



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

María Virginia Abasto de Sousa

Retrato de picadeiros:

memórias de uma trajetória de circo na Amazônia paraense

Belém

2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

María Virginia Abasto de Sousa

Retrato de picadeiros:

memórias de uma trajetória de circo na Amazônia paraense

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Wladilene de Sousa Lima

Belém

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA

Sousa, María Virginia Abasto de

Retrato de picadeiros: memórias de uma trajetória de circo na Amazônia paraense / María Virginia Abasto de Sousa; orientador Prof^a Dr^a Wladilene de Sousa Lima. 2013.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2013.

1. Circo – Amazônia - história. 2. Circo – aspectos sociais. 3. Artistas circenses - Pará. 4. Produção circense – Belém (PA). I. Título.

CDD - 22. ed. 791.309811

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

María Virginia Abasto de Sousa

Retrato de picadeiros:

memórias de uma trajetória de circo na Amazônia paraense

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de *Mestre em Artes*, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Agenor Sarraf

(co-orientador-presidente)

Prof^a Dr^a Ermínia Silva

(membro titular)

Prof^a Dr^a Lia Braga

(membro titular)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Local e Data _____

Dedico este trabalho a todos os que fazem parte da minha trajetória dentro das artes circenses e aos que com afinco se dedicam a ela. Ao meu parceiro de vida e sonhos, Joelson. Aos meus pais, Alfredo e Alicia, a minha irmã, Fernanda e as minhas sobrinhas Chiara e Olivia - a quem espero lhes tenha sido reservada a dádiva da vida artística - e, *a la abuela Chola por toda la vida.*

GRADECIMENTOS

A Universidade Federal do Pará (UFPA) e Instituto de Ciências da Arte (ICA);

Ao Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes). Nas pessoas de Afonso Medeiros e Wânia Contente;

Aos professores do mestrado: Lia Braga, Karine Jansen, Paulo Paixão, Afonso Medeiros, Agenor Sarraf, Gisele Guilhão, Wlad Lima e Cesário Augusto Pimentel;

Aos meus colegas de mestrado (Turma 2011/13), em especial a Rosána Rosário, Rosangela Colares, Patrícia Pinheiro e Mara Tavares, por dividirem as pesquisas, as angústias e conquistas.

À Profa. Dra. Wladilene Lima pela dedicada e incessante orientação, pelo incentivo e apoio ministrado à produção circense artística e educacional na cidade e pela amizade;

Ao Prof. Dr. Agenor Sarraf, pela coorientação atenta e a contagiosa afeição pela pesquisa acadêmica;

À Profa. Dra. Ermínia Silva pelas generosas e competentes contribuições;

Aos Grupo de Estudos Culturais da Amazônia (GECA) que enriqueceu meu olhar como pesquisadora e aos Pesquisadores em Artes Cênicas na Amazônia (PACA), pelo apoio à publicação de estudos e produção de eventos circenses;

À Gerencia de Artes Cênicas e Núcleo de Audiovisual da Fundação Curro Velho;

À Equipe organizadora do I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses;

Ao Prof. Dr. Mário Bolognesi, Alice Viveiro de Castro, Cássia e Alemão Tangará, Beatriz Seibel e Iracema Cavalcante, pelas longas horas de troca e aprendizado;

E, muito especialmente,

Aos circenses “narradores”, pela confiança e generosidade que tornaram possíveis este trabalho, por meio das entrevistas e disponibilização de material e, sobretudo, pelo encontro que tanto me faz aprender;

Ao meu esposo Joelson Silva de Sousa, pela carinho e contenção que encontrei nos seus braços e palavras de amor e,

ao meu Deus Jesus a quem outorgo todo o mérito.

A todos, muito obrigada.

“Frente a impossibilidade de construir atos,
para evitar cair em ritos a arte escolhe ser gesto”

Nestor García Canclini, *Cultura Híbridas*, 2010, p.35.

Resumo

Esta dissertação estuda a trajetória histórico-social de artistas circenses na região do Pará, com o objetivo de investigar o estado de sedimentação da produção circense na cidade de Belém, tendo como base a análise crítica da narrativa coletada com os sujeitos da pesquisa: artistas, trupes e companhias da urbe e da rua, *Circo Broadway*, *Circo Mega-show*, *Circo Atlântico*; *Circo Dralion*; *Circo Houston*, mestres circenses locais e ex-alunos e professores da *Escola Circo Mano Silva*. A pesquisa propõe explorar a memória como possibilidade de reconstituir e atualizar vivências passadas, traduzindo aspectos de identidade do coletivo circense sob a perspectiva metodológica da História Oral e de material Biblio-Infográfico sobre o tema do circo e das atividades circenses. Tendo como pontos de reflexão tópicos da teoria do nomadismo, de Michel Maffesoli, alguns dos conceitos de estrutura de *habitus*, de Pierre Bourdieu, e de convívio circense, de Ermínia Silva, que dão suporte à compreensão de que o circo tem sua existência baseada em uma teia de relações de afetos, tensões e superações, configurando-se como um coletivo artístico-social no qual as especificidades da prática circense e os vínculos pessoais e profissionais estiveram sempre na raiz dos processos de construção e manutenção das atividades com circo na Amazônia paraense.

PALAVRAS CHAVE: Produção Circense. Belém. Memória.

Abstract

This dissertation studies the socio-historical trajectory of circus artists in the region of Pará, in order to investigate the circumstances of the circus production in the city of Belém, based on a critical analysis of the narrative collected with the subjects: artists, troupes and companies of the urban and street circus activities *Circo Broadway*, *Circo Mega-show*, *Circo Atlántico*; *Circo Dralion*; *Circo Houston*, local circus masters teachers and former students and teachers of the *Escola Circo Mano Silva*. The research aims to explore memory as a possibility of reconstituting and update past experiences, reflecting aspects of the circus collective identity under the methodological perspective of Oral History and material Biblio-Infographic on the theme of the circus and circus activities. Taking as points of reflection theory topics of nomadism, from Michel Maffesoli, some of the concepts of *habitus* structure, from Pierre Bourdieu, and circus convivial sense of Ermínia Silva, who support the comprehension that the circus has its existence based on a web of relationships of affection, tensions and overruns, configuring itself as an artistic and social collective context in which the specificities in the practice of circus and the personal and professional ties have always been at the root of the processes of construction and maintenance of the activities with circus in the Pará Amazon .

KEYWORDS: Circus Production. Belém. Memory.

Sumário

I - A ESCOLHA DA PRAÇA	12
1.1 TERRENOS E TERRITÓRIOS: O ESTADO DA ARTE EM CIRCO	16
1.2 NEGOCIAÇÕES: UMA ENTRE-VISTA NO MÉTODO DE HISTÓRIA ORAL	34
Morto que nunca morre, só no circo!	39
II- MASTROS E MASTARÉUS: O CIRCO EM MIM COMO ESTRUTURA ESTRUTURANTE	49
2.1 O SER PARA ALÉM DO VERBO	51
2.2 O SER CIRCENSE	62
Circenses no Pará	76
III- A MALAGUETA ESCONDIDA DA PRODUÇÃO CIRCENSE	92
3.1 O PICADEIRO NA LONA	96
3.2 O PICADEIRO NA RUA	108
3.3 O PICADEIRO NA URBE	112
IV- MOITÃO DE TODOS OS TEMPOS	135
4.1 ENSINO DAS ARTES CIRCENSES	137
4.1.1 Nas Lonas	137
4.1.2 Na Escola Circo	150
4.2 SABEDORIAS DE MESTRE	158
VI- RETINIDAS DE UM CIRCO EM MOVIMENTO	177
REFERÊNCIAS	209

I- ESCOLHA DA PRAÇA

A praça é o local escolhido para exibir o espetáculo circense. É o terreno que irá servir à montagem de uma estrutura solidamente afincada: o Circo. Essa estrutura como a conhecemos no mais poético de nossas memórias, com suas imponentes ferragens e a cativante lona listrada, precisa que o terreno escolhido cumpra com alguns requisitos para poder luzir ante todos, sua estonteante elegância. A praça precisa ter a amplitude necessária não somente para levantar a lona do espetáculo, como também para acomodar as carretas, moradias. Ter área suficiente para disponibilizar serviços para o público, como banheiros, área de circulação e praça de alimentação, além de local para aglomeração do público e a cerca de proteção geral. O terreno deverá ser aplanado – de preferência com pouca areiosidade – contar com fornecimento de água e luz e estar estrategicamente situado em um local de habitual circulação do público local.

Naturalmente, a estrutura antes detalhada é a que muitos de nós imaginamos quando ouvimos a palavra “circo”. Contudo, este ideal de circo, não é o único que ocupa a nossa visão sobre o fazer circense na cidade de Belém do Pará. Aqui, a noção de Circo se dilata segundo o ritmo de crescimento das atividades circenses e seus fazedores. Assim, concomitantemente, a praça pode ser também, um galpão, um teatro experimental, o pátio de uma escola, a própria rua e os espaços de lazer, como praças, terrenos comunitários com serragem, e complexos esportivos.

A noção de “fazer a praça” mantém sua origem como termo utilizado entre os circenses de lona para denominar o terreno escolhido para a montagem da estrutura itinerante. No entanto, a atual manifestação artística de Belém nos obriga a estender agora sua representatividade, como termo que abrange igualmente outras formas de circo sem lona, onde se identifica a produção circense e seus fazedores como parte da composição das praças na cidade amazonense. Continuando a ser um terreno que deve cumprir com requisitos específicos para poder apresentar a plenitude do espetáculo.

A exemplo disto, se analisarmos a rua como terreno para o espetáculo, veremos que é uma praça que oferece grande amplitude espacial, o que permite a apresentação de números espaçosos como malabares com fogo, roda alemã, monociclos, etc. Porém, no caso dos sinais, o asfalto determina que atividades poderão ser apresentadas, a durabilidade das apresentações responde ao comando dos faróis verde-vermelho e o lucro do artista corresponde à estratégia determinada para a rodada do chapéu. Há um espaço específico e um estilo de espetáculo

também peculiar àquela praça que se constroem segundo a relação e a combinação tempo-espaco. No caso das apresentações em praças públicas, poderão ser procurados espaços em que uma árvore seja utilizada como estrutura para os aparelhos aéreos e uma suave grama sirva como colchão para as acrobacias de solo. Assim também, quando ocupados espaços fechados como teatros, galpões e salas, existe a necessidade de ter um ambiente amplo, arejado, plano, com estruturas de suporte e de segurança, sendo pouco comum, por exemplo, a utilização de números com fogo, dada as características para as quais estes espaços foram criados, rodeado de material inflamável. Como quer que seja, fazer a praça está relacionado a escolher, preparar e equipar o terreno onde se levanta o espetáculo circense e, neste sentido, as praças de Belém compartilham elementos como risco e treinamento continuado. E se distanciam em outros, tais como, o tempo de duração dos números, o estilo dos figurinos, a presença de cenários, os números oferecidos que mudam em estilo, porém, continuam sendo identificados como números de malabares, equilíbrio e acrobacias. Em outras palavras, fazer a praça, independentemente do local físico, representa, nesta investigação, a produção circense como terreno onde se levanta a obra cênica, o espetáculo para o respeitável público.

Observar as praças, ou seja, observar a produção circense de maneira mais ampla, possibilita compreender processos de criação e/ou adaptação do circo, que evidenciam – por meio de mudanças e permanências – a sedimentação de elementos e práticas que sustentam a linguagem através e apesar da renovação continuada. Tais elementos advêm de ações passadas que, ainda manifestadas em tempos atuais, tendem a uma projeção de permanência no futuro. Estes elementos alinhavam a história do circo com características que passamos a chamar como *habitus* de circo. De maneira tal, que há dentro das praças alguns elementos comuns aos diferentes artistas e grupos circenses, e outros que demonstram sua adaptação e renovação espaço-temporal, e que falam por si mesmos da construção histórica e social do circo local.

Nessa direção, é possível assinalar como instrumento teórico para analisar as estruturas socioculturais no desenvolvimento do circo na região, a teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu, a qual dá importância à historicidade social, lendo as formas sociais reproduzidas, transformadas e reapropriadas na interação cotidiana com os agentes, como construções históricas e cotidianas de agentes individuais e atores coletivos. Neste sentido, será utilizada a divisão de *habitus* individual, *habitus* coletivo e *habitus* social para melhor concluir a análise sobre o sentido do *habitus* circense ou de circo, que se dá a partir da relação entre indivíduos, construindo coletividades e afetando sociedades, tornando-se uma substância de fluxo

recíproco dentro do indivíduo (agente), coletivo (tribo) e sociedade (*stricto sensu* e de forma ampliada).

É, como efeito deste alargamento, que percebemos a praça como definição que nos serve para evidenciar os renovados âmbitos¹ de manifestação das artes circenses que mantém a mais íntima ligação com as práticas circenses de antanho, afirmando com sua presença a existência das artes do circo na região. É neste percurso de dilatação e afirmação das artes circenses, que analiso agora – especificamente entre os anos de 2001 a 2013 – o circo em Belém, como manifestação local que espelha claramente uma renovação cíclica e espontânea da própria arte do picadeiro.

A escolha da praça circense constitui nesta dissertação o espaço de início para a montagem das estruturas que compõem a análise da produção circense na cidade de Belém do Pará. Um terreno onde o objeto pulsante e constante é a trajetória histórico-artística das atividades circenses, comandado por sujeitos que se identificam, de alguma maneira, como circenses da região e que mantêm nas suas práticas traços característicos das atividades circenses. E, neste sentido, a “escolha” da praça, ou seja, do objeto, guia a seleção das narrativas coletadas, segundo as peculiaridades que estas apresentam como coletivo circense local (de grupo, de rua, de lona ou de projeto social, atuante ou retirado, itinerante ou não, discípulo ou mestre). Trazendo por meio da narrativa presente um arcabouço do passado que revela o *habitus* como estrutura estruturada e a projeção desse presente como estrutura estruturante do Circo em Belém.

Como requisito para armar sobre este terreno narrativo, tomou-se em conta que os sujeitos se apresentassem como circenses locais, afirmando: iniciação ou adoção da vida circense em terras paraenses, apresentações continuadas na cidade, circulação (itinerância) na região, fabricação e estreia da lona do circo familiar no Estado, relação de parentesco com circenses locais antecessores e predecessores, formação profissional em circos locais, cursos institucionalizados ou independentes e projetos sociais de Belém. Cabe aqui destacar que

¹ Os âmbitos renovados fazem referência a espaços e práticas que se repetem de tempos em tempos, apresentando modificações cênicas, de materiais, de localização, de combinação com outras artes, mas que não quer dizer que sejam novas ou nunca antes propostas como artes do circo. Por exemplo: a apresentação de números circenses nas portas de lojas comerciais, o uso dos números circenses em eventos sociais e datas comemorativas das diferentes cidades, as escolas de circo profissionalizantes e até a mais recente aplicação das atividades circenses encontrada em projetos sociais, são práticas antigas que se renovam em estilo e forma, segundo a criatividade de cada geração de circenses. Bem como, cabe a esta referência, a retomada do espetáculo circense com um viés teatral mais temático e com ele o surgimento do chamado circo contemporâneo, que tem como principal modelo, o canadense Cirque Du Soleil. Estes espaços de atuação remetem a um circo que se renova constantemente, seguindo uma única fórmula: “a que for necessária para cada momento e lugar”.

todos os entrevistados são ou foram artistas circenses, alguns deles também, foram ou são donos de circo, professores de atividades circenses e pesquisadores da academia.

A afirmação como agentes portadores de tais características, denota um posicionamento que interessa a esta pesquisa como recorte. Assim, o posicionamento dos circenses designa um *campo*² que se acha entre o sistema imperceptível das relações estruturais que costura as ações e as instituições, e as ações visíveis desses atores com outros atores, que juntos estruturam relações.

Desta maneira, o circo em Belém apresenta-se como uma manifestação artística que transpassa as cercas do circo de lona, para escorrer sua marca em ambientes diversificados da urbe local. Seguindo um movimento mais amplo da manifestação circense no Brasil e no mundo, que tem aberto estas fronteiras para as escolas de circo, projetos sociais e diversos cursos institucionalizados e independentes de formação continuada. Tendência esta que colaborara na ampliação do produto cênico que é o espetáculo circense; uma vez que intensificado o diálogo interartes que há muito existe entre circo, teatro, dança, artes visuais, literatura, cinema, música, etc., bem como o diálogo entre áreas: circo, educação, história, ações sociais, dentre outras. Porém, a cada período com suas diferenciadas renovações.

A este propósito, serve o objetivo de dar visibilidade e construir aspectos historiográficos da produção circense paraense na primeira década do século XXI que permitam identificar o estado da produção circense em Belém, como o *habitus* de circo, articulado nas narrativas dos circenses dos circos *Broadway*, *Mega Show*, *Dralion*, *Atlântico* e *Houston/Khronus*³, bem como por mestres-artistas retirados da itinerância, ex-alunos e professores da *Escola Circo Mano Silva de Belém*, artistas de rua, artistas e grupos independentes que atuam, principalmente, no centro urbano. De modo que, as estruturas mentais pelas quais os agentes sociais circenses geram suas visões de mundo, sirvam para compreender como a interiorização do social conforma as estruturas do circo local.

² O campo aqui segue Bourdieu, quando aponta que o campo está formado por sujeitos que se identificam com elementos e práticas que se encontram repetidamente ao longo do tempo numa mesma manifestação, como a do circo, criando assim um campo onde se desenvolver. Porém, é fundamental compreender que apesar de serem continuadas, estas estruturas não são permanentes. Isto é, “a estrutura se reproduz, mas dependendo dos resultados das lutas internas, da influência das lutas externas em outros campos, ela pode não conservar a integridade dos seus elementos” (BOURDIEU, 1984 *apud* Thirty-Cherques 2001, p. 49). E estas lutas são as próprias brigas pela sobrevivência como arte, na relação com a sociedade em que se dá, em relação direta com o momento histórico e econômico local, nacional e até mundial. A estrutura que se reproduz é como as linhas de uma partitura que está sempre por trás de qualquer mudança, adaptação ou eliminação que aconteça, ele permanece segurando a essência dessa manifestação, tornando possível dar continuidade à linguagem.

³ Este circo pertence à Billy Brito Bezerra, e foi identificado por ele durante as entrevistas como *Circo Houston*, porém, na fachada do circo estava o nome em língua inglesa como *Houston Circus*. E, mais tarde, encontramos fotografias e depoimentos em *sites* públicos com o nome de *Circo Khromus*.

A opção recai em estudar a produção circense da cidade, em decorrência da notável diminuição na frequência de espetáculos de circo durante os primeiros anos analisados (2001-2005) e o surgimento de um novo movimento circense na segunda fase do período determinado (2005-2013). Se todo campo desenvolve uma doxa, um senso comum e uma opinião consensual que o governam, junto a suas leis internas, supomos que o estudo do *habitus* de circo possa trazer a luz como o desenvolvimento da sociedade belemense fez com que surgissem novos campos, em um processo que afetou a estrutura das atividades circenses na cidade.

Portanto, a praça agora como local que inicia o espetáculo graças ao conjunto de características que o viabilizam e que traz em si mesmo característica internas e intimamente estruturantes da produção circense local, permite abrir um panorama mais nítido sobre trajetórias seguidas pelo Circo na Amazônia Paraense do século XXI e seus artistas.

1.1 Terrenos e territórios: o Estado da Arte em circo

A fim de garantir a mobilidade do circo é necessário encontrar sempre novos locais para futuras ‘praças’ de trabalho. A permanência numa ‘praça’ gira em torno de um mês, período em que se esgota o interesse do público da região. Assim a cada mês, um novo terreno com condições de implantação do circo deve ser encontrado. (NOVELLINI, 1980, p. 50).

