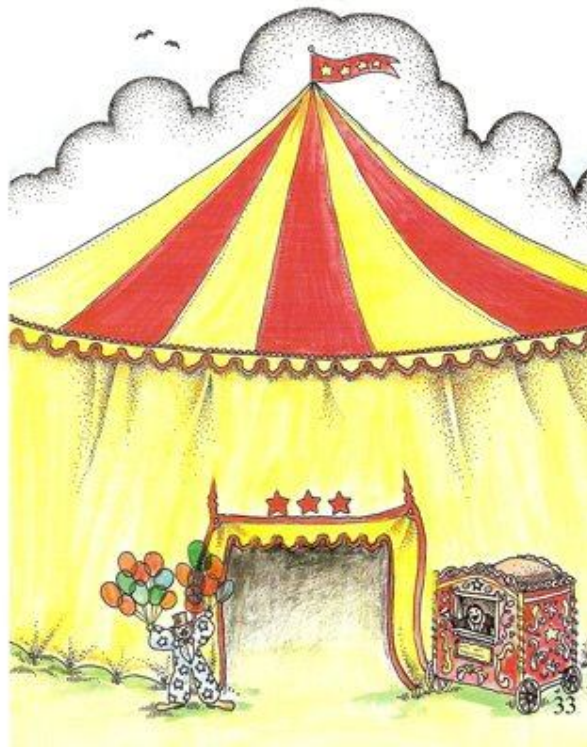


CINTIA MARIANO DA ROSA

CORPO ESPETÁCULO CIRCENSE, UMA PRÁTICA
TRADICIONAL PARA O LAZER POPULAR



Porto Alegre
2010

CINTIA MARIANO DA ROSA

CORPO ESPETÁCULO CIRCENSE, UMA PRÁTICA
TRADICIONAL PARA O LAZER POPULAR

Monografia apresentada como pré-requisito a aprovação na disciplina TCC II. Escola de Educação Física. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Marco Paulo Stigger

Porto Alegre

2010

“Do rio que tudo arrasta se diz que é violento, mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem.”

Bertold Brecht

AGRADECIMENTOS

Aos artistas do **Circo Magnun**, fonte de inspiração e amizade;
Obrigada amigos do circo pelo carinho e receptividade.

Aos amigos que fizeram verdadeiro malabarismo para me auxiliar
nessa caminhada;

Ao Prof. Marcos Paulo Stigger, primeiramente, pela imensa
paciência, consideração e orientação!

Aos professores que me apoiaram com o trabalho e também em outros
momentos acadêmicos difíceis para que eu pudesse chegar à etapa do
trabalho final: Mônica Dantas, Diná, João Oliva, Fortuna, Moraes, Jair Felipe,
Mário B.

Também aos integrantes do grupo gesef pelo apoio e torcida; ao apoio
de Ileana.

A assistência estudantil e às bolsas permanência recheadas de
pessoas compreensivas (NINFA-agronomia e PROPAR-arquitetura).

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso busca compreender os significados das práticas circenses no que diz respeito a configuração de sua corporeidade no circo tradicional. A partir de um exercício etnográfico, mediante observação participante, entrevistas, diários de campo; tornou-se possível investigar aspectos do fazer circense, identificando um corpo-espetáculo-circense tradicional e discutindo sua atuação ao lado da esportivização da mesma prática em suas outras manifestações contemporâneas. Para tanto, se tornou necessário revisar estudos históricos das práticas circenses, as quais se apresentaram e se apresentam de diferentes formas desde a antiguidade, mesmo que relacionadas ao lazer popular na maioria dessas manifestações. Fez-se necessário também, pela peculiaridade da vida itinerante e de espetáculos tradicionais modernos, o diálogo com outras constituições de corporeidades mediante outras práticas. Dessa forma poder-se-á dar visibilidade a uma prática muito atuante nas culturas de lazer popular, muito pouco pesquisada na educação física e suscitadora de novas facetas dessa prática na contemporaneidade, facetas que configuram novas práticas, as quais estão extrapolando o espetáculo e chegando a vida dos espectadores de forma prática através de escolas, oficinas, festivais. Tendo em vista que o circo tradicional e o circo contemporâneo coexistem, mesmo que o primeiro possa ser entendido como origem do segundo, o circo tradicional não apresenta sinal de extinção.

PALAVRAS CHAVES: práticas corporais. espetáculo. circo. corporeidade.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 Desarmando a lona para partir, foto de Daniel Marengo.....	21
FIGURA 2 Fachada (“em água”) do Circo Magnum, foto de Daniel Marengo...23	
FIGURA 3 Sérgio! Na Corda Marinha, foto de Daniel Marengo.....	28
FIGURA 4 Verônica! A princesa do ar! foto pessoal cedida pela artista.....	29
FIGURA 5 Dante! E os malabares parecem brincar sozinhos, foto de Daniel..	29
FIGURA 6 Lázaro! O Ciclistonauta! Foto de Taiane- a dançarina.....	30
FIGURA 7 Pirotécnico e “dançarinas do ventre”, foto de Daniel Marengo.....	35
FIGURA 8 Georges Seurat. O Circo,1891.....	36
FIGURA 9 Stefani! Ensaio com bambolês, foto pessoal cedida pela artista.....	38
FIGURA 10 Atrás da cortina da magia, foto de Daniel Marengo.....	42
FIGURA 11 Atrás da cortina do mágico, foto de Daniel Marengo.....	43

SUMÁRIO

1 “SENHORAS, SENHORES E CRIANÇAS SEJAM TODOS BEM VINDOS”: AS CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	08
1.1 Um Olhar por Baixo da Lona: Questões a Investigar.....	10
1.2 Sob as Rodas do Monociclo: Um Caminho Investigativo.....	11
2 “O CIRCO SE REMONTA A MAIS DE DOIS MIL ANOS”: A RESPEITO DO UNIVERSO CIRCENSE.....	14
2.1 “Nosso Respeito a Todos os Circos que Lutam pela sua Sobrevivência”: Circo Tradicional, Circo Família, Circo de Variedades.....	19
2.2 “Circo Internacional Espanhol Abre suas Cortinas de Sonhos e Fantasias”: Gran Circo Magnun.....	20
2.3 “Desde a Grécia Antiga até a Roma de Nero [”]: Das Diferentes Trajetórias pra se chegar as práticas.....	22
2.3.1 “Gente da lona”.....	24
2.3.2 “Fugir com o circo”.....	25
2.3.3 “As terceirizações”: uma economia de esforços.....	26
2.4 “Começa Agora o Espetáculo que Toda a América Latina Aplaude”: O Espetáculo e as Modalidades.....	27
3 “OS DEUSES DA GRÉCIA CULTUAVAM A BELEZA DO CORPO E DA MENTE”: A RESPEITO DO CORPO E SUAS PRÁTICAS NA CONFIGURAÇÃO DE UMA CORPOREIDADE CIRCENSE.....	32
3.1 “Do Mundo da Magia”: Mágica, Rito ou Tradição? De Onde vem esse Mistério? Onde está esse Treinar?.....	40
4 “DO LEVANTADOR DO MASTRO ATÉ O DIRETOR, UM SÓ CORAÇÃO”: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS.....	48
APÊNDICE A - ALBUM.....	51
APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	57
APÊNDICE C - TRANSCRIÇÃO DA NARRAÇÃO DO ESPETÁCULO.....	58

ANEXO A - REPORTAGEM DO CIRCO NA REVISTA FOTOGRAFE.....	60
ANEXO B - REPORTAGEM DO CIRCO NO BLOG DO FOTÓGRAFO	64

1 “SENHORAS, SENHORES E CRIANÇAS SEJAM TODOS BEM VINDOS ”: AS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho de conclusão de curso reflete questões pertinentes ao universo das práticas corporais de (ou para o) lazer e suas relações de significados dentro do circo tradicional, ou seja, investiga o viver e o fazer dos artistas de um circo convencional, já que esse viver constrói e é construído através de práticas cotidianas de espetáculos. Sendo que o atrativo centro dessa prática espetacular é o corpo do artista e suas performances peculiares inseridas num contexto tradicional, popular, específico e milenar, que vem a ser o contexto das artes circenses.

A partir de um exercício etnográfico que se nutre do diálogo com a literatura referente à arte circense e práticas corporais, sendo essa de diferentes áreas de conhecimento, pretende-se conhecer as possíveis aproximações das práticas circenses com sua performance, suas formas de apropriação de espaço, seus hábitos de treino e suas formas de apropriação e passagem de experiência. Dimensões que dialogam, por sua vez, com o campo da educação física no que diz respeito à influência e abrangência das práticas corporais, nesse caso, **para** o lazer na vida dos seus sujeitos/agentes e no construir e manter uma prática tradicional específica.

Refiro-me a esse recanto itinerante de lazer popular, espetacular e específico: o circo, exatamente por se tratar de um universo tradicionalmente e corporalmente construído. Constituindo, dessa forma, uma pesquisa qualitativa da educação física no campo das práticas corporais. Investigando aspectos das teias de sentidos e estruturas intrínsecas ao universo circense, seu fazer corporal e sua configuração prática-artística de produção de lazer. Possibilitando também identificar conflitos e aproximações que vem a ser o viver entre esse lazer e esse trabalho, a vida cotidiana e a vida de espetáculo. Mediante essa reflexão apresentar-se-á possíveis influências e apropriações nos e dos corpos que estabelecem os sentidos desse constante atuar. Toda uma configuração de corpo-espetáculo circense será investigada, portanto, na presente monografia, a qual privilegiará a observação participante e as entrevistas semi-estruturadas. Entendendo aqui configuração como um

conjunto dinâmico e íntimo de estruturas intrínsecas aos significados e práticas dos sujeitos, ao passo que formam, organizam, transformam e interagem com, e nas normas e sentidos das/nas práticas circenses.

Assim como Elias e Dunning (1992) preferem utilizar o conceito configuração ao invés de estrutura nas investigações sobre desporto, pois estrutura denota algo mais fixo, exterior e distanciado das ações e sentidos dos indivíduos. Assim também desloca o conceito de configuração para a conjuntura de espetáculo, ensaio e administração da vida circense, enquanto prática social organizada e milenar. Lembrando que no caso do circo tradicional aparece um aspecto mais estrutural na sua configuração, pois busca manter uma tradição, tradição que inclusive coloca o corpo como elemento central. Situação que, por sua vez, trás a tona essa forma particular de utilizar e criar, perceber e praticar, ou seja, configurar uma identidade corporal, a qual chamaremos de corporeidade.

Portanto, circo a ser observado nessa investigação vem a ser um circo tradicional de porte médio: Circo Magnun, também chamado Circo espanhol. O Magnun possibilitou a investigação por estar “itinerando” próximo a Porto Alegre tornando possível a observação, mas antes ainda por ter sido meu local de trabalho temporário cuja entrada nessa comunidade circense fora facilitada pela mediação de alguns artistas “contratados” por esse circo.

Essa pesquisa propõe-se a investigar, portanto, uma importante parte desse universo circense, a parte que diz respeito ao movimento, o corpo e o corpo no, ou melhor, **para** o espetáculo, interpretando seus significados e influências nas relações cotidianas dos circenses do Magnum. Para tanto, se fez necessário observar seu cotidiano, seus momentos de ensaio, bem como os momentos de trabalho, de apresentação das performances, quem vem a ser o espetáculo propriamente dito (tradicionalmente chamado de função nos circos tradicionais).

Tendo em vista ainda o surgimento e “sucesso” do Novo Circo (circo contemporâneo) e as novas trocas de algumas práticas circenses com propostas de práticas escolares, lúdicas e até mesmo com alguns esportes, danças e ginásticas, concomitante com a marginalidade e permanência do circo tradicional, torna-se imprescindível um olhar investigativo para as artes

circenses e sua história de práticas e diferentes facetas assumidas no decorrer dos séculos. A observação de todos esses aspectos anteriores é necessária para melhor entender como se reorganiza, e quais os significados que suscitam o corpo-espetáculo circense, no caso, na comunidade do Magnun.

