

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

DANIEL DE CARVALHO LOPES

**DON RAMÓN:
Vida e obra nas artes circenses**

Campinas
2010

DANIEL DE CARVALHO LOPES

**DON RAMÓN:
Vida e obra nas artes circenses**

Trabalho de Conclusão de Curso
(Graduação) apresentado à Faculdade de
Educação Física da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do
título de Licenciado em Educação Física.

Orientadora: Erminia Silva
Co-Orientador: Marco Antonio Coelho Bortoleto

Campinas
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA
PELA BIBLIOTECA FEF – UNICAMP**

L881d Lopes, Daniel de Carvalho.
Don Ramón: vida e obra nas artes circenses / Daniel de Carvalho
Lopes. - Campinas, SP: [s.n], 2010.

Orientadores: Ermínia Silva. Marco Antonio C. Bortoleto
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Faculdade de
Educação Física, Universidade Estadual de Campinas.

1. Circo. 2. Circo - História. 3. Memória. 4. Educação física. I. Silva,
Ermínia. II. Bortoleto, Marco Antonio Coelho. III. Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação Física. IV. Título.

asm/fef

Título em inglês: Don Ramón: life and work in the circus arts.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Circus, Circus-family, History, Memory,
Physical education.

Data da defesa: 03/12/2010.

DANIEL DE CARVALHO LOPES

**DON RAMÓN:
vida e obra nas artes circenses**

Este exemplar corresponde à redação final do Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) defendido por Daniel de Carvalho Lopes e aprovado pela Comissão julgadora em: 03/12/2010.

Prof^a. Dra. Erminia Silva
Orientadora

Doutorando Rodrigo Mallet Duprat

Campinas
2010

Dedicatória

Dedico este trabalho à Ramón Martin Ferroni e Eli Pires.

Agradecimentos

Gostaria, primeiramente, de agradecer a Ramón Ferroni e Eli Pires por, além de toda a disposição, esforço e carinho destinados para a criação deste trabalho, serem grandes amigos neste longo percurso que agora toma novos rumos.

Obrigado aos meus pais, Sandra e Amauri, por sempre me apoiarem com muito carinho e, principalmente, por constantemente despertaram meu encantamento de estar com eles. À Fernando (Gordo), Marina e Eurico, IRMÃOS, sempre.

À Erminia Silva, que neste longo percurso ao meu lado, acima de tudo, sempre foi uma grande Amiga. Sempre serei grato por se aventurar comigo por mares desconhecidos e turbulentos. À Marco Bortoleto, pela co-orientação neste trabalho.

Obrigado aos amigos de divertidos papos, PHilipe e Lineu (Tangarás), à Gigi, por sua grande amizade e encantador sorriso, e a todos os colegas do Grupo CIRCUS, grandes e talentosos amigos. À Thiago, Márcio, Danilo, Dani, Fausto e Mallet, amigos de Circo, e ao Rafa, amigo de delirantes jornadas, e ao Roberto Otrebor, pelas ótimas aulas e grandes conversas.

Obrigado ao Pintor, Dona Rosa, Neto, Marcela, Michele, Dona Maria e Tonho, uma grande família.

À Roberta, amiga indissociável e fraterna, que para além do seu grande apoio me ajudou com a formatação deste trabalho.

À Marion Brede, Hector Francica, Juana Riquelme, Nicola Justino Dias, Eduardo Bravo, Roger Avanzi, Iolanda e Salatiel Alves Ferreira, Emerson Mehry e Esther Silva, amigos fundamentais para a concretização deste trabalho.

Obrigado á FUNARTE, pelo Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo e a todos que comigo traçaram o mesmo caminho, mesmo que em sentidos opostos.

LOPES, Daniel. **Don Ramón**: vida e obra de um artista circense. 2010. 93f. Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

RESUMO

Este trabalho tem seu foco na apresentação da trajetória artística e de vida do artista circense Ramón Martín Ferroni, ciclista acrobata e malabarista, que atuou das décadas de 1930 a 1980. Nesta pesquisa, foram levantadas, produzidas e reunidas diversas fontes, de forma que ela se configura em um *corpus documental*, tendo em vista o oferecimento de visibilidade à produção de Ramón Ferroni e a sua constituição como artista circense. Assim, procuramos compreender e apresentar a trajetória de vida e arte de Don Ramón, como era conhecido artisticamente, tomando ele próprio como referência para contextualizar o circo e suas artes no período em que atuava, bem como, a sua dimensão social pautada na socialização/formação/aprendizagem. As artes circenses têm cada vez mais figurado como conteúdo da Educação Física, uma vez que possuem cruzamentos históricos e de saberes. No entanto, sua apropriação pela Educação física, atualmente, não tem contemplado um olhar voltado para os bastidores do circo e seus agentes atuantes, como é o caso do artista Ramón Ferroni. Oferecer visibilidade à trajetória de vida e arte de um artista circense configura-se como uma iniciativa que vem para complementar essa carência de atenção aos bastidores do circo por parte da Educação Física. Don Ramón, para além da sua excelência artística com o número de acrobacias sobre bicicleta e antipodismo – malabarismo com os pés –, foi responsável por uma produção artística dentro do universo circense que extrapola a simples execução dessas duas apresentações e que resulta, por fim, na projeção e criação de seus aparelhos de trabalho, principalmente sua bicicleta desmontável de acrobacias. Ramón, através dos processos de socialização/formação/aprendizagem, típicos do circo do período em que atuou, configurou-se como um artista completo, integral, cumprindo com diversas funções, absorvendo os diversos saberes do encantador universo do circo.

Palavras-Chaves: Circo; Circo-família; Memória; História; Educação Física.

LOPES, Daniel. **Don Ramón**: vida e obra de um artista circense. 2010. 93f. Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ABSTRACT

This work is focused on presenting the artistic and life trajectory of the circus artist Ramón Martín Ferroni, acrobatic cyclist and juggler, who performed during the decades of 1930 to 1980. In this research, several sources were found, produced and gathered, so it resulted in a documental corpus, aiming to bring visibility to Ramón Ferroni's production and to his constitution as a circus artist. So, we tried to understand and present the life and art trajectory of Don Ramón, as he was artistically known, by taking himself as a reference to contextualize the circus and its arts in the period in which he performed, as well as its social dimension, based in socialization/formation/learning. The circus arts have been increasing as part of Physical Education, once it has historical and knowledge overlaps. However, its appropriation by Physical Education, nowadays, have not contemplated the circus backstage and its acting agents, such as Ramón Ferroni. To bring visibility to the life and art trajectory of a circus artist is an initiative to complement the Physical Education's lack of attention to the circus backstage. Don Ramón, besides his artistic excellence in acrobatic cyclism and antipodism – juggling with feet – acts, was responsible for an artistic production within the circus universe that goes beyond the simple execution of those performances and that ultimately results in the design and creation of his work apparatus, specially his acrobatic dismountable bicycle. Ramón, through the process of socialization/formation/learning, typical of the circus in the period in which he performed, represents a complete, full artist, accomplishing several functions, absorbing the many knowledges of the enchanting universe of circus.

Keywords: Circus, Circus-family; Memory; History; Physical Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Exposição na Décima Convenção Brasileira de Malabares e Circo.....	22
Figura 2 -	Homenagem a Ramón	23
Figura 3 -	Exposição SESC Consolação	24
Figura 4 -	Exposição no evento Farra nas Férias	24
Figura 5 -	Exposição FEF-UNICAMP.....	24
Figura 6 -	Horácio Serapio Ferroni.....	48
Figuras 7 e 8 -	Felix Brunner, ciclista alemão	49
Figura 9 -	Horácio Ferroni	52
Figura 10 -	Horácio Ferroni, ciclista Holdy, com Trupe Bill e Cardo	52
Figura 11 -	Horácio Serapio Ferroni e Maria Hermínia Bianchi, pais de Ramón Martin Ferroni	54
Figuras 12 e 13	Margarita Virginia Ferroni e Luiz Alberto Martinez em número acrobático	55
Figura 14 -	Fotografia de apresentação em família	57
Figuras 15 a 18-	Primeira parte do número de ciclismo acrobático com bicicleta não desmontável	59
Figuras 19 a 23-	Segunda parte do número de ciclismo acrobático com bicicleta não desmontável	60-61
Figura 24 -	Bicicleta não desmontável – truque de equilíbrio e deslocamento em oito.....	61
Figura 25 -	Bicicleta não desmontável – truque de equilíbrio	62
Figuras 26 a 30-	Número de tranca com diversos aparelhos	65
Figura 31 -	Leonardo Temperani	67
Figura 32 -	Jayme Temperani.....	67
Figura 33 -	Jayr Temperani	67
Figuras 34 a 36-	Primeiras imagens de Ramón com sua bicicleta desmontável, início de 1970	68
Figura 37	Suporte para o monociclo e as peças da bicicleta desmontável	71
Figura 38 -	Lilly Yokoi, ciclista japonesa	71
Figura 39 -	Kimi Yokoi, ciclista japonesa	71
Figura 40 -	Jimmy Egred, ciclista colombiano	72

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A – Termo de Doação.....	85
ANEXO B – Inventário dos materiais doados	89
ANEXO C – Fotos da Exposição Don Ramón: vida e obra nas artes circenses e exibição do documentário “Bravo Ramón!”, no Museu da Imagem e do Som de Campinas.....	92

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

FEF	Faculdade de Educação Física
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
MIS	Museu da Imagem e do Som
SESC	Serviço Social do Comércio
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
VHS	Video Home System

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
1.1 Caminhos traçados e percorridos	27
2 SABERES CIRCENSE E EDUCAÇÃO FÍSICA	33
3 DON RAMÓN – TRAJETÓRIA DE VIDA ARTÍSTICA	47
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	77
ANEXOS	83

1. INTRODUÇÃO

Ao refletir sobre como iniciar esse trabalho, imerso em dúvidas e inseguranças, uma ideia me absorveu por completo trazendo à luz uma solução. Se de imediato essa pesquisa tem como um de seus propósitos possibilitar a visibilidade da trajetória e história de vida de um artista circense, então, acredito que o início deste trabalho deve-se voltar também para os caminhos que me levaram a refletir sobre a importância desse tema como objeto de pesquisa para um trabalho de conclusão de curso na FEF/Unicamp – Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas. Portanto, retomemos os fatos nessa introdução.

Em meados de 2007, o Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (Circus), foi contemplado pelo Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo – Funarte, tendo como projeto escrever um livro sobre os princípios elementares para o ensino de diferentes modalidades circenses. Esse trabalho partiu de estudos e organização de metodologia específica para ensino dos conhecimentos circenses, recorrendo ao notório conhecimento dos artistas tradicionais circenses, assim como outros conhecimentos advindos de pesquisas acadêmicas ou não. O resultado disso tudo foi o livro *Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses*, sob organização do professor da FEF/Unicamp – Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto.

Em função disso, vários dos capítulos escritos sobre aqueles princípios foram produzidos a partir de diversas fontes: documentais (textos, fotos, etc.) e orais, por meio de entrevistas. Como um dos capítulos tratava sobre a aprendizagem e domínio do monociclo, foi sugerido pela Dr^a. Erminia Silva¹, pesquisadora e especialista sobre o tema circo, o nome de Ramón Martín Ferroni, hoje com 85 anos de idade, que atuou como ciclista-acrobata e antipodista das décadas de 1930 a 1980. A indicação deu-se em função de seu parentesco com o mesmo e por ter sido contemplada por Ramón com a doação de todos os seus aparelhos de trabalho. A partir dessa indicação, em setembro daquele mesmo ano, realizei juntamente com o colega Danilo Morales a primeira entrevista com o ilustre artista, em São José dos Campos (SP), cidade onde reside, focando aspectos pedagógicos sobre a aprendizagem do monociclo.

Já na primeira entrevista com Ramón, pudemos entrar em contato com a riqueza cultural artística que ele representava, além do fato de que o conjunto de saberes que ele

¹ Autora dos livros de 2007 e 2009 (ver relação bibliográfica). Coordenadora do Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (Circus), junto com Marco Antonio Coelho Bortoleto; coordenadora do site <http://www.circonteudo.com.br>, junto com Marcelo Meniquelli; e Pesquisadora Colaboradora do Centro de Memória da Unicamp.

detinha mostrou-se fundamental no sentido de ter visibilidade na própria produção de conhecimentos para dentro dos saberes disciplinares da Educação Física.

Assim, em função de sua incrível produção artística que nos remete ao conceito de “artista completo”, e da sugestão de Erminia Silva em registrar, por meio de nova entrevista, a trajetória artística e de vida de Don Ramón, como era conhecido artisticamente, decidimos, então, realizar um trabalho mais aprofundado sobre sua história. Montamos, então, uma produção com duas câmeras e, no início de 2008, fizemos levantamentos de diversas fontes que o próprio Ramón forneceu, como vídeos e fotos do mesmo e, por fim, uma entrevista filmada e editada com essas fotos e imagens do artista. No decorrer desse mesmo ano, em função do grande envolvimento com o Ramón através desse projeto de registro de sua memória, fui também contemplado com a doação de seus materiais de trabalho, me tornando, juntamente com Erminia Silva, donatário dos mesmos (ver Anexo A – Termo de Doação). Neste período contamos com o grande apoio do professor Marco Antonio Coelho Bortoleto e da Faculdade de Educação Física (FEF) – Unicamp, que nos cedeu o transporte e espaço para o armazenamento dos aparelhos.

Este trabalho mais aprofundado de registro da memória de Don Ramón culminou, então, com a produção de uma entrevista filmada e editada com fotos e imagens em vídeo do artista, com aproximadamente 25 minutos, além da montagem e exposição de seus aparelhos de trabalho doados, que foram apresentados na Décima Convenção Brasileira de Malabares e Circo, de 30 de outubro a 2 de novembro de 2008, realizada pela FEF na Unicamp. Nessa convenção contamos com a presença do próprio artista, que foi agraciado com uma homenagem pública durante o evento.



Figura 1. Exposição dos materiais de Ramón Ferroni na Décima Convenção Brasileira de Malabares e Circo.



Figura 2. Ramón Ferroni e sua bicicleta desmontável na Décima Convenção Brasileira de Malabares e Circo.

Em julho de 2009, dando continuidade ao trabalho, novamente montamos a exposição e exibimos a entrevista filmada com Don Ramón, dessa vez no SESC Consolação, na cidade de São Paulo, em parceria com a companhia circense Corpo Mágico². Em outubro do mesmo ano, esse trabalho de registro da memória de Ramón Ferroni ganhou nova abrangência com a apresentação de pôster no VI Seminário Nacional do Centro de Memória – “Memória e Patrimônio”, realizado pelo Centro de Memória da Unicamp. Em seguida, em janeiro de 2010, fez-se a montagem da exposição e exibição da entrevista na FEF/Unicamp, no evento direcionado ao público infantil chamado “Farra nas Férias”, sob coordenação do professor da faculdade citada, Ademir de Marco.

² Corpo Mágico é coordenado por: Daniela Helena Calça – Licenciada em Educação Física pela Universidade de Campinas (Unicamp) e artista circense profissional – e Fausto Henrique de Oliveira, sonoplasta e performance há 16 anos. Ambos desenvolvem estudos e pesquisas (teóricas e práticas) sobre a arte circense. Hoje é uma empresa prestadora de serviços artísticos que atua no mercado de trabalho com performances, oficinas e espetáculos circenses, desenvolvendo projetos. Pesquisa realizada em <http://www.corpomagico.com.br>, em 11.10.2010.

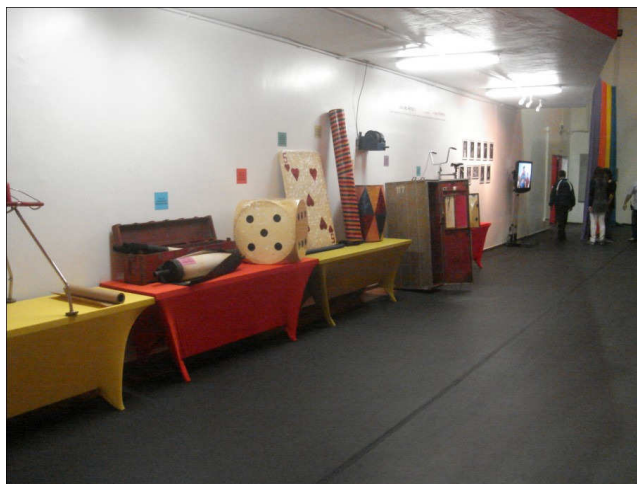


Figura 3. Exposição realizada no SESC Consolação em São Paulo – SP.