Explorar os terrenos é adequar um espaço onde seja possível sustentar a investigação sobre a produção circense em Belém. É reconhecer a porção a ser trabalhada como praça. É, o momento de cavar -aprofundar- nas relações, afincar os intercâmbios, calhar permanências e corroborar transformações que constroem o processo histórico desta arte para desvelar nas ações dos homens o rastro de suas construções.

O conceito de território é usado para estudar relações entre espaço e poder, desenvolvido para considerar uma linha de pensamento, um conjunto de ideias como área delimitada. Que, sob posse de uma pessoa ou grupo de pessoas, pondera o pesquisador na sua postura como autor da obra registrada. Ele pode estar nesse território de maneira isolada ou compartilhar com outro grupo de pensadores um mesmo território de investigação. Esta postura adotada de maneira individual e/ou coletiva, fala de um posicionamento político diante do objeto analisado. Ou seja, uma geografia de ideias assumidas por um indivíduo ou uma coletividade.

Analisar o terreno e os territórios existentes sobre os quais é possível levantar referências da produção circense se parece, em muito, ao passo a passo que implica desenvolver um estudo em artes cênicas, onde se encontram em jogo interesses, limitações, posses e projeções dentro de um conjunto de normas que regem a pesquisa acadêmica e que respondem, de certa maneira, à análise de nossas próprias possibilidades de investigação. Thirty-Cherques (2002, p. 206) dirá que “devemos proceder a uma tarefa prévia, da auto-elucidação sobre o terreno em que vamos atuar”.

Tal entendimento nos serve para direcionar o breve apanhado do Estado da arte do Circo, assim pensado, num paralelo entre as fontes da pesquisa e os estudiosos que constituem o corpo das “negociações” oportunizadas ou “permitidas”, no qual possam constar obras e autores que se dedicam à arte circense de maneira artística, histórica, educacional, dentre outras. Para Romanowski (1986) o estado da arte tem por objetivo realizar levantamentos do que se conhece sobre um determinado assunto a partir de pesquisas realizadas em uma determinada área. Esses estudos são justificados por possibilitarem uma visão geral do que vem sendo produzido na área e uma ordenação que permite aos interessados perceberem a evolução das pesquisas na área, bem como suas características. A necessidade de realizar estados da arte já foi indicada por Lüdke (1985, p. 80), pois, segundo ela, podem constituir “um marco histórico”, de uma área de conhecimento possibilitando verificar sua evolução.

Assim, *Negociações* pretende ser o aperto de mãos entre a autora e o leitor para que ambos possam viabilizar juntos a montagem do circo que se apresenta em esta pesquisa; uma vez que ambas as partes reconheçam o local a ser explorado, as ferramentas com as quais será executado o trabalho, o alvo a ser alcançado e os saberes que os trabalhadores trarão como fundamentação para erguer a obra proposta.

A primeira constatação a qual o leitor poderá ter acesso acontece quando comparamos a produção e divulgação científica sobre o circo no Brasil com outras formas de manifestação cultural, como dança, teatro, cinema, música ou artes plásticas, corroborando que ainda a mesma é bastante limitada. Historicamente, comparado aos Estados Unidos, França e Rússia, no Brasil, o circo não gozou de apoio e prestígio junto às políticas oficiais, embora despertasse a atenção das populações locais por onde passava (Fenner, 1970; Litovski, 1975; Jacob, 2002; Mauclair, 2003; Daniel, 2008). No entanto, mais importante que saber por que se fala pouco sobre circo no Brasil é saber o “que” se fala e “como” isso tem sido dito. Posto que, desta maneira, compreender-se-á o tipo de discurso que temos em mão para análise.

Até pelo menos o final da década de 1970, para fora da produção acadêmica, havia apenas um jornalista que se dedicou a pesquisar a história do circo, suas famílias e suas artes, que foi Julio Amaral de Oliveira, considerado por nós o primeiro investigador dessas histórias do Brasil. Entre outras coisas escreveu “Visões da história do circo no Brasil”, in Última Hora Revista, de 02 de junho de 1964 [...] (SILVA, 2009, p. 46).

Apesar de pesquisadores como Amaral, reconhecerem o intenso e fecundo processo de trocas culturais entre circo, música, dança, teatro, cinema, ópera etc., tais práticas eram, ao tempo da virada dos séculos XIX e XX, desprestigiadas pelas elites e perseguidas pelas autoridades de plantão. (Duarte, 1995; Araujo, 1891; Souza Jr., 2008).

Bolognesi (2003) e Silva (2008) destacam que somente a partir da década de 80 – principalmente, graças ao surgimento das Escolas de circo e os demais espaços onde se ensinava a linguagem circense – o circo começou a ter melhor visibilidade entre os pesquisadores e instituições, dando lugar às pesquisas de Novelli (1980) e Vargas (1981) junto ao Centro de Documentação de Arte Contemporânea (Idart), da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. E, mais tarde, às de Rodrigues (1983); Circo (1987) e Lara (1987) por intermédio do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) e da Fundação Nacional em Artes (Funarte).

Isso quer dizer que, apesar do crescimento das artes circenses no país, os saberes sobre o processo de desenvolvimento histórico do circo latino-americano e brasileiro, em particular, não se encontravam registrados em livros, ficando restritos à memória e ao conhecimento de professores, oriundos dos circos itinerantes, chamados de tradicionais, e a trabalhos de memorialistas com uma quantidade de exemplares muito pequena, e que gerava pouco ou quase nenhum conhecimento e acessibilidade (SILVA, 2009).

As palavras do malabarista e advogado, Rodrigo Buchiniani nos auxiliam a entender a escassa produção e registro sobre o tema quando ele afirma que “a cultura circense originalmente se sustenta através da transmissão oral de suas histórias e seus conhecimentos entre as famílias e a partir do século XX que começou a haver escolas de Circo, publicações de livros [...]” (BUCHINIANI, 2006, p. 19). Trata-se, portanto, de uma realidade nacional, agravada – por motivos que logo mais estudaremos – na região norte, que deixam o vazio do relato histórico influenciar no fazer artístico-circense.

Porém, é importante observar que isto não é uma particularidade do Circo, já que como observa Le Goff (2012, p. 514), “em princípio, o documento era, sobretudo, um texto” e, portanto, sobrevalorizado acima das narrativas e histórias de vida. Todavia, estes “documentos” se mostraram limitados a certo pensamento de dominação daqueles que tinham

acesso às formas de registro escrito, ao letramento e aos cargos em que a opinião (muitas vezes arbitrária) lhes era permitida, dando lugar a uma expansão do termo. Tal alargamento do termo “documentos” que se produziu a partir dos anos 1960, foi apenas uma etapa para a explosão do significado e levou a uma verdadeira revolução documental. O autor de *História e Memória* (2012) cita uma declaração de Fustel de Coulanges de 1901, em que este teria declarado que onde faltam documentos escritos deve a história escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação e, assim também, em todo lugar onde o homem passou. Por acreditar que onde o homem deixou qualquer marca de sua vida e da sua inteligência, aí encontra-se a história.

Como observa Silva (2010, p. 47), refletir sobre uma cultura como a circenses que se desenvolveu sem escrita “é de grande interesse para o historiador, pois se trata de uma cultura que registra sua história como inscrita na memória oral e na do seu fazer, para a transmissão “geracional” do seu saber”. Baseados no ideal de que

[...] o tempo histórico porque não se exprime a maior parte das vezes em termos narrativos, ao nível dos historiadores ou ao da memória coletiva, comporta uma referência constante ao presente, uma focalização implícita no presente. Isto é, acima de tudo, válido para a história tradicional, que durante muito tempo foi, preferencialmente, uma história-conto, uma narração. Daí a ambiguidade dos discursos históricos que parecem privilegiar o passado. (Le Goff, 2012, p. 208).

Essa dilatação da memória histórica teria derivado em processos de análises como o da História Oral. Para os quais nos servem como referência os escritos de Thomson (2006), Montenegro (2010), Portelli (2010) e Meihy (2011), servem como referência ao método de tratamento ao qual são submetidas as narrativas coletadas dos circenses considerados mestres de notórios saberes. Muitos dos quais nunca tiveram suas memórias registradas, ou melhor, “valorizadas”.

Operar um processo de pesquisa da história do circo em Belém, dentro de uma pós-graduação no Instituto de Ciências da Arte da UFPA, consiste em fazer o que Sarlo (2010, p. 97) descreve como uma “recuperação de memórias culturais, a construção de identidades perdidas ou imaginadas, a narração de versões e leituras do passado”, que ameaçadas pela aceleração do tempo presente, desgastada pela aceleração que afeta a durabilidade das imagens e das coisas, afeta também a memória e as lembranças. Transformando-se enquanto transcorre, em matéria de memória coletiva. Neste processo de mediação dos estudos sobre a memória coletiva, o esquecimento como forma de expressão e as narrativas como documento

vivo surgem a significativa colaboração de Bosi (2003); Halwach (2006); Ricceur (2007); Walker (2007); Montenegro (2010) e, o próprio, Le Goff (2012), antes mencionado.

Com efeito, a compreensão desse processo de análise do documento vivo, presente nas narrativas orais, pelo discurso das ciências sociais e humanas, possibilitou um exercício de reflexão não só em torno do circo, mas também da própria cultura brasileira. E, neste sentido, o crescente interesse pelo circo está associado a transformações e reflexões, haja vista a combinação histórica da Unesco, a partir dos anos 70,

[...] com as reflexões antropológicas em torno do conceito de cultura nas perspectivas de Clifford Geertz (1989) e Ruy Wagner (1981). Desde então, a questão da cultura popular passou a integrar a pauta das discussões acadêmicas e a figurar na agenda das políticas públicas do Estado no Brasil. (MICELI, 1984 *apud* ROCHA, 2010, p. 54).

Não se pode ainda perder de vista que, “a necessidade do reconhecimento do circo como patrimônio cultural brasileiro possibilitou não só que os novos entrassem em contato com a riqueza da história do circo no Brasil, como que os próprios ‘tradicionais’ revitalizassem sua própria memória.” (SILVA, 2010, p. 49). Este debate apontado pela pesquisadora, compõe o arcabouço de relatos autobiográficos de artistas-pesquisadores como Garcia (1970); Oliveira (1990); Orfei (1996); Seyssel (1997); Bartholo (1999); Avanzi (2004); Spindola (2007); Alves (2009). É importante ressaltar que tal exercício de registro além de estabelecer uma forma de outros poderem conhecer como é a vida num circo, a realidade que se passa lá dentro, constitui um exercício da memória do coletivo circense. Segundo Alberto Orfei (1996, p. 11), enquanto a curiosidade dos admiradores do circo era suprida com os muitos relatos de vida, o constante exercício da narrativa sobre os mistérios do circo “servia para manter viva, na minha memória, a imagem do circo, e para reviver lembranças que se tornavam cada dia mais vivas”.

Bolognesi (2003); Castro (2005) e Silva (2009) desenvolveram investigações em circo, com diferentes olhares e aplicando diversos métodos de investigação nos quais a utilização de narrativas de homens e mulheres que estiveram presentes na construção do circo nacional, são a base da pesquisa. Cada autor a sua maneira, construiu por intermédio dos relatos um importante recorte histórico do circo brasileiro.

Construir um arcabouço histórico que sustente nossa identidade circense, precisa de tramas mais profundas e, neste sentido, o apanhado histórico feito em estudos estrangeiros como o do francês Pascal Jacob (2002) sobre as transformações do circo europeu, do circo a céu aberto ao circo de picadeiro coberto pela lona que conhecemos hoje, colaboram na

compreensão da herança recebida pelos circos sudamericanos descritos a partir dos anos 80 e amarram o objeto estudado dentro de um contexto analítico.

Note-se, em seguida, que os intercâmbios e trocas entre famílias europeias e famílias brasileiras de circo aconteceram de maneira oral e na prática, resgatando o saber circenses de seus antepassados. Assim, os circenses vindos da Europa, sem condições de carregar os pavilhões ou estruturas dos tradicionais circos europeus, transformaram o lugar onde se exibia o espetáculo circense num espaço de produção e divulgação da cultural artística no Brasil, independente se sob lona, na rua ou em teatros. Segundo Silva (2008, p. 193), “pelos relatos, as primeiras formas de apresentação, em recintos fechados, são denominadas de: circo de tapa-beco, circo de pau-a-pique, circo de pau-fincado e circo americano (o mais conhecido atualmente)”. Caso contrário, apresentavam seus espetáculos em praças, mercados, feiras, festas populares, ou como no caso do Largo de Nazaré em Belém, durante as festas religiosas da padroeira local (Brandão, 2005).

A importância de investigar esta herança das estruturas físicas do circo itinerante, está na relação estabelecida entre a dimensão tecnológica e a cultura regional que não existem separadamente entre si, nem tampouco, das adaptações forjadas no Brasil. Ou seja, o conhecimento circense local, as adaptações tecnológicas e os aparelhos circenses nacionais, bem como a forma de transporte do equipamento, utilizadas no final do século XIX e início do XX, fazem parte da formação do sentido do coletivo circense brasileiro. “A dimensão tecnológica é indissociável da dimensão cultural e revela como este grupo construiu a sua relação de adaptação. As alternativas e soluções tecnológicas encontradas eram orientadas pelas referências culturais específicas dos grupos circenses, pois, em última instância, a tecnologia se inscreve como um tipo de saber.” (SILVA, 2008, p. 194). A esse respeito Novelli (1980, p. 14) confirma, “todo um sistema tradicional de funcionamento define uma tipologia característica da arquitetura, do espetáculo e do homem do circo. Essa tipologia tradicional é reconhecida na adaptação brasileira da atividade circense”. Em iguais termos afirma-se a dissertação de Andrade (2006) quanto à investigação do espaço cênico circense e os estudos de Spindola (2007) sobre pequenos grupos circenses que fizeram parte desta primeira época de adaptações estruturais; e as investigações de Vargas (1981); Duarte (1995); Costa (1999) e Avanzi (2004) quanto à organização arquitetural e administrativa das companhias circenses, tanto tradicionais quanto modernas.

O estudo de um objeto nômade requer também uma ciência nômade, quando não um pensamento nômade, tal como refletem Maffesoli (2001, 2004, 2010) e Deleuze e Guattari

(1997). E de maneira histórico-artística Seibel (1985); Novelli (1980); Duarte (1995) e Silva (2009). Por sua vez, Rocha (2010) dirá que o nomadismo é, em boa parte, responsável pela escassez de estudos acadêmicos sobre o circo. Apontando, assim, para um problema de natureza epistemológica, que envolve dificuldades tais como analisar um “objeto” que escapa aos olhares das autoridades, das populações e também dos próprios cientistas sociais, já que devido a sua “natureza nômade” – sempre em movimento – o circo não deixa rastros por onde passa. Embora permaneça vivo na memória popular, ele entra e sai de cena sem registro histórico permanente.

Contudo, nota-se que o movimento de expansão das bibliografias sobre circo teve acentuado crescimento graças à relevância que ganhou dentro de programas, cursos, seminários, encontros, na área das artes circenses em seus diferentes aportes. É possível, também, observar um interesse cada vez maior, da pesquisa envolvendo diferentes aspectos e temas sobre circo, como políticas de manutenção, incentivo e formação, identidade e profissionalização do artista circense, formação de artistas, metodologias de ensino e outros realizados tanto na formação inicial quanto na continuada. Além dos estudos publicados em revistas científicas da área, apresentados em congressos e demais eventos acadêmicos ou artísticos, que também servem de parâmetro para verificar como pesquisadores individuais, vinculados a programas de pós-graduação em História, Sociologia e Antropologia, se dedicaram aos estudos sobre circo. Alguns se sobressaem pela sua característica analítica (Magnani, 1984; Silva, 1996; Bolognesi, 2003, 2012), outros por sua importância histórica (Barriguelli, 1974; Ruiz, 1987; Lara, 1987; Torres, 1988; Oliveira 1990; Duarte, 1995; Silva, 2003), outros pela análise sociológica (Fonseca, 1979; Vargas, 1981; Montes, 1983; Costa, 1999; Castro, 2005). E, há aqueles que se destacam no olhar antropológico (Camargo, 1988, Matos, 2002; Almeida, 2008; Brondani, 2012).

Em seu trabalho sobre o Estado da arte do circo, Gilmar Rocha (2010) apresenta um levantamento quantitativo de distribuição de dissertações e teses sobre circo e artes circenses, por área de conhecimento e estado de origem. No mesmo, o autor, atrela ao notório crescimento dos programas de pós-graduação no país após 1980, a visão ampliada e diversificada da produção científica sobre estudos de cultura popular no Brasil. Justificando, ainda, que a atenção dos modernistas a partir de 1920 nos estudos folclóricos, e mais especificamente, na cultura circense e no palhaço Piolim contribuíram significativamente para este crescimento. Todavia, enfatiza que a maior parte destas produções ainda não foram publicadas em forma de livros, ficando restritas ao alcance de poucos. Silva (2009, p. 48)

ênfatisa que “a produção circense da cidade de São Paulo transformou-se na memória científica oficial da produção circense brasileira”. O que nos leva a pensar na falta de reconhecimento a produção artística de outras regiões, por não fazerem parte desta memória oficial.

Por exemplo, poucos são os relatos “formais” escritos que podem ser encontrados a respeito da vida de circo na região norte. As escassas teses e disserta es as quais tive acesso, foram desenvolvidas no final do século XX e início do XXI, ocupando-se, particularmente, de detalhes na área de corpo, com as atividades de treinamento e a aplicabilidade pedagógica das atividades circenses, tal como   no trabalho de conclusão de curso de Izabela Lobato Març l; *Rela es entre as atividades circenses e a educa o física através da ginástica: uma análise curricular do curso de Educa o Física*/ UEPA, 2011; ou então, sobre a visão social de projetos que trabalharam com atividades circenses, tais como “*Equilibristas da vida cotidiana: arte circense, lazer e corpo a partir da Escola Circo em Belém do Pará*”, da professora Luc lia da Silva Matos⁴/ UFPA, 2002. E, ainda em áreas da saúde, conheci o trabalho de Eva Jussara Carvalho Furtado com sua investiga o sobre os aparelhos circenses voltados para tratamentos terapêuticos em “*Do Circo a Fisioterapia: contribui o projetual para a reabilita o física*”. Sem deixar de mencionar o trabalho sobre palhaçaria amaz nida, projetado pela Msc. Suani Trindade Corrêa na área de Letras com “*De O avarento de Moli re a Mão de vaca dos Palhaçes Trovadores:o texto teatral em processo*”/UFPA, 2011, bem como os das terapeutas ocupacionais e atrizes-palhaças, especialistas em Estudos Contempor neos do Corpo /UFPA, Alessandra Santos Nogueira, *Um olhar sobre a palhaça neguinha* e Andrea Flores, “*Olha a palhaça no meio da rua: uma cartografia de Bilazinha da mamãe pelas feiras livres de Belém*”. E, do prof. Dr. Marton Maués, “*Palhaçes Trovadores: uma história cheia de graça*” produto do mestrado de 2004 e, posteriormente, com “*Cria o Pública – o desvelar da poética dos palhaçes trovadores na montagem de O Mão de Vaca*”, no recente doutoramento em Artes da UFBA. Todas estas investiga es são de uma preciosas para o fazer artístico da região, contudo, ainda não se trata de trabalhos que relatem a produção circense em seus diversos territórios e em outros períodos além do século XXI,

⁴ No período da elabora o deste projeto a professora Luc lia ainda era casada com o então prefeito Edmilson Rodrigues, motivo que colaborou para desenvolver sua pesquisa no Mestrado em Antropologia. Durante as entrevistas que realizei com ex-alunos e professores da ECMS ouvi diversas memórias sobre o que este trabalho representou para cada um deles. Sendo que a maioria, não compreendia o tipo de registro que se faz na academia e se sentiram de alguma maneira “explorados”, como comenta Bruno Magno e, antes dele, Wilson Moraes, ao dizer: “eu sei que ela registrou no livro, mas pra gente não mudou nada”. Este distanciamento do resultado de pesquisa, lamentavelmente, não   raro quando trata do diálogo entre o pesquisador universitário e o artista com uma prática distante do formato acad mico.

portanto, torna-se difícil construir uma memória que viabilize a visão do fazer circense na região.