É importante então lançar um breve olhar para a teia de relações entre os circos tanto tradicionais - como é o caso do campo em questão - quanto da sua relação com esse novo circo contemporâneo e os novos usos das práticas que vivificam tradicionalmente as performances circenses. A escolha dos circos se deu entre os circos tradicionais por que apresentam aparência de comunidades “isoladas” cujo saber é basicamente passado de geração a geração. Ao mesmo tempo que vivenciam práticas tradicionais, ou seja, comuns a um universo constituídos de outros circos e outras comunidades, também exercem essa identidade mais delimitada. Dessa forma pretende-se refletir sobre como se constituiu e permaneceram os corpos espetaculares realizadores dessa situação ambígua, das práticas para o entretenimento, interpretando nesse caso como esse corpo-espetáculo circense culmina em arte, movimento, sobrevivência e vida no *Gran Circo Magnun*.

Pelo fato do circo enquanto espaço de arte de movimento, traduzir-se de diferentes formas, tanto para o artista como para o público, essa arte apresenta outra diversidade da corporeidade humana; para muitos, exótica e polêmica, para a educação física, importante, porém carente de pesquisas no Brasil.

1.1 Um Olhar por Baixo da Lona: Questões a Investigar

O objetivo desta monografia é compreender e elucidar aspectos da cultura das práticas circenses aproximando-as à dimensão de corporalidades, a fim de discutir a construção de um **corpo espetáculo circense** na atuação e no viver dos artistas de um circo tradicional, itinerante.

Surge também a possibilidade de suscitar e apontar outras questões a serem posteriormente investigadas, uma vez que são poucas as pesquisas sobre o circo tradicional na educação física, no Brasil. Muitas são as evidências de novas facetas dessas práticas circenses, em outros usos a partir de escolas, oficinas, festivais, e do próprio circo contemporâneo, modificando também sua representatividade. Como essas últimas atividades vêm sendo mais pesquisadas, pretendo investigar a prática circense no circo tradicional. Tendo em vista que esse circo tradicional, originalmente moderno, permanece atuando na cultura popular de lazer, e mais que isso, se configura como mantenedor de práticas e formas específicas e tradicionais de espetáculo. Formas essas que podem ser vistas como precursoras das atividades contemporâneas desse mesmo contexto de prática.

Dessa forma, através da revisão bibliográfica, busco clarear a história dessas práticas, as pertinentes aproximações com outras práticas, e através do exercício etnográfico, compreender o circo do ponto de vista de quem o faz. Assim pretendo, também, compreender aspectos da construção de uma corporeidade espetacular circense tradicional e o seu lugar nesse tipo de circo, nos dias de hoje, ao lado de novas práticas de espetáculos semelhantes.

Para tanto, trabalharei com as seguintes questões:

- De onde vêm os artistas e como eles se inserem no circo? Como se passa a ser um artista circense tradicional?
- Que tipo de tarefas esse artista pode ter? Que relação isso tem com a sua forma de inserção no circo?
- Como os artistas aprendem, mantêm e treinam suas performances?
- Como se articulam internamente, quais são os aspectos mais influentes na configuração das práticas tradicionais? E como se articulam com as práticas circenses contemporâneas?

1.2 Sob as Rodas do Monociclo: Um Caminho Investigativo

Segundo Tobar e Yalour (2001), a monografia é um texto que discute um tema em particular, “é apenas uma contribuição, não pretende esgotar a discussão” (Idem, p22). Ela requer que se saiba o que não se quer dizer. “As monografias tem a pretensão de se constituir em ensaios científicos, isto é, de apresentar a informação de forma sistemática e possível de ser verificada” (Ibid., pg.23).

Deste modo, a presente pesquisa contemplará uma abordagem interpretativa, ao investigar o interagir, o trabalhar, o treinar dos artistas do circo tradicional Magnun, e assim constituir espetáculos, através de suas práticas. Essas vivência circense configuram e são configuradas por esse corpo espetáculo circense, a ser evidenciado a partir de um exercício etnográfico, como um ensaio científico, uma monografia, nas palavras de Tobar e Yalour (2001 pg.23).

Essa pesquisa pretende, então, buscar interpretações sobre o que o corpo do artista de circo representa no Espetáculo circo – que, na maioria das vezes é grande parte da sua vida, seu viver, seu fazer diário, já que é o corpo e seu movimento que realiza e constrói esse espetáculo milenar e nômade. Devido esse contexto social complexo, se torna imprescindível o uso de instrumentos etnográficos como a observação sistemática e a construção do diário de campo e as entrevistas semi-estruturadas. Podendo apresentar, dessa forma representativa, os sentidos dessa expressão peculiar de fazer artístico, aprendido, praticado, vivenciado, espetacularizado e percebido pelos artistas circenses. As entrevistas serão os principais instrumentos para se conhecer as trajetórias de alguns dos circenses, a fim de saber como eles chegaram no circo, salientando que alguns nasceram já nesse universo e outros não, Silva (2006). Dessa forma, discutiremos como aprendem e como se dá a interação com outros aspectos “externos” a prática em si, porém intrínsecos ao viver circense (apropriação de espaço, vínculo com o circo contemporâneo)

Os modelos metodológicos aplicados ao presente trabalho, então, definem-se como um estudo etnográfico do corpo circense. Um estudo etnográfico define-se basicamente a partir da observação direta e presencial do viver cotidiano dos grupos. Assim desenvolvendo e definindo as categorias

escolhidas depois de verificada a bibliografia específica sobre o tema, e também após experiência no circo, categorias que foram se transfigurando conforme se desenrolava o trabalho de campo.

O circo tradicional, conforme já mencionamos é nômade, é itinerante, portanto dificulta um trabalho de campo sistematizado. Esse pequeno universo a ser investigado se estabelece em comunidade; com suas características, suas privacidades e seus medos e pré-conceitos referente aos de “fora da lona”, o qual sugere uma necessidade de proteção contra os não circenses por parte da “gente de circo” segundo Silva (2006). Nessa proteção e nesse discurso de identidade mais restrita Carmeli, (2000), converge com esses aspectos culturais internos expostos pela historiadora afirmando que os artistas de circo são marginalizados sob vários aspectos e entidades sociais (prefeitura, público, vizinhança, escola). Possivelmente esses fatores encontrados na literatura e empiricamente vivenciados, contribuem para um “fechamento”, uma restrição a aceitação de novas pessoas no circo, principalmente se não for para trabalhar.

A minha primeira aproximação com o campo não se deu como proposta investigativa, apesar de já ter interesse em pesquisar artes circenses. Outra pessoa, ex-ginasta agora circense, me apresentou ao circo para trabalhar, pois o circo necessitava de mulheres para a abertura e fechamento dos espetáculos e no auxílio aos números do mágico. Nesse caso, não me deparei com uma barreira muito forte.

O processo de inserção e os motivos que me inspiraram a investigação serão relatados e aprofundados nas trajetórias, a fim de apresentar um entendimento mais global do campo de estudo, facilitando uma focalização mais coerente com as realidades acadêmicas e circenses em próximas pesquisas. Contribuindo com o saber científico da área da educação física.

O presente estudo monográfico almeja investigar, enfim, através desse caminho como se constitui e o que significa o corpo-espetáculo-circense tradicional e suscitar discussões pertinentes e atuais sobre o viver no circo. O exercício etnográfico poderá clarear a investigação para esses novos olhares quanto ao objeto de estudo, apontando caminhos temáticos de categorias

pertinentes ao circo-família e ao universo da corporalidade e práticas corporais. A partir da investigação quanto ao trabalhar, o treinar, o criar, e assim constituir espetáculo e manter uma prática tradicional, denotam-se importantes reflexões sobre uma faceta da configuração de uma prática de constituição de lazer popular, que vem a ser, o próprio corpo espetáculo circense.

2 “O CIRCO SE REMONTA A MAIS DE DOIS MIL ANOS”: A RESPEITO DO UNIVERSO CIRCENSE

*Dança, na corda bamba
De sombrinha
E em cada passo
Dessa linha
Pode se machucar...
A esperança equilibrista
Sabe que o show
De todo artista
Tem que continuar...”*

João Bosco e Aldir Blanc

O Circo é um universo de vida e espetáculo, uma realidade de trabalho e lazer que sobrevive a muitas mudanças culturais; constituindo uma atividade milenar e complexa de lazer da cultura popular.

O universo circense compreende um modo de vida nômade na sua origem e atualmente também, em se tratando de circo tradicional. Além disso, a literatura histórica sobre circo (pequena, porém apresenta consenso a respeito do nomadismo e outros) nos leva a observar não só essa vida nômade como também, uma vida comunitária de pessoas que trabalham, e sobrevivem de uma arte específica em comum; cujos aprendizados são passados de pai para filho.

Cabe ainda lembrar que os artistas residem no seu local de trabalho, um lugar de apresentações espetaculares, nas quais o corpo ocupa lugar central. E esse mesmo lugar representa lugar de lazer para o público vizinho temporário. Isso significa dizer que o circense é circense no momento de sua performance no picadeiro (tudo que está sob a lona muito colorida, palco, arquibancada ou semelhantes) e o continua sendo no seu cotidiano, inclusive no seu dia de “folga”, para os “de fora da lona” como denomina Silva (2006) a partir dos depoimentos de diversas famílias circenses tradicionais.

Além de um espaço para esses peculiares artistas, o circo também apresenta atualmente possibilidades de trabalho e moradia para as pessoas que não possuem um número circense. Apresenta também, possibilidades de inclusão de ginastas que não conseguiram ou não se adaptaram ao meio esportivo poderem trabalhar com o seu esporte, ou ainda, os esportistas

dessas modalidades mais acrobáticas que se aposentam. Esses atletas e/ou ex-atletas podem, no circo, continuar sua trajetória; pois, atualmente, as atividades circenses foram e são manifestadas de diferentes formas no decorrer da história.

Desde a antiguidade se apresentam artes circenses: malabares, acrobacias, contorcionismo, saltimbancos e saltadores. O circo com picadeiro surge depois, porém não existe nenhum consenso de época específica na literatura. O que Silva (2003) e Bortolletto (2003) observam é um “circo novo” diferente do circo tradicional existente na contemporaneidade. O circo tradicional é moderno, itinerante, com números tradicionais (trapézio, palhaços, malabares, números com fogo, números de artes circenses) números com uma característica mais próxima as atividades lúdicas populares da Idade média. Apresentam uma estrutura administrativa familiar, bem como sua transmissão de conhecimento se dá através das gerações. Ainda assim o circo tradicional contrata números novos como acrobacias em tecido, trampolim acrobático.

O circo novo (contemporâneo) para contextualizar um pouco e diferenciar essas “vertentes” já mescla outras artes e esportes (teatro, música, dança, ginástica rítmica) e números diferenciados; não são nômades; transmitem o conhecimento através de escolas de circo e sua administração não se restringe ao núcleo familiar. O “Cirque du Soleil” e o “Circo Imperial da China” são exemplos internacionais desse Circo Novo, assim como “Circo Girassol” e “Circo PetitPoa” o são em Porto Alegre RS.

As famílias circenses tradicionais do e/ou no Brasil iniciam aqui os circos tradicionais, modernos. A historiadora Silvia (1996) explica que os primeiros registros de famílias circenses no Brasil, advindas da Europa, encontram-se no início do século XIX, geralmente como saltimbancos, “artistas de rua”, que aqui formaram seu circo. Esses circos se consolidaram no início do século XX, e na metade desse mesmo século surgem o Circo Novo no Brasil, segundo a mesma autora. E os indícios dos primeiros circos do Brasil, formados aqui por famílias de artistas advindos de diferentes regiões da Europa no século XX.

Podemos observar que o circo tradicional e o contemporâneo coexistem, mesmo que internacionalmente o tradicional seja precursor do contemporâneo. Talvez seja exatamente essa atuação paralela dos dois tipos de circo que proporciona um pouco de abertura por parte do circo tradicional para ser investigado.

O circo com picadeiro, então, nasce na idade moderna, mas a literatura não apresenta maior precisão sobre época de sua origem. Antes dele se constituir, de haver espetáculos sob uma lona, mais ou menos padronizados, por um grupo comunitário e itinerante, existiam artistas de rua como saltimbancos, contorcionistas, saltadores, malabaristas, os quais se reuniam e formavam uma trupe. Essa trupe poderia viajar e fazer apresentações em grupo nas ruas. Enfim, essas trupes vêm se organizando desde a idade antiga para originarem o circo na idade moderna e depois ainda o circo novo na contemporaneidade, conforme é consenso na literatura. O Circo Novo, acima comentado, nasce no século XX, não apresentam vida nômade, possuem escolas e outras instituições organizadoras, e podem ter sedes fixas para suas apresentações.