Figura 4. Exposição realizada no evento Farra nas Férias na FEF/Unicamp.



Figura 5. Exposição realizada no evento Farra nas Férias na FEF/Unicamp.

Ainda no ano de 2009, frente à abertura do edital para concorrer ao Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo, da Fundação Nacional das Artes (Funarte), concordamos em enviar um projeto no Módulo Pesquisa, com o objetivo de realizarmos nova produção em vídeo com Don Ramón (DVD em anexo). Em linhas gerais, a proposta baseou-se em: digitalizar um acervo de imagens e vídeos do artista, recuperar os aparelhos de trabalho, compor inventário detalhado de todos os materiais doados (ANEXO B) e, dessa maneira, oferecer maior suporte para a montagem da exposição sobre a vida e obra do artista³. Finalmente, em novembro de 2009, recebemos a notificação de que fomos contemplados com o Prêmio e, desde então, ao longo do ano de 2010, cumprimos com os objetivos propostos no projeto, resultando, por fim, entre diversas produções ou fontes – que serão explicitadas no decorrer do texto –, nesse trabalho de conclusão de curso.

Esta é a contextualização de como entrei em contato com o mundo artístico de Ramón Martín Ferroni a ponto de me tornar donatário de seus aparelhos e ter como proposta desenvolver essa monografia.

Para a monografia, mesmo que grande parte do material já estivesse pesquisado e organizado, restava realizar discussões metodológicas, leituras e releituras diferenciadas da produção de outros materiais. O primeiro vídeo documentário que realizamos no ano de 2008 foi suficiente para aquele período, no entanto, para essa nova etapa de pesquisa a partir do Prêmio Carequinha, e, principalmente, tendo em vista um trabalho de monografia, colocou-se a necessidade de que o vídeo agora produzido sobre a trajetória do artista fosse pautado a partir de outras bases.

O encaminhamento dado à produção desse trabalho acadêmico demandou novas pesquisas sobre a história do circo e dos próprios aparelhos que recebi como donatário em conjunto com Erminia Silva (a bicicleta e a tranca), uma vez que traduzem e revelam muito da produção circense do período em que Ramón Ferroni atuou; além dos contextos históricos em que eles aparecem, de seus fazedores, produtores, artistas ou não.

Ampliei a leitura sobre os temas, relação que segue na bibliografia no final desse trabalho. Não só sobre as histórias dos circenses e dos aparelhos, mas também o que significa realizar uma pesquisa que envolve fontes escritas (bibliografia, jornais, revistas,

³ A exposição mencionada teve seu lançamento, juntamente com a exibição pública do vídeo documentário, em 16.11.2010 no Museu da Imagem e do Som de Campinas (SP) e ficará exposta no mesmo até 10.12.2010 (ANEXO C).

documentários, entre outros), orais, fotográficas e midiáticas como filmes em VHS e Super 8. Colocou-se a necessidade de entrar em contato com discussões realizadas sobre o que significa uma investigação que se utiliza de fontes diversas como essas, com a finalidade de produzir também um vídeo documentário como um dos produtos para uma monografia, não apenas um texto escrito.

Assim, o resultado final desse estudo contém mais do que um vídeo documentário em si, no qual seria impossível mostrar toda sua trajetória, mas tudo aquilo que esteve envolvido na produção da memória artística desse protagonista importante da história circense argentina e brasileira: Ramón Martín Ferroni. Todos os *links* – fotos, vídeos, entrevistas – na mídia digital, inclusive o presente texto, são ofertas das fontes que pesquisei, organizei e agora estão disponíveis como um *corpus documental* para que os leitores e pesquisadores possam realizar suas análises, investigações ou apenas pelo prazer de ver tudo o que Ramón nos proporcionou, num primeiro momento a mim e a Erminia Silva, e que agora se torna público.

Fez-se necessário, também, entrar em contato com uma parte do debate sobre a produção de um documento que não fosse apenas texto, mas uma mídia, ou seja, um produto final de uma monografia, um trabalho acadêmico, um *corpus documental* em forma de mídia digital. Por isso, entre as leituras estão alguns autores que trabalham com as novas propostas de metodologias e apresentações de resultados finais que não se restringem apenas a um texto classicamente aceito dentro dos cânones acadêmicos.

Dentro dessa mesma linha de discussão, uma questão acompanhou-me desde que tomei a decisão de formalizar esse projeto em um trabalho de conclusão de curso: por que estudar e registrar a história de vida e obra de um artista circense dentro da Educação Física?

Frente a esta pergunta, espero, no decorrer dos capítulos dessa monografia, apresentar a abrangência da história e produção artística do ciclista-acrobata e antipodista Ramón Martín Ferroni, bem como, salientar sua importância para o Circo e a Educação Física.

Toda essa apresentação será realizada em dois tópicos, sendo que no primeiro, Saberes Circenses e Educação Física, faremos uma discussão sobre o cruzamento das histórias do circo e da educação física, com objetivo de analisar a importância de se investigar a trajetória de vida de um artista como Don Ramón para a Disciplina Educação Física.

E no segundo, “Don Ramón – trajetória de vida artística”, como o próprio título já aponta, serão trabalhadas as origens familiares, o fazer artista circense, seu processo de

socialização/formação/aprendizagem e influências. As análises em que serão baseadas a discussão desses temas, terão como matizes a questão da composição do conjunto de saberes dos circenses como um processo de educação permanente e a importância da visibilidade desse conjunto para dentro do campo de conhecimento da Educação Física.

1.1. Caminhos traçados e percorridos

Para a realização desta pesquisa, consolidada na apresentação deste *corpus documental*, que teve a finalidade de oferecer visibilidade à produção artística e vida de Ramón Martín Ferroni, o caminho seguido, mais especificamente, foi o de, junto da produção de um vídeo documentário sobre ele, **levantar, produzir e reunir** uma quantidade variada de fontes – orais, bibliográficas, periódicos, revistas, entrevistas, vídeos e fotos – de sua trajetória de vida e artística.

Frente a esta proposta, um só registro ou fonte que aborde sua trajetória não é capaz de contemplá-la por inteiro. Na verdade, mesmo variadas fontes não são capazes de cumprir com um objetivo tão extenso como esse. No entanto, a diversidade de fontes pode oferecer diferentes “olhares” e “contrastes” para qualquer proposta de investigação histórica.

Ramón Martín Ferroni é um artista circense que, diferente de seus parceiros argentinos e brasileiros, acumulou uma quantidade grande de registros de toda sua vida profissional. Foram essas fontes – orais, midiáticas, fotográficas, periódicos – que me auxiliaram muito na produção desse trabalho. Num primeiro momento, havia como principal objetivo da monografia a produção do vídeo documentário, entretanto, frente a essa total capitalização de documentos por parte dele, aliada à minha proposta de produzir um vídeo documentário de parte de sua trajetória de vida, decidi que o trabalho final seria também apresentar o conjunto de todas essas fontes como um *corpus documental*.

Entre as fontes levantadas e, posteriormente, analisadas e ordenadas, é preciso ressaltar que uma parte significativa foi fornecida pelo próprio artista. Esse destaque é importante, pois como os circenses até a geração do Ramón (alguns até hoje) tinham como forma principal de organização o nomadismo ou itinerância, poucos são os que tiveram condições de

transportar e preservar fotos, livros, jornais, etc. Em geral, grupos nômades só transportam o que é essencialmente necessário para garantir a produção de vida, no caso circense, a produção do circo como espetáculo. Muitos artistas que deixaram de ser circenses não tiveram condições de guardar seus próprios aparelhos de trabalho. Assim, um artista como Ramón no meio circense é uma raridade, pois não só preservou por cinquenta anos todos seus aparelhos, como foi o principal fornecedor de fontes como fotografias de diferentes épocas da família do artista e também dele próprio; periódicos diversos e pôster de circo que fazem menção ao artista e, por fim, vídeos dele se apresentando com sua bicicleta desmontável na década de 1970, o que é algo mais raro ainda.

Todas as fontes cedidas pela família Ferroni foram essenciais por possibilitar a retomada às origens do artista e ao início da sua carreira como circense, bem como oferecer subsídios para “pegar na mão” do artista e entrar e contextualizar o mesmo no universo circense de sua época, já que revelam muitas das características e contextos da produção circense do período. As fotografias e vídeos de Ramón, por exemplo, para além dos números em si e de seus aparelhos, revelam muito da arquitetura e especificidades dos circos em que trabalhou na década de 1970 e mostram, também, características próprias da constituição do espetáculo, do público e dos números do artista.

A partir das fontes citadas que estavam em poder de Ramón, essa investigação produziu um outro conjunto de fontes que também compõem esse *corpus documental*. São elas: um vídeo documentário com Ramón Ferroni; cinco entrevistas com pessoas, circenses ou não, que tiveram grande proximidade com o artista; o sequenciamento fotográfico do processo de desmontagem da bicicleta de Don Ramón e, também, dos materiais usados no número de tranca, e, por fim, este texto, que se constitui como elo de ligação entre todas as fontes levantadas, produzidas e reunidas. A produção do documentário teve como proposta central apresentar parte da narrativa da trajetória de vida do próprio artista sobre suas origens familiares, o relacionamento de seus pais com o circo, o início de sua carreira, o número de ciclismo e tranca, a projeção e criação de sua bicicleta desmontável e de seus materiais de antipodismo, o envolvimento com o universo circense de sua época e, principalmente, a sua constituição como artista no processo de socialização/formação/aprendizagem característico do modo de organização do trabalho e do espetáculo de homens, mulheres e crianças circenses⁴ do período

⁴ Sobre essa análise ver ABREU & SILVA, 2009.

em que atuou.

A realização do documentário não pretendeu ter a conotação de fonte que desse conta de tudo o que estivesse envolvido na sua trajetória. Visou ser uma das fontes que contemplasse a produção artística e de vida de Ramón Ferroni tendo como fio condutor sua própria memória, a sua narração do trajeto na sua constituição como circense. Nesse sentido, foi possível observar, cotejando com o cruzamento de fontes, o quanto seu processo de formação enquanto profissional de circo era totalmente imerso no que significava ser um artista circense. Isto é, como artista que possuía formação “completa” dentro das relações sociais do circo de sua época, se constituindo como detentor de saberes e práticas que iam muito além da simples criação e realização de seus números.

Após diversas entrevistas que vinham sendo realizadas, aliadas à pesquisa de diversas outras fontes, um projeto de produção deste vídeo foi elaborado. Essa produção, de aproximadamente 47 minutos, foi realizada seguindo um roteiro cinematográfico de orientação histórica pré-estabelecido e contou com a participação de uma equipe formada por cinco pessoas, com as funções de câmera, direção de arte e fotografia e assistência geral. As gravações foram realizadas em dois dias, sendo o primeiro no Parque da Cidade Roberto Burle Marx, na cidade de São José dos Campos, São Paulo; e o segundo, no Sítio Cedro, de posse do casal Iolanda Alves Ferreira e Salatiel Alves Ferreira, no mesmo município. As imagens gravadas, que contabilizam aproximadamente duas horas e meia, foram editadas respeitando o roteiro pré-estabelecido a fim de evidenciar o percurso traçado por Ramón em sua carreira artística até os tempos atuais.

Na constituição deste trabalho como um todo, Ramón, por ser o sujeito desse estudo da pesquisa, apresenta-se como a principal fonte oral consultada para sua efetivação. Na composição desta produção, foram realizadas no período de 2007 a 2010, diversas entrevistas e consultas com o artista, as quais foram fundamentais, pois nos ofereceram diversas pistas para outras pesquisas e maior conhecimento sobre sua vida e carreira artística e, também, maior embasamento para a realização do documentário.

Além do próprio artista, também são fontes desse estudo cinco entrevistas realizadas com colegas de Ramón, em julho de 2010, sendo: quatro deles artistas que trabalharam com ele e um colecionador e pesquisador sobre a história do circo no mundo. Três delas foram feitas na Argentina – país de origem dos entrevistados –, uma vez que surgiu a oportunidade de visitá-los no decorrer da pesquisa. Estas fontes orais foram fundamentais por oferecer novos

pontos de vista sobre sua produção como circense e, também, sobre o próprio Ramón num âmbito pessoal, fora das relações como profissional circense, caracterizando-se como recortes que vêm complementar a narração do artista sobre sua vida, apresentada no documentário.

É importante salientar aqui que este trabalho não tem como objetivo o levantamento da história de vida de determinado indivíduo, seguindo a perspectiva do que seguidores da chamada “história oral” advogam, mas sim, a utilização de variadas fontes, entre elas, também as orais, para a sua composição e embasamento.

Pretende-se, aqui, a realização de um processo de análise histórica sobre a vida de um artista circense, como indivíduo detentor de uma memória e produção coletiva, um indivíduo não imerso isoladamente em um contexto social, mas sim imerso em um “fazer coletivo”, onde todos dentro do universo do circo são peças fundamentais para o objetivo final que é a produção do espetáculo, onde o processo de formação, socialização e aprendizagem, típicos dos circos da época em que Don Ramón atuou, garantia a manutenção e continuidade dessa arte.

Também entre as fontes produzidas que compõem este *corpus documental*, estão os ensaios fotográficos da bicicleta desmontável e dos materiais do número de antipodismo do artista. Para a realização dessas fotografias e preservação desse acervo, alguns aparelhos foram previamente recuperados, uma vez que continham pequenos sinais da ação do tempo e do uso excessivo, mais especificamente: a caixa de transporte da bicicleta, do cilindro de pirofagia e a mala-cabine de figurinos.

As fotografias foram produzidas em estúdio, com a participação, além do fotógrafo, de dois assistentes de montagem. O objetivo principal dessa produção fotográfica foi demonstrar a sequência da desmontagem da bicicleta de acrobacias – como era realizada no número – e as diversas peças que a compõem, bem como os variados materiais de antipodismo em diferentes ângulos, individualmente e em conjunto. Podemos, através das imagens, apreciar minuciosamente os detalhes e características de cada aparelho ou de cada peça que compõe a bicicleta e, também, compreender como se processava o desmanche da bicicleta desmontável passo a passo, assim como as ações exigidas do artista envolvidas nesse processo.

Esse registro fotográfico foi realizado com o intuito de “conservar” de forma digital os aparelhos de trabalho do artista, caracterizando-se como mais uma maneira de oferecer visibilidade à sua produção, já que, por se configurar como uma mídia digital, favorece a sua

acessibilidade e socialização. A realização desse registro se apresenta, também, como alternativa de dar visibilidade a essa memória e ao significado e importância dos aparelhos, ou seja, à produção circense nacional.

Por fim, como elo de ligação e fechamento deste *corpus documental*, apresentado como trabalho de conclusão de curso, este texto toma forma como mais uma fonte produzida que o compõe.

Uma pesquisa que se baseia em diversas fontes, como é o caso desta monografia, muitas vezes não é compreendida como um trabalho científico. O discurso sobre pesquisa científica afirma que fontes orais, midiáticas, fotográficas, entre outras, não conferem ao trabalho o caráter de uma pesquisa moldada nos cânones da ciência, ou do que é a ciência. Acreditamos que este trabalho, acima de qualquer categorização, é, em si, produção de conhecimento. Dessa maneira, se engloba na condição de pesquisa científica. Não há dúvidas de que a produção aqui apresentada seja detentora e difusora de conhecimento, de saberes.

A abrangência e profundidade das fontes aqui levantadas, produzidas, analisadas e, por fim, reunidas, apresentam, em si, os saberes de um indivíduo imerso em sua coletividade, do universo circense que foi o cenário da sua trajetória de vida, de sua produção artística.

Os saberes aqui apresentados, contidos na produção artística de Ramón Ferroni e, conseqüentemente, dos circenses, não se detêm apenas a uma realidade específica ou possuem apenas função em determinada linha do conhecimento, esses saberes contemplam também o conhecimento do corpo, das artes, da realidade social de um grupo, do espetáculo e das técnicas para a sua composição – portanto, saberes ligados à Educação Física, às Artes e às Ciências Humanas.

2. SABERES CIRCENSES E EDUCAÇÃO FÍSICA

Pretender oferecer visibilidade à trajetória de vida de um artista circense dentro da Educação Física⁵ sugere, antes de tudo, uma apresentação, por mais simples que seja, sobre a conexão entre o circo e esta área do conhecimento. Ao estudar a história dessa Disciplina, deparamo-nos com diversos cruzamentos e formas de relações entre ela e as práticas e representações do universo circense.