Em qualquer caso, à primeira vista, a razão principal pela qual o circo não seduziu os pesquisadores e o mercado editorial parece ter relação com este estatuto do circo no país. Uma ideia forjada durante o processo de legitimação da linguagem circense, ainda no apogeu do circo-teatro, entre 1920 e 1970. Em meio a manifestações políticas e culturais que serviram para questionar os problemas da cultura popular no país e o fazer local como expressão social da cultura. O circo como folclore brasileiro, como cultura popular recebe ampla atenção quando se trata das interações do palhaço com a malandragem e a chanchada, na primeira metade do século XX (Tinhorão, 2001; Oliveira, 2005; Cavalcante, 2011) e por suas múltiplas expressões nos diferentes folguedos populares (Castro, 2005; Sousa, 2005), porém, sempre dentro de uma visão desprivilegiada da vida social. Uma “cultura de gente pobre” (Magnani, 1980), uma expressão cultural alienada e típica do mundo rural (Barriguelli, 1974), cuja presença é legitimada através da periferia. Somada a uma antiga visão do circo como manifestação cultural de “gente sem endereço fixo”, “coisa de cigano”; como afirma Leonardo Silva:

tem gente que faz coisa que degrine a imagem do circo. Tem gente que é nem assim, o cigano fazia parte do circo. Ele chegava lá, com aquele negocio, aquele pandeiro. Eles começaram a se introduzir no circo e aprenderam nossa arte e fizeram circo de ciganos. Para melhorar o trabalho deles, mais aí roubaram um pouco do nosso. Eles viraram circenses ciganos. Dai é aquele negocio querendo confundir a gente. (LEONARDO S.).

Dentro do contexto das consideradas manifestações populares, enquadra-se o circo-teatro, como um dos principais objetos de análise para a compreensão não só do entorno do circo e das artes circenses, mas também da própria cultura brasileira. E é, no bojo dessa produção, que se encontram as obras de Seibel (1985); Lara (1987); Bartholo (1999); Camarotti (2004); Pimenta (2005); Costa (2006) e Cavalcante (2011), dentre outros.

O conjunto de memórias registradas no final da década de 70 e início dos 80 na academia, se alimentava também de certa memória datada de circenses do circo-teatro, o qual influenciou várias pesquisas realizadas sobre o tema e, de alguma forma, ainda orienta trabalhos da área. Com efeitos, percebe-se que grande parte destes estudos não consideraram relevante para a discussão, informações como de que circo se estava falando e que memória se estava registrando. De maneira a observar com cautela, as diferentes etapas da concepção de uma linguagem nacional: recepção dos artistas estrangeiros às estruturas itinerantes; as

sucessivas adaptações do espetáculo circense; a teatralidade no circo com o estilo do circo-teatro; a expansão dos números de habilidades em estilo de circo contemporâneo e, neste sentido,

Não necessariamente naquilo que o discurso tenta colocar, ou seja, não na contemporaneidade da estética e da técnica; estas sempre estiveram e estão em sintonia com seu tempo. É no processo de ensino/aprendizagem e no modo de organização do trabalho que se passam as transformações. (SILVA, 2008, p. 67).

Transformações com as quais, certamente, o circo consolidou a sua condição de cultura brasileira.

De modo geral, as fontes pesquisadas fazem referências ao fato de o circo ser portador de outra lógica ou racionalidade, própria da relação que este estabelece com diferentes formas de manifestação cultural. Como a música (Tinhorão, 1976; Bolognesi, 2003; Filho, 2013), o teatro popular (Seibel, 1993; Silva, 2004, Pimenta, 2009; Andrade, 2010), o cinema (Lunardelli, 1995; Silva 1996) e a televisão (Seysse, 1997; Pinto, 2008), cujos desdobramentos se manifestam nas adaptações constantes da linguagem circense. Como pode ser visto entre a televisão e o circo, com a participação de artistas da TV nos espetáculos circenses como “participação especial”, mestre-de-pista na apresentação de números ou ainda com *shows* de humor. Sem deixar de lembrar as esquetes baseadas nas telenovelas que ainda hoje fazem parte do repertório de alguns palhaços; “parodiando cenas e personagens, nos moldes do que se vê em programas de televisão como *Casseta e Planeta* (Rede Globo) ou *Hermes e Renato* (MTV)” (PIMENTA, 2010, p. 118), ou a migração de artistas de circo para a televisão que a autora considera como contribuição “para a crise das grandes companhias de circo-teatro não pela concorrência como entretenimento [...] mas pela retirada de seus melhores atores para a composição dos primeiros elencos televisivos.” (idem).

Os intercâmbios e as trocas entre a diversidade de gêneros artísticos pressupunham (e pressupõem) um modo circense de trabalho de total contemporaneidade com todas as formas artísticas dos locais onde o circo se apresentava. Depois de tudo, “como o próprio nome aponta, o circo-teatro é uma entidade híbrida, misto de espetáculo sério e puro entretenimento, de família e empresa, de nomadismo e perenidade, de tradição e experimentalismo, de estrangeirismo e brasilidade.” (COSTA, 2006, p. 9). Uma “cultura híbrida” das artes cênicas, que encontra reflexões em teorias como a de Nestor Canclíni (2008) em que o híbrido se introduz negando as tradições e os territórios e ressurgindo como cultura moderna, “como

experiência itinerante, nos artistas que usam espaços urbanos isentos de conotações culturais, que produzem fora de seus países e descontextualizam os objetos.” (idem, p. 49).

Este pensamento cabe muito bem ao circo se lembrarmos que os grupos europeus e brasileiros compostos de saltimbancos ou circenses apresentavam-se em espaços abertos ou fechados, independentemente se sob lona, na rua, nos estúdios ou nos palcos, deixando evidências da sua presença como “cultura brasileira”. Como confirma Fígaro (2010, p. 85), “o circo-teatro é resultado de antigas tradições europeias e da criatividade do artista circense brasileiro. Esta conjunção consolidou, durante boa parte do século XX, o sucesso de inúmeras companhias circenses”.

Independentemente do lugar para onde os artistas circenses migraram, a organização do grupo, “foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas a cada região ou país, sem quebrar a forma de transmissão do saber: familiar, coletivo e oral.” (SILVA, 2009, p. 25). Esta afirmativa a respeito da manutenção de eixos de transmissão e prática dentro do núcleo circense são mencionadas em diferentes tempos e culturas por autores como Seibel (1993) que escreve sobre uma realidade circense na Argentina; Seyssel (1997) a respeito de sua experiência com a vida circense no século XIX e Pimenta (2005) quanto à vivência dentro do circo-teatro da família. Em diferentes momentos e lugares, podemos observar a menção de fios condutores de uma prática milenar.

A relação de trabalho que se estabeleceu nessas companhias de circo esteve desde cedo centrada na organização familiar e, por conseguinte, na transmissão do saber de pai para filho e o ensino proporcionado por uma escola única e permanente, a escola circense (Silva, 2009). Desse modo, também a família adquire relevância sociológica, no caso do circo-teatro, constituído majoritariamente por famílias de circos tradicionais. Tanto é assim que concomitantemente ao desaparecimento do circo-família, há a crise do circo-teatro.

Por outro lado, o surgimento das escolas de circo na década de 1980 abriu uma nova passagem para a aquisição dos saberes que antes eram exclusivos a escola circense familiar (Andrade, 2006). Seduzindo grande parte dos artistas em formação a explorar de maneira diferenciada, o circo em combinação com outras linguagens. A manipulação de elementos de outras variáveis artísticas, paralelamente a utilização do circo como instrumento pedagógico (e em conjunto com ele) promovem o chamado “novo” circo⁵.

⁵ Aqui o “novo”, como disse Silva (2008, p. 60), “não está na contemporaneidade da estética e da técnica circense, pois estas sempre estiveram e estão em sintonia com seu tempo”.

Neste sentido, destaca-se o em particular o *Cirque Du Soleil* (Heward, 2006), que revolucionou toda uma geração de plateias, impulsionado pela imprensa nacional que se encarregou de divulgar o *Cirque* como

O “enunciador” de uma “nova” linguagem artística que “revolucionou” a técnica circense. Um espetáculo e uma empresa que entram na categoria de “circo novo, novo circo ou circo contemporâneo”. Há contorcionismo, malabarismo, palhaços e trapezista de diversas nacionalidades que fazem uso de música ao vivo, coreografia, cenografia, dança, porém, segundo tais reportagens, os números eram realizados de forma diferente do “tradicional e antigo” modo de se fazer circo: além de não ter animais, há um fio condutor, uma unidade no espetáculo, e não “apenas” uma sequencia de números. Pois possui, portanto, os mesmos ingredientes que um espetáculo teatral, com um diretor, um coreógrafo, um compositor, os figurinos criados para o espetáculo, um cenógrafo e um iluminador. (SILVA, 2008, p. 61).

Em todo caso, como arte sempre contemporânea, o circo continua praticando essas operações de (re) elaboração e (re) significação sem pretensão de oferecer algo radicalmente inovador, incorporando o passado ao presente, mas de um modo não convencional. Ou seja, as modificações, invenções e transformações sugeridas pelo *Cirque*, não podem ser consideradas inovações na contemporaneidade da estética ou da técnica utilizada, já que estas sempre estiveram em sintonia com cada época. De fato, a possibilidade de experimentações cênicas e necessidade de inovações é um fenômeno compreendido há muitos anos por artistas, donos de circo e empresários como Seyssel (1997); Orfei (1996) e Bartholo (1999). E cuidadosamente detalhado por pesquisadores nacionais (Silva, 2008; Artigos, 2008; Oliveira, 2009), e estrangeiros (Laurendon, 2001; Wallon, 2009), que analisam o espetáculo circense compreendendo que tradição e modernidade caminham da mão no picadeiro de todos os tempos.

Com isso – do ponto de vista teórico –, o circo contemporâneo não fez mais que seguir o exemplo do tradicional, constituindo-se na constante mutação intrínseca a “tradição” cultural. Ou seja, o circo na “nova” versão, continua promovendo trocas simbólicas e culturais (Thiry-Cherques, 2006; Bourdieu, 2011), agenciando novos hibridismos, promovendo novas circularidades culturais, performatizando novas mediações culturais (Costa, 1999; Baroni, 2006).

Nesses termos, o circo, como expressão cultural dinâmica capaz de adaptar-se a exigências culturais e de mercado, é tanto uma forma de lazer quanto de diversão popular que funciona como veículo de crítica cultural (Dumazedier, 1973; Gomes, 2008). Visto que “os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local

e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica.” (CANCLINI, 2008, p. 196). Servindo de exemplo a este postulado os trabalhos de Montes (1983) e Magnani (1984), para quem o circo, atual não se limita a repetir ou imitar um ou outro gênero, porque não é nem uma nem outra coisa. O que faz e produz um novo discurso que tem a ver menos com o passado do que com o contexto no qual circula hoje, ou seja, ele se renova, não se perde. Como afirma Pimenta (2005, p. 14) “Tradição popular é ouro. Preservar cultura popular é, sem dúvida, passaporte para a modernidade”.

Nessa linha de pensamento, Texeira (2000); Cassoli (2006) e Mancilla (2007) parecem ter redescoberto o circo em tempos de pós-modernidade e globalização, na reflexão do fazer pedagógico associado à expressão do “novo” circo. Uma vez que a atenção proliferada nas produções científicas dos últimos anos recai sob o sentido da educação patrimonial dentro e fora do circo e suas estratégias de ensino-aprendizagem (Silva, 1996; Almeida, 2004; Macedo, 2008; Menin, 2010). Em todo caso, o que se quer apontar é que o crescente interesse dos intelectuais, cientistas sociais, professores, arte-educadores, produtores culturais, jovens das classes médias e crianças em situação de risco social pelo circo e a arte circense nos últimos anos não pode ser visto somente como um fenômeno da moda (Querubim, 2003; Contâncio, 2010; Perim, 2012).

Apesar do número de artistas formados por estas escolas ser cada vez maior, acontece um paradoxo ao fluxo esperado para dentro das lonas. O próprio Bolognesi (2003, p.50) observa que

contraditoriamente, a maioria dos alunos formados pelas várias escolas de circo dirige-se à atividade teatral. Até o momento, são ínfimos os resultados dessa política para a renovação do espetáculo circense [...] assim, a adoção da linguagem circense vem dando um novo alento ao teatro, especialmente aquele de índole experimental.

Em contraposição a esta perspectiva profissionalizante, o ensino aberto trouxe ao Brasil o movimento de Escolas sociais e projetos de arte-educação para cidadania, utilizados por iniciativas privadas e oficiais, que utilizam o circo e as artes circenses como instrumento pedagógico para inclusão social da criança e do adolescente em situação de risco (Texeira, 2000; Laurendon, 2001; Matos, 2002; Mancilla, 2007; Macedo, 2008; Contâncio, 2010). Nesse aspecto, o bom uso das artes circenses nos processos de inclusão social sinalizam um elemento chave no processo de produção do “novo” circo; sinalizando “um processo de reinvenção da escola, sugerem Melo(1984); Souza (2004); Rodrigues (2007) e Rocha (2012).” (ROCHA, 2010, p. 60).

Como a educadora Cléia Silveira (2003, p. 24) descreve que “o circo é lúdico, mágico e atua diretamente com o corpo do educando, propondo-lhe constantes desafios correlatos aos encontrados nas brincadeiras infanto-juvenis, nas quais a capacidade de ultrapassar limites corporais é medida”. Assim, visto que o domínio do corpo é também possibilidade de ação, comunicação e expressão, a eles pretendem servir um expressivo número de estudos sobre o corpo (Soares, 2001, 2005; Bortoleto, 2003; Sousa, 2010). E, neste sentido, pesquisadores da área da saúde e, principalmente, da Educação Física tais como Curós (2003); Fouchet (2006); Cardoso Filho (2007); Bortoleto (2008); Vedruscolo (2009); Duprat, (2010); Cardoso (2010); Lobato (2011) são fieis aliados ao crescimento das pesquisas em circo.

Somado a estes, encontramos em Junyent (1997); Challande (2002, 2005, 2007); Veiga (2008); Bortoleto (2008); Wallon (2009); Menin (2010); Stoppel (2010), registros que contemplam o treinamento em diferentes modalidades circenses, com seus truques, educativos, dicas de segurança e possíveis sequências acrobáticas. Afora outros estudos que, ainda podem ser encontrados sobre a relação circo e risco, entre os quais destacamos o trabalho dos brasileiros Almeida (2008) e Guzzo (2009). Demonstrando a eminente necessidade de incrementar o número de literaturas especializadas que reflitam sobre os aspectos que envolvem o circo e a formação das pessoas em espaços escolares e não escolares, sociais e profissionalizantes.

E inegável o aumento de dissertações, teses, artigos, enfim, inúmeros estudos e publicações sobre as artes circenses que evidenciam de maneira imperativa a necessidade de acompanhar o desenvolvimento, as transformações e inovações sobre a eficácia do circo como ferramenta pedagógica no ensino-aprendizagem, porém pouco coisa (ou nenhuma) tem se feito por estreitar o circo ao estudo formal, a educação “formal”, em outras palavras, a vida do circense na escola.

Para Silva (2009, p. 134), “no circo-família qualquer circense, além de ser artista, podia exercer o papel de secretário. A característica mais importante da pessoa que exercia essa função de “preparar a praça” era ser alfabetizada”. Porém, não tendo o apoio das instituições formais “[...] o processo de alfabetização também fazia parte das atribuições do circo família”. A este respeito, são muitos os relatos encontrados sobre as dificuldades que o artista em itinerância encontrava (e encontra) de estudar em escolas públicas e particulares para poder aceder à educação escolar (Orfei, 1996; Seyssel, 1997; Bartholo, 1999) e poucos (ou nenhum) os estudos científicos que abordam a pouca reciprocidade do ensino formal escolar com a cultura de itinerância brasileira.

Tal situação nos leva a pensar sobre a ambiguidade de uma expressão cultural que tem em si uma espécie de educação patrimonial das artes circenses, a “escola permanente”. E, por outro, aparece distante do direito à educação, antes previsto na Lei Federal nº 301, de 1948, como será analisado mais a frente (Camargo, 2008; Alves, 2012; Brasil/Minc, 2010). Revogada, posteriormente, pela Lei 6533, de 24 de maio de 1978⁶.

Importante ressaltar que a Lei brasileira aborda diversas questões relacionadas ao trabalho circense itinerante. Diga-se de passagem, um trabalho que instrumenta o artista e o pesquisador a conhecer as possibilidades de luta legal em prol do circo é o de Rodrigo Buchiniani (2006), que não só mostra a lei vigente, quanto estuda a minuta do projeto de Lei conhecido como Lei do Circo.

A formação destes conceitos legais se estruturara junto com os conceitos de cultura popular, como foi antes mencionado. E, nessas condições, os anos de debate teórico levaram suas reflexões acerca da identidade circense nacional, em boa parte, baseado na figura do palhaço, o mais popular dos representantes circenses (Hugill, 1980; Dantas, 1980; Seyssel, 1997; Bolognesi, 2003, 2009; Castro, 2005, Artigos, 2008;). Em boa parte, o papel do palhaço brasileiro conquistou as plateias atrelado aos melodramas do circo-teatro, reforçando esta singela (mais nada inocente) personagem, que chamada também de cômico, é a figura principal dos circos de pequeno e médio porte (Dantas, 1980; Bolognesi, 2003; Silva, 1996). E, efetivamente, não adianta reclamar, “a graça irreverente dos palhaços, a desforra contra a obediência permanente aos símbolos do bom comportamento e da hierarquia” são marca registrada do palhaço circense (TINHORÃO, 1976, p. 142). Ou nas palavras de Possolo (2009, p. 149) “as boas palhaçadas são baixas, rústicas e grotescas”; e, conseqüentemente, diferenciam-se de outras técnicas de comicidade voltadas para o teatro, o cinema ou a TV (Seyssel, 1997; Sousa, 2009; Possolo, 2009).

Não é possível aqui uma análise mais detalhada do palhaço, porém, diremos que no “novo” circo, assim como no Circo-teatro o palhaço ganha notória visibilidade. Sendo fonte de renovação constante do processo de produção cultural, principalmente, no campo do teatro e do “novo” circo a partir dos anos de 1980. Resultado do surgimento de experimentações com técnicas de *clown*, como as do teatro físico no Lume Teatro em Campinas (Burnier, 2001; Puccetti, 2005; Ferracini, 2012).

⁶ Brasília, em 24 de maio de 1978; 157º da Independência e 90º da República. Presidência da República Subchefia para Assuntos Jurídicos. Ernesto Geisel, Armando Falcão, Ney Braga, Arnaldo Prieto e Euclides Quandt de Oliveira. Este texto não substitui o publicado no DOU de 26.5.1978.

A esta altura, não seria um erro afirmar que as teses de doutorado, dissertações de mestrado, artigos de periódicos e publicações sobre palhaço, *clown*, palhaçaria e seus derivados são até hoje as mais recorrentes no âmbito circense e acadêmico, portanto, seria impossível enumerá-las a todas neste breve relato. Só nos parágrafos anteriores, entre os termos “personagem” e “*clown*”, já teríamos “muito pano pra manga”, decupando os diversos autores que consideram o palhaço como personagem e os que não, os que dizem que palhaço e *clown* só mudam na tradução da palavra, daqueles que fazem radicais diferenças entre um e outro termo. Em síntese, discussões para muitas décadas passadas, presentes e futuras.