Os espetáculos do novo circo tornaram-se mais abertos e complexos, visto que agregam outras artes como dança, música, teatro, apresentação de clowns (uma espécie de ator parecido com a atuação do palhaço) e incluem números novos com ginastas e ex-ginastas. Diferentemente então, do circo tradicional, o qual também acaba por se modificar um pouco em seu cotidiano e espetáculo, entretanto, continuam com a mesma estrutura familiar de organização geral.

Os circenses do circo tradicional, o qual será abordado nesse estudo, geralmente, fazem parte de uma família que formou um circo. São filhos de circense ou agregaram-se a família circense por casamentos e uniões. Mesmo os referidos circos tradicionais agregam pessoas “de fora” que queira trabalhar e morar no circo, “fugir com o circo”. Embora essa “abertura” seja observada nos circos tradicionais do Brasil mediante relatos dos circenses e experiência própria, a literatura não faz menção a essa possibilidade ou impossibilidade; somente em obras literárias, filmes e letras de músicas, ou seja, interpretações artísticas.

É ainda interessante observar a permanência do circo tradicional mesmo com o circo novo e muitas outras atividades de lazer na atualidade. Curioso também é o fato da permanência da vida nômade em prol de um trabalho em comum dentro do universo artístico corporal - os espetáculos. Um universo de movimento constituindo-se um viver comunitário, no qual todos aprendem a fazer tudo, desde armar a lona até a parte de secretaria, treino das crianças e seus números artísticos próprios.

Apesar das apresentações serem mais sistemáticas e organizadas e com uma estrutura geral que pouco se modificou no circo tradicional, o mesmo não acontece com o treino, os ensaios e a passagem de conhecimento. Nesse assunto a literatura se resume ainda mais, encontramos mais trabalhos sobre escolas de circo, o que configura o chamado circo novo, pois o circo tradicional não apresenta escola - o que é consenso também na literatura. Seus ensaios e aprendizagens tradicionais são passados de geração a geração, sendo que um circo pode contratar uma família, ou artistas de outra família circense, os quais não disponham mais de uma estrutura de circo. Nesse caso os “novos” artistas já trazem seus números aprendidos dentro do circo onde nasceu ou em outro pelo qual passaram. Os novos números são incluídos nos espetáculos desde que sejam aceitos pelos donos do circo que os contratam. A literatura também não apresenta nenhum aprofundamento sobre como se dá essa relação. Silva (1996) afirma ser o conhecimento passado de geração em geração, de acordo com as demais literaturas, e inova então com a denominação circo-família.

As famílias circenses residem em trailers ou ônibus, os quais chamam de casa, os quais se mudam de um terreno a outro uma vez por mês aproximadamente. As mudanças dependem da aceitação do público, da prefeitura e dos vizinhos, das condições do terreno, da liberação da água e luz e localização de escola caso tenha crianças no circo. Toda essa estrutura e organização externa é bem semelhante na descrição do circo-teatro de Magnani (1998).

Como se explica a continuidade do circo? Pelas suas adaptações e pela sua peculiaridade em adaptar-se de forma tal que mantenha seus aspectos mais tradicionais e talvez assim, sua identidade, e talvez ainda por

se manter popular, o que não ocorre com outros modos de lazer. Podemos dizer que, mesmo que tenha mudado, o circo não perdeu os traços tradicionais que o configuram ao longo dos séculos. É o que confere uma estrutura, por vezes ritualística como o montar da lona durante a madrugada e um respeito ao palco do picadeiro; numa prática que vive e se remonta entre o tradicional e os novos simbolismos e campos de expressão, movimento e arte. O que pode ter surgido para atender uma demanda contemporânea de lazer e prática circense é o surgimento do Novo Circo, o qual caracteriza a prática circense como uma das últimas práticas em processo de esportivização¹ (reconfiguração, participante de um processo de civilidade, de diversas atividades da sociedade). O interessante, por isso investigar o circo tradicional e suas formas de utilização e expressão do corpo, é que a prática circense apresentada na forma de circo tradicional não entra em processo de esportivização e se mantém; tendo que surgir um outro conceito e apresentação de práticas circenses. Esse circo novo sim, se propõe a organizar escolas, oficinas, festivais, ou seja, atende a demanda de uma esportivização, mesmo que de forma particular. Esportivização particular por que esbarra na espetacularização, a qual não seria o caso de configurar regras internacionais, visto que dialoga com o campo da arte sendo de crucial importância a criatividade e inovação.

Como uma prática pode ao mesmo tempo resguardar tradições e transfigurar-se e desdobrar-se em outras formas de configuração da mesma prática, o que traz outras construções de corpos culturais? Como se dá o diálogo entre esses desdobramentos da mesma prática? Que corpos são esse que são mantenedores de práticas milenares, precursores de aspectos contemporâneos da mesma prática, e ainda assim seguem coexistindo com a prática contemporânea e com certa identidade própria de corporeidade peculiar? O que é o circo afinal?

O Circo é um universo no qual o corpo colocado como centro do espetáculo, rompe com supostos limites físicos e morais, reordenando formas e hierarquias, invertendo lógicas e

¹ Inspirado em Elias e Dunning (1992)

pensamentos, revelando os ruídos obscuros que murmuram sob os pés do artista (SOARES E MADUREIRA, 2005, p.77).

É sempre importante salientar que esses tão trabalhosos e tão esperados espetáculos se fundamentam no corpo, no movimento artístico do corpo e suas interpretações, e representações do belo, do bizarro, do exótico, do medo e do desafio, segundo Soares e Madureira (2005). Além disso, o circo se configura em uma estrutura popular de lazer – como fundamenta Magnani (1998). Estrutura baseada então na corporalidade e imersa em situações muito adversas como exposição à violência, questões de insalubridades e conflitos internos inerentes a uma vida comunitária baseada numa certa obrigatoriedade, como nos coloca Carmeli (2000) principalmente quando se trata desse circo moderno, tradicional, familiar.

2.1 “Nosso Respeito a Todos os Circos que Lutam pela sua Sobrevivência”: Circo Tradicional, Circo Família, Circo de Variedades

*“...sobe, desce a montanha o grande circo humano
No seu lombo, no seu ombro magro
Carregando
Prata e luar
O mistério que vai se mostrar
No arame
Equilíbrio sob o sol raiando...”*

Milton nascimento e Márcio Borges

O trabalho em comum que une esses artistas é o espetáculo, é o realizar quase que diário das suas performances. O espetáculo chamado função é composto por números. Esses números não são dança, música, teatro, esportes, ginásticas, lutas ou desfiles, tampouco um misto dessas atividades, são espetáculos circense, números específicos do circo, aprendidos no circo (em sua maioria), desde os acrobatas, trapezistas e contorcionistas até o apresentador (narrador), os domadores, os mágicos e os palhaços. Um espetáculo circense intercala esses números; tem uma abertura (geralmente uma dança) e uma finalização (desfile dos artistas ou dança); tem um intervalo para a venda das pipocas, churros, maçãs do amor e outros. O

circo é toda uma atitude peculiar com muita músicas, roupas e equipamentos muito próprios.

Para o público, o circo é referenciado na literatura e na mídia como uma unidade, mas para os circenses não, cada núcleo familiar tem seu veículo, existem os veículos da estrutura “comum” como o carro-propaganda, o veículo camarim, e principalmente o grande veículo principal que leva a lona, o picadeiro e sua estrutura de apresentação, a fachada do circo. O circo para o circense, vem a ser então, a lona, o picadeiro a arquibancada, aquela estrutura na qual esses atores sociais entram para seus ensaios e performances somente.

Para Carmeli (2000) essa lona “revela e protege” e é montada em cooperação e faz parte do cotidiano do circo, pois é constante. Essa atividade proporciona constantes conflitos entre os circenses. Injúrias, ressentimentos e irritação nas palavras do autor. O observado na experiência, no circo Espanhol/Magnun é que a montagem da lona é coordenada pelo dono do circo e realizada por um grupo de circenses artistas e não artistas - do apoio do espetáculo e dessa montagem - são esses últimos em maioria. De acordo com os relatos de artistas que vieram de outros circos, a referida atividade dar-se-á da mesma forma que o circo acima citado. O que confere com a prática, advindo de Carmeli, é que a lona é tradicionalmente montada na madrugada; talvez para manter uma representação de repentividade, de mistério como reflete o mesmo autor. E é bem por essa ótica mais interna e “braçal” que vamos olhar as questões dos corpos circenses, seus interesses e práticas, as quais vão muito além do espetáculo em si, no montar e desmontar de hábitos e discursos.



Figura 1 Desarmando a lona para partir, foto de Daniel Marengo

2.2 “Circo Internacional Espanhol Abre suas Cortinas de Sonhos e Fantasias”: Gran Circo Magnun

*“...bem no meio desse picadeiro vão acontecer,
morte ,glória e surpresas no final da história,
pão e circo,
prata e lua,
um sorriso vai se desenhar...”*

Milton nascimento e Márcio Borges

O circo no em questão chamava-se Circo Espanhol. Por volta do mês de março, após uma temporada nas praias do RS, o circo retorna a Porto Alegre, em fase de transição de nome para Circo Magum. Essa mudança de nome é comum para quando o circo tem a necessidade de apresentar alguma novidade, principalmente se está retornando a um bairro onde já havia passado “recentemente”. No depoimento de Eusébio do circo Chiquinho, descrito em Festa no Pedaco, também aparece uma mudança de nome quando ele afirma que “[...] naquela época era o Santa Isabel” (Magnani 1998 pg.42), referindo-se ao próprio Circo do Chiquinho.

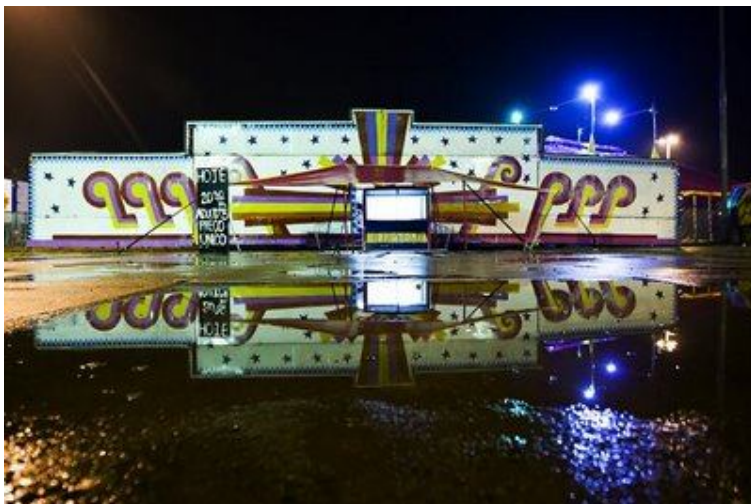


Figura 2 Fachada do Circo Magnum, foto de Daniel Marengo

A família que o originou o Circo Espanhol/Magnum é Argentina, e escolheu o Brasil para sede das suas temporadas desde 1992. Antes dessa data ele itinerava pela Argentina e Uruguai em busca de mais público e maior acolhimento pelas autoridades locais, de acordo com o proprietário.

O Circo Espanhol fora herdado dos bisavós da atual proprietária, conforme depoimento², no qual ela faz questão de afirmar que a família dela é que é de circo e não a do seu marido, que fugiu com eles e aprendeu a arte do trapézio.