Na Europa do século XIX, as concepções políticas, sociais e econômicas da época elegiam, como uma das várias ferramentas de instauração dos ideais burgueses, a ginástica como prática de educação física para a sociedade, tendo como respaldo para sua sistematização e aplicação, ideologias científicas, higienistas e eugenistas.

Sua prática [ginástica], em diferentes países da Europa, faz nascer um grande movimento, que foi chamado, genericamente, de Movimento Ginástico Europeu. Como expressão da cultura, este movimento constrói-se a partir das relações cotidianas, dos divertimentos, das festas populares, dos espetáculos de rua, do circo, dos exercícios militares, bem como dos passatempos da aristocracia. Possui em seu interior princípios de ordem e disciplina coletiva que podem ser potencializados. (SOARES, 2002, p. 18).

Como se pode observar pela análise de Carmem Soares (SOARES, 2002, p. 18) em sua extensa pesquisa sobre o tema, houve uma aproximação da gênese da ginástica própria do século XIX, com a cultura artística e popular e o circo. No entanto, por maior que seja a aproximação entre elas, é conhecido também o esforço, por parte dos implementadores iniciais da ginástica, de negar as influências e presenças das outras artes do corpo em suas origens.

Para sua aceitação, porém, estes princípios de disciplina e ordem não são suficientes. Ao movimento ginástico é exigido o rompimento com seu núcleo primordial, cuja característica dominante se localiza no campo dos divertimentos. (SOARES, 2002, p. 18).

Essa negação com relação ao universo circense se dava, entre diversos outros motivos que não serão discutidos aqui devido aos próprios limites que o trabalho de conclusão de curso impõe, em função da compreensão que tinha a ginástica científica da época sobre a

⁵ O termo Educação Física escrito com letras maiúsculas, usado neste trabalho, faz referência à área do conhecimento científico, responsável pela sistematização das atividades físicas, entre elas, jogos, esportes e os exercícios físicos em suas abrangências.

utilização do corpo no circo. Este era entendido por ela apenas como entretenimento, como simples espetáculo, pois além de não esboçar utilidade nos gestos, isto revelava gasto excessivo de energia. Essa compreensão que a ginástica possuía – lê-se aqui, também, seus “criadores” e defensores –, era fruto de certa ideologia e concepção de mundo, em particular da burguesia que a respaldava, onde a “atividade física fora do mundo do trabalho deveria ser útil ao trabalho”, como apresenta Soares (2002, p. 24).

No entanto, apesar da constante negação da ginástica oitocentista às expressões circenses, principalmente ao seu caráter de espetáculo e aos seus agentes – acrobatas, funâmbulos, contorcionistas, etc. –, ela própria desenvolveu características de espetáculo para sua consolidação e divulgação na sociedade da época.

Nos escritos sobre a ginástica científica no século XIX encontra-se, de modo sistemático, a negação de elementos cênicos, funambulescos, acrobáticos. Encontra-se, sobretudo, uma retórica que recusa aos espetáculos próprios do mundo circense e das festas populares onde o corpo ocupa o lugar central. (SOARES, 2002, p. 25)

Soares (2002, p. 25) afirma ainda:

Paradoxalmente, porém, é a ginástica científica que se oferece como espetáculo “controlado” dos usos do corpo, um espetáculo protegido e trazido para adentro das instituições. Assim pode-se indagar, por exemplo, o que eram as classes de alunos de ginástica nos ginásios amorosianos em Paris, na primeira metade do século XIX, senão uma confirmação do espetáculo idealizado? ⁶

A consolidação de uma forma de pensamento na qual se elimina ou se quer desqualificar a produção do trabalho corporal de alguns setores como, por exemplo, os artistas de uma forma geral, e os circenses em particular, não se limitou ao final do século XVIII e início do XIX.

Nesse sentido, outra investigação, não no campo disciplinar da Educação Física, mas da História, propõe-nos uma discussão que dialoga com as análises de Carmem Soares, sob o ponto de vista do processo de socialização/formação/aprendizagem e organização do trabalho que constituiu exímios profissionais artistas durante pelo menos três séculos. A

⁶ Segundo ainda esta autora, na mesma publicação, Ginásios amorosianos, tem relação com Francisco Amoros y Odeano que nasceu em Valença, Espanha, em 19 de fevereiro de 1770. Dedicou sua vida à carreira militar e à Educação, tendo como base para sua formação a ginástica, a esgrima, a natação e a equitação. Em 1815, tornou-se membro da Sociedade para Instrução Elementar em Paris. Em 1816, após se naturalizar francês iniciou empreendimentos para a criação dos ginásios para a educação física através da ginástica e, em 1820, começou a publicar seus estudos sobre ginástica.

pesquisa de Erminia Silva (2009) analisa parte de um imaginário construído com relação à qualificação do artista, que toma este como “signo da falta” ou do seu “não-ser”, ou seja, exclui toda possibilidade de ver os circenses como portadores de saberes e um conjunto de conhecimento sobre o corpo.

Entre as várias construções sob o “signo da falta”, além dos excessos, falta de conhecimento científico do corpo, uso das expressões corporais apenas para o lazer ou entretenimento, está presente uma que desqualifica em princípio todo o conjunto de saberes circenses, que acredita não existir nele metodologia de ensino. Esta forma de “ver” a produção circense como “não trabalho”, “não passível de metodologia”, “não pedagógico”, vem desde o século XVIII, passa pelo XX e encontramos ainda hoje.

É interessante observar algumas análises de autores sobre a aprendizagem, quanto à técnica especificamente. Por exemplo, no livro *Circo Espetáculo de Periferia*, (VARGAS, 1981) a pesquisa foi realizada entre janeiro e abril de 1976, sendo entrevistados vários circenses que nasceram no período analisado nesse trabalho, que relatam a forma como, alguns deles, ainda ensinavam seus filhos, sobrinhos, netos, etc. A conclusão que a pesquisa revela é a de que "aprendendo com os pais, com os proprietários de circo ou mesmo através dos meios de comunicação de massa, o trabalho do artista circense é desenvolvido sem método, aleatoriamente, o que não impede de encontrarmos talento e qualidade na sua obra". (VARGAS, 1981, p. 40)

Aliado à visão de que não há método, portanto não há educação, portanto não é valorado como científico, surgiram algumas "lendas" criadas em torno dos métodos utilizados com as crianças ou mesmo com adultos circenses, que realizavam proezas com seus corpos, nos saltos e nas contorções.

Regina H. Duarte discute em seu trabalho a defesa da ginástica pelo discurso médico, do século XIX, em particular pelos ortopedistas: "O corpo do homem oitocentista é marcado por uma série de práticas direcionadas a higienizá-lo, discipliná-lo, torná-lo eficaz para o trabalho e para o seu aproveitamento utilitário". Por outro lado, ao discutirem a prevenção das deformidades, os médicos definem uma Síndrome de Ehlers-Danlos, como moléstia causada por uma lassitude dos ligamentos. Esta moléstia teria o nome comum de "contorcionismo", um dos tipos de exibição muito popular no século XIX. Ao mesmo tempo em que o olhar médico não conseguiu abalar de todo o gosto do público pelas exibições dos artistas de contorção, para este mesmo público os contorcionistas apareciam nos limites de sua humanidade em direção à vida animal: "Em suas mutações aproximavam-se explicitamente da animalidade, transformando-se em seres como lagartos e rãs, vistos, em geral, com repugnância e até mesmo superstição, como animais associados a práticas de feitiçaria". Dizia-se que os menores eram submetidos a dolorosos exercícios que lhes quebravam as juntas. Ou ainda que este "povo bárbaro" espancava os aprendizes usando o chicote como principal instrumento de sevícias. (DUARTE, 1995, p. 257 e 260) e (SILVA, 2009, p. 99).

O que estava fundamentando o pensamento e projeto dos defensores da ginástica era a idéia de se preparar o corpo do homem trabalhador e do homem militar de “modo científico” e, para tanto, seria necessário que as pessoas se inteirassem e fossem preparadas dentro dos preceitos, já desenvolvidos na Europa naquele período, da “educação física científica”. A ciência teria as respostas para preparar os corpos tanto para a guerra, como para o trabalho. Isto estava presente não só na Europa no final do século XIX e início do XX, mas também no Brasil, como demonstra Silva em sua pesquisa quando revela o discurso de um Deputado Federal, Jorge de Moraes, em 1922, na Capital Federal do Rio de Janeiro.

Esse deputado retoma uma discussão de um projeto, por ele mesmo apresentado 20 anos antes, portanto em 1907, que “visava comissionar civis e militares, para percorrerem os países cultos do mundo, e lá angariarem os conhecimentos necessários” para então criar

duas escolas de educação física, uma civil e outra militar, a primeira destinada ao preparo dos indivíduos a quem se iria encarregar do ensino, pelo Brasil afora, no lar, na escola, na universidade, na caserna, nas associações esportivas, enfim por todo lugar onde se cogitasse do assunto. (CONGRESSO NACIONAL. ANNAES DA CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1927 *apud* SILVA, 2009, p. 100)

Não se pretende aqui descrever o discurso completo, apenas apontar que há muito que se pensar com relação ao que foi descrito, até aqui, sobre a fala de Jorge de Moraes. Sem pretender esgotar todas as discussões possíveis dessa relação, é interessante retomar o discurso na íntegra no trabalho de Silva. Nesse momento, é importante retomar a reflexão de Soares quando aponta que frente ao discurso sobre a tensão entre a cientificidade ou não dos saberes circenses e da ginástica, entre a preparação de corpos para o trabalho, serviço militar e o outro para o lazer/entretenimento, há contradição na própria “ginástica científica”, pois eram quem se oferecia como espetáculo “controlado” dos usos do corpo.

Chama atenção a presença da defesa da profissionalização, baseada no pensamento da época, que contrapunha os saberes tidos como científicos aos considerados não científicos. O exemplo utilizado pelo Deputado para justificar a criação de escolas fundamentadas na ciência, e que reclama uma ação normativa do Estado, é a existência de “amadores pedagógicos” não portadores de saberes científicos sobre o corpo na prática educativa, como os circenses.

Esse discurso se mostra importante nesse estudo, por diversas razões. Não se tinha conhecimento, antes dele, sobre a participação de circenses ou egressos de circo ensinando

ginástica como professores em instituições diversas (escolas, clubes, associações, etc.).

Como aponta Erminia Silva (2009, p. 102):

Se esse ponto específico do discurso do Deputado de que os circenses eram os professores “amadores pedagógicos” se revelou em uma descoberta de fonte importante, por outro lado, o seu conteúdo já vem sendo pesquisado e analisado, como é o caso, entre outros, de todo o conjunto de trabalhos feitos por Carmem Lúcia Soares.

O debate por trás do discurso de Jorge Moraes revela tensões e disputas sobre quem deveria ter ou deter o saber e poder sobre os corpos. O conjunto de saberes “elaborado no interior da Medicina especialmente a partir do século XVII vai influenciar fortemente o modo de conceber os exercícios físicos e, mais amplamente, o conjunto das práticas corporais”. (SOARES, 1998, p. 113)

A ginástica, depois Educação Física, foi herdeira dessa dita tradição científica e política que privilegiava a “ordem e a hierarquia”, nesse sentido ela “foi e é compreendida como um importante modelo de educação corporal que integra o discurso do poder”. A ginástica se constituiu enquanto uma síntese do pensamento científico ao longo de todo o século XIX no ocidente europeu, como “parte integrante de educação dos novos códigos de civilidade. Assim, também integrou os currículos escolares”.

Através de análises do debate, tensões e disputas dos saberes sobre os corpos, tendo a medicina como matriz referencial, os pressupostos da ginástica e sua introdução nas grades curriculares das escolas, traduziam “uma compreensão do corpo como objeto de intervenção da ciência, como máquina a ser manipulada. Em seus tratados, o que se menciona abundantemente são funções e mecanismos corporais e o que ocupa maior espaço é a Anatomia, a Mecânica e, mais tarde, a Fisiologia” (SOARES, 1998, p. 113).

Analisamos que isso expressava uma desqualificação da especificidade e singularidade do conjunto de saberes daquele diferente, aquele outro, que o circense representava; desconsiderando-os, então, como construtores e portadores de saberes sobre o corpo. Eram vistos como aqueles que orientavam erroneamente os alunos, por estarem entregues a “preconceitos que são prejudiciais à raça”, expressando de modo claro um pré-conceito sobre o “mundo debaixo da lona”, desconhecendo que aquele modo de organização do trabalho e o processo de socialização/formação/aprendizagem conformavam o circo como escola permanente.

Estas análises são importantes, pois, ao se propor oferecer visibilidade da

trajetória de vida de um artista de circo como trabalho de monografia dentro da Faculdade de Educação Física, ficam explícitos os vínculos históricos e as tensões existentes entre as produções circenses e acadêmicas desta disciplina. Esses vínculos por si só já justificam um trabalho com esse objetivo.

Mas, apesar dos questionamentos colocados pela ginástica às artes circenses e expressões artísticas do período apontando-as como expressões menores e até prejudiciais aos ideais que sustentavam o Movimento Ginástico Europeu, existiu uma presente contradição da ginástica na aplicação de seus métodos, valores e postura, que se revelava na sua expressão “espetacularizada” perante a sociedade, característica esta própria do tão “temido” e “combatido” circo e seu universo.

Com a consolidação da Disciplina Educação Física, dentro dos cânones cientificistas e com referências dentro do campo da medicina no final do XIX, durante todo o século XX houve importantes distanciamentos entre a produção dessa disciplina e as artes circenses, pelo menos em termos de construção de imaginário. Isso significa que tanto para os intelectuais e/ou praticantes da Educação Física quanto para os circenses, foi-se construindo certa memória de que historicamente não havia nenhuma relação; que o conjunto de saberes dessas duas áreas nunca haviam se cruzado e muito menos intercambiado. Parte significativa dos circenses acreditou e acredita que eles próprios não possuíam ou possuem o “conhecimento científico do corpo”; que não são portadores de conhecimento sobre metodologia ou processo pedagógico na formação e qualificação de seus trabalhadores artísticos.

Quando investigamos a trajetória de um artista como Ramón Martín Ferroni e “pegamos em sua mão” para entrar na produção histórica circense, é possível lançar novos olhares e questões sobre as complexas relações entre os vários agentes produtores dos movimentos dos corpos, oferecer outras formas de analisar as histórias da ginástica, da Educação Física e do Circo.

Ramón nasceu em 1925, numa estrutura organizacional circense que se denomina circo-família. O conhecimento preservado na memória era compartilhado coletivamente. O processo de formação do “ser artista circense”, em suas dimensões tecnológicas, sociais e culturais era o suporte da vida cotidiana desse grupo. A aprendizagem, transmitida oralmente, era o procedimento que conduzia ao domínio do conjunto de saberes necessários para tudo o que implicava a construção do circo como espetáculo, não somente as

técnicas circenses⁷.

A partir das décadas de 1950/60, a produção da linguagem circense passa por profundas transformações em seu modo de organização do trabalho e em seu processo de aprendizagem. Até esse período, a construção do que significava ser um artista circense estava fundamentada basicamente na forma coletiva familiar de transmissão dos saberes e práticas; através da memória e do trabalho, e na crença e aposta de que era necessário que a geração seguinte fosse portadora de futuro, ou seja, depositária dos saberes circenses. Contudo, em meados daquelas décadas foram se consolidando, no interior dos grupos familiares circenses, mudanças que alterariam os diversos significados de ser artista e, principalmente, uma quebra na transmissão oral dos saberes que garantiria que a geração seguinte seria portadora dos mesmos e, consequentemente, portadora de futuro daquela forma de produzir o espetáculo.

O processo de socialização/formação/aprendizagem e a organização do trabalho, entendidos na constituição do circo-família como elementos intrinsecamente relacionados, a partir das décadas de 1950/60, passaram por mudanças que revelaram não serem mais articulados e interdependentes.