De fato, junto ao palhaço vêm estudos mais antigos sobre comicidade e riso; como os de Propp (1976); Bakhtine (1987); Bergson (2001); Minois (1946/2003); Hipócrates (2009) e Crespo (2012), dentre muitos outros⁷.

Se o leitor pudesse agora fechar os olhos e ouvir a palavra “Circo”, provavelmente, depois da lonas colorida (ou até junto com ela) a outra representação imagética que viria a sua memória seria a do palhaço. Sem importar se é augusto ou branco, *soirée*⁸ ou de reprises, cara melada ou cara limpa só com pontinho vermelho no nariz; palhaço todo mundo reconhece e instantaneamente relaciona ao circo de todos os tempos. Não é por acaso, que esta sublime criatura circense tem ocupado a inspiração dos poetas (Moreyra, 1929; Pimenta, 2005; Querubim, 2007; Tangará, 2012), dos pintores mais renomados da história da arte (Cedran, 1978) e de outro menos reconhecidos, porém não menos destacados (Ferreira, 1987) e servido de insígnia para divulgar o espetáculo da empresa circense (Oliveira, 1990; Querubim, 2003; Heward, 2006).

Como explica Santaella (2005), as narrativas do mundo são inumeráveis e podem ser manifestas de diversas maneiras,

a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; esta presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela[...] na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa esta presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade. (BARTHES, 1971, p. 18, *apud* SANTAELLA, 2005, p. 317).

⁷ Traduzidos ao português nas datas que aqui constam, porém, escritos em anos muito anteriores.

⁸ Tony de *soirée* “preenche vazios do espetáculo, apresenta-se na mudança de numeroso, ou quando se arruma o picadeiro, antes ou depois de uma exibição; e é improvisador, imitando os números anteriores” (Dantas, 1980, p. 36).

Assim visto, o circo tem em sua narrativa existencial a própria essência do poder simbólico, atribuído ao longo de seu desenvolvimento como espaço real e imaginário, graças a uma memória coletiva que, segundo Maffesoli (2010, p. 122) “é, com certeza, uma boa expressão para descrever o sistema simbólico e o mecanismo de participação da comunidade”. por meio do qual “se desenvolvem trocas, simbioses, bricolagens, hibridismos, enfim, circularidades culturais populares, eruditas e de massa, e entre manifestações culturais distintas, como cinema, teatro, dança, ópera, esporte, etc.” (ROCHA, 2010, p. 56).

As produções simbólicas como instrumentos de dominação (Bourdieu, 2011) colocam a ideologia do coletivo circense em contraponto com a classe artística erudita dominante, cujo poder tem em vista impor a legitimidade da sua dominação quer por meio da própria produção simbólica, quer por meio dos ideólogos e críticos conservadores que só servem verdadeiramente aos interesses dos dominantes ou eruditos (Tamaoki, 2000; Costa, 2006). Como consequência, “[...] a fração dominada (letrados ou “intelectuais” e “artistas”, segundo a época) tende a colocar o capital específico a que ela deve a sua posição, no topo da hierarquia dos princípios de hierarquização.” (BOURDIEU, 2011, p. 12).

Nesse processo de mediação, o circo brasileiro particulariza seu estado de dominação, ao se adaptar continuamente as petições da plateia contemporânea, porém sem perder sua estrutura base, sem render a sua identidade nacional e regional. Para Castro (2011, p. 155) “mesmo uma obra de arte que, no cenário da moderna tradição amazônica, não fale de uma moderna tradição amazônica, é possível falar em contextos de sentido”. O reconhecimento dos interesses dos agentes – artistas e cidadãos locais – enquanto receptáculos fundamentais do lugar da fala constrói uma ideia de circenses regionais como região utópica. “Uma utopia essencialista. Uma tese sobre a ‘identidade.’” (idem, p. 157). Originada de um debate mais amplo, que ele chama de “angústia entre o mito e a fronteira” fazendo referência à angústia de ter ou não ter uma identidade amazônica. E, neste caso, mais especificamente, de ter ou não uma identidade amazônica, belemense e circense (em toda sua complexidade).

A procura de critérios objetivos de identidade circense regional, não devem fazer esquecer que, na prática social, estes critérios são objetos de representações mentais, quer dizer “de actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos.” (BOURDIEU, 2011, p. 112). Em outras palavras, só se pode compreender esta forma particular de luta das classificações que é a luta pela definição de identidade “regional”, “tradicional”, “contemporânea”, “circense”, etc., com a condição de “se incluir no real a representação do real ou, mais

exatamente, a luta das representações, no sentido de imagens mentais e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais.” (idem, p. 113).

A imagem mental, o imagético coletivo instaurado a propósito do circo, permeia as pesquisas acadêmicas, as histórias recriadas em contos e novelas num sempre romântico olhar sobre o circo e a vida debaixo das lonas (Zimnik, 1957; Marcovich, 1980; Jennings, 1987; Seyssel, 1992; Tamaoki, 2000; Friedlaender, 2000; Carvalho, 2011; Morgenstern, 2012;). Apesar do caráter acientífico destas fontes, elas não deixam de apresentar referências críticas e reflexivas próprias à vida circense que servem para observar “a diversidade de padrões de criação estética, estratégias de composição e mesmo a variedade intangível de posturas políticas, sociais e culturais presentes nessas composições.” (CASTRO, 2011, p. 63).

Ainda mergulhados na questão da imagem, o circo é uma das representações mais universal, que dialoga *stricto-sensu* com o coletivo circense e a comunidade belemense, e em forma mais ampla com todos os continentes que conhecem a manifestação, sem ter modificada sua comunicação visual, sua função no mundo. Escapando dos elementos circunscritos pelo espaço local, porém, sem deixar de fazer referência a eles. (Bourdieu, 2001, Santaella, 2005).

Neste sentido, o poder simbólico do Circo se instaura como identidade regional em Belém, graças à presença histórica de Circos itinerantes, também registradas por Fenner (1970); Bartholo (1999); Avanzi (2004); Brandão (2005) e Spindola (2009) e da Escola Circo Mano Silva de Belém (Matos, 2002; Sousa, 2010). Assim como a instauração de coletivos urbanos que trabalham as atividades circenses de maneira menos ligada às formas da tradição e mais as do circo contemporâneo. Conformando, dessa maneira, um contexto de sentidos de Circo e de comunidade belemense contemporânea que carregam sobre si, a ideia de região e de circo local.

Por outro lado, como coletividade instituída histórica e socialmente, o objeto investigado, carrega entre os tempos de auge e de “decadência”, um jeito brasileiro de chamar as coisas de dentro da profissão. Um glossário circense tão próprio quanto permanente, que faz com que as diferenças de nação e linguísticas (comuns a tal sociedade nômade), não sejam nenhum empecilho para a comunicação no circo. (Dantas, 1980; Carvalho, 2000; Jacob, 2002; Avanzi e Tamaoki, 2004; Mavrudis, 2011). Dominar este glossário significa, também, ser parte da tribo. Para Bourdieu (2001, p. 94), se trata da dialética do sentido da língua e das “palavras da tribo”. Um caso particular e particularmente significativo da dialética entre os *habitus* e as instituições, entre o *habitus* individual e o do grupo, isto é, entre dois modos de

visualizar a história passada na qual se engendra continuamente uma história destinada a permanecer.

Os estudos elencados como estado da Arte do Circo mostram a importância de aumentar o número de pesquisas dos processos históricos circenses, visto que, embora permaneça vivo na memória popular, o circo ainda goza de certo ar de mistério e magia, que tem contribuído para a manutenção do exotismo em torno do mesmo ao longo do tempo. Diante disto, os objetivos alvorecem na necessidade de compreender como se dá a produção do conhecimento, principalmente no Circo de Belém, em fase a examinar o conjunto de discursos manipulados até hoje no âmbito circense; com sua identidade, forma, expressão, memória, localização geográfica, abordagem pedagogia, a dizer: sua história, seu estado e sua projeção.

Porém, esta é uma introdução ao campo pretendido, onde as pesquisas elencadas não conformam um levantamento completo das sugestões e proposições apresentadas pelos pesquisadores da área, assim como, entende-se que o universo circense aqui oferecido ao leitor adota “um ponto de vista” (o da pesquisadora) sobre a ação científica e que, “ao importar ao objeto os princípios de sua relação com o objeto, faz como se estivesse destinado somente ao conhecimento” (BOURDIEU, 2001, p. 86), fornecendo “uma” estrutura desde onde pode ser acompanhada a montagem da nossa investigação sobre circo no Pará.

1.2 **N**egociações: uma entre-vista no método de História Oral

Em Belém, como em outras partes do Brasil, as negociações circenses aconteceram durante anos em bares, cafés e pontos de encontro demarcados pelos artistas. “É no café que o dono do circo contrata os *shows* para a semana, consegue novos artistas e empregados e convive com seus amigos circenses [...], no café também circulam informações sobre novas “praças”: terrenos disponíveis, afluência de público, etc.” (NOVELLI, 1980, p. 50). Na cidade amazônica, o bar do Parque⁹ e teatros ao redor do Largo de Nazaré foram conhecidos como locais das negociações para as produções circenses. Como podemos supor, o circo

⁹ Na organização estética de Belém foram criados os típicos modelos da Belle Époque, que obedeciam ao estilo Art Nouveau, o maior exemplo é o da Praça da República, na Av. Presidente Vargas, cujo primeiro nome foi “I Life”, hoje Bar do Parque. Os quiosques eram na maioria dos casos voltados para estabelecimento de comércio. a retalho, como cafés, charutarias, botequins e revistas (www.portalsãofrancisco.com.br. Acessado em 17.12.2012).

contemporâneo trouxe mudanças na tramitação das negociações, ao transbordar a produção circense para novos territórios, incluindo agora as produtoras de evento, as empresas de *casting*, os meios de comunicação virtual, a telefonia fixa e móvel, dentre outras formas de estabelecer acordos para o espetáculo circense acontecer. De qualquer maneira, este primeiro contato consiste em decifrar o que se tem e o que não se tem disponível, para viabilizar a produção circense; bem como, é o momento em que se estabelece o tempo de validade do negócio, detalha-se o local esperado segundo os requisitos, exigências, possibilidades e limitações que cada número tem como particularidade. A negociação é parte imprescindível para se fazer a praça.

Então assim, eu faço como todos os artistas de circo faz a praça. Então, se um cara, um empresário vai me chamar pra fazer seu evento, tanto de circo como de aniversário, de quinze anos, de 18 anos, de 1 ano... a gente sempre tem que fazer praça. A gente sempre tem que ir no local, saber onde é que é, onde que a gente vai pendurar, que é a questão pra mim da segurança, de tudo isso. E tem coisas que vale a pena e outras que não. (ANTÔNIO M.).

Este depoimento abstraído da fala de um artista contemporâneo nos permite perceber como a utilização das fontes orais é de vital importância para a condução da pesquisa. É na análise das narrativas coletadas de artistas circenses locais, no uso das entrevistas e outras manifestações da oralidade circense local que encontramos o caminho para compreender a produção circense da cidade.

Cada palavra, frase, pensamento se compõe como a própria tramitação das negociações, onde o terreno a ser negociado – a ser trabalhado como praça da pesquisa – é apresentado nas memórias destes artistas-negociadores. E a escolha metodológica por meio do método de História Oral é como o contrato que ajuda a ordenar as negociações de cada uma das partes que aqui se apresentam como fazedores de arte circense em Belém do Pará. Com efeito, “[...] no caso da História Oral o que se pretende é a centralização das narrativas que se constituem, desde sua concepção, em objeto central das atenções.” (MEIHY, 2011, p. 64). Por conseguinte, os diálogos documentais trazidos foram estabelecidos em cima das entrevistas, mantendo os olhos nos temas emanados das próprias memórias narradas, trabalhando metodologicamente memórias que mereciam referências de muitos entrevistados. Estabelecendo campos narrativos que possibilitaram estudar de forma detalhada as identidades e diferenças do mundo das memórias circenses locais.

Todavia, constata-se que a memória é sempre dinâmica; ela muda, se transforma, mantém, reproduz e/ou renova de época para época. “A memória não é um mecanismo de

gravação, mas de seleção, que constantemente sofre alterações” (HOBSBAWN, *apud* MONTENEGRO, 2010, p. 24) [...] “a relação que se estabelece entre o sujeito e o passado (da memória) está em constante mudança, diferentemente da “verdade” socrática.” (idem, p. 150). Portanto, é prudente que seu uso seja cuidadosamente analisado “[...] posto que o objeto de análise, no caso, não é a narrativa objetivamente falando nem sua relação contextual, e, sim, a interpretação do que ficou (ou não) registrado nas cabeças das pessoas.” (MEIHY, 2011, p. 58). Sobre essas relações, a valoração das fontes orais no presente estudo não está amarrada a uma ordem cronológica rigorosa. Por entender como Portelli (2010, p. 235), que “quanto mais organizado cronologicamente é o relato, quanto maior o rigor na separação entre os “fatos” e as “opiniões”, mais manipulação contém”.

Bourdieu (2001) sugere ao pesquisador que, logo após situar o campo a ser estudado, elenque o problema a ser perseguido. Porém, uma questão antecede a construção da problemática, que é a acessibilidade ao campo pretendido. E, neste sentido, a existência de artistas circenses que atuaram e/ou atuam na região dentro das diferentes produções do circo (lona, rua, escolas, etc.), leva a valorização das fontes empíricas e, principalmente, das narrativas orais advindas de profissionais que mantêm dentro de suas memórias as tramas escondidas da vida circense local.

Alcançar estes narradores significou, também, mergulhar nas diversas complicações em que esta imersa a produção circense local. Desde a odisseia de acompanhar o movimento dos itinerantes, numa região como o Pará, onde, por exemplo, o circo é montado na beira do rio, sobre estruturas de palafitas, ou, então, em pequenos povoados onde o transporte público chega até o terminal da cidade somente nas tardes de sábado, em um único horário, e também, retorna à capital somente uma vez na semana em horário exclusivo. Fora aparte, as dificuldades de comunicação telefônica, dadas as constantes chuvas amazônicas e a falta de acesso a serviços de *internet*. Ou, então, acompanhar o movimento dos artistas de rua das diferentes gerações, modalidades e com atuação em locais distantes uns de outros. Ou, ainda, driblar as desavenças do ego artístico e retomar diálogos aquecidos em brigas internas dos grupos da urbe e artistas independentes. Contratempos, transtornos e correrias que não faltam em nenhum ambiente de trabalho e, portanto, comum ao campo da pesquisa acadêmica. Entretanto, embebida de um instinto boudieriano entrei no jogo acreditando que “o senso do jogo é o senso do porvir do jogo, e que é o senso do sentido da história do jogo que dá seu sentido ao jogo”. Em outras palavras, se meu jogo era o circo, não haveria outro remédio que alcançar os agentes construtores da produção circense e, por intermédio deles, considerar

experiências e visões sobre o circo, como presente que expõe o sentido histórico desta manifestação e sua projeção no porvir local. Nas palavras de Portelli (1997, p. 31) “fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa em fazer”.

Considero, a priori, que entrar no jogo – entrar na pesquisa – é sinônimo de colaborar com uma visão analítica do fazer, por intermédio da participação, para assim, tentar garantir a presença no futuro que ela implica. O que estou dizendo, é que a presente pesquisa tem como finalidade colaborar e estimular a produção circense de Belém, como uma ação ativista dentro do campo da produção em circo dos últimos 13 anos.

Não excluir estes entreatos da pesquisa, significa dar a conhecer ao leitor, princípios que submetem a “eficácia científica” ao diálogo com a prática e seus agentes. Motivo pelo qual as narrativas utilizadas em trabalhos científicos ganham valor no estudo da produção circense, por considerá-las como espaços onde é possível estreitar os laços com os agentes investigados; algo que é de suma importância considerando que a prática científica se desenrola no tempo (BOURDIEU, 2001, p. 136) e os efeitos que esta produz só podem ser avaliados por causa da totalização dos conteúdos coletados (PORTELLI, 2010).

No caso desta investigação, podemos afirmar que, outro ponto de relevância na execução do trabalho de pesquisa foi o espaço de encontro onde se estabelecera o diálogo. Todas as entrevistas tiveram sua especial ambientação, porém, nenhuma de maneira especulativa. Sendo na maioria externas, ou seja, no ambiente das lonas, bares e praças e poucas delas, em espaços fechados (residências, teatros ou salas). Em Paul Thompson (1992) encontramos que as entrevistas em casa aumentarão as pressões dos ideais ‘respeitáveis’ centrados no lar; enquanto que uma entrevista num bar, provavelmente permitira uma maior descontração enfatizando atrevimentos e brincadeiras. Este ponto que aos olhos Thompson favorece a análise, privilegiando a totalidade dos fatos implícitos (temporais, espaciais e de contexto), encontra alguns contrapontos em pensadores da História Oral que defendem estruturas muito mais rígidas para viabilizar as entrevistas (Meihy, 2011). Porém, a própria investigação se encarregou de demonstrar que não existe um lugar ideal e sim um local real onde entrevistador e entrevistado se inter-relacionam, onde se estabelece a mutualidade, a reciprocidade do olhar analítico: a entre-vista.

Em outras palavras, se consideramos que a capacidade de narrar está na anuência, no estado psicológico e físico do entrevistado, que pode, sim, decidir sobre os rumos finais da entrevista, iremos convergir com a ideia de Portelli (1997, p. 9), que

uma entrevista é uma troca entre dois sujeitos: literalmente uma visão mútua. Uma parte não pode realmente ver a outra a menos que a outra possa vê-lo ou vê-la em troca. Os dois sujeitos interagindo, não podem agir juntos a menos que alguma espécie de mutualidade seja estabelecida.

Esta entre-vista é uma das principais experiências colhida na pesquisa de campo com circenses, que levou a manter viva a questão de quem observa a quem durante as entrevistas.

Por outro lado, navegar os afluentes que percorrem o histórico da produção circense na Amazônia Paraense se apresenta desafiador. Principalmente, se considerarmos que nesse meio tempo grandes mestres do Circo deixaram de estar entre nós para subir a alegrar os anjos do céu com suas palhaçarias e intermináveis cambalhotas.

Desta maneira, em termos práticos e ainda na senda dos questionamentos, vale acreditar que o alvo analítico – objetivo desta investigação sobre o Circo na Belém do século XXI – possa ser respondido na voz dos que tem mantido viva a arte circense na região durante as últimas décadas. À medida que, “conversando-se com os velhos profissionais circenses, levanta-se todo um período da nossa própria história, visto pelos que dela participaram, num ângulo humano, vivo, quente, do prisma do povo que não há mais povo que artista de circo.” (RUIZ, 1897, p. 31).