Os proprietários, nesse caso, administram todo o circo. Ela, uma ex-trapezista bisneta de circenses, cuida dos figurinos (desde a confecção e rara compra, até a decisão sobre qual o melhor figurino para o dia - em se tratando dos números coletivos) das contratações (principalmente feminina), dos ensaios, da elaboração da coreografia e ensaio do bailado, da escolha e compra de toda a estrutura e do “Kiosko” (trailer de vendas de comidas, bebidas e brinquedos luminosos) bem como de todas as contratações dos vendedores e escolha do que vai ser vendido. Ele, um ex-trapezista que “fugiu” com o circo quando tinha 14 anos, é o narrador da função (antigo mestre de cerimônias), cuida também das contratações (principalmente masculina), do diálogo com as autoridades locais, da documentação do circo, da obtenção de água e eletricidade, da divulgação, da tesouraria, do

² Registrado em diário de campo nº13

pagamento dos artistas e dos “funcionários”. Para essas tarefas de ordem mais administrativa, os donos do circo são auxiliados pelos seus três filhos: O mais velho, ex-cuidador dos animais de grande porte, é o “secretário” (cuida da divulgação da documentação e da obtenção dos terrenos para a instalação do circo) e, na função cuida do som e da iluminação. A outra filha é a trapezista, cuida dos figurinos, do camarim, auxilia nos ensaios femininos e nas vendas; ela também atua no palco em diversos outros números que necessite, como na mágica. O filho mais novo também tem um número de destaque (o monociclista, que fabrica seus próprios monociclos). A montagem da lona a manutenção e transporte das estruturas de grande porte ficam ao encargo dos homens, principalmente daqueles com maior grau de parentesco com os proprietários, sendo que são auxiliados pelos apoios e pelos meninos do bairro, os quais trocam o serviço de auxiliar na desmontagem pelo seu ingresso na função ou por algum pequeno valor em dinheiro.

De maneira geral, a organização interna do circo Magnun é muito semelhante com a descrita por Magnani (1998) podendo ser encaixado na classificação de circo de variedades de pequeno porte. Entretanto, Magnani investigou os circos-teatros, dos quais não há mais indicações de existência na literatura, e os quais se diferem do Magnun apenas pelos números apresentados, a saber, as peças teatrais. Sua estrutura de comunidade é muito parecida com o que nos traz Silva (1996) e seus conflitos e rotinas se apresentam igualmente semelhantes com o descreve Carmeli (2000).

2.3 “Desde a Grécia Antiga até a Roma de Nero”: Das Diferentes Trajetórias pra se chegar as práticas

“pai, mãe eu vou partir, tem um circo em frente a casa”

Penélope

Torna-se mais fácil descrever um circo, não a partir do que acontece ou de sua estrutura, mas sim, de seus agentes, pois um circo sobrevive das características do grupo que nele vive e o configura. Se chega ao circo

alguém que sabe pintar, então a fachada é pintada, senão somente em último caso chama-se alguém “de fora” para cumprir a tarefa. Assim nos transparece as referências e também a observação em campo. Portanto, tudo que ocorre no circo é dependente das habilidades das pessoas que o circo dispõe e não parte, como em outras instituições, da decisão de um administrador seguida da procura e contratação de alguém competente para suprir alguma necessidade. Dessa forma é de suma importância conhecer o grupo que configura nosso espaço, para então, conhecer as atividades que eles desempenham, que tipo de espetáculo eles realizam e a vida no circo tradicional.

O que se pôde observar de mais geral na configuração e um grupo circense tanto na revisão bibliográfica como na observação participante e nas entrevistas, foi que existe três formas básicas de passar a ser circense e isso influência no tipo de atividade que o artista poderá desempenhar dentro do circo. Nos sub-capítulos que seguem investigaremos como acontece essas diferentes formas de imergir no mundo mágico do circo. O circo Magnun funciona com uma comunidade de vinte e três pessoas, sendo dezesseis atuantes no palco, cinco trabalham somente no apoio mais o casal de proprietários. Desses dezesseis integrantes, três não moram no circo e são temporários, ou seja, convivem no circo hospedados nos “quartos” do caminhão coletivo e/ou indo e vindo diariamente de suas residências fixas para onde o circo está. São eles, o “ginasta-acróbata terceirizado”, a Tai, moça do tecido acrobático da escola de circo Girassol (não tendo sido aprovado seu número aéreo, foi útil para o bailado, auxiliar na mágica, no desfile final e nas vendas) e eu, investigando e auxiliando nos números que necessitavam de uma figura feminina (no bailado, no desfile final, na mágica, na apresentação esporádica do kiko e como acompanhante do monociclista). Chamo a atenção para a verificação em campo e entrevistas de que, no circo espanhol, há a necessidade desses três “importantes intrusos da lona” a quase uma década, ou seja, desde que tem-se essa quantidade acima apresentada de circenses. Faltam no coletivo do circo duas mulheres para completar principalmente o bailado e o desfile final – números coletivos tradicionais incontestáveis para a proprietária, a qual afirma que “sempre

aparece alguém”, senão ela já pede para algum conhecido do bairro para ir “arrumando” alguma “chica que queira trabalhar por um tempo e ganhar dinheiro”³ antes mesmo de mudar de bairro. Também, falta a figura do acrobata, que nos últimos anos vem sendo suprida por indicação. Situação na qual algum ginasta que trabalhou no circo indica alguém de seu grupo de treino, o qual permanece, por sua vez, por uma temporada maior e tem um cachê maior por ser mais difícil de encontrar quando se mudam de cidade.

2.3.1 “Gente da lona”

“Gente da lona” é uma denominação verificada na dissertação de Silva (1996) e designa as pessoas que nascem no circo, filhos de circenses. Como essa é a forma mais tradicional de se ser circense, a historiadora denomina seu objeto de estudo de “circo-família”, mesmo que ela mesma vá encontrar no decorrer do seu trabalho, a realidade de contratação de artistas de fora do núcleo familiar. E isso por que antigamente as famílias eram maiores, portanto não se necessitava contratar tantos artistas, pois sua maioria era do grupo familiar dos proprietários, o que vem sendo descaracterizado no decorrer do século XX, conforme a mesma autora.

No Circo Espanhol, a proprietária expressa uma mesma reclamação da diminuição do núcleo familiar que aparece no estudo de Silva (1996). Lembrando que o circo Magnun é composto pelos seus donos (como são mencionados pelos circenses) seus três filhos, uma nora, um genro, um núcleo familiar bem pequeno.

O que auxilia fundamentalmente a composição do circo de forma importante, a fim de tornar possível um número razoável de “esquetes” para um espetáculo de duas horas, é a junção de artistas que nasceram em outros circos (as vezes famílias inteiras) os quais neste circo são vistos como de circo, porém, contratados, ou seja “gente da lona” porém não “*da nossa lona*”. Ainda nesse âmbito de ser mais “da lona” que alguns, nota-se que os “agregados” da família, tanto “pessoas comuns” como de circo são

³ Depoimentos registrados em diário de campo n°20

considerados pelo núcleo familiar, mais “da lona” do que os circenses de outras lonas.

Cabe a esse núcleo familiar principal, primeiramente as tarefas administrativas, o treino das suas crianças enquanto pequenos, pois será seus herdeiros que irão manter as práticas tradicionais, a estrutura tradicional de espetáculo. No caso do Magnum, os filhos dos proprietários, já adultos são os principais artistas constituindo-se de base do espetáculo, fundamental para a manutenção do circo e também são os que aprendem todas as tarefas administrativas do circo. Por consequência, é deles os maiores ganhos financeiros.

As outras famílias de artistas – os “de outras lonas” - se configuram como uma segunda principal atração, pois completam os números tornando possível a função. Somente em terceiro plano de importância vêm os “contratados não circenses”, os que fugiram com o circo para fazer o apoio (para trabalhar morando no circo) e os “terceirizados” por apresentarem um número de importância, cujos circenses não treinam portanto não executam. E, por último, valoriza-se os que não moram no circo, os temporários, sub-classificados como “os que sobem no picadeiro” para atuar (as mulheres que dão suporte artístico ao espetáculo) e os que não sobem no picadeiro (apoios temporários) pois os apoios que atuam no palco do picadeiro geralmente residem no circo definitivamente.

Podemos observar essas hierarquizações primeiramente na distribuição interna da renda, bem como na própria narração é observada uma maior ênfase aos números dos “circenses por natureza” até por que é o pai da trapezista, por exemplo. Nas formas de organização (a espera das decisões tomadas pelos donos do circo e muito mais acreditadas quando repassadas por seus filhos ou integrante de família circense antiga no circo em questão) e mesmo na convivência cotidiana e nos momentos de lazer transparecem essas divisões sociais internas.

E geralmente o narrador é o proprietário, e o seu filho mais velho ou mais atuante nas atividades circenses cuida da música, pois narrar o espetáculo é algo de muita responsabilidade, e a música é parte fundamental

do espetáculo e principal indicador de organização interna, sendo realizados com maior maestria por quem tem mais interesse em divulgar seu circo.

Deixando claro que essa expressão “gente da lona” é uma expressão interna como que para hierarquizá-los entre os próprios circenses. Entretanto, quando se trata de interação com o público como uma conversa com a mãe da Tai a fim de autorizá-la a viajar com o circo, todos são referidos como simplesmente estimados e pessoas de respeito que, se não nasceram, estão há muito tempo no circo.

2.3.2 “Fugir com o circo”

Já essa expressão “fugir com o circo” aparece nos registros que se referem aos expectadores, ao público, pois é do público que se parte em êxodo para o circo (um não lugar). Aparecem também representações midiáticas, como na música de Penélope e em filmes com esse tema.

Bortoleto (2008), em sua mais recente obra organizada, afirma que não se tem mais preconceito e preocupação das famílias com a perda de seus filhos para o circo mediante a euforia e curiosidade que causam a promessas de suas cores. Portanto o fugir com o circo não tem mais o mesmo significado, pois o circo também modificou o significado perante seu público.

No Magnun, há um grande número de “fugidos”, porém, as principais atividades que desempenham é estrutural e de apoio os chamados “peludos” no estudo de Magnani (1998), a barreira, para o Magnun, o que denomino didaticamente de apoio neste trabalho.

Sendo que, caso mostre um bom trabalho e muita disciplina lhe é passada a possibilidade de aprender alguns truques e a conceção para treinar, ensaiar no palco do picadeiro, a fim de montar um número próprio e passar a ser artista. Entretanto, ser artista, nesse caso passa a ser somente uma tarefa a mais, com um aumento na remuneração, porém não o auxilia a categorizá-lo internamente como “gente da lona”.

2.3.3 “As terceirizações”: uma economia de esforços

O uso de criar essa denominação no meu trabalho para melhor identificar os artistas contratados, geralmente ligados a alguma ginástica esportiva: ginástica, ginástica de trampolim ou ginástica rítmica; visto que se apresentou em todo o período do campo (presencial e por eles me historicado) a contratação de artistas dessas modalidades específicas.

Coloco a expressão “economia de esforços” por não presenciar no período de quase três anos de contato com o circo, nenhuma rotina de treinamento de atividades que necessitassem treino constante. Como no caso de acrobacias em geral e números que necessite da manutenção da força física e também de flexibilidade. Dessa forma presumo que, para que se tenha um número de contorcionismo ou acrobacia em tecido ou no solo, tenha-se que se contratar atletas ou ex-atletas que tenham tido treinamento específico. Até porque há muitas outras tarefas rotineiras e necessárias que demandam tempo (mesmo para as crianças que precisam aprender técnicas de diversas modalidades e não dispõem de alguém para treiná-las) rotina que não permite a alguém somente treinar e ser artista.

A figura do artista-atleta ou do atleta-artista não dispõe de espaço no circo Espanhol e suponho que assim também ocorre na maioria dos circos tradicionais devido a semelhança das reclamações que surgiram na bibliografia. O que difere do circo contemporâneo, onde não se compartilha uma vida nômade nem de tarefas administrativas.

Então o que vem a ser dessa forma terceirizado são números que dependem de treino constante, economizando esforços circenses para esse fim.

2.4 “Começa Agora o Espetáculo que Toda a América Latina Aplauda”: O Espetáculo e as Modalidades

“circo marimondo,

*circo marambaia,
eu cheguei de longe,
não me atrapaia,
vê se não me amola,
larga a minha saia,
circo marimbondo,
circo marambaia”*

Milton nascimento

O circo se faz assim, de espetáculos, que são os números e cada número refere-se a uma modalidade. Agora que já conhecemos um pouco do grupo e da disponibilidade de certas modalidades para alguns artistas, descreverei alguns números como exemplos para lançar um olhar de discussão de corporeidades a um corpo espetáculo peculiar, e mais peculiar ainda por que “serve” ao lazer popular.