A organização do trabalho desarticulada do processo de socialização/formação/aprendizagem alterou-se, de modo a produzir apenas o espetáculo. Os contratos mantiveram-se verbais, contudo não era mais a família e sim o artista, um número, um especialista, que era contratado. Esse iria “portar” o conhecimento de sua “função”, mas não mais o funcionamento do todo. O conjunto dos saberes tornou-se segmentado e hierarquizado. Características, aliás, contemporâneas com os fundamentos das nascentes Disciplinas Acadêmicas a partir das décadas de 1950/60, entre elas a “especialização” em várias áreas, como por exemplo, na área da Saúde e da Educação Física.

Isso não representou, como se pretende afirmar, o fim da produção da linguagem circense, nem mesmo às vezes o próprio processo metodológico na transmissão do saber que se manteve eminentemente oral, mesmo nos cursos de circo dentro dos muros acadêmicos. Observa-se que desde o início do surgimento das Escolas de Circo, Circo Social, e outros espaços nos quais se ensina a linguagem circense ainda não há livros escritos sobre os saberes. Nos últimos dois anos é que essa produção, ainda muito incipiente, começou a ser preocupação desse campo do saber (BORTOLETO, 2008).

Se, para dentro dos circos e grupos itinerantes de lona o processo de

⁷ Nas próximas páginas as referências bibliográficas utilizadas serão: SILVA, 2007; SILVA, 2009; CASTRO, 2005; AVANZI; TAMAOKI, 2004.

transmissão do saber havia passado por mudanças significativas de continuidade, a teatralidade circense se mostrou rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios a cada ponto de encontro que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou de modo polissêmico e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico da arte circense. O surgimento de novas modalidades de formação dos circenses, como nas atuais escolas de circo “fora da lona” é um componente desse rizoma (SILVA, 2009).

Foi no final da década de 1970 e início 1980, que artistas de diversas origens, circenses ou não, em alguns países da Europa Ocidental, Austrália e Canadá produziram, como parte do resultado de seus trabalhos, a construção de um processo de ensino das artes circenses para fora do espaço exclusivo da lona.

Concomitante a estes movimentos, **e não a posteriori** como acredita o senso comum, ocorreu a primeira experiência brasileira voltada para o ensino das artes circenses para fora do espaço familiar e da lona: a Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em 1978, na cidade de São Paulo. Fato, como ocorreria também no estado do Rio de Janeiro que, desde 1974, estava sendo gestada a proposta de formação de uma Escola Nacional de Circo, quando Orlando Miranda assumiu a direção do Serviço Nacional de Teatro (SILVA⁸).

Num primeiro momento, as escolas privilegiaram o enfoque do ensino nas acrobacias, isto é, a busca da construção de um aluno virtuose do corpo. Os artistas formados tiveram condições de atingir um alto grau de conhecimento e domínio técnico na execução do número. A transmissão do saber circense que englobava outras linguagens artísticas, presentes na memória dos professores, não era passada. A questão metodológica naquele momento, por parte daqueles mestres, priorizou a necessidade de se garantir o artista acrobático mais do que ensiná-lo a aliar destreza corporal e teatralidade, característica do circo-família e, com certeza, presente em suas memórias⁹.

É interessante que parte dos alunos formados nessas escolas, portadores de distintas formações artísticas, como teatro, dança, cenografia, coreografia, entre outros, mesmo que não tenham sido inseridos no processo de formação/socialização/aprendizagem – a estrutura metodológica que o artista do circo-família tinha ao nascer ou se incorporar ao circo –, acabaram

⁸ SILVA, Introdução relatório Convenção Brasileira de Malabares e Circo, a ser publicada.

⁹ Para um maior aprofundamento do processo de desenvolvimento histórico das escolas de circo no Brasil, ver: CÂMARA & SILVA, 2010.

por si, em suas próprias misturas, abraçando a formação em diferentes linguagens e saberes. Apesar do modo de organização de trabalho e de formação serem diferenciadas do anterior, os alunos constituíram-se em grupos que retomaram a linguagem circense no seu caráter rizomático, múltipla, polissêmica e polifônica.

A entrada dessas escolas recuperou, de certo modo, as metodologias de ensino do circo-família: exercícios acrobáticos, teatro, música, dança; além da necessidade de se aprender a montar e desmontar o circo, ser cenógrafo, coreógrafo, ensaiador, figurinista, instrumentista, etc. Porém, não é apenas um retorno ao passado. Com as escolas há de fato novos profissionais utilizando-se da linguagem circense, demonstrando o quanto ela dá e permite a possibilidade de criar, inovar e transformar os espaços culturais.

O advento das escolas de circo no mundo, assim como no Brasil, é o fato realmente novo na história dessa arte: antes, os saberes do circo eram passados dentro da lona, nas escolas permanentes e itinerantes que eram os circos itinerantes; hoje, cada vez mais artistas se fixam em determinada cidade e passam seu conhecimento em troca de remuneração; ou estão inseridos em projetos governamentais e não-governamentais, claro sob auspício de um salário, mas com características diferenciadas dos que trabalham em organizações privadas. É mais distinto das relações de formação e trabalhistas que se estabelecia (ou estabelece) nos circos-famílias. Naturalmente, essas novas formas de inserção das escolas nas cidades proporcionaram um crescimento no número de artistas no mercado.

De 1988 a 2003, até como resultado de um intenso trabalho de militância política/pesquisa/ação, houve um aumento da pesquisa sobre o circo dentro da universidade. Ficou por conta dos vários profissionais artistas circenses não ligados à academia, mas vinculados a processos pedagógicos de formação nessa área, como as Escolas de Circo e a própria Escola Nacional de Circo, ampliarem suas ferramentas voltadas para alunos oriundos dos mais diversos lugares da sociedade. Muitos daqueles alunos eram e são universitários de institutos de artes cênicas (teatro, dança), de música, de educação física, de história, jornalismo, arquitetura, entre outros que ainda desconhecemos.

Não há um levantamento sobre o aumento de investigações acadêmicas na graduação e pós-graduação que utilizam o circo como objeto de estudo. Entretanto, é possível afirmar que três frentes de pesquisa universitárias possuem números já passíveis de estudos: Educação Física, Jornalismo e Teatro. Diferente das duas últimas, é na Educação Física que está

sendo ofertado o maior número de disciplinas e/ou áreas de pesquisas tendo as atividades circenses como fio condutor. Em várias Faculdades de Educação Física no Brasil todo, encontram-se ofertas de cursos oficiais (obrigatórias ou eletivas) sobre circo.

O que se observa é que, mesmo durante um período de quase um século, houve a “necessidade” por parte de alguns intelectuais de produzir uma memória de que circo e educação física não tinham feito parte de histórias que se cruzaram o tempo todo. A entrada de Escolas de Circos, novos sujeitos históricos que ao mesmo tempo eram alunos universitários, mas também aprendizes ou já profissionais circenses, de forma rizomática repõe o diálogo que antes se tentou apagar.

O reconhecimento dos saberes circenses como conteúdo da Educação Física se dá, dentre outras maneiras, através da conexão histórica e da presença desses novos sujeitos históricos, por mais complexa e contraditória que seja, entre circo e esta área do conhecimento.

Dentre os diversos trabalhos acadêmicos desenvolvidos por esses sujeitos históricos, que se tornaram circenses não mais a partir de um modo de organização do trabalho familiar, mas oriundos de escolas de circo, circo social, autônomos, autodidatas, entre outros, uma das frentes mais importantes para além desta evocação histórica são os trabalhos e concepções atuais que valorizam a presença da temática circo como conteúdo da Educação Física aplicada ao contexto escolar. Um exemplo é a publicação do livro *Metodologia do ensino de Educação Física*, que aponta que essa área deve, principalmente, promover a reflexão sobre a cultura corporal, esta entendida como representada pelo jogo, ginástica, esporte, luta, acrobacia, mímica, capoeira, malabarismo, entre outros¹⁰.

A Educação Física é uma disciplina que trata, pedagogicamente, na escola, do conhecimento de uma área denominada aqui de cultura corporal. [...]. O estudo desse conhecimento visa a expressão corporal como linguagem. (COLETIVO DE AUTORES, 1992, p. 61).

A Educação Física, entendida como área do conhecimento que trata da cultura corporal de movimento, sendo que esta visa a expressão corporal como linguagem, ou seja, a possibilidade do homem compreender, interagir e intervir em sua própria realidade e construção através de seus gestos e manifestações corporais, compreende, abarca, o que se tem colocado até

¹⁰ Esta obra é uma coletânea de diversos autores que têm como proposta a exposição e discussão teórico-metodológica da Educação Física, tomando-a como matéria escolar que “trata, pedagogicamente, temas da cultura corporal, ou seja, os jogos, a ginástica, as lutas, as acrobacias, a mímica, o esporte e outros. Este é o conhecimento que constitui o conteúdo da Educação Física” (COLETIVO DE AUTORES, 1992, p. 18).

aqui sobre o que se entende por artes circenses como um de seus conteúdos a serem tratados.

Através das conexões existentes entre o circo e a Educação Física, o levantamento da história artística e, conseqüentemente, da vida de um artista circense, se apresenta como mais uma ação em prol da valorização do debate “Circo e Educação Física” e, em termos mais abrangentes, da própria valorização do circo como conteúdo da área e patrimônio cultural. Oferecer visibilidade à produção histórica de um artista dentro da Educação Física significa compreender esta área do conhecimento como transmissora da expressão cultural de uma sociedade, valorizando-a e, acima de tudo, concebendo-a como herdeira e difusora das manifestações artísticas.

Dessa maneira, frente à crescente expansão e destaque do circo e suas atividades artísticas na sociedade brasileira, em particular nos cursos de Educação Física, que evidenciam uma significativa valorização de sua importância em diferentes aspectos como, por exemplo, humano, social e artístico, ressaltando, dessa forma, seu valor como patrimônio cultural, dar visibilidade à trajetória de um artista de circo tornou-se importante. Acreditamos que a manutenção das artes e seus saberes se alicerça sobre a sua história e transmissão do seu conhecimento perante a sociedade e, nesse aspecto, a Educação Física figura como difusora.

Ao nos voltarmos para a vida e obra dos seus agentes-integrantes, os agentes culturais circenses, ou seja, seus artistas, nos deparamos com a constituição de parte da história do circo e dos circenses, da história cultural latino-americana, a história das produções culturais e artísticas e a própria história da Disciplina Educação Física.

Todas essas questões estão mais interligadas do que se imagina. Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema, da Educação Física e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais e da cultura dos movimentos corporais e construções de aparelhos/ferramentas. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e viceversa (SILVA, 2009, p. 20).

Entender o circo nas suas múltiplas características, por um olhar voltado para os seus bastidores, acrescenta à sua existência o prestígio que essa manifestação secular tanto merece. É imperativo que projetos de pesquisa histórica sejam realizados sobre a linguagem

circense. Entretanto, é necessário também concentrar esforços nos estudos das memórias de seus protagonistas, por meio do levantamento de suas próprias histórias de vida e produção material e imaterial artística. É fundamental a socialização de seus trabalhos de vida e obra, pois somente quando se torna público o conhecimento de suas artes e de seus saberes, é que pesquisadores de várias matizes percebem o quanto os artistas e mestres circenses foram e são peças importantes na construção da cultura latino-americana e, em particular, brasileira.

Uma investigação histórica do circo e de sua arte aparece com certa frequência nos trabalhos que encontramos na bibliografia referente ao tema. No entanto, muitos destes trabalhos possuem um enfoque global e generalista do desenvolvimento do circo e são, ainda, muito focados nas suas origens européias. Para muitos, ainda existe a concepção de que no Brasil não há uma produção artística do circo, concepção esta que, por si só, aniquila essa expressão de arte tão relevante para a identidade e formação cultural de nosso país.

Frente à visibilidade que o circo possui atualmente e da apropriação por certa óptica “banalizada” das suas atividades artísticas por parte de pessoas não bem qualificadas a desenvolver de maneira adequada seus saberes e artes, torna-se importante apresentar e divulgar o circo como patrimônio cultural, evitando, assim, uma produção e consumo diminutos da sua arte e saberes e proporcionando, desta maneira, uma formação substancial sobre o tema àqueles que pretendem desenvolver seu conteúdo de forma educativa e pedagógica.

Assim, entrar em contato com a memória e produção de vida e arte de Ramón Martín Ferroni, 85 anos, é falar também sobre a história do teatro, da música, das artes circenses, da própria história cultural argentina e brasileira. Ferroni foi um dos mais importantes artistas de circo no Brasil, que atuou profissionalmente como ciclista acrobático, monociclista e antipodista (malabarismo com os pés) das décadas de 1930 a 1980, apresentando-se em quase todos os grandes circos brasileiros (Tihany, Orlando Orfei, Garcia, etc.) e, também, Europa e Caribe.

Quando acompanhamos os passos de sua trajetória fica evidente que, embora sejam notórios seu talento e qualidades individuais, ele é também resultado de um rigoroso processo de formação presente no dia-a-dia do circo. Os múltiplos talentos que as teorias artísticas contemporâneas buscam e propõem já eram realidade concreta e cotidiana na vida do circo. Portanto, Ramón não foi único. Talvez tenha sido a ave que conseguiu vôos longos e graciosos, mas foi um tipo de artista semelhante a outros, de menos fama, mas com iguais talentos e qualidades. “Isso não diminui em nada a sua figura, só reafirma o raciocínio geral de

que o circo, muito além do espetáculo, esconde um processo de formação artística para o qual devíamos olhar mais atentamente” (ABREU apud SILVA, 2007, p. 15).

Além de sua inestimável importância para o circo, sua arte e história, Ramón Ferroni possui, ainda, inigualável destaque por ter sido responsável pelo projeto e criação de praticamente todos os seus instrumentos de trabalho como, por exemplo, sua bicicleta de acrobacias, composta de travas e engrenagens especiais que possibilitam a sua desmontagem sem a necessidade do ciclista descer da mesma e, também, curiosos aparelhos de malabarismo, figurinos, malas e valises de equipamentos de viagem.

Por meio da realização dessa monografia, que compõe um todo maior, ou seja, um *corpus documental* de variadas fontes, pretendemos oferecer visibilidade sobre aspectos da vida e obra de um dos maiores artistas circenses que atuaram no Brasil, assim como um pouco da história, realidade e arte do circo e seu encantador universo de beleza e magia.

3. DON RAMÓN – TRAJETÓRIA DE VIDA ARTÍSTICA

Ao nos voltarmos para as origens da trajetória de Don Ramón, encontramos em seu pai, Horácio Serapio Ferroni, a primeira ligação de que se tem registro da família Ferroni com o mundo do circo. Para entendermos um pouco o percurso traçado por Ramón em seus caminhos percorridos como artista foi importante que caminhássemos de mãos dadas com sua história de vida e familiar.

As análises e recortes realizados neste estudo, a partir das diversas fontes e memórias produzidas por esse artista, orientaram não só para sua rica biografia, como também para entender um pouco mais sobre a constituição do processo de socialização/formação/aprendizagem, que dão pistas da ideia do que significava ser um artista circense. Por isso vamos começar com um recorte cronológico familiar.

Horácio Serapio Ferroni nasceu em 1894, em Vitória, província de Entre Rios (Argentina) e foi criado em fazenda até a adolescência. Em função de problemas financeiros, a família perde a fazenda e a mãe de Horácio o leva junto com o irmão, José Angel Ferroni para Rosário – província de Santa Fé (Argentina). Nessa cidade, Horácio desenvolveu diversas atividades profissionais como, por exemplo, metalúrgico e pintor e, com aproximadamente 18 anos, serviu o exército com a patente de Soldado Granadeiro da Guarda Presidencial. Já nesta época, aproximadamente 1914, quando teve início a Primeira Guerra Mundial, Horácio era amador na arte da montaria e volteio (acrobacia sobre cavalo) e havia se envolvido, também como amador, com algumas atividades circenses, principalmente com o malabarismo.