Por um lado, utilizam-se os relatos coletados como sínteses da memória coletiva guardada pelos circenses que viram e experimentaram outros tempos de circo, por outro, entrecruzam-se os depoimentos de artistas da nova geração circense em discussões abertas e mediadas por eixos temáticos que falam da produção circense mais recente¹⁰. Onde o próprio relato do entrevistado uma vez que inserido no texto transcrito “[...] estabelece campos narrativos e possibilita estudar de forma detalhada as identidades e diferenças do mundo das memórias.” (MONTENEGRO, 2010, p. 24). Para este fim, foram entrevistados alguns dos artistas, proprietários e trabalhadores dos *Circos Mega Show, Circo Atlântico, Circo Broadway, Circo Houston, Circo Dralion*, assim como artistas já aposentados da itinerância, parentes de artistas vinculados à história do circo na região e ex-alunos e professores da *Escola Circo Mano Silva de Belém* que continuam nas atividades circenses de maneira

¹⁰ As entrevistas foram realizadas de maneira individual ou em pequenos grupos, tendo sempre como matriz guia o depoimento do entrevistado. Foi a partir das primeiras narrativas que o contexto de perguntas e inquietações foi despertando para a pesquisa mais concreta. Estes depoimentos colaboraram na criação de um guia de questões que serviu de apoio para o diálogo no esvaziar, porém, foram permitidos momentos de devagar no tempo da memória, em temas transversais e conversas descontraídas que colaboraram na busca dessa memória circense por meio da experiência dos artistas. As perguntas mudavam de ordem, podendo às vezes abordar novos temas que costurassem a produção circense do entrevistado. Assim, as questões elencadas, pretendiam estimular a busca da memória sem necessariamente norteá-la para respostas fechadas.

profissional. Concomitantemente, são utilizadas falas de profissionais independentes e/ou de grupos que estiveram presentes no *I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses/2013* e na programação do *Gran Circo Curro Velho/2013*, além de conversas e declarações públicas via *sites* de comunicação e diversas outras oportunidades em que a temática circense ocupou o centro do picadeiro das discussões, com o objetivo de analisar por intermédio destas narrativas a produção circense em Belém do Pará.

Morto que nunca morre só no circo!

Assim como no cristianismo, no Circo, a palavra, a verbalização do pensamento é sinônimo de poder. Palavras são para o homem circense ferramentas de comunicação nas quais se revela identidade, herança e opção de vida. Por isso não é de se estranhar que muitas confusões aconteçam quando iguais palavras são usadas em ambiente diferentes, ou ainda quanto as palavras liberadas contêm informações além daquilo que aparentemente expressam no momento de serem ouvidas. Quem deixaria de cair no espanto se ouvisse falar de morto enterrado e buraco cavado para morto? A resposta é: “o circense”. E para melhor ilustrar este pensamento, vou recontar uma história:

A pergunta é: Que negócio é esse de enterrar defunto?”– questiona bastante chateado o delegado Justo, interpretado por Moacyr Franco, em uma das mais recentes produções de Selton Mello, *O Palhaço*. “Não é defunto não doutor. É coisa de circo. É o morto que nós fala”– diz João Lorota (Álamo Facó). “É isso doutor”– reforça Chico Lorota (Hossen Minussi) que emenda a fala explicando: “É quando a gente encontra um terreno arenoso, é suspeito, né. Aí a gente tem que cravar umas estaca pra poder prender a lona”. “E essas estacas nós chama de mortos...”, contribui prontamente João Lorota quem conclui com cara de quem jura inocência dizendo: “é isso...” (*O Palhaço*, Selton Melo, 2011).

E é isso mesmo! O morto ao qual a trupe do “*Circo Esperança*” fez referência é um tipo de estaca, de ferro ou madeira, de aproximadamente dois metros de comprimento, “usada para fixação mais reforçada das espias do mastro ou das retinidas porque são enterradas de forma horizontal no solo, produzindo um travamento mais seguro que as estacas fincadas de forma inclinada.” (MAVRUDIS, 2011, p. 214). Possui esse nome porque ficam enterradas profundamente no solo onde o circo acampa. Sendo seu uso uma forma de segurança, principalmente em solos arenosos. O não travamento das cordas, que junto com os moitões

facilitam a montagem da estrutura do circo, facilitaria o desabamento da lona em caso de tempestade ou grande agitação. Por isso que Valdemar, dono do Circo Esperança, se revolta com a displicência de Benjamim, o Palhaço em crise, representado pelo próprio Selton Mello, quando ao perguntar se não vai enterrar o morto, naquele terreno suspeito, Benjamim, simplesmente responde: Achei que não precisava, não. Para o que Valdemar reage com profunda indignação, perguntando: Tá com a cabeça onde? E se afastando bruscamente da presença do filho manda baixar a lona e refazer o trabalho. Essa árdua labuta seria motivo de reclamações dos trabalhadores que declarando a viva voz no Bar do Tim, que aquele morto tinha sido enterrado entre todos, rendeu a eles a visita à prisão para prestar contas do defunto circense ao dito Delegado Justo.

Porém, seguindo o pensamento dos irmãos Lorota, “morto sozinho eu não enterro mais!”, porque a tarefa de traçar as estruturas da pesquisa envolve trabalho de ouvir, analisar e dialogar com cada narrativa de vida. Por isso, afirmo que “Nós enterrou esse morto foi junto! (*um de vocês*) pode até ter cavado o buraco, mas eu joguei terra encima” (O Palhaço, 2011) (*grifo do autor*). Assim visto, o morto enterrado são as narrativas coletadas, os parceiros de trabalho são os circenses entrevistados e a terra que os rodeia é a análise escolhida através do método da História Oral.

Uma vez exposta a metodologia de História Oral que serve de base a esta seção, cabe então revelar que a entrevista ao circense Arnóbio Novaes, foi o ponto nevrálgico – o morto primário – que deu início as entrevistas coletadas. Dentro de um método que se afirma sobre a teoria de que há sempre uma entrevista que se torna fio condutor das outras. Ela “deve orientar a formação das demais redes. A indicação contínua das redes preferencialmente deve ser derivada da entrevista anterior.” (MEIHY, 2011, p. 54). E, assim sendo, Arnóbio Novaes representa a origem da rede, o primeiro passo da investigação. Uma investigação que notoriamente tem a ver com morto, defunto, cemitério e vida de circo.

No relato coletado da voz do artista, em janeiro de 2012, na cidade do Rio de Janeiro – sua terra natal – a estrutura condutora deste trabalho se apresentou numa simples frase “Quando eu cheguei a Belém, Belém era cemitério de circenses. Todo mundo que não queria mais, *tava* cansado, ia pra Belém, *pra* ficar lá. O pessoal quando saía do circo ia lá, ficar parado”.

Isto poderia ter passado batido (como costumam dizer os paraenses), porém, a afirmação contundente veio acompanhada de um enfático olhar de quem teve grande surpresa diante de tal fato. Esta admiração não é de se estranhar se consideramos que o Rio de Janeiro

nos anos 80 apresentava um sem fim de espetáculos, enquanto o Pará só contava com a visita esporádica de circos de lona, sem trupes que gerassem espetáculos permanentes, nem escolas de circo ou projetos que aplicassem as artes do picadeiro. Em efeito, tanto as entrevistas quanto a pesquisa documental acusaram, mais tarde, a escassez ou ausência de espetáculos e artistas de circo na cidade. Evidenciando cada vez mais o espaço vazio que o circo teria deixado durante certo período na região. Com isto, o “cemitério de circenses” ganhou eco na fala da comunidade circense. Ou melhor, na ausência de alguma fala que pudera ter apontado o contrário.

Imaginei o vazio. O vácuo que gera a morte. O cemitério como um local onde o mundo para, não há mais ação, tudo se detém por tempo infinito ou ao menos, indeterminado. Surgiu na minha mente a imagem do Cemitério da Soledade¹¹. Um *flash* de imagens atravessou a frase de Arnóbio: O cemitério; as manifestações artísticas; o espetáculo do grupo Madalenas de Belém em que carregavam um caixão de criança em crítica ao abandono do poder político às artes: o cortejo, o caixão; o Circo; os velhos mestres do picadeiro; as fotos preto e branco de mulheres bem trajadas no período da Belle époque; os grandes terrenos com poucas casas e ruas espaçosas... Então, como num ataque frenético de um fotógrafo fascinado com a imagem a sua frente, comecei a clicar internamente uma série de perguntas sem respostas: Como foi então que a capital paraense se tornou esse espaço de descanso por tempo indeterminado? Quem quer descansar numa terra onde havia pouco dinheiro e muito calor? De que maneira o circo ficou fora do repertório de entretenimentos e lazer da cidade? Como? Quando? Porque eles foram embora e não voltaram mais? Por que o público paraense não sentiu sua falta? Por quê? Por quê?

Arnóbio e eu não soubemos as respostas naquele momento. Mas coincidentemente a entrevista aconteceu numa mesa de bar a poucos metros do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que no dia anterior tivera parte do prédio destruída, devido ao desabamento de dois edifícios vizinhos, na quadra ao lado do Theatro¹². E, agora, ele mostrava sua plenitude em

¹¹ Localizado na esquina da rua Serzedelo Correia e Gentil Bittencourt, este cemitério criado em 1850, após um grande surto de cólera, febre amarela e varíola, além de ser uma área intimamente cêntrica e reservada para uma classe social economicamente privilegiada, já serviu de palco a realizações cênicas e plásticas de diversos estilos. O terreno que atualmente ocupa não é um terço do tamanho original. Porém, ainda guarda parte da história da cidade imprensado entre prédios e ruas barulhentas e poluídas. Nesse museu a céu aberto, ainda restam alguns mausoléus e túmulos que trazem à cidade um ar eclético em estilo neoclássico, e me atreveria a dizer, algo gótico.

¹² O desmoronamento na quadra ao lado do Theatro Municipal deixou mais de 20 desaparecidos e inúmeros prejuízos, destruiu empresas e escritórios profissionais, colocando em xeque a má administração do poder público sobre as obras colidentes realizadas no Edifício Liberdade. Poucos meses antes, em Belém do Pará, um prédio de menor porte tivera igual destino na Tv. 3 de Maio, entre José Malcher e Magalhães Barata. Coincidentemente, a imprensa do Rio, assim como a do Pará, fizeram uma volta ao passado para lembrar que

cinzas. Cinzas que se espalhavam a muitos metros, mas que não impediam a reunião de todos nós por perto. Os artistas, o público, os políticos, as mídias, os familiares, as sociedades. Querendo ver, entender, saber das novidades: Como foi? Que aconteceu? Por que o Teatro?... Parecia que doía mais o fato de ter sido justamente no Teatro e “Por que não na casa dos ladrões?” – questionavam os transeuntes, apontando para as oficinas do governo. Lamentavam que o esplendor do Teatro, com sua fachada enfeitada de peças de ouro, estivesse ameaçado pelo esquecimento: Devido ao descuido de um alguém? De vários alguém? Da falta de manutenção? Paradoxalmente, a área derrubada teria sido a das salas de ensaio, onde muitos artistas de dança e teatro tem seu espaço de treino garantido... ou ao menos, tinham. Agora me perguntava: Onde eles trabalharão? Será que eles também irão descansar em algum lugar? Senti-me compreendida pela cena que nos rodeava. E na cinza dos rostos aflitos subi minhas perguntas à UTI das ambulâncias que por ali desfilavam e as deixei ir por um tempo. Mas não as esqueci.

Horas antes do encontro com o entrevistado, visitei uma renomada livraria em busca de novas bibliografias para esta dissertação, entre elas me surpreendi com um livro chamado *O espetáculo mais triste da terra – O incêndio do Gran Circo Norte-Americano*¹³, do jornalista Mauro Ventura. Jamais tinha ouvido falar da tragédia que em 1961 fez de uma matine superlotada a pior catástrofe circense já conhecida no Brasil. A relação com aquele livro e sua narrativa do episódio criminoso, se misturara com a cena do Theatro Municipal e neste instante imagético, mais uma vez, fui tomada pela representação quase fotográfica dos circos deteriorando-se gradativamente e logo, como por uma explosão holocáustica, surgiram na cena indivíduos culpados, há uma mão puxando o gatilho, um riscar de fósforos perto da lona embebida em combustível, há cúmplices e há o cemitério e sua solidão. Um assassinato cultural, narrado em palavras e imagens.

ambas cidades foram construídas sobre uma geografia prioritariamente hídrica, produto “da incorreta ocupação do seu território pelos primeiros povoadores, com anuência dos governantes, e continuada ao longo dos anos seguintes. O centro atual da cidade foi construído numa zona alagadiça, com várias lagoas perenes, imenso manguezal e cortada por vários rios, riachos e córregos que se formavam com chuvas torrenciais” (CAVALCANTE, Nireu. Revista VEJA, <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/historia-do-rio-de-janeiro-e-um-mar-de-equivocos>. de05.02.2012. Acessada em 07.09.2012).

¹³ Relata a história de um empregado contratado para levantar a nova lona do Circo Norte americano, que revoltado após uma acusação de furto, teria se vingado tocando fogo no estabelecimento junto com outros comparsas. Efetivamente, muitos circenses contam que nessa época as lonas eram feitas de tecido de algodão banhado em parafina, material altamente inflamável, o que facilitou a propagação do incêndio. Consequentemente, “naquela época, quase todos os circos do Brasil pararam, porque as exigências para liberação de alvará tornaram-se impraticáveis [...] o povo não ia mais ao circo. Circo era sinônimo de incêndio” (PIMENTA, 2005, p. 101).

Circos como o *Alakazam*, que segundo mostra o documentário *Hoje tem Alegria de Fabio Meira*¹⁴, já fora um circo de grande porte. Vira a decadência chegar engravatada, em forma de papeladas, a título de leis e da mão de uma tecnologia digital que foi hipnotizando a humanidade. O grande circo, hoje é só listras¹⁵. E em fração de minutos, o vi frente a mim: o Circo, a lona propriamente, o espaço do espetáculo circense, como um daqueles espaços antigos que sofrem modificações não planejadas, que ficam impresados entre grandes edificações, que sofrem da falta de manutenção e do descaso do poder público. E, também, enxerguei na penumbra das minhas divagações o rosto de artistas lutando por sobreviver à decadência dos tempos e às próprias maldades da carne, da cobiça, da vingança. Misturados na palheta dos cinzas, pretos e brancos do passado, eles tiveram uma representação, um rosto para o enterro.

Subitamente, o romantismo circense do cirquinho de lona colorida se parecia mais com uma cena final do *Le Cirque des Rêves* de Erin Morgenstern¹⁶, que com o ideal de espaço de entretenimento e lazer, como são o Teatro e o Circo. Pensamentos, imagens e memórias tiveram seu encontro entre o presente e a distância do passado num instante do pensamento. Dando sentido a Montenegro (2010) quando diz que memória e história são claramente diferentes, porém inseparáveis: memória trabalha com o vivido, o que ainda está presente no grupo, enquanto a história trabalha e constrói uma representação de fatos distantes.

O portador desta memória, inexoravelmente relaciona, associa, dá intersecções a cidade das lembranças por intermédio da relação de constituição com outras áreas da sociedade. Essa alternância entre o visual, a memória e o imaginário trouxeram à pesquisa uma lógica a ser perseguida. Se o estado do *habitus* de circo em Belém tinha a ver com este lugar de descanso, com o tal “cemitério de circenses”, então o morto devia ser prontamente

¹⁴ Este documentário mostra o cotidiano de três pequenos circos do Norte e Nordeste do Brasil, que longe dos grandes centros urbanos, lutam com imensas privações econômicas para manter-se ativos e também cativar o público. Três personagens guiam a narrativa: os pernambucanos Índia Morena, o mágico Alakasan e o amapaense Ruy Raiol do *Circo Dralion*, artistas que mostram o cotidiano dos pequenos circos-família na luta para manter a tradição do espetáculo, transmitindo seus saberes às novas gerações. Nele, encontram-se alguns dos entrevistados nesta pesquisa.

¹⁵ Expressão circense para dizer que a lona do circo mostra a decadência da empresa circense no próprio estado deplorável das neugas furadas, rasgadas e desbotadas do velho circo.

¹⁶ Traduzido ao português por Claudio Carina como “O Circo da noite”, este livro é uma literatura deliciosamente misteriosa do universo circense, contada por trás de truque e encantos criados para uma feroz competição entre dois jovens mágicos, Célia e Marco, a partir da visão dos mágicos, ilusionistas e suas potencialidades sobrenaturais. A realidade das lonas se mistura às fantasias de Erin Morgenstern e seu mundo em preto e branco, onde uma onda de feitiços e encantamentos define o perigoso destino dos artistas e criadores do sinistro circo noturno. Trata-se de uma publicação da Editora Intrínseca, onde o picadeiro é somente o palco para uma memorável batalha de habilidades.

enterrado e coberto de outras terras. Outras vezes que pudessem servir para fortalecer a estrutura da narrativa circense. Por entender que:

É necessário que se construa um outro imaginário que articule o mundo ao particular com as explicações e análises adotadas, crescentemente, por outros segmentos da sociedade, para que seja então possível a construção de uma representação do passado que transcenda o mundo das explicações do senso comum. (MONTENEGRO, 2010, p. 23).

E diria, ainda, do senso comum desta pesquisadora tão permeada da vida de itinerância que aqui descreve.

Em todo caso, a escolha desta memória citada por Arnóbio não se remete, como aponta Bosi (2003), a uma mera simpatia pelo entrevistado e muito menos a uma escolha aleatória (Meihy, 2011) ou é tentativa de tomar partido às necessidades da classe (Walker, 2007). Se não antes por observar o quem, o como, o onde e o quando das memórias recolhidas nesse encontro. À medida que se trata de um profissional que conheceu realidades locais e de outros Estados, trabalhou no rubro circense de diversas maneiras, foi um dos idealizadores do projeto Escola Circo – que é um marco extremamente relevante na história do circo no Pará –, colaborou na luta de políticas culturais para o circo, montou e sustentou projetos com circenses da região e/ou na região e circulou com circo de lona pelo Estado do Pará. Demonstrando assim que há uma ligação de vida pessoal e profissional que se projeta na conformação de suas memórias. Todavia e, principalmente, porque nesta frase em que ele desenha verbalmente a situação das artes circenses no Estado, nos anos 80, se inclui como sujeito de intervenção ou interação com esta realidade configurando-se como um artista/profissional contemporâneo do universo circense que, como tal, estaria interpretando o que Agamber (2003) chama de uma “vértebra quebrada” dentro da coluna que constitui a estrutura de sustentação do tempo de Circo passado, presente e futuro no Pará. Resumindo: “o tempo presente é uma vértebra quebrada e ser contemporâneo é exatamente estar nesta vértebra.” (AGAMBER, 2003, p. 61). É quebrar o fluxo do tempo para falar do antes e do depois, a partir do aqui e agora. Neste caso, mais especificamente, a vértebra estaria localizada numa narrativa que abarca o final do século XX e início do XXI. E como tal, ela recorta em si – em sua existência – o tempo presente. Para Portelli (2010, p. 24) “uma comparação entre o passado e o presente, reconciliando o tempo da história e o tempo da narração”. Ou ainda uma interpretação da história enquanto narrativa que encontra seu *modus operandis* de forma permanente como representação “em torno de acontecimentos passados e

presentes, constantemente estão se estabelecendo representações que projetam um campo de ação.” (MONTENEGRO, 2010, p. 35).

Na visão de Arnóbio, o cemitério de circenses estava composto de artistas de vários lugares que escolhiam a cidade como lugar de paragem para viver seus anos de descanso ou então fazer investimentos na região. Porém, a cidade não tinha sua própria produção e/ou formação de artistas para o circo. Belém nunca parou de receber circos itinerantes, mas por algum motivo, desenvolveu escassamente a produção circense ou, se preferir, o *habitus* de circo na região. Prova é que são pouquíssimas as praças disponíveis para os circos de pequeno e médio porte; não se tem grupos fixos de circo que com seus anos de trajetória artística denotem continuidade na atividade circense e nem sequer se manteve a educação social a partir das atividades circenses após o fim da *Escola Circo Mano Silva*. Diferente de Cidades como Campinas, Ribeirão Preto, São Paulo, São José do Rio Preto, Belo Horizonte, Divinópolis, Londrina, Cuiabá, Fortaleza, entre outras, (que) são focos de concentração de ex-artistas circenses (PIMENTA, 2005, p. 29). E que têm desenvolvido a arte do picadeiro, graças a escolas profissionalizantes, intervenções e projetos que os mestres aposentados da itinerância implementaram nessas cidades. Como é mencionado na Seção IV deste trabalho, a respeito do Casal Marion Brede e Felix Caro, que tendo parado em Barão Geraldo, cidade de Campinas, serviram para dar impulso às artes circenses de maneira artística, acadêmica e consequentemente, profissionalizante. Gerando a partir dali um *habitus* coletivo e social de formação e de espetáculos da área.