No geral se apresenta trabalho performático de espetáculo com o corpo, como prática, como modo de vida; que tem toda uma aprendizagem e uma corporeidade peculiar e tradicional, ou seja, preocupada com a passagem “idêntica” das técnicas, modalidades, fazeres administrativos, estruturais. Configuração que e ,de todas as formas, vivifica, cria, mantém e elabora um importante elemento da cultura popular: o espetáculo. O espetáculo circense mantém as práticas circenses, para além do espetáculo, como se observa nas atividades circenses como oficinas nas escolas e outros espaços e momentos de vivência cultural nos bairros.

As modalidades tradicionais então são de maior preocupação interna, o que não quer dizer que façam maior sucesso no público. E lembrando que estão sendo inseridas modalidades não tradicionais como por exemplo o recorrente número que já se pode dizer fazer parte do circo contemporâneo, com a alegação de que acrobacia aérea em geral não importa qual é “de circo” .

O bailado é onde mais aparece a modalidade dança e esse é genuinamente elaborado pela proprietária, a qual exige inclusive uma imitação do seu padrão de movimento próprio, alegando não ser “bonito” se for de outra forma.

Já a corda marinha (uma espécie de trapézio rudimentar) chamou a atenção por ser denominada de um número tradicional no circo, porém não existir em outros circos tradicionais famosos no RS que visitei. Também chamou a atenção o fato de parecer exigir certa manutenção de força física (na entrevista sobre o número, Sérgio afirmou que faz musculação em academia, mas para definição estética, pois explica que já executa a muito tempo seu número e é mais técnica que força).



Figura 3 Sérgio na corda Marinha, foto de Daniel Marengo

A trapezista, por sua vez, era vista “aquecendo” (nas palavras dela) antes da sua entrada na função, pois freqüentávamos o mesmo espaço nesse contexto: o camarim. Em entrevista somente afirmou que fora sua mãe, a dona do circo, que a ensinou, mas não lembrava quando nem por quanto tempo, somente que treinava todos os dias praticamente por que é assim que se treina um número e que sua estréia foi quando tinha por volta de oito anos de idade e teve medo, pois treinava com o trapézio baixo e no espetáculo teve que fazer já com o trapézio no alto, o que nunca tinha feito. Ela realiza os mesmos exercícios no trapézio há anos, por que não dá tempo e por que não precisa pois tu se mata fazendo algo difícil e o povo aplaude só quando a pose parece bonita.

O elemento de maior dificuldade era deixado para o final assim como na maioria das modalidades mediante estrutura de espetáculo para cativar o público.



Figura 4 Verônica no Trapézio

A modalidade que aparentemente denunciava uma maior dificuldade de excussão motora, não era de uso de motricidade ampla, assim como o trapézio ou as acrobacias, mas sim o malabarismo. O malabarista afirmou que depois que aprendera, quando criança com seu tio, “que já era de circo”, treina um pouco antes de entrar no palco. Lembrando que os espetáculos são diários, isso se constituía no seu treinamento.



Figura 5 Dante e os malabares parecem brincar sozinhos, foto de Daniel Marengo

No caso das acrobacias que denota aparentemente alta dificuldade motora, sua utilização no circo não requer necessariamente um esforço exagerado. O próprio ginasta ou “ex-ginasta” afirmou que fora fazer um dinheiro no circo por um tempo por que não podia mais treinar devido a uma lesão no ombro. Lembrando que seus movimentos eram quase que exclusivamente as paradas de mão, o que exige muito esforço da articulação do ombro, de acordo com Araújo (2003).

Outra modalidade ligada a esportes ginásticos, agora a ginástica rítmica é o número de bambolês da Stefanni. Essa pequena artista, porém, não era (ex)atleta mas sim era filha do mágico, com nove anos. Ela foi a única que pude acompanhar alguns os ensaios mesmo que eles paravam de ensaiar quando eu entrava no picadeiro. Portanto pude observar somente a frequência e a duração desse treino. Quem a ensinava era o seu irmão, artista da corda marinha e “palhaço”, o qual afirmou que criou o número assistindo vídeos e lembrando-se dos números antigos de bambolê no circo.

No circo Magnun a maioria dos números onde um artista (geralmente homem, exceto a trapezista) apresenta uma modalidade, uma mulher o acompanha para “enfeitar o palco e chamar a atenção do público” nas palavras da proprietária, o que de fato só não acontecia na modalidade acrobática do evento. Conforme representa a figura abaixo e o chamamento do narrador (o próprio título da figura).



Figura 6 Lázaro! O Ciclistnauta! Foto cedida pela artista Tai

3 “OS DEUSES DA GRÉCIA CULTUAVAM A BELEZA DO CORPO E DA MENTE”: A RESPEITO DO CORPO E SUAS PRÁTICAS NA CONFIGURAÇÃO DE UMA CORPOREIDADE CIRCENSE

“...só a bailarina que não tem..”

Edu Lobo e chico Buarque de Holanda

Há muitas formas de construir e expressar os corpos culturais: as diversas artes de movimento, as práticas corporais de lazer, práticas esportivas, danças, lutas. Tendo, essas práticas, a finalidade de produzir espetáculo ou não, são exemplos de expressão e construção de corporeidades desenvolvidas, configuradas e manifestadas nos mais diversos universos culturais. Entendendo corpo como sujeito da cultura, sua premissa, sua base existencial, como nos coloca Csordas (2008), podemos perceber a importância de sua expressão para a construção de suas próprias corporeidades inseridas nos contextos culturais e em constante diálogo e reconstrução junto às culturas nas quais esses corpos estão inseridos.

Uma das dimensões de expressão/construção dessas corporeidades é a dimensão do lazer, da qual Magnani (1998 pg. 29) afirma que o corpo inclusive é mais elaborado, podendo despojar-se de alguns papéis sociais (prefiro chamar mais externos, mais periféricos) e atuar com mais “liberdade”, autonomia, criatividade (expressa, compartilha, constrói e elabora seus papéis sociais menos periféricos, mais próximos as suas conjunturas de valores, sentidos e modos de viver). Algumas práticas corporais abrangem ainda uma dimensão espetacular, ou seja, também dialogam com outros corpos (os expectadores) através de sua corporeidade e dessa forma a constituindo enquanto prática, expressão e arte. Tendo em vista que o circo (uma das atuais manifestações das milenares práticas circenses) traduz-se num viver, praticar e atuar com fronteiras não bem definidas entre essas três grandes categorias de atitude, torna-se necessário também aproximar os conceitos embaixadores desse estudo, a fim de melhor compreender o corpo-espetáculo

nas e das práticas circenses. Enfim, através do diálogo entre os conceitos de corporeidade, corpos culturais, práticas corporais podemos embasar a compreensão de aspectos da construção de uma corporeidade dentro de práticas espetaculares, não esquecendo a sua inserção, também peculiar, na dimensão de lazer popular.

Ao estudar o lazer popular, Magnani (1998) escolheu um tipo tradicional de circo (circo-teatro), por ser “um centro de reprodução do imaginário popular” (idem, pg.31) inserido na dimensão de entretenimento, o que faz com que o autor estude o lazer a partir do lazer e não a partir de um espaço de tempo do não trabalho.

Observando que os agentes, os atores do circo estão inseridos nessa dimensão de lazer, porém em momento de trabalho, surge outra face desse “centro de reprodução do imaginário popular” (idem) que não é a do entretenimento nem a do trabalho versus tempo livre: o trabalho **para** o lazer popular. Esse trabalho para o entretenimento se manifesta na forma de espetáculos, os quais são constituídos de performances cujo centro atrativo é o corpo. As performances no circo tentam manter uma característica tradicional, ou seja, seguir toda uma configuração e estrutura particular das práticas circenses passadas de geração a geração.

Observando ainda que os atores circenses, moram, ensaiam, treinam, e trabalham no mesmo espaço, investigo aspectos dos significados de uma corporeidade construída a partir dessa identidade circense que é performática, espetacular, tradicional, enfim, circense. Como atualmente não se observa mais circos teatros, chamarei de circo tradicional, somente, o que seria circo de variedades conforme a subdivisão de Magnani (1998), também denominado de circo moderno por Bortoletto (2003), de circo-família por Silva (1996).

Não há circo sem espetáculo: posso afirmar que o que une os circenses é o espetáculo, é o seu trabalho, sua forma de sobrevivência pautada na prática, criação, organização e apresentação espetacular dessas práticas. O centro desse espetáculo é o corpo, e mais ainda um corpo em performance de movimento, performance específica a qual se difere de todas

as outras práticas e/ou formas de espetáculo: a performance circense de quem trabalha para o lazer.

Segundo Magnani (1998) o corpo culturalmente falando é constituído no lazer, porém me pergunto de antemão como é construído também no espetáculo, algo importante para a sociedade moderna (período do surgimento e sucesso dos circos tradicionais)?

O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo (...) é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, o espetáculo concentra todo o olhar e toda a consciência. Por ser algo separado ele é o foco do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada. Guy Debord (2003, p.9)

O espetáculo em si, que é o que se tem de mais concreto na vida circense e que os unifica, já se apresenta aliado ao abstrato com uma grande importância na sociedade moderna conforme desenvolve Debord (2003). Espetáculo esse que vem a ser ainda uma dimensão regida por uma lógica mais ligada a uma criatividade relativa, contribuindo significativamente para o universo simbólico, segundo Magnani (1998). Portanto, verifico a importância do espetáculo artístico-corporal, sendo ele um trabalho para o lazer, na construção do que chamarei de corpo-espetáculo, mais especificamente, corpo-espetáculo-circense.

Chamamos ainda esse corpo que atua no espetáculo de corpo performático, tendo como performance como “[...] arena reflexiva, um espaço-tempo diferente do cotidiano, criando espaço para a flexibilidade sobre as ações cotidianas e a possibilidade de uma reordenação dos pontos de tensão e vida ordinária” (Turner apud Gravina, 2006, p.18).

Entretanto, prefiro chamar diretamente de corpo espetáculo, pois historicamente e tradicionalmente não se separa nas representações o cotidiano e o espetáculo dos artistas, uma vez que inclusive chamaremos de corpo espetáculo, cientes de que se refere a conjunto mais amplo dentro da dimensão corporeidade.

Assim já começamos a compreender de qual “corpo” estamos falando. E dessa maneira, já podemos traçar possíveis perfis dessa corporeidade num primeiro momento colocada historicamente e tradicionalmente em práticas específicas: circenses. E em segundo momento podemos verificar seu diálogo em encontros e desencontros com outras práticas e corpos culturais, quem a produz, e como entra nessa história. Saberemos assim quem é de circo, como se passa ou não se passa a ser circense. Enfim investigaremos sobre a própria prática atual circense em um circo tradicional trará elementos para a compreensão de um corpo-espetáculo circense tradicional a fim de perceber como se configura um corpo espetáculo, como se mantém e quais as possíveis facetas de uma prática espetacular que abrange todo um modo de viver e uma história secular. Tendo em vista a ascensão e sucesso das atividades circenses contemporâneas, queremos compreender e dar uma visibilidade menos mitificatória a aspectos da corporeidade do fazer circense precursor a esse contemporâneo, o circo moderno, aproximando-se de possíveis significados da sua prática para o artista, de todo esse seu trabalhar com o corpo.

Outra forma de constituição de corporeidade que está em extrema ligação com as práticas, as ações e os sentidos das ações dos sujeitos é sua diferente forma de apropriação de espaço, a qual será aprofundada no capítulo cinco.

No Século XIX, a ginástica científica é vista e vivenciada como parte significativa dos novos códigos de civilidade. Seu corpo é reto, simétrico, fechado, acabado, sem sinal de estado de mutação. Soares (1998) nos coloca que o corpo ginástico, então, não dispõe de um estado de movimento mais lúdicos, presentes no corpo circense e em outros corpos.