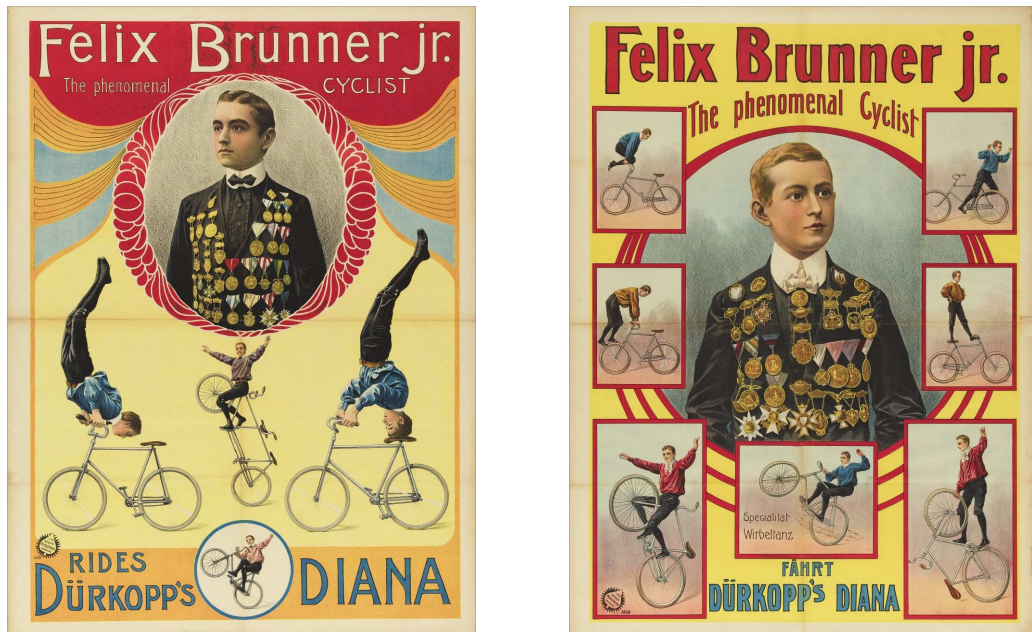


Figura 6. Horácio Serapio Ferroni, quando soldado Granadeiro da Guarda Presidencial, trajando uniforme de gala de San Martín – cerca de 1914¹¹.

Seu envolvimento com essas atividades, segundo Ramón Ferroni, partiu de seu grande entusiasmo pelo circo, o que fez com que Horácio passasse a frequentar espetáculos e a fazer amizades com jovens amadores também apreciadores das artes do picadeiro.

Em uma dessas idas para ver espetáculos em vários espaços arquitetônicos, como circos itinerantes de lona, teatro, etc., assistiu no Teatro Cassino, em Buenos Aires – casa de espetáculos que seguia o sistema europeu de programação artística, ou seja, a cada quinze dias o programa mudava, intercalando atrações nacionais e internacionais –, a apresentação de um jovem ciclista alemão chamado Felix Brunner, que havia sido enviado pelo pai para a Argentina, fugindo da Guerra. O número desse artista consistia em diversas acrobacias de alto grau de dificuldade em bicicleta não desmontável.

¹¹ Todas as fotos onde constam Ramón Martín Ferroni e seus familiares fazem parte do acervo particular do mesmo, cedidas para essa investigação.



Figuras 7 e 8. Felix Brunner, ciclista alemão. Cerca de 1914 (Fonte: <http://www.circusmuseum.nl>)

Uma das indicações da importância deste artista na época é a quantidade de medalhas em sua casaca. Os artistas de destaque no final do século XIX até pelo menos a década de 1930, na Europa e nas Américas, eram frequentemente agraciados com medalhas, muitas de ouro, por altas autoridades civis, militares e, quando em governos monárquicos, por reis, rainhas e príncipes.

Esse é um costume que se manteve nos vários países para os quais os artistas circenses europeus migraram, como por exemplo no Brasil. Do século XIX até primeira metade do XX foi uma prática comum. Erminia Silva analisa esse modo de valorizar a classe artística dando como exemplo os artistas Benjamim de Oliveira, de circo, e Zeca Floriano, que não era artista de origem (filho de Floriano Peixoto, o Marechal de Ferro).

Em 01 de dezembro de 1901, o jornal *O Estado de São Paulo*, publicou um “retrato fotográfico” de Benjamim de Oliveira. As saudações faziam parte da estratégia de divulgação da estréia do Circo Spinelli, no largo da Concórdia. Como era a “estrela” do circo, na foto aparecem medalhas ostensivamente penduradas em seu peito, indicando o quanto era comum que as cidades – através de suas autoridades ou representantes de classes, associações, entre

outros – homenageassem artistas circenses com placas ou medalhas, normalmente de ouro. Elas se transformavam em currículos para os circenses (assim como o eram para os atletas e os demais artistas do período), sendo evidenciadas em toda propaganda impressa do artista, particularmente os estrangeiros, como é o caso de Felix Brunner (SILVA, 2007, pp. 185-186).

Outro exemplo é o caso de Zeca Floriano, atleta e ginasta do Centro de Cultura Física e do Centro Cívico Sete de Setembro, no Rio de Janeiro, na década de 1910, e que trabalhou em vários circos apresentando seus trabalhos em barras e lutas esportivas. Durante vários anos ele também se tornou proprietário de um circo que viajou pelo Brasil. Em 1913, houve um festival em benefício ao Centro Cívico, no Circo Spinelli, armado em São Cristóvão, Rio de Janeiro, do qual o “conhecido *sportman*” (como era chamado)

era diretor das aulas de educação física. Naquela festa, o “campeão”, vestido em seu “dólmán preto, ostentando grande número de medalhas” que lhe tinham sido ofertadas nas “grandes lutas esportivas, pelo poder da força”, iria se apresentar junto com outros circenses (barristas e acrobatas), também professores de ginástica do tal Centro. É interessante ressaltar aqui a presença de circenses ensinando ginástica e envolvidos com a prática da educação física, não só em Centros Cívicos como esse, mas também nas escolas regulares. (SILVA, 2007, P. 136)

Estes são dois dos muitos exemplos de artistas circenses homenageados com medalhas. Além disso, é importante observar nas imagens do artista a referência sobre *Rides Dürkopp's Diana*, que seria uma fábrica de bicicletas onde, segundo Ramón Ferroni, o pai de Felix Brunner trabalhou ou assumiu algum cargo administrativo.

Aqui cabe uma observação interessante sobre características do número de ciclismo acrobático. Ramón afirma no vídeo documentário que compõe este *corpus documental*, que Felix Brunner “dominava amplamente o corpo nos braços”. Esta colocação de Ramón se identifica plenamente com a imagem de número 7, na qual podemos observar o artista realizando diversos exercícios de equilíbrio e deslocamento sobre a bicicleta apoiado em seus braços. Também, em entrevista realizada com Ramón no ano de 2007, quando perguntado sobre qual seria a primeira providência que uma pessoa deveria tomar para se iniciar na aprendizagem do número de bicicleta, ele afirma que

[...] em primeiro lugar, se é para fazer o número de bicicleta clássico [...], o primeiro que tem fazer é colocar a mão no chão assim, e ficar parado na mão assim, direitinho, ficar bem parado de mão, ter essa parte aqui [antebraço] super, super. Se não tiver braço não

faz o número clássico. No número clássico, está todo sempre em cima dos braços... para fazer uma pirueta...para fazer um passo a frente [...] qualquer coisa que eu vou fazer tem que estar no braço [...] (informação verbal)¹

Essa afirmação de Ramón, aliada à observação de seu próprio número através dos vídeos feitos na década de 1970 e à imagem de número 7 de Felix Brunner, comprova que o número de ciclismo que ele denomina de “acrobático clássico”, ou seja, o realizado por Don Ramón, caracteriza-se por exigir força e grande domínio do equilíbrio sobre os braços, e não somente sobre as pernas, como comumente se acredita, já que se trata de uma apresentação realizada sobre bicicleta.

Assim que Horácio assistiu a apresentação do ciclista alemão, apaixonou-se pelo número de bicicleta. Como já dominava fisicamente os movimentos acrobáticos sobre cavalo, começou a ensaiar em uma bicicleta comum até conseguir dinheiro para montar/construir uma semi-profissional. Segundo relato de Ramón, seu pai treinava as acrobacias ciclísticas em um grande curral de vacas.

Inicialmente, Horácio Ferroni trabalhava se apresentando em espetáculos beneficentes, que Ramón identificou como trabalho de amador. O primeiro contrato de Horácio deu-se por intermédio de um colega chamado Provassi, que era palhaço e que levou o empresário descendente de italianos, Don Carlo Carnel, para assistir a uma apresentação de Horácio em um teatro. Em função de sua grande timidez e nervosismo, essa apresentação para o empresário foi desastrosa. Depois de certo tempo, Provassi convenceu novamente Don Carlo a assistir outra apresentação de Horácio, sem que este soubesse da presença do empresário. Nesta segunda tentativa, Horácio se saiu muito bem. Em sua estreia no circo desse empresário, no ano de 1916 aproximadamente, Ramón relata que o pai, ao terminar seu número, foi levado do picadeiro carregado pelos braços de D. Carlo e que o número de bicicleta ainda era novidade na América.

¹ Relato de Ramón Ferroni em 2007.



Figura 9. Horácio Ferroni, cerca de 1920.
(Fonte: Acervo pessoal de Hector Francica)

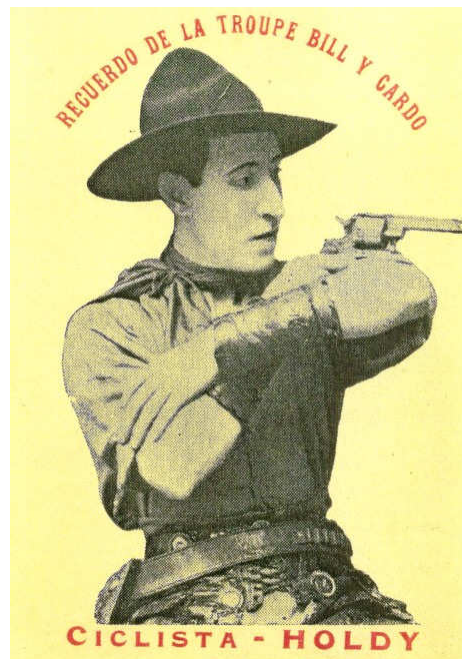


Figura 10. Horácio Ferroni, ciclista Holdy, com Trupe Bill e Cardo, cerca de 1920. (Fonte: Acervo pessoal de Hector Francica)

As imagens acima (Figuras 9 e 10)¹¹ são indícios do sucesso de Horácio. São fotos produzidas para serem vendidas ou distribuídas como propaganda do artista e do lugar no qual se apresentava. Em geral, são artistas de destaque na programação do espetáculo. Esse tipo de produção tornou-se comum a partir do final do século XIX, quando a fotografia tornou-se acessível a um número maior de pessoas. Artistas de diversas áreas – teatro, ópera, música, circo e posteriormente cinema – utilizaram esse meio como publicidade. Em geral, eram tiradas em estúdios, como se pode observar pela paisagem de fundo da foto de número 9. Além das fotografias dos artistas fazerem parte do material de propaganda e publicidade nos pôsteres e catálogos, elas eram vendidas em teatros, cafés-concerto e circos (depois rádio e cinema), como recordação (SILVA, 2007 e 2009).

Horácio Ferroni, atuando como ciclista, trabalhou acompanhado de outros artistas. Ramón cita que seu pai, em determinado período de sua carreira, se apresentou juntamente com um inglês, com quem formou uma *Troupe* chamada Bill y Cardo, como podemos observar na foto propaganda de número 10, e que durante o número fazia a parte cômica

¹¹ Fotos gentilmente cedidas por Hector Francica, pesquisador e colecionador argentino.

enquanto Horácio fazia a parte séria. Ambas as fotos nos foram gentilmente fornecidas por Hector Francica, pesquisador e colecionador da história do circo, que mora em Mar Del Plata (Argentina), posteriormente à entrevista na qual Ramón havia feito esses relatos. Assim, através dessas fontes temos a confirmação da fonte oral dos relatos de Ramón, comprovando, além disso, o nome artístico que seu pai utilizava: Holdy. Horácio também trabalhou juntamente com sua mulher, Maria Hermínia Bianchi, com Margarida Bianchi, sua cunhada, com seu irmão José Ferroni – que, segundo Ramón, era um grande *clown* e garantia o êxito do número com sua atuação. Acrescenta ainda em seu relato que determinado momento do número do trio consistia em Horácio e José, em cima das bicicletas, apoiando uma barra em seus ombros, com Margarida fazendo passadas de trapézio sobre ela.

Maria Hermínia Bianchi, nascida em Rosário em 1906, era filha de Ernesto Afonso Bianchi, descendente de italianos, diretor e maestro de banda de circo (Circo “Manetti” e “Jockey Club”). Além desse seu envolvimento com o circo atuou também como professor de música. Segundo Ramón, por volta de 1950, na região de Córdoba (Argentina), dezenas de músicos haviam se formado com Ernesto Bianchi e, na cidade de Bell Ville daquela província, Ernesto fundou uma escola de música que levava seu nome. Maria Ermínia não era ainda artista circense, mas assim que conheceu Horácio Ferroni e após o casamento, por volta de 1920, passou a ensaiar bicicleta, chegando a se apresentar com o marido. Nesta época, Maria Hermínia, sua irmã Margarida Bianchi, José Ferroni e Horácio passaram a realizar juntos um número de bicicleta acrobática e monociclo.

Da união de Horácio Ferroni com Maria Hermínia Bianchi nasceu Ramón Martin Ferroni e Margarita Virginia Ferroni, no entanto essa relação não foi duradoura. Maria Hermínia saiu do circo no qual trabalhavam, bem como da Argentina, e casou-se com um peruano chamado José Caballini, com quem teve seis filhos, mudando-se de país. Horácio, após algum tempo, casou-se com Assunción, que ajudou a criar Ramón e que também fez bicicleta. José Ferroni, irmão de Horácio, posteriormente casou-se com a irmã de Assunción, Leonor Merida, e teve uma filha chamada Virginia Ferroni¹² – prima de Ramón. Tanto Assunción como Leonor Merida passaram a fazer número de bicicleta com Horácio e José Ferroni.

¹² Virgínia Ferroni, prima de Ramón, casou-se com o domador José Luis Stevanovich, conhecido como “O Capitão Júlio”, artista de família tradicional circense tanto na Argentina quanto no Brasil. Ele é falecido e ela ainda reside em Buenos Aires (Argentina).



Figura 11. Horácio Serapio Ferroni e Maria Hermínia Bianchi, pais de Ramón Martín Ferroni. Praia de Mar del Plata, cerca de 1930 – Foto Villalobos.

Como se pode observar por essa rápida descrição da composição familiar, nenhum dos componentes das duas famílias era de origem circense, apesar do pai de Maria Hermínia ter contato por causa de seu trabalho. Entretanto, a partir da entrada de Horácio num modo de organização do trabalho circense do período, que Silva denomina de circo-família, todos os outros membros da família – seu irmão, esposa, cunhada –, ao se incorporarem a esse universo, necessariamente tornavam-se artistas. Esse modo de organização era associado ao processo de socialização, formação e aprendizagem que

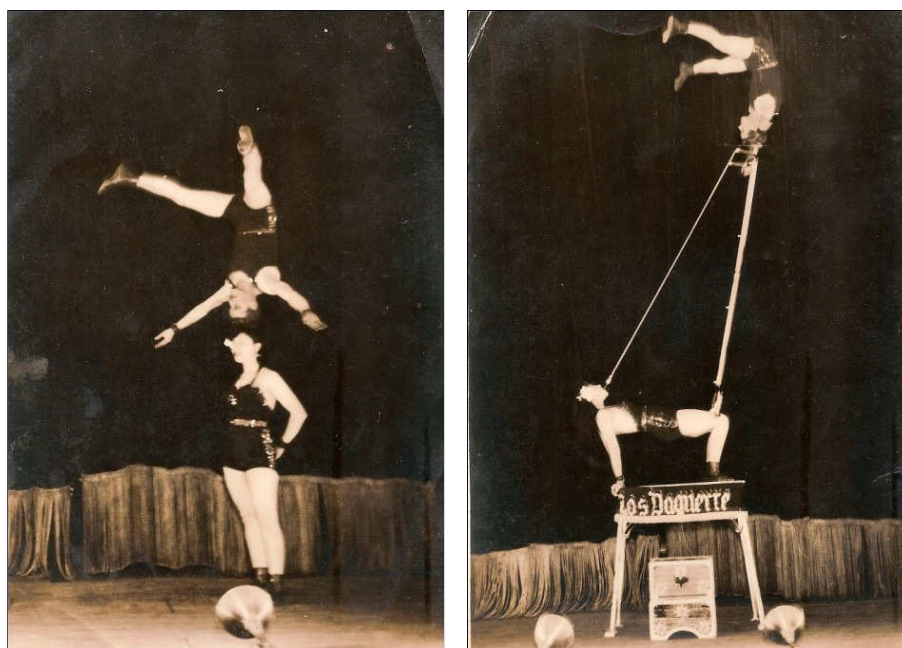
formavam um conjunto, eram articulados e mutuamente dependentes. Seu papel como elemento constituinte do circo-família só pode ser adequadamente avaliado se este conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo – tratava-se de produzir, reproduzir e manter o circo-família. (SILVA, 2009, p. 33)

Tanto Ramón quanto sua irmã Margarita Virginia nasceram dentro de uma estrutura familiar circense que tinha como orientação já as bases do circo-família, no qual aqueles dois elementos articulados pressupunham que a geração seguinte seria portadora dos saberes para

se tornarem também artistas, aprendendo todos os passos para essa realização.