Isto posto, assenta-se o olhar da pesquisa sobre causas e ensejos apontados como impulsores do movimento do circo local. Fatores recorrentes que levaram a instalação da produção circense, criando um fio condutor desta manifestação, como *habitus* de circo na capital da Amazônia Paraense. Fala-se aqui do recorte pessoal da pesquisadora-participante por intermédio do relato de encontro com a cidade, com o picadeiro regional, com os artistas e as crises que movimentaram a vida artística de uma circense em terras amazônicas. Diante de tais perspectivas o objeto da pesquisa será analisado nas seguintes seções:

A primeira seção como foi visto, propõe a modo de introdução, um apanhado geral do Estado da arte do Circo. É a pré-produção do espetáculo circense, o preparo do território onde se desenvolve a investigação, que têm por iniciativa, apresentar a pesquisa e subsidiar o discurso dissertativo. Permeando o leitor de noções que situem o momento no qual se encontram os estudos da área e o período do recorte desta investigação. Após o levantamento de obras bibliográficas sobre o Circo, apresenta-se o método escolhido para análise das

narrativas coletadas, esquadrinhando prontamente as recorrências na produção circense local que deram sustentação à pesquisa.

Na segunda seção, intitulada *Mastros e Mastaréus: o Circo em mim como Estrutura Estruturante*, o mote interno é a composição da produção circense em Belém que se apresenta em sua multiplicidade e polifonia. É um momento de apresentação da artista-pesquisadora, estrangeira e local, itinerante e fixa, circense e cirqueira, que junto a seus pares constroem a trajetória da produção circense local. Nesta trama pessoal, abre-se lugar para a discussão do “*ser circense*”, considerando as literaturas sobre circo que centram a figura do circense no artista das lonas, que itenera, que tem moradia nômade, em contraponto com a crescente influência dos projetos sociais, artistas de rua, artistas da urbe e escolas de circo que modificaram este conceito e vem tomando outras rédeas aqui na região.

Na *Malagueta escondida da produção circense* – seção terceira deste trabalho – observa-se o espetáculo circense e seus fazedores dentro de três âmbitos considerados grandes áreas: *O Picadeiro na Rua, o Picadeiro na Urbe e O Picadeiro na Lona*. Dentro destas há ainda as subáreas onde se oportunizam a partilha de um conhecimento empírico sobre os códigos, vocabulários e experiências nesses três territórios, onde as artes circenses transitam de maneiras marcadamente diferenciadas, dando a conhecer distâncias e aproximações entre uma e outra expressão artística de maneira geral e, inevitavelmente, de maneira subjetiva.

Subsequentemente, na quarta seção, denominada *Moitão de todos os tempos*, as narrativas coletadas tem no holofote central, o ensino das artes circenses como componente fundamental da produção em circo. Entre as tensões das diferentes escolas circenses presentes em projetos sociais, cursos de formação profissionalizante, organizações não governamentais, escolas independentes e a das lonas, apresentam-se aspectos como a relevância da família circense como estratégia de reprodução da vida em circo, a rotina de treinamento circense e o intercâmbio de saberes com mestres de diversas áreas afins que influencia a produção circense local. Para encerrar a seção citamos em *Sabedorias de mestre*, a grande importância dos mestres circenses que repassam seus saberes e, neste caso da narrativa empírica, trata-se não só do reconhecimento – e também dele – aos maravilhosos mestres que investiram longas horas ao ensino da arte/profissão, mais do apontamento sobre a carência de mestres que ensinem os saberes circenses. E, conseqüente, a falta de espaços onde obter e gerar troca de conhecimentos.

Finalmente, cada território é demarcado por questões de luta, organização, segurança e lógicas particulares a manifestação em foco. Um arcabouço de tensões que se integram o

esqueleto de sustentação da produção circense e, nele, expõem o estado de sedimentação do *habitus* circense, da produção em circo. Sendo assim, as *Retinidas de um circo em movimento*, retratam a situação de político-cultural, de amparo legal, estratégia coletiva e demais características que atravessam a síntese das principais conclusões e apontamentos sobre o trabalho circense na região. Um fluxo de conflitos que perfazem a viabilização do trabalho circense e sem o qual esta não existiria.

Estruturas e artistas circenses iniciam a trama histórico-artística-social com feitos registrados na vida, que sobrepõem a visão local para uma identidade nacional e, em alguns momentos, também, internacional. Contudo, sem desvincular-se do território especificado.

Sobre essas relações, encontra-se razão para conformar o conjunto de pensamentos que sustentam a abordagem sociológica do presente estudo, passando a congregar além dos pensadores da História Oral, alguns estudiosos de manifestações sociais, principalmente vinculados ao comportamento do indivíduo, subjetivamente e de maneira coletiva. Tais são Pierre Bourdieu com definições sobre o *habitus*, Michel Maffesoli com questões de coletividade, convívio, tribalidade e pluralismo, G. Simmel quanto reconhecimento de elementos representantes de um indivíduo e seu grupo, Giorgio Agamber com visões sobre o ser político contemporâneo e Fábio de Castro¹⁷ com um olhar sobre relações socioculturais locais.

Destes estudiosos é extraído somente aquilo que condiz com a investigação, por compreender que nem sempre os conceitos aplicados por tais autores se adequam à construção de uma arquitetura de conhecimentos sobre a manifestação analisada. Visto que todo conceito é formulado em um determinado tempo e lugar. Trata-se de uma escolha opcional, de uma maneira definida de vestir a pesquisa.

Isto pensado com Benjamin Franklin é igual a dizer que “as pessoas não se vestem para receber visitas da mesma maneira que se vestiriam para ir a um baile”¹⁸. Ou seja, que a escolha dos autores, as transcrições e análise a elas aplicada evidenciam um evento em particular e a visão que a pesquisadora tem sobre esse evento. A roupagem escolhida professa a visão construída sobre o tema, ao longo da trajetória espaço-temporal de uma determinada artista, numa situação específica e permeada de singularidades. As cores, a textura e a combinação montada para esta pesquisa em particular permitem exhibir, o que acredito que

¹⁷ Cabe esclarecer que este último, apesar de não ter titulação acadêmica na área, estuda a Amazônia Paraense e o comportamento cultural dos belemenses através da análise sociológica, tendo sido discípulo de Michel Maffesoli e, claramente influenciado por seu mestre

¹⁸ *Apud* Portelli. In *Ética e História Oral: Projeto de História Oral 15*. Org. Perelmutter D. e Antonacci M. A., São Paulo: Ed. PUC, 1997, p.40

seja a vestimenta adequada para apresentar o espetáculo produzido na narrativa dos circenses locais. Certamente, outros pesquisadores, com diferentes vivências no mesmo período e local poderão escolher um traje diferente para expor o espetáculo à plateia, aos leitores/visitantes. A roupagem é declaradamente meu desejo de trajar o circo com narrativas de relevo que deem destaque à produção circense na Amazônia paraense, vestindo nesta oportunidade o figurino do espetáculo que virá. De fato, o espetáculo está começando. Senhoras e senhores... sejam todos bem vindos a *Retrato de picadeiros: memórias de uma trajetória de circo na Amazônia paraense*.

II- **M**ASTROS E MASTARÉUS: O CIRCO EM MIM COMO ESTRUTURA ESTRUTURANTE

Quero ser como o vento!
 Para poder ir a todos os quatro cantos do mundo.
 Ser leve como um pássaro, E ser eu mesma.
 Quero também ser nômade,
 Pelo mesmo motivo do Vento,
 Pois este coração inquieto quer ver o mundo,
 Quer se aventurar em lugares distantes,
 Conhecer o passado e o futuro,
 Ter um significado na vida.
 Quantas vezes por dia perco-me em meus pensamentos?
 Sonhando acordada com as mais diversas aventuras,
 Nesse mundo em nós inventado,
 Agora mesmo, por exemplo,
 Virei vento e nômade, Pois estou aqui escrevendo este poema,
 E ao mesmo tempo viajando em meu próprio mundo!
 Helena V. Cruz

Deve ter sido outono de alguma tarde que já não lembro. Outono, porque palavras tristes só se escrevem em períodos amarelos. Nas páginas secretas de um caderno que me esconde, escrevo: “*desde este humilde rincón del mundo*”, como expressão da certeza que sempre tive de não pertencer àquele lugar. Aquela cidade era só um dos lugares do mundo, um *rincón*, um cantinho, uma parte do todo a ser vislumbrado. E um olhar. Do canto estratégico que ocupa nossa casa, conseguia olhar uma panorâmica em perspectiva das quatro esquinas que se bifurcavam em agitado vai e vem de carros e ônibus interestaduais. Vi durante anos aqueles jovens que passavam infinitas horas carregando livros, malas e mochilas, a espera do ônibus que os levaria ao outro lado do rio. Pensava na aventura de fugir naqueles ônibus tão conhecidos e, ao mesmo tempo, tão estranhos. Era bonito esperar a hora dos amantes, eles costumavam sentar na porta de casa, aproveitando o *porch* que os cobria e, na cumplicidade dos segredos, também senti que me escondia; dos pais, dos colegas, da sociedade. Também os vi angustiados, cansados, eufóricos, rindo gargalhadas que interrompiam a sesta e me levavam a ficar bisbilhotando suas cumplicidades. Tudo parecia tão atraente. O sair, o estar sozinho, os amigos. Sempre os amigos pareciam renovar-se naquele lugar. Era o espaço das trocas, o ponto de partida, o local da socialização e, às vezes, o das transgressões. O que havia do outro lado do túnel subfluvial Hernandárias – a *Santa Fe*

em seu formato de bota – eu conheci anos depois, porém, nunca suspeitei que aquela janela abriria no meu peito a inquietante busca de atravessar o desconhecido, o instinto da partida. Que seria?

Na busca do *rincón* no mundo, meu olhar nômade partiu como o vento e nunca mais parou. O sonho da aventura transtornou a solidez da instituição “casa” que passou a ser sinônimo de “onde eu estou”, onde “minha família está”. Dando lugar à afirmação de que o nomadismo é “um sonho tenaz que evoca o poder para instituir e, portanto, alivia o peso mortífero do instituído.” (MAFFESOLI, 2004, p. 40). E como veremos mais à frente, o próprio sentido de “família” ganhou novo entendimento. Assim, da mesma maneira que o vento almeja encontrar novas paisagens, a estrada encontrou meus pés e nos meus pés as estradas.

Para Michel Maffesoli (idem, p. 49) este vento é “o espírito que sopra onde quer”, e em seu caminho atravessa fronteiras, é fecundado pelas diversas influências com as quais se cruza e fecunda por sua vez aqueles que se entregam ao dinamismo do seu impulso”, e ainda, dirá que “violento ou sussurrante, o vento é a metáfora por excelência da irrefreável circulação. Fonte de respiração e inspiração. Leva consigo os germes fecundadores”. Dando-nos em poucas palavras a garantia da renovação constante por intermédio do movimento. E - não só dela, senão também da inovação pela gestação fruto de cruzamentos, encontros e trocas; da inspiração que impulsiona novos caminhos e da vivacidade capaz de resistir a tudo o que tende a ficar intumescido.

A intensa circulação que Maffesoli trata é a cultura nômade, que assim como o vento não repara em barreiras ilusórias construídas para sustentar o estável, o social-estável ou ainda o *establishment*. Antes (se necessário) transforma-se em tormenta que arrasta tudo a seu passo e chega a explodir impérios que são aparentemente sólidos. A cultura nômade desestabiliza. Independente de camadas sociais, obriga todos a pensar no “outro lugar”.

Levada por este pensamento, gostaria de convidar o leitor a sair do lugar e entrar na minha casa como atrevidamente o vento o faz pelas frestas das janelas, permitindo a passagem pelo tempo, o percurso irregular e a intensidade variada, segundo a natureza da narrativa. O convido a voltar aos tempos da adolescência e deixar ferver no sangue a liberdade de ser.

2.1 ser para além do verbo

Ser em todo seu esplendor. Como o verbo que nos indica uma ação de vida, a própria existência questionada pela filosofia que busca exprimir o fato de que determinada coisa existe. Que procura *ser* não só como verbo (existir), mas também o substantivo ("tudo o que é"). Da mesma maneira, coloca-se o *Ser* (com maiúscula) como identidade que distingue e define algo ou alguém. Como predicação que revela uma propriedade de determinado objeto. Este jogo entre o *ser* e o *Ser* alude à ambiguidade de relações culturais resultadas do universo nômade que agora se apresenta. A cultura aqui vista como manifestação, ou seja, manifesta-ação; manifesta o verbo *ser*; manifesta a existência em movimento, bem como tem identidades características que a definem, recortam, enquadram o *Ser* cultural segundo seu tempo, espaço, nível, etc.

A relação entre culturas diferentes (tradições, costumes, mitos, conhecimentos, etc.) explicita a troca, o ir e vir cultural que se movimenta dentro do convívio entre os indivíduos portadores dessas identidades diferenciadas. Trata-se do “enriquecimento cultural que sempre vem ligado à mobilidade, a circulação, ainda que estas sejam meramente mentais, sonhadas ou até fantasmas provocados.” (MAFFESOLI, 2004, p. 30).

O *Ser* itinerante agora compreendido como nômade cultural, nos serve como transporte para transitar o túnel subfluvial que atravessa as águas da narrativa pessoal da pesquisadora. De um lado, encontra-se o ponto de partida, a janela impulsora dos pensamentos nômades, do outro, os territórios do circo conhecidos no final do século XX, início do XXI na cidade de Belém, PA. O caminho oportunizado pelo túnel é a própria análise das partes que constroem a estrutura da cultura circense.

Neste sentido, o estudo tem um enfoque sócio-artístico tramado com as histórias orais de artistas circenses na perspectiva de aplicar o *habitus*, como porvir do passado, a partir de uma nova janela, na Belém que agora chamo de “casa”. Assim sendo, construir com o conceito de *habitus*, a visão de *habitus* de Circo em Belém do Pará, implica na necessidade de retomar a minha trajetória dos últimos 12 anos, nesta cidade.

Uma das primeiras janelas de onde olhei a cidade foi o cais do porto de Belém, meu primeiro ponto de paragem. Lembro do dia em que tendo chegado às Docas do porto, fui orientada a procurar a mais agitada praça do centro urbano, que é a Praça da República.

Conhecida pela sua feira de artesanatos, o imponente Theatro da Paz, o Teatro Waldemar Henrique e o antigo Núcleo de Artes da UFPA (NUAR)¹⁹.

O encaminhamento recebido pelos funcionários do navio no qual ancorei nessa oportunidade foi acompanhado de observações, tais como: “lá você vai encontrar gente como você” ou ainda, “você vai ver que tem de tudo ‘isso’ por aí”. E com estas expressões, resumia-se o olhar descritivo de uma vida nômade que estava refletido sobre minhas roupas de andarilha, os trabalhos artesanais, a mochila lotada nas costas e os malabares pendurados por todos os lados. Os malabares eram o “isso” que o funcionário afirmava que eu encontraria em Belém.

Essa estética nômade que permitiu o reconhecimento de uma identidade circense tem a ver com o papel que a aparência ou a teatralidade tem na cena cotidiana, uma sutil dialética que se entrelaça entre o mostrar e o esconder. O *look* oferecido ao exterior coloca em evidência elementos estruturantes do interior do grupo circense, da “tribo” nômade. As roupas, os adereços de cena compõem para a sociedade um código que é instituído na tribo, porém a transpõe para dar indícios mais claros da vida secreta e densa que o microgrupo adota. É o caso do conceito de máscara de G. Simmel, que integra a pessoa (*persona*) por intermédio de um elemento representante, neste caso: os malabares, a mochila, o artesanato; em outros poderia ser o cabelo, os *piercings*, tatuagens, extravagâncias ou classicismos; todos são elementos que fazem parte de uma arquitetura de conjunto. E esta arquitetura é mostrada para ser reconhecida como uma forma de “desindividualização” para a subordinação a um grupo afinitário escolhido. De maneira que, “[...] a máscara faz em mim um conspirador contra os poderes estabelecidos, mas desde já pode-se dizer que essa conspiração me une a outros, e isso não acontece de maneira acidental, mas estruturalmente operante.” (MAFFESOLI, 2010, p. 156). A reflexão sobre essa máscara social não deve apontar para uma visão negativa, considerando a máscara um elemento para se esconder, para não ser visto; antes é a forma de comunicação mais consciente que o sujeito pode optar para dizer a qual tribo ele pertence, é o cartão de visita que traz à luz a escolha pessoal. Quanto mais se avança mascarado, ou seja, caracterizado, “mais se fortalece o laço comunitário. Com efeito, trata-se de um processo circular: para se reconhecer é necessário o símbolo, isto é, a duplicidade, que engendra o reconhecimento.” (idem, p. 163).

¹⁹ Neste recinto funciona atualmente o curso de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes do Pará da Universidade Federal do Pará. O mesmo conta com uma pequena biblioteca de livros, principalmente acadêmicos, e antes da reforma serviu como espaço para apresentação de espetáculos cênicos e oficinas.

A fim de compreender qual era esse território ao qual estava chegando, aceitei a indicação dos agentes portuários e encaminhei minha máscara nômade para participar da encenação geral que a sociedade belemense apresentava num cenário muito peculiar. A Belém do porto, das Docas, da Praça Waldemar Henrique, da Avenida Presidente Vargas me recebia entre imensas árvores e uma embaralhada arquitetura que misturava os tempos da colônia ao retilíneo e espelhado traço da modernidade, todo poluído de um sem fim de pichações que interrompiam como efeito psicodélico a incrível panorâmica quase deserta. Numa espécie de sobressalto, aqueles códigos indecifráveis me comunicavam sua pulsação coletiva, o movimento da tribo urbana, sua presença na cidade, a própria cidade. Foi no exato momento em que o cansaço pediu uma pausa que comecei a ouvir o borbulho a minha frente. A visão se cristalizou nos meus olhos, mal acreditava no que estava vendo, o colorido cenário da Praça da República formou uma nova perspectiva, e como se antes não tivesse existido a luz, percebi pela primeira vez que se tratava de um domingo ensolarado. A imagem apagou meu cansaço e ascendeu o sorriso. ‘Meu povo’, agora eu entendia.

Neste espaço público situado em pleno centro comercial de Belém, comungaram crianças, jovens, idosos, famílias inteiras, gente da região e estrangeiros num desfrute coletivo do espaço da praça. Uma praça que expunha na ocasião, artesanatos que iam das mais variadas *bijouteries* em madeira, arame e pedrarias até aos mais delicados objetos concebidos das mãos de quem, com muita paciência e dedicação, tinham alcançado uma peça única. Eram bonecas de pano, pequenos adereços para o lar, cartões postais, quadros, sandálias, camisetas e inúmeros brinquedos.

Inclusive, a grande quantidade de brinquedos feitos em miriti²⁰ foi uma das coisas que chamou minha atenção. Era mês de junho e sem eu saber estava sendo agraciada com a visão mais colorida do ano, quando o povo paraense se prepara para as celebrações das festas juninas²¹. Grandemente celebradas naquela época e, lamentavelmente, com menor glamour a cada ano.

²⁰Os Brinquedos de Miriti são parte da expressão do universo ribeirinho da região de Abaetetuba-PA. Para se obter a matéria prima dos brinquedos, os braços do miriti são descascados e se aproveita apenas o miolo. As cascas que são bem flexíveis, depois de secas, transformam-se em cestos, paneiros, varetas de papagaios e pipas. O caule é um tipo fibra extremamente leve da palmeira também conhecida como Buriti e chamada de isopor da Amazônia. É utilizado para inúmeras criações artesanais, por ser de fácil manipulação e apresentar uma textura que por sua vez permite que qualquer objeto talhado nele flutue sobre a água.