No circo, entretanto há a “imutabilidade” da tradição, ou seja, podemos ver uma flexibilidade nas expressões e nos movimentos, comportamentos, cotidianos, relações, e corpos, mas a forma na qual se mantêm as pequenas esquetes que constituem o espetáculo, os números (o número de malabares, o número da magia, o número do pirotécnico, ou os números dos palhaços) que se mantêm intercalados. Isso ocorre principalmente no circo tradicional, onde esses mesmos números são passados de geração a geração, induzidos

dessa forma a repetição. Assim o circo traduz essa outra “imutabilidade” diferente dos corpos ginásticos de Amoros, porém limitados pela hierarquia e pela tradição. Pela hierarquia por que, os proprietários dos circos, colocam suas interpretações da tradição na medida em que elegem os números (pequenas performances) que vão ser incluídos no espetáculo ou não, e por vezes modificam e constroem os números dos seus filhos, bem como narração, luz, figurinos, abertura, seqüência e ordem dos números, assim como a performance de fechamento do espetáculo. Como exemplo, cito uma tentativa de contestação do número do pirotécnico do circo espanhol, no qual uma das dançarinas tenta explicar que um dos movimentos não parecia ser de dança do ventre, a qual obteve como resposta da proprietária do circo: “[...] é que não é dança do ventre, é dança do ventre de circo”⁴

A dança, no número do pirotécnico, assim como em outros números serve de apoio ao número principal (em sua maioria, realizados por homens, no circo Espanhol no período do campo) “enfeitando” e preenchendo um plano de fundo para os truques dos números. Este lugar da dança no circo é administrado pela proprietária e, de acordo com ela, é o que faz o espetáculo ser bonito.

Podemos observar na figura logo abaixo uma foto do número com fogo, na qual aparece o pirofagista mais iluminado pelas tochas e as bailarinas quase não aparecem. Essa situação de por a dança em segundo plano, e mesmo de ensaiar uma “dança do ventre de circo” caracteriza a tentativa de manutenção de alguma configuração de identidade circenses, filtrada, interpretada, administrada e “imposta” pela visão dos proprietários do circo.

⁴ Retirado do Diário de campo nº 9



Figura 7 Pirotécnico e dançarinas “do ventre”,
Circo Magnum, foto de Daniel Marengo

Quanto a dança em geral, não encontramos nenhum estudo brasileiro que articulasse os dois temas, apesar da dança se mostrar semelhante na exigência da postura com finalidade plástica, estética e no fazer performance com importâncias atribuídas ao figurino, música e ritmo. Além disso, encontramos representações em diversos recursos midiáticos e artísticos relacionados ao importante papel da bailarina no circo. Segundo as observações e os depoimentos dos circenses que vieram de outros circos, ou que assistiram outros circos (o que ocorre frequentemente entre os circenses) o circo tradicional inicia com uma coreografia de dança e as mulheres que entram nos números para apoiar e acompanhara outra prática permanecem dançando do palco enquanto ocorre a mágica, o malabarismo, o monociclismo, assim como ocorreu no número pirotécnico, no circo espanhol com a utilização da dança do ventre, exposto logo acima.

Como o circo é feito de contrapontos conforme Carmeli (2000) talvez a bailarina se apresentasse como contraponto com os animais, como podemos identificar na figura abaixo, mas também como forma de identificação e ao mesmo tempo crítica a sociedade burguesa do período no qual o circo moderno se difunde, conforme Soares (1998).



Figura 8 Georges Seurat. O Circo, 1891

Ainda quanto ao ballet, observamos sua influência na exigência das posturas no ensaio e na conversa sobre o ensaio entre a proprietária e uma das “dançarinas”. Ao ensinar e ensaiar a nova dançarina para o “bailado” (dança de abertura do espetáculo do Circo Magnun) a proprietária explicou que ao girar os braços deveriam se posicionar “assim”, e demonstrou a postura dos braços semelhante ao gesto do ballet clássico. Ao conversar sobre a dança após observar a mesma dançarina no espetáculo, afirmou para que cuidasse a postura dos pés (demonstrou-os em flexão plantar) e mostrou a posição “três” do *ballet* clássico, afirmando que ela sempre deveria parar nessa posição (conforme consta em diário de campo nº10).

Quanto à exigência da postura ereta, também podemos verificar a semelhança com a ginástica científica, mesmo não apresentando os mesmos objetivos. Tendo em vista o surgimento da Ginástica Moderna (Ginástica Científica) estritamente ligada à diferenciação (quanto a conceito e utilidade da prática), e por vezes, aproximação (quanto a postura) das atividades circenses, podemos melhor exemplificar esses encontros e desencontros através da aproximação com uma ginástica esportivizada decorrente dos

conceitos da ginástica científica: a Ginástica Rítmica (GR) e o Circo. A concepção do Circo como uma ocorrência da Idade Antiga por meio das atividades de embate entre gladiadores e do homem com as feras, que se alterou até o circo moderno. A Ginástica, nessa relação interligada, pode ser entendida como uma vertente de apropriação (burguesa) das atividades circenses da Idade Média, a partir do modernismo, que se popularizou com fins diferenciados dos do Circo, que buscava o entretenimento sem limites corporais, invés da retidão e controle corporal como formas saudáveis de atividade corporal que pregava a Ginástica (ANTUALPA 2005).

Observando o código de pontuação da ginástica rítmica atual, percebemos como a evolução do componente flexibilidade e dos elementos acrobáticos, que podem ser traçados em relação ao Circo e também com alguns materiais como as claves de malabarismo e as massas da ginástica rítmica, ou ainda o número inteiro com bambolês, no caso do circo Magnun.



Figura 9 Stefani, ensaio com bambolês semelhante a Ginástica Rítmica

É evidente que os circenses participam também de uma cultura própria, o que modifica o seu universo de expressões, o qual influencia no cotidiano e performance dos artistas construindo corpos diferenciados e diferentes do caráter ginástico de performance, vida, valorização e expressão de movimento. A ginástica e, por conseguinte, seus corpos se formam dessa mentalidade ordenativa, disciplinadora e metódica, tentam difundir sua prática na ocupação do tempo livre urbano. E o circo traz para esse urbano toda uma prática peculiar, a qual é apresentada através de espetáculos pelos circos tradicionais também no lazer urbano trazendo uma outra lógica disciplinatória, mas não ordenativa, a qual extrapola o método apesar utilizá-lo.

A ginástica no início do século XIX abarca uma grande gama de atividades desde praticadas sistematicamente: exercícios militares de preparação para a guerra, jogos populares e da nobreza, acrobacias, saltos, corridas, equitação, dança e canto. Hoje podemos chamar de exercícios ou práticas corporais, exceto o canto que fora para o lado da arte. Obviamente passam por um processo de sistematização e metodização mais teórico-científico. Essas mesmas práticas são observadas nas práticas circenses no decorrer da história que nos conta Bortolletto (2003).

O que antes podia ser mais livre, mais festa, em uma mentalidade mais lúdica (lembrando que mesmo nessa mentalidade lúdica por assim dizer apresentam o circo como marginalizado) passou a ter um caráter utilitário, científico e mecânico na ginástica. O caráter ordenatório que se apresenta no circo por influencia dessa mentalidade científica expressa por Soares (1998) surge no circo moderno quando esse sai das feiras e ruas e toma um lugar virtual (o picadeiro) o circo tradicional como conhecemos hoje, com lona, palco arquibancada.

A ginástica, apesar de aderir de certa forma às práticas de lazer mais antigas próprias de festas, feiras e circos, se desvinculam desse universo gestual e de preceitos mais circenses que ginásticos, e se vincula a um conceito mais biológico de saúde, se difunde com esse discurso de promover a saúde, já entendida nessa época como de responsabilidade individual. O circo se ordena um pouco no sentido de estabelecer um lugar para si, ao mesmo tempo em que não o estabelece de todo ao passo que continua itinerante. Enquanto a ginástica científica expressa o pensamento individualista, no

qual o indivíduo é responsável pelo seu corpo, o circo guarda aspectos diferentes no momento em que vive em comunidade, na qual a tradição e a identidade são responsáveis pelo corpo, no caso mantido pelas figuras dos proprietários do circo e de certa forma dos circenses.

3.1 “Do Mundo da Magia”: Mágica, Rito ou Tradição? De Onde vem esse Mistério? Onde está esse Treinar?

[...] o circo é um último vestígio de um saber antigo, existencial e iniciático. Esse saber, essa arte ancestral e única que é o circo, só se perpetua graças a dois mecanismos: a transmissão do saber de pai para filho, e o ensino proporcionado por uma escola.

Ziegler, J apud renevey, Monica J. “Escola para Artista”. In: O correio da Unesco, op. Cit. Pg. 24 (buy Ermínia silva)

Ziegler anuncia o circo como *último saber antigo, existencial e iniciático*, o que nos remete a uma interpretação ritualística ou mística do circo, e tradicional por ser ancestral, única e transmitida. Dessa situação podemos aludir ao circo como uma comunidade tradicional de viver peculiar e com ritos próprios. Da mesma forma quando ouvimos: “[...] não se passa de costas para o picadeiro”⁵, aludimos novamente à situação quase que templária, a uma atitude não comum aos outros espaços/palcos de esportes, performances, práticas e espetáculos, a não ser que sejam vinculados a movimentos sagrados como algumas danças tradicionais ligadas à religiosidade, ou às formas hierárquicas da disciplina de artes marciais. Sem falar no mistério e até mesmo em um caráter sinistro que tomam forma no imaginário popular, situação observável nas diversas representações do circo (música, cinema, fotografia, contos) nas quais até aparece, por exemplo, a figura do palhaço alegre e colorido, mas também é de muito uso a figura do palhaço sinistro e cheio de segredos.

⁵ Fala de Checo, o mágico, no diário de campo n°12



Figura 10 Atrás da cortina na magia, foto de Daniel Marengo



Figura 11 Atrás da cortina do mágico, foto de Daniel Marengo

Entretanto, talvez isso tudo não passe de especulação mantida por alguns motivos: tradição não questionada, necessidade de manter discurso de mistério para cativar o público, proteção contra intromissões em seus fazeres e modo de organização, ou mesmo um ocultar hábitos e discursos exatamente para não precisar assumir que eles não são mais realidade no circo. Não é por acaso que ao circo se acompanha esse ar de mistério: “[...] os antigos são muito supersticiosos”⁶.

Silva (2006) nos apresenta que as famílias ciganas trouxeram ou formaram os circos no Brasil. Além desse olhar que mais pode ter a ver com o público, faz parte do espetáculo circense, ocultar o treino, por exemplo, para parecer que tudo é feito magicamente. E o histórico montar da lona na

⁶ Fala de Pitoca, a dançarina, diário de campo nº8

madrugada para que o circo apareça magicamente no bairro, e mais ainda, as histórias supersticiosas antigas como as dos depoimentos acima que perambulam no interior da vida circense; tudo isso colabora para uma expressão de mágica ou mistério.

Aqui a tradição, entretanto, configura uma trama com as necessidades cotidianas, ou talvez se oculte exatamente por não ter, ou ainda para explicar o comodismo em algumas situações. No caso das práticas, treino ou ensaios, esses somente são realizados na hora de montar um número, a prática das habilidades demonstradas na maioria dos números se dá na hora do espetáculo, a performance é o próprio treino. Salientando que os treinos ou, as performances em si, são realizadas todas as tardes e algumas noites, com apenas dia de “folga” uma vez por semana em algumas épocas do mês (por falta de público) ou do ano (quando há muita incidência de chuva).

A montagem da lona a noite, sim pode ainda definir um aliado a espetacularização tradicional e mágica fora do momento da função.

Ainda fora da função, tentamos investigar como se chega a criar e permanecer executando as performances surpreendentes que surgirão no palco na hora da função, o que também se quer deixar acreditar que apareça magicamente. Mas quem ensina e cria essa mágica? Mesmo que na literatura apareça a já extinta figura do ensaiador, nada aparece sobre o que ele fazia ou como e quanto treinavam ou ensaiavam os números, como se quem fosse “de circo” não precisasse treinar pois as habilidades performalizadas em seus números apareciam magicamente ou eram magicamente inatas.

A dificuldade de encontrar características de treino e ensaio persiste ainda hoje. Poucas e encobertas por frases sutis de mistério, foram as informações prestadas nas entrevistas, o que trouxe uma maior necessidade de tempo de observação no campo, no qual pudemos retirar alguns eventos e interpretações recorrentes. A primeira delas é que nada falam sobre treinos por que essa prática quase não faz parte da rotina do circo. Interpretação que nos remete novamente a importância de manter um discurso de mistério, pois não se precisa explicar o que não existe e também não se precisa denunciar que não existe.