Como era costume nos circos-família de toda América Latina, ambos passaram por todas as etapas que os formariam e qualificariam a exercer quase todas as atividades artísticas dos palcos/picadeiros circenses. Entre elas, Ramón estreia no número de bicicleta realizado pelo grupo de sua família, enquanto sua irmã se dedicou mais à contorção, malabarismo e principalmente à portagem ou portô.

Margarita Virginia Ferroni casou-se com Luiz Alberto Martinez, com quem apresentava um número de dupla acrobática de equilíbrio. Luiz era considerado um grande paradista de cabeça e filho de um importante comico uruguaio conhecido como Carrapicho. Uma das observações que Ramón faz da irmã é sobre o quanto era forte e desempenhava a função que no circo se denomina de portô – artistas que suportam os parceiros e/ou aparelhos, possuindo características físicas potentes. Aliás, uma das denominações dessa expressão também é “forte”.



Figuras 12 e 13. Margarita Virginia Ferroni e Luiz Alberto Martinez em número acrobático. Destaque para função de porto exercida por Margarita, na década de 1950.

É interessante chamar atenção para isso, já que no modo de organização

familiar circense em que Ramón e sua irmã nasceram – o circo-família –, o aprendizado se iniciava desde muito pequenos, para meninos e meninas. Em geral, aos homens, tendo em vista a constituição física do gênero, cabiam muitos números de força. Entretanto, isso não significava que as mulheres também não aprendiam e realizavam números circenses que exigiam força física, sendo muito comum encontrarmos neste universo adestradoras e domadoras de animais selvagens de grande porte.

Atualmente, o processo de ensino/aprendizagem em Escolas de Circo e Circo Social ainda mantém o modo de formação/qualificação de artistas, independente do gênero. Isso, em si, torna-se um diferencial importante frente a outras áreas de ensino nas quais a questão física está presente, como, por exemplo, nas próprias aulas de Educação Física nas escolas, os cursos de danças, entre outros.

Ramón Martin Ferroni nasceu em Rosário, província de Santa Fé, em 22 de Setembro de 1925 e, como já analisado anteriormente, ao nascer dentro de uma estrutura de circo-família, seu processo de aprendizagem o qualificava para diversos números. Com oito anos iniciou seu aprendizado circense fazendo exercícios de força, resistência e equilíbrio – principalmente paradas de mão e monociclo. Curiosamente, Ramón começou a treinar primeiro monociclo, que era o encerramento do número de ciclismo, para depois se dedicar à bicicleta e acrobacias sobre ela.

Em 1937, com exatamente 12 anos de idade, Ramón estreou nos picadeiros. Sua estreia ocorreu em um domingo, em Mercedes de São Luis – Argentina, em função de sua madrasta não poder entrar no picadeiro por estar muito doente. Dessa forma, entra para substituí-la em número composto por seu pai, seu tio, sua madrasta, a irmã da madrasta e sua prima, andando em um monociclo de aproximadamente dois metros e meio, como podemos observar na figura abaixo. Desde então, Ramón Ferroni passou a se apresentar em família e já com 14 anos de idade, em 1939, passa a fazer a parte de seu pai no número. Nesse período Horácio Ferroni já está bem debilitado, vindo a falecer em 1942, vítima de rim policístico.¹³

¹³ Essa doença, de cunho hereditário, manifestou-se em diversos membros da família, inclusive em Ramón Martin Ferroni.



Figura 14. Fotografia de apresentação em família, como documento de comprovação do trabalho do grupo para entrada no Uruguai. Da esquerda para a direita: José Ferroni, Ramón Ferroni, Assunción Merida, Leonor Merida, Horácio Ferroni e, na parte de baixo, Virgínia Ferroni.

É preciso retomar a idéia de que no modo de organização do trabalho aliado ao processo de socialização/formação/aprendizagem do circo-família, poucos artistas eram exclusivos em um único número. Em seus relatos, Ramón informa sobre os números dos quais participou, inclusive trabalhando como ator nas peças de circo-teatro. Ele nos informa com riqueza sobre as várias atividades que um artista exercia nos circos e que não se baseavam apenas em exercícios acrobáticos como é o caso, por exemplo, da Trupe Los Miakawa – em particular, Eduardo Miakawa, que Ramón menciona como “Miakagua”. Na sua descrição sobre esse profissional, fala do quanto era um respeitável artista que viu trabalhar. Era cômico, ator do circo-teatro, mas, principalmente, músico e cantor. Pelo relato de Ramón, presente no vídeo documentário deste *corpus documental*, dominava vários gêneros musicais que cantava e tocava num pequeno violão.

Na história do circo latino-americano, em particular Argentina e Brasil, os palhaços-cantores eram atrações importantes nos espetáculos circenses, assim como nas peças de circo-teatro. No período em que não havia ainda uma massificação da indústria cultural, como

disco, rádio e televisão, eram os circenses, em particular os palhaços-cantores, os principais divulgadores da diversidade musical de cada época (SILVA, 2007). Porém não se restringiam apenas à diversidade do país, cidade ou local de sua descendência, sendo responsáveis por espalhar gêneros musicais e teatrais para toda a América Latina. Assim, como relata Ramón, Eduardo cantava tango, música paraguaia, entre outras, para diversos públicos.

Logo após sua estreia no picadeiro, Ramón realizou algumas viagens com seus familiares para o Uruguai, permanecendo naquele país de 1940 a 1946, quando volta para a Argentina para o alistamento militar, servindo por um ano e sete meses. Neste período sua família possuía um circo chamado Circo Portenho. Posteriormente, Circo Holdy Palacios, em sociedade com a família Palacios na Argentina¹⁴. À medida que seus parentes foram falecendo, passou a atuar sozinho tanto com o número de bicicleta como com o número de antipodismo.

Ramón Ferroni casou-se com a catarinense Eldritha Witte, professora, filha de imigrantes alemães, por volta da década de 1950. No linguajar circense ela era “moça da cidade”, ou seja, não tinha nenhuma relação com o circo. Entretanto, assim que se casaram, ela passou a ensaiar bicicleta com Ramón e a trabalhar junto dele. Com Eldritha, Ramón teve um casal de filhos que não seguiram carreira artística.

No período aproximadamente da década de 1940 até o final de 1960, Ramón realizava seu número de ciclismo acrobático em uma bicicleta que não possuía nenhum tipo de trava ou engrenagem que permitisse que fosse desmontada durante a apresentação e, em função disso, encerrava sua exibição em um monociclo “girafa” com o auxílio de uma escada. Seu número era composto por duas partes: a primeira, em que realizava exercícios de deslocamento e equilíbrio sobre a bicicleta; e a segunda, em que encerrava sua apresentação subindo em um monociclo com mais de dois metros de altura, apoiando-se em uma escada sem nenhum tipo de fixação.

¹⁴ Muitas das famílias européias que migraram para a América Latina durante todo o século XIX e primeira metade do XX, percorreram a maioria dos países desse continente. Como eram famílias extensas, muitos de seus membros foram se estabelecendo em alguns deles, por isso é muito comum encontrarmos várias dessas famílias como circenses argentinos, brasileiros, uruguaios, chilenos, entre outros. A família Palacios é um desses casos.



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18

Figuras 16 a 18. Primeira parte do número de ciclismo acrobático com bicicleta não desmontável, década de 1950.

**Figura 19****Figura 20****Figura 21****Figura 22**



Figura 23

Figuras 19 a 23. Segunda parte do número de ciclismo acrobático com bicicleta não desmontável, finalizado com monociclo de mais de dois metros de altura auxiliado por uma escada.

Dentre os truques da primeira parte do seu número, merece destaque aquele em que Ramón ficava em pé sobre o guidão ou manúbrio da bicicleta e o banco, deslocando-se pelo picadeiro em oito. Ao executar este truque, Ramón fitava o público, ajeitava as mangas do seu paletó e repousava as mãos nos bolsos, despertando o encanto da platéia.



Figura 24. Bicicleta não desmontável – truque de equilíbrio e deslocamento em oito.

Outro truque que merece destaque é aquele em que Ramón se mantinha equilibrado sentado sobre o guidão com os pés sobre a roda dianteira. Durante este truque de equilíbrio, Ramón cruzava os braços e posteriormente, cordialmente, saudava o público.



Figura 25. Bicicleta não desmontável – truque de equilíbrio.

Pode-se observar uma postura muito elegante e fina durante a realização de seu número e, também, impecáveis figurinos ao estilo toureiro espanhol, marcas registradas do artista. Ramón relata que na sua segunda temporada com o Circo Tihany para a Argentina, mandou fazer dez ternos/*smokings* de uma só vez, quatro para o número de bicicleta, quatro para o número de tranca e mais dois para uso no cotidiano. Ramón afirma que uma questão importante para a realização de seu número de ciclismo acrobático era o chão. Para a boa execução do número, era de extrema importância que o chão em que fosse se apresentar estivesse o mais nivelado possível, ou seja, sem imperfeições e desníveis. Para isso, por diversas vezes, precisou passar horas arrumando os tabladados que iriam compor os picadeiros ou palcos onde se apresentaria.

depois que entrei com Tihany me favoreceu porque era palco, não era picadeiro. Picadeiro tinha que colocar todo o assoalho, eram dezesseis pedaços de quatro metros de comprimento por um de largura (informação verbal) ²

Por meio das figuras 15 a 25 podemos observar, também, o elevado grau de

² Relato de Ramón Ferroni em 2007.

complexidade técnica que apresentava o número ciclístico de Ramón Ferroni, em função das acrobacias e equilíbrios diversos que o mesmo desenvolvia sobre a bicicleta. É importante salientar que aprendeu com seu pai e tio, que já eram ciclistas, mas também muitos de seus truques foram construídos a partir de observações de vários outros artistas. Isto foi possível em função da sua imersão no contexto de aprendizagem, socialização e formação do circo de sua época.

Mesmo que Horácio Ferroni, pai de Ramón, ao iniciar sua vida profissional artística no circo, não pertencesse ao que se denominava como “tradicional família circense”, o acesso à tradição era estendido àqueles que não nasciam no circo, mas que a ele se incorporavam. O requerimento era a passagem pelo ritual de aprendizagem ministrado por uma das famílias tradicionais, corroborado pela passagem de seus filhos pelo mesmo ritual, agora ministrado por ele mesmo, da mesma forma que recebeu. Este “estranho” poderia ser então considerado um tradicional, um formador da tradicional família circense ou um formador de uma dinastia circense (SILVA, 2009, p. 62).

No caso de Horácio, não há de fato um ritual de aprendizagem por uma família, mas ao mergulhar naquele modo de organização, o processo de formação/qualificação se dava (e se dá, atualmente) para além da observação que pode ser considerada uma das etapas pedagógicas de aprendizagem, as trocas constantes de informações com outras famílias garantiam complexidade de saberes técnicos profissionalizantes. Além disso, ele também garantiu o segundo passo requerido: transmitiu tais saberes aos seus filhos, tornando-os portadores de futuro dos saberes e práticas.

Ao “darmos as mãos” a Ramón e termos como proposta dar visibilidade à sua história de vida como artista circense, sua trajetória reforça que a partir dele foi possível mergulhar no mundo do circo, ou seja, tanto seu pai quanto ele próprio exemplificam o significado do modo de organização do trabalho e o processo de socialização/formação/aprendizagem. No caso dos aparelhos que Ramón utilizou, fazia parte do circo-família que os próprios circenses é quem os construísem, pois somente eles eram conhecedores da arte de armar e desarmar um circo, ou um aparelho.

Eles mesmos garantiam a sua segurança e a do público que assistia ao espetáculo. Assim, fazia parte da construção da relação de trabalho que, tanto proprietários quanto contratados, dominassem a montagem de cada detalhe do circo. (SILVA, 2009. P. 95)

Por isso, é possível observar o resultado desse modo de organização do trabalho tanto no número de bicicleta quanto no de antipodismo ou tranca, sendo que este último também foi aprendido e desenvolvido através da bagagem que herdou, tendo os seus aparelhos projetados ou construídos pelo próprio Ramón.

Esse número foi primeiramente idealizado por Horácio Ferroni para ser realizado em cima de uma bicicleta. A ideia era construir uma banquilha – uma espécie de cadeira em que o artista se deita e fica com as pernas direcionadas para o alto – que ficasse acoplada sobre a cabeça do ciclista, onde o malabarista se deitaria e realizaria os truques. Ramón relata que experimentou a faceta e concluiu que era possível, bastaria apenas que o antipodista treinasse sua visão, pois, com o movimento da bicicleta, o teto parecia ficar em movimento também, confundindo o artista. Apesar da viabilidade do número idealizado por Horácio, Ramón apenas o realizou fora da bicicleta, deitado sobre uma banquilha fixa no chão, porém, com extrema destreza e habilidade, consagrando-se como um magnífico número que o acompanhou por toda sua trajetória artística, juntamente com o ciclismo acrobático. Os materiais que compõem esse número são, respectivamente, um dado, uma carta de baralho, um tambor, um cilindro e uma banquilha, com aproximadamente oito quilos cada, e um cilindro de fogo com pouco mais de dez quilos, todos projetados e construídos sobre a batuta do artista.

Segundo Ramón, a primeira versão da banquilha lhe incomodava muito as costas, prejudicando seu desempenho durante o número. Mas, durante uma visita à região do nordeste brasileiro, entrou em contato com as redes e cadeiras feitas com encordoamento de borracha, típicas da região, que o inspiraram a construir uma malha de material sintético que ele mesmo esquentava e “encordoava”, sendo este material mais maleável e menos prejudicial para as costas. Já os aparelhos de antipodismo foram construídos em isopor e madeira, revestidos por celulóide nacarado, mesmo material usado em volantes de carros antigos e que, já na época de sua construção, possuíam um custo muito elevado.

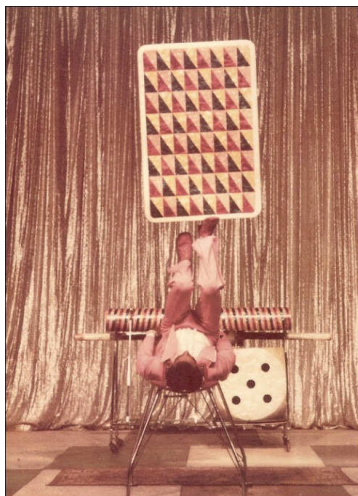


Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figuras 30

Figuras 26 a 30. Ramón Ferroni executando seu número de tranca com cada um de seus aparelhos.

Podemos observar nas figuras os aparelhos apoiados em suporte de metal, também projetado pelo artista, para que eles ficassem organizados em sua apresentação sobre o picadeiro; bem como o chamativo figurino todo rosa de Ramón, que lhe valeu o carinhoso apelido de “Pantera-cor-de-rosa”.

Durante seu número de tranca, Don Ramón realizava diversos giros, lançamentos e, principalmente, equilíbrios com seus aparelhos. Para o encerramento de sua apresentação, utilizava-se de um grande cilindro onde se ateava fogo nas pontas. Neste momento final, as luzes eram apagadas e um ajudante de palco preparava o aparelho para o artista, que com seus pés e mãos o rodava velozmente. É interessante observar durante todo o número de tranca a agilidade com que Ramón desenvolvia os equilíbrios, giros e lançamentos de seus aparelhos. Apesar do peso elevado de cada objeto, Ramón se apropriava deles com tanto domínio que fazia com que parecessem extremamente leves e fáceis de trabalhar. O número de antipodismo em si, se apresenta como um dos que exige maior grau de destreza dentro das modalidades de malabarismo, e podemos observar essa característica com bastante clareza ao destinarmos atenção para os movimentos extremamente precisos e calculados de pés e pernas desenvolvidos por Ramón durante o número, principalmente os giros e equilíbrios de seus aparelhos.