²¹As festas juninas são uma celebração tradicional que acontece em várias regiões do Brasil em comemoração a alguns “santos” da igreja católica. Segundo historiadores, esta festividade foi trazida ao Brasil pelos Portugueses com forte influência de elementos culturais da França (com suas danças nobres), da China (os fogos de artifício) e da península Ibérica (a dança de fitas), que com o passar do tempo se misturaram a aspectos culturais brasileiros, dando lugar às típicas quadrilhas. Como no mês de junho é a época da colheita do milho, grande parte dos doces, bolos e salgados, relacionados às festividades, são feitos deste alimento.

Não faltavam também as barraquinhas com comidas regionais, produtos de revenda e a seção de pequenos animais onde são ofertados peixes “domésticos”. Havia inúmeros vendedores ambulantes e ainda os que ofertavam mascotes para adoção. A feira era, aos meus olhos, um rebuliço caudaloso de informações que se aglomerava num espaço que brinda a população com um momento de lazer e uma oportunidade de encontros.

Cabe destacar que as barracas estavam dispostas por afinidade comercial e, desta maneira, agrupadas em pequenas tribos. A separação mais marcante era a do setor dos artesãos, dividida do setor dos camelôs pela Rua Carlos Gomes. O primeiro reunia as barracas de comida divididas em duas áreas: as “legalizadas” na esquina da Osvaldo Cruz e Presidente Vargas, e as “não autorizadas” (que eram muito mais numerosas) ocupavam quase todo o quarteirão da Assis de Vasconcelos. Os artesãos se enfileiravam sem distinção do gênero trabalhado, porém, nesse primeiro trecho da Presidente Vargas não se viam misturas de produtos artesanais e industrializados como era nos postos que completavam a lateral da Osvaldo Cruz. No meio da seção surgiam três ou quatro barracas de instrumentos que serviam de refúgio para um grupo de músicos fazerem soar na cadência da percussão regional os tradicionais ritmos do norte (carimbo, lundum, boi, etc.). Percebi que havia ali uma sequência de ordem que não seguia hierarquias, antiguidade ou possível valoração do produto oferecido, antes se tratava de uma questão de identidades. Uma identificação que poderia ser traduzida a empatia que cada um dentre nós pode observar na sua vida cotidiana e profissional. A *Einführung*, de origem estética ou filosófica, que segundo Maffesoli (2010, p. 292),

A *Einführung* delimita a orbe da socialidade contemporânea onde predomina um ambiente estético. É assim que questões como a comunicação, a experiência do outro, o fato de experimentar em comum, as emoções coletivas culminam numa série de identificações que engajam menos um indivíduo unificado que uma pessoa de várias máscaras.

Desta maneira, a identificação ressalta que a pessoa é composta de uma série de estratos vividos ao mesmo tempo ou sequenciais. A empatia com esses estratos é que delimita os territórios das diferentes tribos num esquema em que cada um desses territórios, pessoas, elementos e tribos, atraem o outro, e todos retroagem uns sobre os outros. Dando sólida organicidade a reversibilidade entre o lugar e o laço.

Estando eu, ainda, imersa na vastidão de imagens próprias ao lugar das socializações, fui tomada por uma música que vinha diretamente do pequeno anfiteatro, localizado no lado norte da praça. De lá, o grupo de seis atores trajados de saltimbancos cantarolava suas músicas introdutórias ao espetáculo que viria, chamando o público e organizando

gradativamente o espaço cênico. Tinha chegado a minha hora de entrar em *Einführung* com a cidade e como criança enfeitiçada pelo flautista de Hamelin, os segui.

A passos acelerados acompanhei a movimentação que incluía acrobacias coreografadas, percussão e canções. Era o espetáculo “O Circo em Família” da *Cia de teatro Tenetehara*²² que ocupava com forte presença o espaço do anfiteatro, convidando à formação de uma plateia espontânea. Junto a esse grupo de espectadores compartilhei o primeiro espetáculo de circo e teatro apresentado por atores belemenses. Deleitava-me cada vez que uma formação acrobática tomava conta da cena, quando a brincadeira acabava em gags ou então os malabares ainda que básicos, faziam todos ficarem boquiabertos. A plateia desfrutava de maneira evidente; crianças riam e se deixavam levar com as brincadeiras que também arrastavam jovens e adultos encantados com as habilidades circenses da narrativa cênica.

Segundo Edson Fernando²³, ator da trupe, “O espetáculo abordava os valores da instituição chamada “família”, através de uma dramaturgia de gênero épico, que assumia a visualidade de uma trupe de circo mambembe”. Os números de circo eram apresentados a partir da contextualização da dramaturgia. Sendo que os números nunca eram gratuitamente apresentados, mas sim, tinham uma razão de ser justificada na dramaturgia. Na verdade, então, não eram números, e sim habilidades circenses: Perna de Pau, Acrobacia, Pirofagismo.

Em entrevista, Charles Wesley²⁴ conta como a iniciativa do Tenetehara partiu de uma experiência que o próprio ator viveu como ouvinte e visitante assíduo da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, “fui desenvolvendo algumas técnicas, a partir daí meu interesse cresceu e, em 98, se não me engano, eu montei um espetáculo de teatro que envolvia as qualidades e as técnicas de circo, que era o “Circo em família”. Dito espetáculo – que foi premiado em Belém por melhor roteiro e melhor criação – envolvia técnicas de perna de pau, malabares, acrobacia de solo e pirofagia. Orgulhosamente o artista diz “nós fomos pioneiros em Belém, por desenvolver o trabalho já voltado *pra* área de circo”. Como jovem que a pouco se envolvia com o universo das artes cênicas belemenses, o ator faz um recorte no tempo em

²² A *Cia Tenetehara* contava no elenco original do espetáculo “O circo em família” com Edson Fernando, Fernanda Salles, Keila Sodrac, Charles Wesley Silva Monteiro, Jhony Russel e Lú Maúes, e tinha no seu repertório outros espetáculos que apresentavam números circenses, tais como “O Boi e o Burro no Auto de Natal” (1997-1998), baseado na obra de Maria Clara Machado e dirigido por Marco Palha e “O sapo Tarô-Beque” (1999-2000), organizado sobre direção coletiva sobre o texto de Marcio Souza. Desta primeira formação, surgiriam mais tarde outros grupos como a *Cia. Entreatos*, formada por Jhony Russel, Emerson Sousa, Lu Maúes. Esta companhia também contou com a participação de antigos componentes da *Tenetehara*, assim como assumiu novos convidados, como o ator Milton Aires.

²³ Edson Fernando é ator, professor-pesquisador da ETDUFPA. Mestre em Artes pelo PPGArtes do ICA/UFPA

²⁴ Ator e artista circense urbano, professor de Educação Física. Atual coordenador do grupo Circo Etéreo.

que os polos de cultura e de ensino das artes cênicas como *Casa da Linguagem*, *Fundação Curro Velho* e a *Escola de Teatro e Dança da UFPA* mantinham atividades primordialmente teatrais, de dança, música e artes plásticas, sendo menos habitual a aparição de espetáculos circenses. Porém, dentro deste perfil, não (re)conhecera outros grupos que já trabalhavam com atividades circenses, principalmente na área de palhaço, malabares e pernas de pau, como conta Márcia Silva²⁵ sobre as atuações do pai artista, o finado Mano Silva²⁶ e, posteriormente, Arnóbio Novais²⁷ sobre os espetáculos *pockets*, produzidos em eventos sociais da cidade, e ainda o palhaço Chamego sobre a vida de espetáculos que variavam das lonas, para a rua, festas e na própria TV local. Todos os relatos que serão oferecidos ao leitor mais à frente neste trabalho.

Apesar da fala de Wesley ser limitada à realidade que ele conhecia, este grupo tece historicamente uma das camadas do Circo em Belém. Com efeito, o “Circo em família” foi condição para que crescesse em mim o instinto de abdicar temporalmente do nomadismo, instigada pelo dinamismo da troca que seguiria a este primeiro encontro com a cidade artística, dentro da cidade de elementos exógenos e endógenos do corpo social paraense. Tempos mais tarde conheceria pessoalmente cada um dos participantes deste vistoso espetáculo, e com muitos deles compartilharia oficinas, espetáculos e produções artísticas da cidade.

Neste desjejum das artes circenses – após 60 dias de viagem de barco do Equador para o Brasil pelo Rio Amazonas e alguns meses nos estados de Amapá e de Roraima – foi que conheci os primeiros traços do Circo que se faz em Belém há muitos séculos, e que faz parte da evolução e manutenção das artes circenses na região.

Assim, meu primeiro dia na cidade foi um convite a ficar que eu não pude resistir, e como diz canção de Nilson Chaves²⁸, “[...] quando estava me arrumando pra ir. Bati com os

²⁵ Márcia Silva é filha do circense Manoel Alves Silva. Atuou em circos junto à família quando ainda era criança; é irmã de Cleiber Juliano, artista circense e ex-aluno da Escola Circo de Belém.

²⁶ Mano Silva era o nome ao qual respondia o circense Manoel Alves Silva. Goiano adotado pelo Pará que atuou com artes circenses no Estado até seu falecimento em 2010. Foi um dos idealizadores do Projeto Escola Circo de Belém. Sua longa carreira circense lhe rendeu uma homenagem em vida, quando ainda como arte-educador da Escola Circo de Belém viu o prédio da Escola Circo ser batizado com seu nome: *Escola Circo Mano Silva de Belém*

²⁷ Arnóbio Novaes é artista Circense, nasceu no Rio de Janeiro e veio para o Pará nos anos 1980. Foi um dos idealizadores do Projeto Escola Circo de Belém, no qual atuou como arte-educador e coordenador. Também coordenou diversos projetos voltados às artes do circo e foi sócio-proprietário de circos de itinerância na região.

²⁸ (Grifo nosso) trecho da música “Não vou sair” de Nilson Chaves, músico paraense de renome na região, que atualmente ocupa o cargo de presidente da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, e com quem tive a oportunidade de trabalhar na comissão avaliadora da lei de incentivo à cultura do programa *Semear*, em 2011. Oportunidade em que junto ao secretário executivo do Programa *Semear*, Marcos Quinam, fizéramos reivindicação para a inclusão do Circo nos editais da lei que já pode ser encontrado na nova edição para prêmios de pequenos formatos 2012 de até R\$ 50.000.

olhos no luar, e a lua foi bater no “*rio-mar*”, e eu fui que fui ficando [...]”, encantada com essa possibilidade de convívio com manifestações artísticas e culturais aparentemente tão acessíveis e, principalmente, tão familiares e, ao mesmo tempo, distantes da minha realidade. Em efeito, a familiaridade do espetáculo assistido e do próprio ambiente da praça foi um ritual privado e público de integração à cidade. Segundo Maffesoli (2004, p. 109) “os rituais domesticam e integram ao estrangeiro” ao forjar a familiaridade das coisas, pessoas, paisagens, meios circundantes, costumes, tradições o ritual de integração. Constituindo-se um contínuo esforço por amortecer o choque do distante (olhar estrangeiro), do bárbaro, do externo como forma de resistência do crisol de sua tradição interna. Diante da aventura vivida, decidi permanecer em casa de amigos enquanto me aventurava a explorar esses encontros artísticos que Belém oferecia periodicamente e em vários pontos da cidade.

A casa que me abrigou naquele tempo estava localizada no bairro da Cidade Nova VI, de onde tenho registros de ter acampado o Circo Broadway,²⁹ do Sr. Ronaldo Ramos de Abreu³⁰. Não há na minha lembrança ou nos relatos coletados dos circenses da região, nenhuma outra lona que tenha permanecido por lá no mesmo período. Em todo caso, não cheguei a trabalhar com eles na época, já que a minha rotina voltava-se para performances e números de Circo de rua, que eram além de minha forma de sustento, a melhor maneira de continuar viajando a ritmos acelerados. Assim fazendo, introduzia-me rapidamente no trampo³¹ circense, na dinâmica estabelecida da vida nômade com os colegas da rua, do palco e do picadeiro. Havia naquele trabalho independente, maior liberdade de ação e, além disso, minha primeira experiência num circo de lona brasileiro não tinha sido a melhor, nem tampouco a pior, mas ainda assim pouco atraente. Havendo presenciado brigas fortíssimas entre os circenses de um pequeno circo familiar, eu relacionava circo a problemas familiares.

Aconteceu que, enquanto interagia com a cidade, comecei a perceber diferenças no tratamento do “artista *de* rua” e o “artista *da* rua”. Além de uma acentuada distância entre o artista circense andarilho, o do picadeiro e o que permanece na cidade, que a partir de agora

²⁹ O Circo Broadway foi fundado em 1974, na cidade mineira de Santa Luzia. Idealizado por Ronaldo Ramos Abreu, conta com uma estrutura de 15 carretas, *trailers*, motor *home* e veículos de passeio. Apresentou-se em Belém em 2001 e retornou em 2012 com o *show* “O espetáculo das Américas”. Oportunidade na qual ensaiei a artista Selma, em número de trapézio fixo. Selma que entrou como aventureira no Circo, é casada com Roger e tem dois filhos Enzo (3) e Roger Ramito (5). Deles falaremos mais detalhadamente em outras seções.

³⁰ Ronaldo Ramos Abreu, ou Ronaldo Ramito, é de família tradicional circense. Ex-trapezista, malabarista, globista e domador, hoje desenvolve funções administrativas como proprietário do Circo Broadway, entre outras funções típicas a um circense da tradição das lonas.

³¹ O *Dicionário InFormal On-line* descreve “trampar” como sinônimo de trabalhar e *trampo* como trabalho difícil, serviço, emprego. Local onde se trabalha para receber o salário ao final do mês. Além de “artesanato feito por hippies” e como sinônimo de “fazer um trabalho pra descolar uma grana”. Muitas vezes fui questionada sobre o uso desta palavra, já que pertence ao âmbito informal, e é grandemente utilizada no espaço da rua e no próprio Circo.

chamo de *artista urbano* ou *da urbe*. Em nível mais profundo, estes artistas estão marcados, quase estigmatizados, pela técnica de atuação que incorporaram: “[...] o corpo do ator, presente e passado, colocará sua marca no espetáculo.” (PAVIS, 2011, p. 247). E este traço do ator da trupe e mais amplamente da profissão, denota as condições de formatação do *status* social (astro ou figurante?) da identidade do grupo (estável ou esporádico?) repercutindo sobre a maneira de atuar e gerando no artista marcas que o caracterizam, expondo nele as máscaras próprias do coletivo escolhido.

O artista que ocupa o espaço da rua é muitas vezes desvalorizado e tomado como um sujeito sem ocupação e sem lei. Constatei que o “artista *da* rua”, ou seja, o morador de rua era, geralmente, um menor de idade que se dedicava a fazer malabares no sinal para conseguir alguns trocados e não oferecia muitas vezes um espetáculo digno do respeitável público, apresentando-se com um número fraco, sem figurino e de cara lavada. Enquanto o “artista *de* rua” compunha seus números numa sequência de brincadeiras interativas, tendo por vezes uma breve introdução, desenvolvimento e conclusão do número; em ocasiões montado com temáticas como: jogador de *basket*, bufo da corte, operador de câmeras, duplas representando crianças ou namorados e, o mais recorrente, por meio das técnicas de palhaço. Este contraste entre os artistas antes mencionado traz, até os dias de hoje, efeitos de desvalorização sobre as apresentações no espaço da rua. Isso, somado a uma mídia politiqueira que vinculava o fim da Escola Circo de Belém ao maior fluxo de crianças nos sinais. Outro tema que será motivo de destaque na narrativa dos circenses locais.

Porém, comecei a perceber que a diferença entre os artistas não ficava só na classificação ou local de apresentação, mas se estendiam a todo o entorno e, principalmente, a valorização da profissão. Com efeito, na experiência colhida dentro das diferentes trupes, caravanas e circos de lona conhecidos nos diversos países latinoamericanos por onde viajei, ainda não tinha encontrado distanciamento tão marcante quanto via agora no Brasil, em especial, neste pedaço da Amazônia Paraense. De alguma maneira, o dinamismo social que contornava a manifestação artística de rua, despertou um sentimento ambivalente, ao perceber a fronterização do meu próprio mundo artístico e o avanço do outro sobre o pretense coletivo amazônico que ainda guardava no meu imaginário.

Com este olhar de quem busca entender o epicentro gerador da identidade artística amazônica, para se inserir no movimento social mais amplo como público consumidor do espetáculo circense, é que comecei a tecer tramas histórico-artísticas do *habitus* de circo local. E o que é o *habitus* tal como Bourdieu cita e antes dele Tomas de Aquino, Spengler ou Mauss

o descrevem, se não o fato de ter que lidar e sobreviver com aquilo que é estrangeiro até que se torne familiar? Os hábitos culturais não são outra coisa se não estranhezas ou novidades que se tornam progressivamente habituais. Em todo caso, a sutil alquimia cotidiana abordada pelo “olhar exterior” que “de fato, possui uma visão mais penetrante, mais ácida também, pois sabe ver o que a olhos já acostumados lhes é difícil apreciar.” (MAFFESOLI, 2004, p. 108).

O exercício de tornar familiar o estrangeiro consistia em: abrir o pensamento sobre o ideal-brasileiro-amazônico que possuía nos arquivos da minha memória, reorganizar as imagens construídas e receber a identidade amazônica artística que agora se abria ante meu olhar estrangeiro e itinerante, ainda que em contraste ao imaginário pré-estabelecido como identidade amazônica.

A este respeito, opina o sociólogo Fabio Fonseca de Castro (2011), que o paradoxo da não coerência identitária, característico da cidade de Belém é, aparentemente, fruto de uma identidade amazônica, análoga a da cultura amazônica. Uma identidade que ele chama de “moderna tradição amazônica”, na qual se define uma tradição inventada coletivamente; que tem raízes na luta por sobreviver à colonização da Amazônia pelo Brasil: “é de uma angústia em ser, em ter identidade, que se conformam as identificações”, é o “desejo de ser”. De conseguir delimitar uma identidade que resgate a noção de modernidade e eficiência no mercado, paralelamente, ao discurso de preservação da Amazônia, terra encantada, marco de pureza autóctone, indígena e selvagem, reserva da identidade vernácula brasileira.

Aparentemente, a rápida integração da Amazônia ao espaço brasileiro, esteve permeada de violência com seu capital cultural, dando espaço a transumâncias, devastações e invasões. Porém, observa-se que no século XX, em Belém, “uma das respostas mais intrigantes da cidade a esse processo de transformação foi dada por artistas, intelectuais e produtores culturais, que iniciaram um processo coletivo, intersubjetivo, de discutir a identidade e as fontes culturais da sua sociedade amazônica.” (CASTRO, 2011, p. 10). Essa arte local, agora reconhecida como identidade moderna da tradição amazônica, foi um “fazer-junto, um sentir-junto. Por isso mesmo não foi teorizada, explicada ou mesmo percebida, claramente, em seu tempo” (idem). Todavia, ela persiste internalizada nas expressões comportamentais da sociedade belemense e no coletivo artístico, na forma de uma quase inexistência de visão crítica sobre a identidade amazônica.

Essa noção parece constituir na Belém de hoje, um verdadeiro pacto de sentidos, que envolve artistas, jornalistas da área cultural, agentes estatais envolvidos com a produção cultural e intelectuais, a quem caberia a abertura de possibilidade críticas diversas. Os sentidos reproduzem-se em uníssono,

gerando a impressão de um pacto silencioso em prol da construção de um referencial. (ibidem, p. 75).

Por ser um sentido socialmente construído, o cultural acaba por elaborar uma concepção baseada na compreensão da identidade, de maneira, que os limites dessa verdade desejada que conformam a identidade amazônica podem ser pensados enquanto um ideal, tipos que subjaz e comanda toda a *verdade* ou *visão-da-verdade* (vontade, desejo de ser) que está circunscrito a sociedade belemense e seus hábitos de contemplação e interação com o objeto artístico, neste caso, mais especificamente, a obra circense.