A magia aqui mais uma vez é utilizada como estratégia engenhosa que comporta tanto uma proteção, no sentido do público não imaginar uma vida circense fácil e sem esforços, quanto uma divulgação de segredo, de identidade íntima, de mistério impressionante e cativante a fim de nutrir no público uma expressão de “nossa como ele consegue fazer isso”. Assim a magia, como discurso oculto presente no “fazer-se ver” do circo resolve as diversas contradições nele presentes.

Convivendo diariamente no circo, então sim, tornou-se possível identificar como se organiza o pouco de treino que aparece nessa mágica comunidade, por que afinal de contas, algo tem que acontecer para que a função aconteça e o circo sobreviva de sua bilheteria.

4 “DO LEVANTADOR DO MASTRO ATÉ O DIRETOR, UM SÓ CORAÇÃO”: AS CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante como as práticas corporais constroem e são construídas pela corporeidade, pelos corpo, fazendo assim da educação física uma inesgotável de e sempre renovada de investigações e novos saberes, um universo sempre em expansão e que pode mesclar ciência, movimento e arte.

Nesse contexto, o presente trabalho buscou investigar questões pertinentes a práticas corporais inseridas em um universo peculiar das atividades populares e tradicionais de lazer. Tratou de elucidar aspectos da cultura de prática corporal circense tradicional. E pôde perceber que a experimentação do corpo dos artistas no picadeiro trouxe diversas facetas de uma prática complexa preocupada em manter uma identidade tradicional.

Entretanto, coletivamente falando, o fazer diário corporal circense se apresenta da seguinte forma: “diversas práticas em prol do espetáculo que se mantém por deixar seus detalhes em segredo”⁷.

O corpo espetáculo, então, se constrói segundo relações cotidianas (as quais definem o grupo, as tarefas, as performances e o espetáculo), relações de trajetória íntima e mediante uma tradição. Ele traz a necessidade de investigar um pouco seu histórico no geral e um pouco do histórico do circo em específico, bem como a trajetória de vida de seus artistas.

Dessa forma esse exercício etnográfico fora apresentado, descrito da seguinte maneira concomitantemente e após uma inserção de quatro meses registrados em diário de campo e experiência de dois anos aproximadamente acompanhando o circo Magnus, observando tanto o trabalho (a função, o espetáculo) quanto o cotidiano circense e realizando entrevistas seguindo da forma descrita a seguir.

Primeiramente é apresentado o tema, os objetivos, as questões e os métodos bem como um suscitador de problematização inicial logo no primeiro capítulo das considerações iniciais. O que se segue vem a ser já uma descrição um pouco mais crítica do universo circense e explicando suas divisões. A partir daí já se descreve o circo tradicional em si partindo para um fechamento de campo de estudo ao se descrever a organização do próprio circo em análise e posteriormente do grupo que o constitui e o que eles realizam. Contextualiza-se dessa forma com o intuito de compreender como eles produzem seus espetáculos, ao utilizar o corpo como principal instrumento de trabalho inserido em um contexto complexo, peculiar, marginalizado e hierárquico.

Em seguida surge a necessidade de convergir todo esse contexto geral (arte circense) e local (circo Espanhol/Magnus) para o que se depende da literatura referente a culturas e práticas corporais, sendo o espetáculo, uma das formas de se expressar essas práticas, fundamental neste contexto, porém fundido com a prática em si. Nesse ponto, retorno as questões históricas problematizando sua confluência dentro de sua própria prática e também e principalmente em relação com outras práticas. Dessa forma se

⁷ Conforme nota pessoal em diário de campo nº 4

torna possível verificar seus conflitos e relações com outras práticas bem como verificar se alguns aspectos dessas confluências ainda se manifestam no corpo espetáculo circense tradicional em questão.

Finalizando o capítulo três com um olhar mais questionador sobre essa prática, onde já se apresenta certo confronto sem fronteira clara entre o que é treino, prática aprendizagem e “aplicação”. Passa-se agora a investigar seu praticar em si, seu treino e sua transmissão e manutenção de conhecimentos e técnicas encobertos por um discurso misterioso e protegidos tradicionalmente pela mágica que o circo impõe, uma vez que o corpo-espetáculo-circense-tradicional é assim configurado.

Iniciando agora pela prática, pois ela também se reveste de um discurso ambíguo, o que faz com que já o próprio significar e fazer significar para o outro, prática que já se nutre de transparecer essa ambiguidade, esse jogo de aproximar e distanciar utilizado tanto na estrutura do espetáculo quanto na sua forma concreta de inserir-se nos bairros.

Relembrando o capítulo anterior essa prática “se mantém por deixar os detalhes em segredo” até mesmo para quem é “do circo” mas não se encontra inserido no contexto diário dos artistas (por exemplo os apoios que nada sabem do que ocorre nos camarins, e os artistas externos ao núcleo familiar que nada sabem sobre qual o próximo bairro a ser visitado). Enfim essa cultura circense apresenta esse ocultar para o público mais ainda e para as investigações também, as quais nesse caso foram facilitadas pela inserção no grupo de artistas e pela recorrente necessidade de figura feminina para a comunidade de artistas do circo.

Inclusive a aprendizagem no circo e suas formas de ensaios se mantêm “fechada” e com a perspectiva de passar os seus descendentes. Tanto que aos 18 ou vinte anos de idade aproximadamente esses descendentes já têm seu número “vitalício” pronto, sua especialidade, já ensaia os “novos” para os números em conjunto e já cuidam de aspectos administrativos importantes. Alias sua estréia no picadeiro se dá quando criança mesmo que seja somente no desfile final ou para entrar dentro da casinha das lamina do mágico (para acostumar com o palco, segundo a proprietária). Sendo que aos 8 ou 9 anos de idade já se tem números próprios, como a trapezista e a

Stefani dos bambolês - seus números e modalidades principais. Elas, porém, também ensaiaram alguns outros números para encher repertório quando o circo não dispõe de algumas modalidades. No caso da trapezista, filha dos proprietários, afirma já ter apresentado números de lira, contorcionismo, argolas e outros que ela não recordava. Esses números secundários, segundo a mãe da trapezista, se tornam fáceis e rápidos de se aprender depois que já ensaiou bastante seu número principal.

Outros fazeres de sobrevivência, pela diminuição de circenses tradicionais tomou o espaço de ensaios e não se treina, se aprende os truques. Dessa forma o circo tradicional se mantém a margem de uma esportivização mesmo espetacularizada que ocorre com algumas danças, com algumas artes marciais e com o circo contemporâneo. O interessante, por isso investigar o circo tradicional e sua corporeidade, é que a prática circense apresentada na forma de circo tradicional não entra em processo de esportivização. Tendo surgido outro conceito de apresentação das práticas circenses (o circo contemporâneo) para atender a escolas, oficinas, festivais. O que denominamos de esportivização particular, pois esbarra na espetacularização, a qual não seria o caso de configurar regras internacionais pois dialoga com o campo da arte sendo de crucial importância a criatividade.

O que nos mostra certa independência do circo em relação a tempo e lugar é uma configuração de instituição que permite adequar-se ao imaginário popular do seu público em diferentes épocas e espaços sem perder sua estrutura básica e sua identidade tradicional.

Visto que já se apresenta um paralelismo entre o fazer tradicional inquestionável dos modos tipos como milenares e a inclusão de algumas modalidades circenses “novas”, nota-se uma abertura na estrutura de espetáculo tradicional. Podemos supor que essa abertura sempre existiu no circo moderno e faz parte de sua configuração geral, com o objetivo de dialogar com alguma atividade dominante das diferentes épocas. Se retornarmos ao caso da bailarina que agradava o público do final do século XVIII, a qual nem se houve mais falar teremos uma evidência instigante, porém não satisfatória dessa situação. Mesmo assim, talvez seja exatamente por isso que o circo tradicional se mantém. Sua estrutura e configuração

permitem **variar sem variar**, e isso sim o corpo-espetáculo-circense faz com maestria, até mesmo apresentando os mesmos truques sem que o público assim os perceba. O que não significa que os circenses, principalmente os proprietários (pois tudo decidido por eles) deixem conscientemente essas aberturas na sua configuração geral de espetáculo, mas antes assim o fazem por simplesmente manter a tradição, ou seja, fazer como era antes sem necessariamente buscar saber por que a trajetória e estrutura do circo se apresentam dessa ou daquela maneira.

Portanto, a prática circense tradicional é uma prática para o lazer popular, marginalizada e de difícil sobrevivência cotidiana que se situa no meio do caminho entre o viver e o fazer espetáculo. Sendo que o espetáculo se mantém também por deixar seus “detalhes” em segredo e por variar sem variar, o que o faz atual e tradicional, guardado por uma atemporalidade de linguagem e envolto por práticas e discursos ambíguos “misteriosos” e de identificação de negação em relação a outras práticas.

REFERÊNCIAS

ANTUALPA, Kizzy Fernandes. **Ginástica rítmica e contorcionismo: primeiras aproximações**. 2005. 57 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ARAÚJO, Carlos Manuel dos Reis. **Manual de ajudas em ginástica**. Canoas, RS: ULBRA, 2003

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. A ginástica artística masculina (GAM) de alto rendimento: observando a cultura de treinamento desde dentro. **Motricidade**, Campinas, v. 1, n. 3, p.323-336, dez. 2006.

_____. A perna de pau circense: O mundo sob outra perspectiva. **Motriz**, Rio Claro, v. 9, n. 3, p.125-133, set./dez. 2003.

_____ (org). **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. Jundiaí, SP: Editora Fontoura. 2008.

BORBOLETO, Marco Antônio Coelho; MACHADO, Gustavo Arruda. Reflexões sobre o circo e a Educação Física. **Corpoconsciência**, nº12, Santo André, p.1-92, jul/dez, 2003.

CARNELI, Yoram S. Representar o real e o Impossível: o paradoxo do espetáculo do circo. **Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais**, p.45, nº 3/2000, UNICAMP COCEN.

CSORDAS, J. Thomas. **Corpo/significado/cura**. Traduzido por José Secundino da Fonseca e Ethon Secundino da Fonseca. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html>>. Acesso em: 1 dez. 2003.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A Busca da Excitação**. Trad. Maria Manuela Almeida e Silva Lisboa: Difel, 1992.

GONZÁLEZ, Fernando Jaime. Sociabilidades e práticas e praças corporais: leitura de uma relação. **In O esporte na cidade, estudos etnográficos sobre**

sociabilidades esportivas em espaços urbanos. Marco Paulo Stigger, Fernando Jaime González, Raquel da Silveira (org). Porto Alegre: Editora UFRGS. 2ºed.

GRAVINA, Heloisa Corrêa. **Ser da Praça:** Performance-etnografia na Praça da Alfândega, Porto Alegre. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco, cultura popular e lazer na cidade.** São Paulo: Editora Hucitec e Editora UNESP, 1998.

MAUSS, Marcel. **Sociología y Antropología.** Madrid: Editora Tecnos, 1971.

MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e Performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p.67-85, jul./dez. 2005.

RECKIZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. **Dança de rua: Lazer e cultura jovem na restinga.** Dissertação de mestrado apresentada à escola de Educação Física, UFRGS, 2004.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** Técnica e tempo. Razão e emoção. 2ªedição. São Paulo: Editora Hucitec,1997.

SILVA, Ermínia. **O Circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a início do século XX.** Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Da Universidade Estadual De Campinas, 1996.

SILVEIRA, José Francisco Baroni. **Circo Girassol: O Saber Circense Incorporado e Compartilhado.** Dissertação de mestrado apresentada a Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

SOARES, Carmen Lúcia; MADUREIRA, José Rafael. Educação Física, Linguagem e Arte: Possibilidades de um diálogo poético do corpo. **Movimento**, v.11, nº2, p.75-88. Editora UFRGS: Maio/agosto de 2005.

STIGGER, Marco Paulo. Estudos etnográficos sobre esporte e lazer: pressupostos teórico-metodológicos e pesquisa de campo. In: **O esporte na cidade, estudos etnográficos sobre sociabilidades esportivas em espaços urbanos.** Marco Paulo Stigger, Fernando Jaime González, Raquel da Silveira (org). Porto Alegre: Editora UFRGS. 2ºed.

SUERTEGARAY, Dirce Maria Antunes. Título do trabalho. **Cadernos Geográficos**: Departamento de Geociências da UFSC, Florianópolis, nº12, maio/2005.