Em 1952, Don Ramón veio ao Brasil pela primeira vez com o Circo Stevanovich, do domador José Luiz Stevanovich, conhecido como “O Capitão Júlio”, casado com sua prima Virgínia.

Neste mesmo ano, conheceu Leonardo Temperani no Circo Palacios, que estava em Porto Alegre. Segundo Ramón, este teria lhe dito para tentar fazer algo diferente com a bicicleta, pois já existia este número sendo realizado nos circos. Por influência e estímulo daquele artista – tio de Jayme e Jayr Temperani, também ciclistas e amigos de Ramón –, Ramón começou a desenvolver ideia de criar uma bicicleta em que fosse possível realizar seu número completo, ou seja, que serviria para acrobacias e que fosse capaz de se transformar em um monociclo, tudo no mesmo aparelho.

**Figura 31****Figura 32****Figura 33**

Na sequência, da esquerda para a direita, Leonardo, Jayme e Jayr Temperani. A família Temperani se especializou, entre outros, no número de ciclismo. Fonte: foto do acervo particular da família Temperani, gentilmente cedida por Rosaime Temperani.

Ramón dedicou muito tempo elaborando esta bicicleta e ao longo de anos estudou diferentes formas de mecanismos – hidráulicos, mecânicos, molas – que a permitissem ser desmontada com o ciclista em cima e que, por fim, terminasse em um monociclo alto. Finalmente, junto a um engenheiro metalúrgico, um engenheiro mecânico e um mecânico de bicicletas, Ramón finalizou o projeto decidindo-se por construí-la com travas e engrenagens mecânicas. Como se tratava de algo novo, sem modelos anteriores como referência, construiu primeiro um protótipo em madeira, assim pôde estudar e analisar todas as etapas de produção.

A partir daí iniciou a construção da bicicleta em metal em uma fábrica de aviões em Córdoba, na Argentina. A bicicleta somente ficou pronta em 1969, quando Ramón estava em uma temporada no Rio de Janeiro, mas ainda precisava de ajustes que impediam a sua utilização para a realização de acrobacias, sendo possível somente a sua desmontagem.

Finalmente, em 1972, exatamente vinte anos desde quando começou a pensar em construir um novo aparelho, quando Ramón se encontrava em temporada com o Circo Garcia, no Caribe, a bicicleta ficou totalmente pronta e apropriada tanto para acrobacias como para a desmontagem, sendo, agora, possível realizar seu número completo com apenas uma única bicicleta.

As imagens a seguir (Figuras 34 a 36) são as primeiras fotografias desta bicicleta tiradas por um colega de Ramón na década de 1970. Segundo o artista, logo que a ela ficou totalmente pronta, este colega lhe disse “finalmente você tem um aparelho”.



Figura 34



Figura 35



Figura 36

Figuras 34 a 36. Primeiras imagens tiradas de Ramón com sua bicicleta desmontável, início de 1970.

Durante essa mesma temporada pelo Caribe, com o Circo Garcia, mais especificamente na Jamaica, Ramón também projetou uma grande caixa em alumínio e madeira feita especialmente para transportar sua bicicleta, e que ao mesmo tempo funcionava como uma espécie de camarim quando aberta e apoiada verticalmente, pois possuía em seu interior: um

espelho, bocais e fios para lâmpadas. Portanto, a criação e construção de sua bicicleta desmontável levaram ao todo vinte anos para chegar ao fim e, a partir daí, Ramón iniciou uma nova e próspera fase em sua carreira artística, que culminou com sua ida para a Europa.

Essa bicicleta desmontável projetada por Ramón possui diversas características próprias como, por exemplo, travas e engrenagens especiais que a diferenciam de qualquer outro modelo que se tenha conhecimento. As travas são responsáveis pela conexão das partes maiores da estrutura principal da bicicleta, conhecida como quadro, e todas fixadas como alavancas de pressão. A engrenagem mecânica, responsável pela transformação da bicicleta em monociclo, está situada no eixo dos pedais, sendo dotada de movimentos para cima e para baixo, bem como composta por diversos “dentes” que permitem a fixação de cada movimento. Apesar de ser toda construída em metal cromado e, conseqüentemente, ter um peso muito mais elevado que qualquer bicicleta mesmo na atualidade, Ramón executava suas acrobacias sobre ela com extraordinária agilidade, tranquilidade e leveza, despertando a sensação de que era um aparelho extremamente leve e ágil. Suas travas especiais permitem que seja desmontada com o ciclista sobre ela, e suas engrenagens possibilitam que, através de ações programadas e muito ensaiadas, seu quadro, ou seja, sua estrutura básica, se transforme em um monociclo.

Outra característica importante da bicicleta que a diferencia das atuais é o fato de possuir o eixo de tração fixo, isto é, a bicicleta possui tração tanto para frente como para trás, não muito comum hoje em dia, o que significa que se o ciclista parar bruscamente de pedalar, a bicicleta para também. A justificativa para esse mecanismo se deve ao fato de que a bicicleta, depois de inteiramente desmontada e engrenada para o formato de monociclo, possua também a tração própria de um monociclo, ou seja, possibilite que se pedale para frente e para trás. Podemos reparar, então, que sempre que a bicicleta está se deslocando para frente sem que Ramón esteja com os pés nos pedais, estes não param de rodar, evidenciando que o eixo está diretamente fixado e acoplado à roda traseira através da corrente.

A partir do entendimento desta estrutura mecânica da bicicleta, podemos observar nos vídeos gravados na década de 1970, em que Ramón Martín Ferroni se apresenta com ela, a necessidade do artista, depois de realizar algum truque em que tira os pés dos pedais, de voltar a pisar sobre eles exatamente no tempo de rotação em que estão, uma vez que não

param de rodar enquanto a bicicleta se movimenta. A análise dessa característica é muito importante, pois exige do artista, para cada truque realizado, um “tempo” perfeito para posicionar os pés nos pedais e voltar à montaria padrão da bicicleta. Caso este “tempo” não seja respeitado, assim que o artista posicionar os pés nos pedais, seu peso sobre eles fará com que a bicicleta seja freada bruscamente. Podemos observar nas diversas fotografias de Ramón se apresentando, os estágios da desmontagem da bicicleta.

Com relação aos estágios de desmontagem da bicicleta, Ramón, ao iniciar este processo, antes mesmo de subir novamente sobre ela, logo depois de realizada sua exibição de acrobacias e saudado o público, afrouxava a trava “rosqueável” de fixação da roda dianteira e retirava a trava que conectava o garfo traseiro à base do selim. Após estas ações, montava na bicicleta e se mantinha em deslocamento somente equilibrado na roda traseira. A partir daí, “desrosqueava” a trava do guidão, retirava-o da bicicleta e o entregava a um ajudante no palco. Em seguida, a segunda peça a sair era a roda dianteira, que já estava previamente preparada. Sem o guidão e a roda dianteira, Ramón retirava a barra do quadro que conectava a parte dianteira da bicicleta à base do selim e a sua respectiva trava. Na sequência, acionava o manche – barra diagonal do quadro –, puxando-o em sua direção e fazendo com que o garfo traseiro da bicicleta se desencaixasse da base do banco e pendesse livre, ainda conectado à estrutura da bicicleta para, dessa maneira, ser retirado. Como penúltimo estágio da desmontagem, Ramón acionava um dispositivo logo abaixo do banco da bicicleta, responsável por liberar a engrenagem central para movimentar-se sobre seu próprio eixo e, simultaneamente, agarrava o manche e projetava seu corpo, juntamente com a barra que conecta o banco ao eixo central da bicicleta, totalmente para cima da roda traseira, fazendo com que toda a estrutura se orientasse verticalmente, em formato de monociclo. Por fim, ajustava o posicionamento do banco e retirava o manche, última peça a sair na sequência.

Ramón, como no número de tranca, também projetou um suporte para o monociclo e as peças que compunham a bicicleta e que, durante a sua apresentação, ficava em cena para que o ajudante no número ciclismo pudesse apoiar as peças que lhe ia entregando na desmontagem.



Figura 37. Suporte para o monociclo e as peças da bicicleta desmontável.

Durante sua carreira, Ramón teve como influência as ciclistas japonesas Lilly Yokoi e Kimi Yokoi, tendo visto pessoalmente em temporada por São Paulo somente a segunda. As japonesas foram artistas de grande destaque em sua época, sendo Lilly Yokoi conhecida como “a bailarina da bicicleta de ouro”, por possuir uma bicicleta inteira banhada em ouro 18 quilates. Don Ramón relata que a possibilidade de ver uma apresentação da ciclista Kimi Yokoi foi fundamental, pois ele há muito tempo treinava um determinado truque e não o conseguia completar e, assim que viu a japonesa realizar este mesmo truque, descobriu que estava desenvolvendo-o de forma errada e, dessa forma, conseguiu corrigi-lo e inseri-lo em sua apresentação.



Figuras 38 e 39. Ciclistas de origem japonesa que foram influência para Ramón Ferroni: Lilly Yokoi (à esquerda. Fonte: Acervo pessoal de Hector Francica) e Kimi Yokoi (à direita. Fonte: <http://www.circusmuseum.nl>).

Outra influência na carreira de Ramón foi Jimmy Egred, ciclista colombiano que, segundo ele, realizava diferentes tipos de paradas de mão sobre a bicicleta a exemplo do ciclista alemão Felix Brunner, que havia inspirado seu pai.



Figura 40. Jimmy Egred, ciclista colombiano que foi influência para Ramón Ferroni (Fonte: Acervo pessoal de Hector Francica).

Dentro do modo de organização do trabalho aliado ao processo de socialização/formação/aprendizagem do circo-família, Ramón também foi um artista que transcendeu ao conhecimento e prática específicos de seus números.

eu era capataz, eu que costurava as lonas... as lonas não, por que naquele tempo era cirquinho de teatro... estou falando dos anos quarenta... eu era capataz, era quem fabricava os encouraçados, que costurava as lonas, era quem fazia tudo. (informação verbal)³

Nesta afirmação de Ramón, registrada em entrevista no ano de 2007, encontramos os saberes típicos do universo circense e que estão relacionados à sua própria constituição e manutenção. Para além destes saberes, a estrutura organizacional e social do circo-família do período que Ramón menciona exigia também o domínio de outros conhecimentos como, por exemplo, mecânica, elétrica, geografia, contabilidade, etc. Saber armar e desmontar o circo, dominar a instalação elétrica do mesmo, a mecânica dos meios de transporte do circo, a

³ Relato de Ramón Ferroni em 2007.

adequação do terreno onde iria montá-lo, as rotas mais apropriadas para as viagens, a distribuição dos salários e encargos financeiros, entre outros, eram alguns dos saberes que todos que compunham o circo-família do período deveriam dominar e que se garantiam através do processo de socialização/formação/aprendizagem.

Como se diz na linguagem circense “todos tinham que ser bons de picadeiro e bons de fundo de circo”. No entender dos circenses brasileiros, a referência aos “tradicionais de antigamente”, ou àquele que dizia “sou um artista de circo”, explicitava que saber executar um número no picadeiro representava uma das fases da construção de um artista circense “verdadeiro”. Aprender a dar um salto mortal, por exemplo, muitas pessoas aprendem, não precisam de circo para isto. Mas, saber empatar uma corda ou um cabo de aço, confeccionar um pano, preparar uma praça, ser mecânico, eletricitista, pintor, construir seu próprio aparelho, armar, desarmar, é que diferenciava um artista circense de outros artistas, mesmo dos que futuramente ingressarão no circo. (SILVA, 2009, p. 95)

Dentre os domínios de diversos saberes que transcendiam a execução de seu próprio número, entendemos Ramón, ao nos voltarmos para a sua constituição como circense, como um “artista múltiplo” ou um “artista completo”. Em sua carreira artística, para além dos números de destreza e acrobacia, também se dedicou a outras expressões.

naquele tempo, um artista para ser contratado precisava saber um pouco de teatro também... eu mesmo ensaiei muito teatro na Argentina, até cantei com uma guitarra [...]. Fui ator muitos anos e me dava muito bem nos papéis cômicos... não em papéis sérios, porque não tinha vocação mesmo para esse, agora no cômico me sentia bem (informação verbal)⁴

No decorrer de sua trajetória como artista circense, diversos são os saberes adquiridos e desenvolvidos por Ramón que vão desde costurar uma lona ou ajudar na montagem do circo até cantar, realizar acrobacias sobre bicicleta e projetar seus aparelhos de trabalho. Essa extensa gama de atuação de Ramón e os diversos saberes dominados pelo mesmo o caracterizam como um artista que extrapola a simples ação de realizar um número, ou seja, o tornam um artista múltiplo, completo.

⁴ Relato de Ramón Ferroni em 2010.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frente ao objetivo de apresentar à academia, em particular à Educação Física, a vida e a obra de um artista circense, é importante, na conclusão deste trabalho, ressaltar que nas diversas formas de atuação de Ramón no contexto do circo, ele, como a maioria dos circenses até sua geração, projetou, construiu e produziu cada um de seus aparelhos. Para além disso, como fazia parte de “ser artista circense” na época, também dominou diversas frentes como, por exemplo, armar e desarmar a arquitetura do circo, nivelar um terreno, atuar em peças de teatro, cantar, tocar, entre outras. Tudo isso constituiu uma complexa formação, qualificação e construção de saberes que não ficaram restritos apenas aos ditos “processos de transmissão oral”, passados de pai para filho. Ao darmos visibilidade à trajetória de Ramón, damos também visibilidade a esse conjunto de informações pouco conhecidas e consideradas por boa parte das pesquisas realizadas no campo das artes e dos saberes do corpo.

Junto aos saberes detidos por Ramón Ferroni em seu percurso como artista circense, a Educação física, como área do conhecimento, acaba por compartilhar e incorporar muitos deles, uma vez que possui laços históricos com as artes do circo e que tem o corpo e as manifestações corporais e culturais do homem como objeto de estudo. O conjunto de saberes típicos da Educação Física se cruza, se funde e se complementa com os saberes circenses, e vice e versa, uma vez que ambos possuem os corpos de homens, mulheres, crianças e as manifestações artísticas e culturais como projeção de suas existências.

Don Ramón, na sua integralidade como artista circense, apresenta-nos o domínio de uma extensa gama de saberes, das mais variadas vertentes, embasados na sua ampla formação oriunda e típica do universo circense do período que atuou e que agora, através da oferta desse *corpus documental* construído a partir de sua história de vida e arte, estão passíveis de contemplação por aqueles que queiram destinar o olhar para apreciação, estudo e o contato com as artes do circo.

REFERÊNCIAS

I. FONTES IMPRESSAS

a. Periódicos

Echo Ltd. Professional Circus and Variety Journal Independente International (Copenhague), vol. XXXIII – nº 380, outubro de 1973.

Mundo Del Domingo – Revista de Las Ultimas Noticias (Santiago-Chile), 07.11.1982.

Vale do Paraíba (São José dos Campos -SP), 05.04.1987

b. Cartazes

Programa/Revista do Circo Romano, Puerto Rico, década de 1970.

Programa/Revista do Circo Tihany, Argentina, década de 1970.

Cartaz/Propaganda Circo Magico Music-Hall Tihany (Lima-Peru), década de 1970.

Folder Propaganda Gran Circo Romano (Valencia-Espanha), década de 1970.

Folder Propaganda Grande Casino Peninsular (Portugal), de 07 a 11.09.1978.

II. FONTES ORAIS – ENTREVISTAS

- a. Entrevista gravada com Ramón Martin Ferroni realizada por Daniel de Carvalho Lopes e Danilo Aparecido Morales, na residência do entrevistado em São José dos Campos, em 28.09.2007.
- b. Entrevista filmada com Ramón Martin Ferroni realizada por Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva, na residência do entrevistado em São José dos Campos, em 09.10.2008.
- c. Entrevista gravada com Ramón Martin Ferroni realizada por Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva, na residência do entrevistado em São José dos Campos, em 01.02.2010
- d. Entrevista gravada com o casal Nicola Justino Dias (Tino) e Juana Riquelme – ambos

artistas circenses, realizada em sua própria casa em Buenos Aires, Argentina, em 02.07.2010.

- e. Entrevista realizada com Hector Francica – pesquisador e colecionador sobre a história do circo no mundo, realizada em sua própria casa em Mar Del Plata, Argentina, em 04.07.2010.
- f. Entrevista realizada com Eduardo Bravo – Palhaço Cigarrito, realizada no Centro de Memória do Circo, na cidade de São Paulo (SP), por cortesia de sua coordenadora Verônica Tamaoki, em 02.008.2010.
- g. Entrevista gravada com Marion Brede – artista circense nascida na Alemanha e radicada no Brasil e que atua como professora das artes do circo, realizada em sua própria casa em Barão Geraldo – Campinas (SP), em 13.08.2010.

III. FONTES MIDIÁTICAS – IMAGENS EM MOVIMENTO

- a. Produção e Direção: desconhecidos. Filmes da década de 1970, em VHS digitalizados, que mostram Ramón Martin Ferroni se apresentando com os números de bicicleta desmontável e antipodismo ou tranca.

IV. FONTES MEIOS ELETRÔNICOS

- a. Músicas usadas como trilha sonora do Documentário:
Fonte: <http://www.freeplaymusic.com>
Títulos: Love Tango Melody, Carmen of the Martyres, Catch you, Last Dancers Standing, Virtuoso, Lost in a Dream, Fallow me, Song for Mía e Kaleidoscope.
- b. Fotos pesquisadas no <http://www.circusmuseum.nl>

V. FONTES ICONOGRÁFICAS

(as fotos elencadas abaixo fazem parte do *corpus documental*, registradas na mídia digital)

- a. Fotografias de origens familiares
- b. Fotografias de artistas estrangeiros e nacionais que influenciaram formação de Ramón Martin Ferroni
- c. Fotografias de Ramón Martin Ferroni se apresentando com bicicleta não desmontável
- d. Fotografias de Ramón Martin Ferroni se apresentando com bicicleta desmontável
- e. Fotografias de Ramón Martin Ferroni se apresentando com número de tranca ou

antipodismo

- f. Fotos de Marion Brede – entrevistada
- g. Fotos de Nicola Justino Dias (Tino) – entrevistado
- h. Foto de Juana Riquelme – entrevistada
- i. Fotos pesquisadas no www.circusmuseum.nl

VI. BIBLIOGRAFIA

ABREU, Luís Alberto de; SILVA, Erminia. **Respeitável público....o circo em cena**. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009.

AVANZI, Roge; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino** - São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

BOLOGNEZI, Mário Fernando. Circo “civilizado”. **Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)**. Atlanta-Georgia (EUA): CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e da FUNDUNESP – Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 04 a 06.04.2002.

BORTOLETO, Marco Antonio C.; ARRUDA, Gustavo. Reflexões sobre o circo e a Educação Física. IN: **Revista Corpoconsciência** – FEFISA. Santo André, n. 12, p. 01-29, jul-dez/2003.

BORTOLETO, Marco Antonio C. (Org.). **Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses**. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008. Realização: Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (CIRCUS). Patrocínio: Ministério da Cultura – Funarte, Petrobras. Projeto contemplado pelo Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo/2007.

CÂMARA, Rogério Sette; SILVA, Erminia. O ensino de Arte Circense no Brasil. Breve histórico e algumas reflexões texto utilizado como subsídio de discussão no **Encontro FUNARTE de Escolas de Circo no Brasil, 1**. Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=1134:o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes&catid=147:artigos&Itemid=505. Acesso em 23.11.2010.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CERVELATTI, Alessandro. **Questa sera grande spettacolo – storia del circo italiano**. Milano: Edizioni Avanti!, 1961. Collezione “Monde Popolare”.

CONGRESSO NACIONAL. **Annaes da Câmara dos Deputados** (Organizados pela Directoria da Tachygraphia) 1927, v. 5, de 15 a 30 de junho. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1928.

DAVID, Jamiesom; DAVIDSON, Sandy. **The love of the circus**. London: Octopus Books Limited, 1980.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses - Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

GASKELL, George. Entrevistas Individuais e Grupais. IN: BAUER, Martin. W.; GASKEL, George (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p. 64-89.

LUCENA, Célia Toledo; CAMPOS, M. Christina Siqueira de Souza; DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri (Orgs.). **Pesquisa em Ciências Sociais: olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz/Célia Toledo Lucena; M. Christina Siqueira de Souza Campos; Zeila de Brito Fabri Demartini**. São Paulo: CERU, 2008 (Textos. Série 2, nº 10).

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. IN: BAUER, Martin. W.; GASKEL, George (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p. 137-155.

PORTELLI, Alessandro. O faz a história Oral diferente. In: Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História, PUC-SP**. São Paulo: n. 14, p. 25-39, fev., 1997.

PORTELLI, Alessandro. Tentando Aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. In: Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História, PUC-SP**. São Paulo, n. 15, p. 13-49, abr., 1997.

RENEVEY, Mônica J. (Org.). **Le grand livre du cirque**. Genève: Editio-Service S.A/Bibliothèque des Arts, 1977. (vols. I e II).

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

SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/portal/links-do-topo/edicoes/edicoes-online/>. Acesso em: 23 nov. 2010.

SIMSON, Olga de Moraes Von (Org). **Experimentos com histórias de Vida (Itália-Brasil)**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1988. (Enciclopédia aberta de ciências sociais; v. 5).

SIMSON, Olga de Moraes Von. Imagem e Memória. Reflexões sobre a utilização conjugada de fotografias históricas e relatos orais como suportes empíricos da pesquisa histórico-sociológica. **ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 19.**, Seção: Acervos e Análises de Imagens Fixas. Caxambu, 17 a 21.10.1995.

SOARES, Carmem Lúcia. **Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX**. Campinas: Autores Associados, 1998.

SOARES, Carmem Lúcia. **Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX**. 2.ed. Campinas: Autores Associados, 2002.

SOARES, Carmen Lúcia. (Org.) **Metodologia do ensino de educação física**. São Paulo: Cortez, 1992. (Coleção magistério. 2º grau. Série formação do professor).

THÉTARD, Henry. **La merveilleuse histoire du cirque**. Paris: Prisma. 1947. 2 tomes: exemplaire n. 931.

TORRES, Antonio. **O Circo no Brasil: história visual**. Col. Alice Viveiro de Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

VARGAS, Maria Tereza (coord.). **Circo, Espetáculo de Periferia. Pesquisa 10**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura Departamento de Informação e Documentação Artística Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

ANEXOS

ANEXO A - Termo de Doação**O TERMO DE DOAÇÃO**

Pelo presente instrumento, **RAMÓN MARTÍN FERRONI**, argentino, casado, aposentado como Artista Círcense, portador do CPF. Nº. 023.209.598-15 e RNE Nº. W608530-3, residente e domiciliado à Rua Manoel Joaquim de Oliveira, 384, Monte Castelo, no Município de São José dos Campos, Estado de São Paulo, CEP 12215-090, doravante denominado **DOADOR**, **ERMINIA SILVA**, brasileira, casada, historiadora, portadora do CPF. Nº 756.285.118-20 e do RG Nº 6 407 554, residente e domiciliada à Rua Ana Fratta de Paula, 176, casa 30, Souza, no Município de Campinas, Estado de São Paulo, CEP: 13104-028, e **DANIEL DE CARVALHO LOPES**, brasileiro, solteiro, estudante, portador do CPF. Nº 331.456.688-38 e do RG Nº 45.432.332-3, residente à Rua Roxo Moreira, 1302, Cidade Universitária, no Município de Campinas, Estado de São Paulo, CEP: 13083-591, doravante denominados **DONATÁRIOS**, celebram o presente **TERMO DE DOAÇÃO**, sem encargos nos termos abaixo discriminados.

CLÁUSULA PRIMEIRA

O objeto do presente **TERMO** é a **DOAÇÃO**, sem nenhum encargo, aos **DONATÁRIOS** dos seguintes equipamentos:

APARELHO DENOMINADO DE TRANCA OU ANTIPODISMO (MALABARISMO COM OS PÉS)

- Todos os elementos desse aparelho encontram-se em ótimas condições.

1. Banquilha: Comprimento: 90 cm
2. Cilindro: Comprimento: 1,55 m; Diâmetro: 19,5 cm
3. Dado: (CUBO): 85,5 cm

Handwritten signatures of the donor (Ramón Martín Ferroni) and the donees (Erminia Silva and Daniel de Carvalho Lopes) in blue ink.

2

- 4. Carta de Baralho: Altura: 1,10m; Espessura 3,5cm; Largura: 72 cm
- 5. Barril: Diâmetro: 40 cm; Altura: 70 cm; Circunferência central: 1,5m
- 6. Cilindro de pirofagia: comprimento 2,16m; acondicionado em caixa de madeira de Altura: 30 cm; largura: 20 cm e comprimento: 1,1m

BICICLETA ACROBÁTICA

- Como a bicicleta é feita de metal, há vários pontos de ferrugem, bem como os pneus necessitam ser trocados. Entretanto, é possível realizar restauro e colocá-la em uso.
- A bicicleta veio acondicionada em caixa própria para ser transportada.
- Trata-se de uma bicicleta acrobática, portanto para uso artístico. O número é realizado primeiramente com ela inteira, e durante o mesmo o artista vai desmontando-a parte por parte até chegar a um monociclo. Todas as partes que compõem a bicicleta acrobática estavam dentro da caixa.

CLÁUSULA SEGUNDA

O **DOADOR**, por livre e espontânea vontade, como parte de suas ações sociais, **DOA** aos **DONATÁRIOS**, os bens descritos na cláusula anterior, transferindo de imediato sua titularidade, posse, uso, gozo e fruição, bem como todos os direitos e deveres inerentes.

Parágrafo único: os **DONATÁRIOS** aceitam a doação expressa neste instrumento e os bens aqui relacionados passam a incorporar seus respectivos patrimônios.

CLÁUSULA TERCEIRA

Os **DONATÁRIOS** se comprometem a utilizar o objeto da doação para os seguintes objetivos:



3

1. Fazer uso dos mesmos com objetivos educacionais, ou seja, os saberes artísticos serão transmitidos oralmente pelo **DOADOR** ao **DONATÁRIO DANIEL DE CARVALHO LOPES**;
2. A partir daí os mesmos serão transmitidos à pessoas que desejam aprender;
3. Os aparelhos farão parte do patrimônio artístico-cultural; desta forma os saberes e práticas de seus usos serão realizados por processos pedagógicos públicos e/ou privados;
4. Serão organizados, também, exposições públicas e/ou privadas dos aparelhos.

CLÁUSULA QUARTA

Os **DONATÁRIOS** se comprometem a assumir toda a responsabilidade e zelar pela boa guarda e conservação dos referidos bens.

CLÁUSULA QUINTA

Fica eleito o Foro da Comarca de São José dos Campos/SP, para dirimir qualquer questão decorrente do presente **Termo de Compromisso**, com renúncia de qualquer outro, por mais privilegiado que seja.

E por estarem de acordo, firmam o presente **Termo de Compromisso**, em duas vias de igual teor, na presença das testemunhas abaixo.



Two handwritten signatures are visible in the bottom right corner. The first signature is written over the name 'Daniel Carvalho' and appears to be 'afita'. The second signature is a stylized, cursive signature.

ANEXO B - Inventário
Lista de Materiais de Tranca ou Antipodismo
(malabarismo com os pés)

Objeto	Formato	Comprimento	Largura	Espessura	Circunferência	Diâmetro	Cores	Outros
Cilindro	cilindro	1,55 m	-	-	-	19,5 cm	Listras em vermelho, amarelo, azul e rosa. Extremidades com 1 estrela (vermelha e azul).	Possui capa protetora.
Carta de Baralho	retangular	1,10 m	72 cm	3,5 cm	-	-	Fronte: branco e vermelho Costas: triângulos em amarelo, azul, rosa e vermelho.	Possui capa protetora. Carta: 5 de copas
Dado	cubo	85,5 cm	85,5 cm	85,5 cm	-	-	Branco com os números em bolas pretas	Cantos arredondados
Barril	barril	70,0 cm	-	-	1,50 m (central)	39 cm (menor)	Triângulos em vermelho, amarelo, azul e rosa. Extremidades com 1 estrela (vermelha e azul).	
Cilindro de Fogo	Cilindrico, com duas hastes nas pontas	1,0 m	-	-		x	Preto e Branco.	Possui caixa de madeira para transporte 1,2 m. Possui duas barras (00cm) que se encaixam nas laterais.
Banquilha tranca	Cadeira em declive	x				x	Cromada e vermelha (tramas)	Com revestimento em borracha
Base Banquilha	3 varetas; 2 tacos pequenos e 2 travas avulsas	-	-	-	-	-	-	Responsáveis pela sustentação dos pés da <u>banquilha</u> , 3 capas
Pés Banquilha	4 pés de sustentação (2 grandes e 2 pequenos)	-	-	-	-	-	-	Possuem capa de revestimento
Suporte de materiais de tranca	Panel de metal articulado	-	-	-	-	-	-	Encontra-se desmontado e danificado. É composto por 11 peças avulsas.
"Pirâmide para suporte de materiais"	Pirâmide em metal articulada	-	-	-	-	-	-	Possui rodinhas e ganchos

Lista de peças da bicicleta desmontável

Peça	Descrição	Informações gerais	Outros
Eixo Central	Eixo central da bicicleta onde se encontra os pedais e a engrenagem de transformação de bicicleta para monociclo.	A este eixo central está soldado a barra vertical que sustenta o apoio do selim, e a barra de suporte da roda traseira.	A engrenagem central possibilita que a barra vertical que sustenta o selim se direcione para cima da roda traseira, assim formando um monociclo.
Barra superior horizontal	Barra superior central que conecta a parte dianteira à parte traseira da bicicleta.	A esta barra está soldado ao “jogo de direção”, estrutura da parte dianteira da bicicleta que consiste em um conjunto de rolamentos que possibilita a rotação do guidão.	Se conecta à parte traseira da bicicleta através de uma trava de pressão(2). No jogo de direção se insere o guidon e a roda dianteira.
Barra inferior (Diagonal)	Barra inferior que conecta a parte dianteira à parte traseira da bicicleta.	É constituída por uma trava em seu corpo que possibilita a sua fixação à parte traseira da bicicleta.	Está conectada na parte dianteira da bicicleta por uma trava de pressão(1). Esta barra se encontra disposta na diagonal na porção inferior da bicicleta.
Garfo dianteiro	Garfo que dá suporte à roda dianteira.	Está conectado ao “jogo direção” por trava rosquiável soldada na sua extremidade superior.	
Garfo traseiro	Garfo que se conecta à extremidade posterior e base do selim da bicicleta.	Conecta-se à extremidade posterior da bicicleta por encaixe em pequenos pinos cilíndricos ocos, e à base do selim também por encaixe em estrutura cilíndrica.	
Trava de pressão 1	Trava de pressão com blocagem em fivela.	Conecta a barra inferior à parte dianteira da bicicleta.	
Trava de pressão 2	Trava de pressão com blocagem em gancho.	Conecta a barra superior horizontal à parte traseira da bicicleta.	
Selim	Selim – assento.	É móvel e encontra-se conectado à barra vertical (que está soldada ao eixo central) por trava de pressão.	Esta trava de pressão está soldada à extremidade da barra vertical.
Guidão	Guidão – direção – volante	É móvel e encontra-se conectado ao “jogo de direção” por trava rosquiável soldada na sua extremidade inferior.	

Outros Materiais

Mala cabine	Retangular (altura) 1,0 m	60 cm	(Fundo) 58 cm			Vermelha	Mala Francesa de aprox. 1950 para transporte de figurinos; madeira; 5 gavetas
Monociclo	-	-	-	-	-	-	Monociclo todo em ferro de aprox. 1920 aro 24
Garfo Monociclo	Garfo em ferro cromado 85 cm	-	-	-	-	-	Próprio para monociclo Girafa
Garfo Bicicleta	Garfo em metal com trava	-	-	-	-	-	Provavelmente primeiro garfo da bicicleta acrobática
Banco	Banco curvo (monociclo)	-	-	-	-	-	Banco com suporte para encaixe na bicicleta; formato côncavo
Roda monociclo	Roda aro 24	-	-	-	-	-	Roda com catraca fixa própria para monociclo/biciclet a acrobática

ANEXO C – Fotos da Exposição Don Ramón: vida e obra nas artes circenses, montada no Museu da Imagem e do som de Campinas.



Fotos da abertura da Exposição Don Ramón: vida e obra nas artes circenses e exibição pública do Documentário “Bravo Ramón!”, sobre a vida e obra do artista circense Ramón Ferroni.