THOMASSIM, Luis Eduardo Cunha. **O projeto de vivências Comunitárias em educação física: um relato de experiência**. Monografia apresentada a Escola de Educação Física, UFRGS, 2004.

WINKIN, Yves. **A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo**. Campinas: Papyrus, 1998.

TOBAR, F. e YALOUR, Margot R. **Como fazer tese em saúde pública**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

Revista Fotografe, Ano 14, nº 157, páginas 30 a 33. São Paulo: Editora Europa, Outubro de 2009.

ALBUM ADAPTADO MAGNUN ESPETACULAR

Fotos de Daniel Marrenco
Textos de Cintia Rosa



JEITOS DE SER CRIANÇA NO CIRCO



[...] Somente nove anos de idade,



Stefani!

[...] da Espanha e com humor, Pitoco!



CAMARIM DAS MULHERES (a carreta)
CAMARIM DOS HOMENS (qualquer lugar)



[...] Manequim espetacular!

[...] Manequim show!



AQUECIMENTOS



Atrás das cortinas...



“[...] Um grande artista, um grande final [...] se prepara para um salto ao vazio Sérgio na corda Marinha [...] O circo da Espanha orgulhosamente apresentou, Verônica, princesa do ar!”



O RECONHECER DE UMA REPRESENTAÇÃO



O BONITO ATRÁS DAS CORTINAS



Para si...

Fotos pessoais cedidas pela trapezista

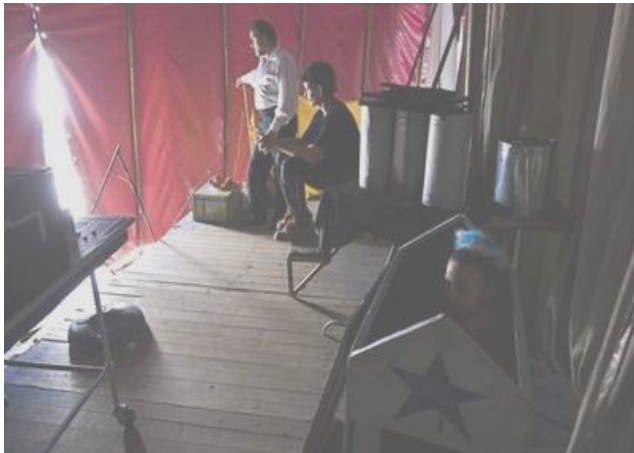
Para o público....

Não é possível, alguma prática, algum treino, algum ensaio, aprendizagem, tem que existir!

“Hoje tem marmelada? Tem não senhor”



À ESPERA DAS MULHERES, o show tem que começar...



Opa ! Já tem alguém escondido ali !

E ELAS VÊM CHEGANDO....



Para...

“Dançar”, auxiliar e enfeitar os números, claro!



O GRANDE SEGREDO CIRCENSE



ROTEIRO DE ENTREVISTAS

- Nome, idade, o que faz no circo?
- Como chegou no circo?
- Sempre fez o que faz hoje? O que já fez e faz?
- O que acha do circo?
- O que acha dos circo-escola? Gosta? Qual? Trabalharia lá?
- Como aprendeu o numero? Quem ensinou?
- Quanto tempo praticou? Como era isso?
- O que usa, como adquiriu os equipamentos? Quem cuidou(a) do “traje, da roupa?”
- O que faz quando não está no número?
- Como e com quem se comunica geralmente, com os de fora do circo?
- Estudou(a)? Onde? Até que série? Gosta de estudar?
- Tem foto dos números? Onde?
- O que acha de morar aqui? Com quem morou aqui?
- Gosta de se mudar? Como é se mudar assim todo o mês praticamente?
- O que mais gosta no circo?
- Como se sente aqui?
- Como é registrado? Como vai fazer pra se aposentar?
- Pretende sair? Por que?
- Gostaria de fazer outro número? O que?
- Gostaria de fazer outra coisa? O que?
- Como é fazer a mesma coisa todo o dia? É bom ou ruim?
- Acha que o circo vai acabar?

APÊNDICE C TRANSCRIÇÃO DA NARRAÇÃO DO ESPETÁCULO

NARRADOR: Alberto Lima (proprietário do circo)

Data: 22 de novembro de 2009

Tempo: Toda a duração de uma função: 2h e 25 min.

[música estilo “suspense”]

(gravação diária de introdução, com música de fundo, e sem nenhuma luz)

O circo se remonta a mais de dois mil anos,
desde a Grécia antiga até a Roma de Nero,
onde os cristãos eram lançados na arena de feras,
para a diversão dos ricos e poderosos da época.
Magnun, hoje reestruturado,
vem trazer o seu espetáculo,
para o entretenimento.
Circo internacional espanhol abre suas cortinas de sonhos e fantasias
para apresentar o seu espetáculo.
Nosso respeito
a todos os circos que lutam pela sua sobrevivência
Pois somos todos irmãos
Do levantador do mastro, até o diretor, um só coração,
uma só família

[música 17 s]

Começa agora, o espetáculo que toda a América Latina aplaude
Senhoras, senhores e crianças,
sejam todos bem vindos,
ao mundo maravilhoso do Circo Internacional da Espanha

(música para as bailarinas- estilo *jazz*. Só agora acende-se as luzes, e as bailarinas já estão posicionadas no palco para o “bailado”)

...

(A partir de agora a narração é ao vivo, realizada pelo seu Alberto, dono do circo, que geralmente anuncia o número, chama atenção para o elemento mais desafiante e finaliza o número. As músicas correm agora de forma ininterrupta mudando a cada número conforme a produção sonora dos artistas.)

Do mundo da magia, a velocidade das mãos de Mister Tcheco, o ilusionista!

...

Gaiola encantada

...

(enquanto gira a jaula para trocar de pessoas, entra uma bailarina e surge a criança Stefani)

Sim Salabim! Olalá! Stefani!

...

Do mundo da magia, a velocidade das mãos de Mister Tcheco,
Uma homenagem ao Brasil!

Roger, o homem pássaro!

(acrobacia em tecido, música mais lenta)

O homem pássaro!

(Entra o palhaço com um elefante de pelúcia nos braços e o coloca no palco)

No no no, animais no circo no és permitido.

[Mas é de brinquedo Grita o palhaço e segue fingindo que dá corda e o brinquedo anda sozinho ao som da música, derrepente não obedece mais]

Oh! Morreu!

[mas derrepente o bichinho se levanta e anda sozinho e então o palhaço tira a roupa de elefante de pelúcia e apresenta seu cachorrinho]

Uma adorável surpresa!

Domínio sobre rodas. Lázaro o ciclistonauta!

...

O menor monociclo que se pode fabricar

...

Perfeito!

...

Um aparelho de sua criação denominado o quatro

A Particularidade, ele tem o centro gravitacional desencontrado

...

Domínio sobre rodas. Lázaro o ciclistonauta!

Da Espanha, e com humor, Pitoco!

...

Pitoco!

Nas alturas Sérgio!

...

Se prepara para um salto ao vazio!

Iiiiiiaaaaah!

...

Apresentou na corda marinha, Sérgio!

Diretamente da tv , da televisão da Espanha, e pela primeira vez em espetáculo na América Latina
Manequim Espetacular

...

Encontrou seu grande amor!

(Quando ele escolhe alguém da platéia)

Os aplausos são para ela, a escolhida!

...

Direto da televisão da Espanha, Agora no Brasil, manequim Show!

[o número da motocicleta na roda da morte está inaudível]

Piiiiitoco interpreta o pintor!

...

Espetáculo, da escola de mímica de Madrid Pitoco!

Tradicional trapézio em balanço,
Verônica, princesa do ar!

...

Um grande ator, um grande final!

Um exercício de extrema precisão e risco!

...

Extraordinário!

...

O circo da Espanha orgulhosamente apresentou
Verônica, princesa do ar!

Pitoco. Agora interpreta o fotógrafo!

...

Piiiiitoco!

Somente nove anos de idade,

...

Em agradecimento aos aplausos, mais um pouquinho

...

Stefani E a dança dos bambolês!

Está chegando, uma apresentação inédita
Adoráveis gatinhos

...

Uma estrela merece um passeio, de Ferrari
(sons de carro, enquanto o gatinho “dirige”)

...

Adoráveis gatinhos
Apresentou, Fabrício!

Desta forma chegamos ao final
Da primeira parte do nosso espetáculo
[inaudível]
A venda, na lanchonete [inaudível] pipocas

(Após 15 minutos recomeça o espetáculo com um dos palhaços saltando e varrenho a cama elástica e cessa a música)

“No”, que “piensas” que está fazendo, isso “no” é brinquedo, desce daí!
Vai te machucar
(recomeça a música e o palhaço larga a vassoura e realiza suas pequenas acrobacias desajeitadas)

Brincando na cama elástica...Daaantontiitoo!!!

E a alegria continua!
Chispita, Casquinha, eles vêm pra agitar a galera!
[inaudível]

...

Muito bem, só que está faltando o terceiro integrante, cadê ele?
(os palhaços vão solicitar alguém na platéia)
Encontrou?

Muito bem! Aplausos para ele
Vamos lá, a triunfar no picadeiro!
Vai realizar a mesma performance! (dos palhaços)
[inaudível]

...

Braaaaavoo! Muito bem!

...

Agora um pouquinho mais difícil.
[inaudível]

...

Ele conseguiu!
Só falta a dancinha.

...

Cooooontratado!

Chispita, Casquinha

Nos introduzimos
no magnífico mundo da Ginástica Olímpica, Roger!

....

Os deuses da Grécia cultuavam a beleza do corpo e da mente!
Técnica e disciplina, Rooooger!

Cavaleiros do riso!

...

Piiiiitoco!

Revivendo, a milenar arte dos malabares, Dante!

...

[inaudível]

....

Seu Record em quantidade de objetos no ar.

....

Cooooonsegueee!

...

Quando os artistas se acerca da perfeição

[inaudível]

...

Danteee!

[frase em inglês, inteligível]

(O último número – o homem aranha- começa com música 2’20s)

...

Das histórias em quadrinhos

Ssspider Maaaaaan

(desfile final. Entram os artistas em pares conforme o chamamento do narrador)

Atração artística onde participam Brasil e Espanha!

Circo Magnun apresentou seu espetáculo com:

Pitoco,

Ginástica Olímpica - Roger,

Mister Tcheco, o ilusionista,

A dança dos bambolês - Stefani

Lázaro, o ciclistonauta

[inaudível] Dante
Verônica, princesa do ar, e...
O homem aranhaaa
...
Artistas, pessoal técnico
falam para vocês,
nosso muuuuito obrigaaadoo!

Reportagem do Circo Magnun no blog do fotógrafo Daniel Marengo

<http://provacontato.blogspot.com/search/label/circo>

13 Novembro 2008

Vamos ao circo!

Chega dessa vida vagabunda de não me dedicar mais à postar. Não, não é promessa, nem dívida com ninguém, mas é que ele tava ficando com cara de velho. Então, pra retomá-lo, começarei a postar as fotos do circo que nuns posts atrás comentei que estava fotografando. E o faço em etapas, pq tem bastante coisa que acho legal.

Essas são as fotos do palhaço de um dos posts mais antigos. E a primeira foto é um retrato da sua família. Seu pai, também palhaço e seu filho, provavelmente artista daqui uns anos. Vida dura. Pouca grana, muito trabalho, pouco público e muita força de vontade. O pai argentino, ele chileno e o filho brasileiro, resultado do monta e desmonta circo nas suas andanças ciganas.

Pra ele, e aos outros também, não importa o número de crianças na platéia. Acompanhei-os por um bom tempo e pude perceber que sempre se preparavam com carinho. E ao palhaço segunda geração, cabe a função de embalar o neto do precursor dessa história toda, antes de cada espetáculo. Sua esposa também é artista, coube a ele a tarefa de distrair o filho enquanto todos ganham o pão com as risadas dos outros.

Mas eles são geniais. É impossível não lembrar da infância ao vê-los contando piadas num portunhol rasgado e dando tabefes e caneladas uns nos outros no auge do espetáculo. Nota-se a felicidade das crianças despreocupadas com as roupas remendadas, os rostos pintados com batom velho e as botinas gastas. Eles sabem fazer rir. E divertindo os outros vão tocando a vida, como quem pouco caso faz das dificuldades que passam.