Aos poucos, à medida que a investigação sobre circo em Belém avançava, percebi que os objetos artísticos percorridos na rua, nas lonas, nos palcos e eventos, estabelecem relações e proximidades, aventurando certa noção compartilhada de *visão-da-verdade*. Todavia, ao mapear a produção reflexiva sobre o fazer artístico na cidade e sobre as tradições culturais populares quanto à identidade amazônica, percebi o escasso índice de estudos publicados sobre a produção artístico-cultural de Belém.

O arcabouço histórico e social do artista local, evidenciado nos estudos acadêmicos, confirma a construção relativamente recente de uma identidade artística da Amazônia belemense que se edifica sobre a experiência coletiva e social. O que nos faz retomar os pontos que levaram a discursar sobre a identidade amazônica como campo onde se elencam noções da sociedade estudada, do coletivo de artistas e seus costumes e do hábito do respeitável público: Como é que o belemense assiste circo? Que estrutura o escora para defrontar com um espetáculo de rua? Quem são esses artistas que agitam o movimento das artes cênicas em Belém? Qual histórico permeia a formação destes e dos novos artistas, formados por aqueles primeiros? E como finalmente estes parâmetros influenciam ou se inter-relacionam na sedimentação do *habitus* de circo na cidade?

Nota-se aqui, que a imaginação criativa, a percepção do mundo, todo o projeto prático, toda ação social, empresta reservas de experiência que a ela se impõem enquanto sínteses passivas, colhidas da duração do indivíduo por meio dos processos mentais. Alfred Shutz³², dirá que toda atividade intencional registra um movimento de reprodução. E vai chamar essa relação entre consciência objetiva e os objetos da experiência como “sínteses de identificação”, dispositivo que permite a reconversão de vivências e experiências no mundo da vida.

³² SCHUTZ, Alfred. Sens commun et l'interpretation scientifique de l'action humaine, in Le Chercheur et le quotidien. Meridiens- Klincksieck, Paris : 1987 [1953].

Porém, Shutz completa esse raciocínio recorrendo à ideia de que o mundo não se resume a um aglomerado de conhecimentos e informações (sons, luzes, cores, sensações, fatos), mas em feixes de sentido, ou em horizontes de compreensão, solidificados pela experiência humana e transmitidos quanto situações típicas, por meio das quais sedimentam-se na sociedade, constituindo estoques de conhecimento e historicidades. Aqui o conceito de “tipos de ideias” e na reflexão husseliana de “tipificação” é o processo fundamental pelo qual o homem conhece o mundo, embalados pela ideia complementar de que esse senso-comum está em constante transformação. Tal “tipificação” confere um sentido de trânsito, devido a seu caráter socialmente construído. Dessa maneira, quando acontece a contaminação de um “tipo” por uma informação nova, esse tipo pode ser corrompido, dividido, fragmentado, anulado ou assimilado por outro tipo, de forma a conformar novos tipos.

Uma manifestação contemporânea do circo que carrega sobre si a identidade de seus primeiros idealizadores, é o caso do *Cirque Du Soleil*. Coincidentemente, este exemplo cabe muito bem à discussão aqui travada quanto à relação entre o artista circense de rua e o senso crítico do público que lhe assiste, já que “o mundialmente famoso *Cirque Du Soleil*, tem como fundador e diretor a Guy Laliberté, artista que teve sua origem no circo de rua.” (SILVEIRA, 2003, p. 8). Ou seja, um “artista de rua” e sua trupe deram início ao que é hoje o maior conceito de Circo contemporâneo. O que nos leva a pensar que, talvez, se soubéssemos elevar a estima de todo esforço por manter viva as artes do circo poderíamos ver onde estas apontam suas estruturas. Visto que, olhar para os alicerces da manifestação circense numa região, nos leva a analisar como a agitação social (sociedade, apoio governamental, núcleo cultural, etc.) em torno de uma ideia-mestra (o circo de rua) assinala o que Durkheim chama de uma “efervescência” da manifestação identitária cultural (CASTRO, 2011 p. 138). Permitindo que essa ideia-mestra tenha a capacidade de conformar gostos, padrões de comportamento e de consumo. E, assim, gerar dessa conjuntura um mercado de produtos culturais.

Mafessoli (2010, p. 293) chamará esta identidade de “teatralidade territorial”, que pode modular-se internacional, nacional ou regionalmente. E sugere que, “em cada um desses casos, trata-se de criar um estado de fusão, uma empatia que serve de anamnese do que foi o momento fundador da comunidade em questão”. Desta maneira, para fazer analogia, questiono: que outra coisa é uma paisagem se não a culturalização da natureza, ou o que é a mesma coisa, a naturalização de uma cultura? Há em ambos os casos um ir e vir constante entre aquilo que está no início de tudo (estrutura estruturada: o passado efervescente no

presente) e o desenvolvimento posterior que se mantém ativo e ativante (estrutura estruturante: dilatada no presente em projeção para o futuro).

Seja uma verdade ou uma versão-da-verdade, uma identidade ou uma territorialidade, um tipo ou a ruptura do tipo e conformação de novos tipos, ou ainda, a efervescência versus o desprezo, o encontro com o olhar sobre a arte circense de rua feita em Belém, por meus contemporâneos não se conformaria somente como prazer estético e sim, também, como uma prática artística que constitui um objetivo científico portador de historicidade e socialidade, digno de análise. Uma eminente reflexão sobre as proximidades, internalidades e fronteiras que situam o artista de circo na Amazônia Paraense, como condição da possibilidade de compreender a sedimentação do *habitus* de circo em Belém.

2.2 *ser circense*

Na virada do século XVIII para o XIX, o modo de organização de um tipo de espetáculo que reunia a multiplicidade de artistas presentes num período – desde os ginastas, artistas dos diversos gêneros teatrais, os múltiplos ritmos musicais tocados e dançados, domadores de animais desde pássaros, cavalos, a leões e ursos – que se apresentavam nas ruas, praças públicas, teatros e feiras é o fato de que aquela organização pressupunha três importantes características definidoras e distintivas do grupo circense: ser nômade, ter aprendizagem como condição de constituição do profissional artista no espaço do circo como escola única que não se restringia à aquisição de um número apenas, ou habilidade específica, mas referia-se a todos os aspectos que envolviam aquela produção que implicava um processo de formação/socialização/aprendizagem, bases de estruturação e identidade, e, finalmente talvez o mais significativo na formação daquela organização e daquele espetáculo, que é o pressuposto de uma contemporaneidade do espetáculo através do diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo. (QUERUBIM, 2003, p. 98, grifos do autor).

A circense Marlene Querubim cita acima os estudos da pesquisadora Ermínia Silva, com o fim de afirmar que é a partir da organização deste modo de espetáculo, com estes pressupostos, que os artistas, como categoria de trabalhadores, passaram a ser chamados de circenses.

O “Ser circense” é uma das definições que contorna a pesquisa desde os primeiros passos na formatação do projeto que nunca teve outra intenção que não fosse a de abordar o fazer circense. Esta discussão não nos interessa como panorâmica semântica do circo, mas sim como recorte de um conceito que se projeta intimamente ligado aos direitos e deveres do

circense. A projeção a que se aponta não tem como fim achar certos ou errados, puros ou párias, antes, pretende concentrar forças no olhar dos circenses da região sobre sua própria identidade. Tendo como impulso primeiro os depoimentos colhidos durante o *I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses (SPAC)*, realizado na ETDUFPA, de 24 a 30 de setembro de 2012 na cidade de Belém, que confrontam algumas das literaturas circenses que podem ser encontradas, as quais centram a figura do circense no artista das lonas, que itinerera, que tem moradia nômade e nasce herdando a profissão do núcleo familiar. Como esclarece Costa (2008, p. 36), muitos circenses na hora de projetar associações, eventos, políticas culturais, etc. para o circo, pensavam “numa estrutura redonda, com tenda, mastro, moitão, mastaréis, curro, estaca, cerca [...]. Desta forma, um circense seria uma pessoa que trabalha ou já trabalhou num circo, nesses moldes”. Contudo, com a crescente influência dos projetos sociais, artistas de rua e escolas de circo, este conceito vem tomando outras rédeas, ou pelo menos aqui na região, e é isto que nos interessa: localizar, expor, contar, compartilhar pensamentos que estruturam o Circo *papa-chibé*³³.

Em 25 de setembro de 2012, a programação do *I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses* incluiu o Documentário *Hoje tem Alegria* de Fabio Meira³⁴ no *Cine Itinerante*³⁵, com a intenção de provocar um debate que impulsionasse a reflexão da realidade sociocultural do artista circense na região. Na oportunidade, como coordenadora do evento, convidei artistas que participaram do documentário e que trazem na sua trajetória a experiência regional. Igualmente, compareceram ao encontro artistas independentes, de trupes, de rua, de lona, de projetos sociais, professores da ETDUFPA e alunos de cursos livres e de graduação em Artes Cênicas e Educação Física. Tendo agradecido a presença de todos, expliquei que aqueles meninos, agora homens e mulheres de circo, que ali estavam, já foram nossos alunos na *Escola Circo Mano Silva de Belém* e era com enorme alegria que agora podia revê-los, atuando profissionalmente com a arte. Desta maneira, Jessica Alves (Jessica Power), Jackeline Lima da Silva, Jonnathan dos Santos Silva (Dom) e Bruno Magno (Aranha) se apresentaram contando o percurso de formação e atuação artísticas que lhes coube. Posteriormente, indaguei todos os presentes a respeito da visão de circo que eles tinham,

³³ Papa-chibé é uma expressão regional para identificar o cidadão paraense autêntico. Segundo o Dicionário Papa-chibé do jornalista Raymundo Mario Sobral, é usado para “aquele que não troca seu pirão d'água com farinha com umas boas cabeças de camarão (essa é tradicional)”. <http://acaidasletras.blogspot.com.br/2009/03/dicionario-papa-chibe.html>. Postado em 31.03.2009. Acesso em 25.04.2013.

³⁴ Direção: Fabio Meira. Produção: Fabio Meira e Maya Da-Rin. Documentário, HD, Stereo, 2010. Duração: 25 min e 50 seg. Disponível em <http://vimeo.com/23168491>. Acesso em 20.09.2012.

³⁵ Para mais informações: <http://sp-artescircenses.blogspot.com.br/p/programacao.html>

partindo do conceito de “ser circense”. Usei um breve momento para exemplificar que a lei dos artistas observa os direitos de circenses e expliquei as inferências envolvidas no reconhecimento individual e conseqüentemente coletivo de ser circense, perguntei a todos: Vocês são circenses? Quem é circense no Brasil? Quem tem direito a se nomear ou a ser nomeado de circense? Vocês entendem o peso? Eu estou perguntando quem tem direito a usufruir da lei brasileira? Instiguei e calei.

O olhar reflexivo tomou conta dos presentes que, em uníssono criaram um tempo, uma pausa. Percebi então que algo tinha sido mexido e fiquei (confesso) um pouco preocupada com a harmonia orquestrada no auditório. Respiração, pensamento e, logo depois, a exteriorização sucessiva da opinião de cada artista tocando meus ouvidos como harpejo, um após outro, até formar um só acorde. O primeiro a falar foi Ramón³⁶: “eu me considero um artista circense. Na verdade, que a minha linguagem faz parte do circo. Então eu acredito que sou um artista circense, além de ser um artista de rua”. Imediatamente depois, como quem não quer perder a deixa, Márcio³⁷ falou: “sou um artista circense porque sei praticar malabares, isso é ser um artista circense. Circense é estar em movimento com esse negócio de fazer a arte, não é só falar da arte” e esclarece que “tem gente que sabe da arte mais por teoria. Escreveu, leu, estudou; então sabe muito bem explicar da arte, mas não sabe como a gente, porque vivemos. Representamos na rua, em ações, em praças, nas ruas, em semáforos, todos os lugares que tenha público”.

Da mesma maneira que cada nota musical espera sua vez para se acoplar a uma composição, Ramón aguarda e completa a fala ao dizer: “vivemos, não é algo passageiro que daqui a quatro anos eu vou parar. Vive o dia todo, o dia a dia”. A conversa tende a ir para outros caminhos, porém Lurrale³⁸, como bom profissional da música, espera o tempo da pausa para compartilhar sua visão:

O fato de trabalhar desde sempre com a música me fez envolver com malabares, o fato de me envolver com os meninos que trabalhavam no sinal. Fui me identificando, fui encontrando realmente minha identidade. E isso aí, que acaba que a gente criou um grupo. E a gente viaja, a gente sempre está junto, a gente trabalha junto, sabe?! Me fez ver que a gente é uma família, a

³⁶ Ramón Augusto Santos, exímio malabarista e monociclista, domina números de foca e compõe o movimento de rua Circopaiba.

³⁷ Márcio Henrique Mata de Sousa, conhecido como Olhinho, é artista de rua. Um dos primeiros com quem trabalhei quando cheguei em 2001. Ainda na época, estava um pernas de pau apelidado de Cérebro, de grande destreza no equilíbrio e Claudio, o Parafina, um carioca-paraense que era muito respeitado entre rueiros e artistas locais por sua grande habilidade com malabares, e ele era bom mesmo. Partiu há alguns anos de Belém e não soubemos mais novidades, porém, marcou a cidade como mestre de vários artistas que se iniciavam na época.

³⁸ Lurrale Amaral Batista é saxofonista e malabarista de rua e articulador do Grupo Circopaiba.

gente sempre está junto por mais que a gente sempre tenha nossas discussões, mas a gente sempre no final, a gente: ‘vamos fazer, vamos fazer a arte’, a gente sempre tá lá, sempre executa nosso trabalho.

Para não perder a metáfora da música, direi que ouvi estas palavras como se ouve a percussão, marcando o ritmo que dá o tempo certo a todas as coisas. Ouvi palavras que deram intensidade e intenção ao pensamento: “identidade”; “grupo”; “viajar”; “trabalhar junto”; “família”; “fazer a arte”.

Nas palavras de Dominique Mauclair (2003, p. 9), nem *saltimbanquins*, nem titiriteiros e muito menos “Cirqueiros”. O termo mais apropriado para os trabalhadores de circo é o de “viajantes, posto que a viagem esta na origem da difusão e a evolução da acrobacia”, considerada a mãe das atividades do circo.

Sabia que não poderia dar conta de um pensamento tão profundo, porém, minha função como articuladora do evento e do debate era de manter a reflexão e permitir a livre interpretação, que a força da meditação permitisse a chegada de improvisações, novas notas que provocassem inovações nas melodias já conhecidas, ou seja, novos caminhos para a análise do ser circense. Um tema que aparentemente já está tão esclarecido, mas que na verdade ainda provoca tumultos e divergências. Questionei se ser um artista circense era então possuir uma família circense; ter por perto esse grupo de pessoas que representam a família, não em *stricto sensu*, mas no sentido mais amplo.

A fala foi retomada por Lurrale, mas antes, uma nova pausa ocupara a atmosfera do auditório: “Cada um faz o seu número, eu tenho o meu número (de circo). E cada um aí tem o seu. Mas e quando a gente está tudo junto, a gente acaba formando uma família” Ele dirá ainda que, às vezes, por mais que seja pouco o dinheiro, eles escolhem ir juntos e dividir o lucro, “porque aquilo já é pra gente uma coisa boa pra gente. Porque a gente botando na nossa cara que a gente é circense, sabe?! A gente tá botando a cara a tapa. A gente tá aí pra fazer o trabalho”.

Neste intervalo, todos tomamos um novo respiro. Eu fiquei absorta no pensamento, minutos antes de ouvir a Jéssica, que retomando a postura da tradição das lonas, interrompeu meu devaneio intelectual, obrigando-me a virar o olhar em rápida escala até onde ela estava sentada. “sou circense por levar uma arte sem explicação e gosto muito. E que a maior alegria para mim é apresentar o que eu sei, ganhar aplausos”, diz com um sorriso escancaradamente orgulhoso fixando os olhos em mim “[...] mas circense, é estar levando sempre alegria pro público, ganhando aplausos, sorrisos, né?! Mostrando um outro mundo, porque ser um

circense é viver num outro mundo, não é viver como pessoas de casas, que cuidam da vida cotidiana.”

Ruy Bartholo, dono do extinto *Gran Bartholo Circus*, fala destes mundos paralelos encontrados entre a vida em itinerância das lonas circenses e a vida cotidiana do cidadão sedentário. Ele afirma que, apesar deles entrarem em conflito, cada um tem sua função dentro da sociedade; e, a modo de ilustração, relata uma briga de escola entre o filho Ruy Jr. e um menino da cidade, oportunidade na qual o jovem circense defendeu com orgulho e socos a profissão da família. Mais tarde, quando o pai tentou fazê-lo entender que ele deveria ser mais tolerante com as pessoas da cidade, explicou a ele que estas pessoas desconhecem a vida em circo e falam daquilo que prevalece no imaginário social de cada lugar e época, e que não é em nada favorecido pela história do circo no Brasil. Porém, a postura do filho foi determinante para a revisão dos conceitos que o pai sustentava. Assim, o posicionamento do filho em defesa da profissão circense, o ajudou a ter uma melhor visão a respeito da vida “dentro” e da vida “fora” do circo. “Ruy Jr. era do circo, nós todos éramos do circo. E tínhamos muito orgulho disso”. Assumir esta diferença diante de pessoas “comuns” é também ser circense.

Todos, tanto no circo quanto fora dele, lutavam muito, independentemente da profissão que optassem por seguir. A diferença residia, apenas, na qualidade da luta, não na sua intensidade, ou seja eram lutas diferentes, mais nem por isso maiores ou menores. Nós, artistas tínhamos por missão distrair as pessoas, alegrá-las, fazê-las esquecer nem que por poucas horas, dos dissabores de suas próprias lutas. Nosso papel era mostrar ao nosso público que até as coisas mais difíceis podiam ser feitas de forma natural e sempre com um sorriso. Era essa nossa mensagem. Era isso que os artistas deviam transmitir ao mundo. (BARTHOLO, 1999, p. 109).

O veterano circense, conclui sua narrativa num cálido abraço a profissão, afirmando sua própria identidade e ampliando o quadro de pensamento sobre o Ser circense. Depois de tudo, perceber o lugar que nos cabe é sinônimo de aplausos.

O dinamismo do debate sobre o Ser circense contou com duas presenças internacionais de marcante relevância, uma delas foi a professora Sara Krumm, convidada a ministrar a oficina “Diálogos acrobáticos para artistas experientes” durante o Seminário, e o outro era Juan, um artista argentino de visitava a região nesse período. O primeiro a tomar a palavra foi Juan³⁹:

³⁹ Juan Diego Alcade é artista circense formado por escola de circo e cursos livres em Córdoba, Argentina, atua como artista e professor de acrobacias de solo e aéreas em números individuais e de dupla. Na oportunidade fui sua tradutora e, portanto, a transcrição aqui apresentada é da minha autoria.

Eu acredito que muitos deles – dos *artistas de rua* como eles se autodenominam – sim, são circenses. Porque a partir do momento em que fazem um show no semáforo, também, se pintam, entram cumprimentando, com alegria e, além disto, adota uma vida que leva a tudo isto e que todo o tempo estejam investigando para fazer melhor. Isto pra mim é ser um circense”.

Concordando com a fala, Jéssica adiciona que “circense é um mundo que não acaba, sempre está vendo coisas novas”.

Timidamente, Sara começa sua apresentação em “portunhol”, contudo, o entusiasmo toma conta do ritmo das palavras e não podendo mais ser acompanhada pelos brasileiros presentes, me vi obrigada a entrecortar suas falas com a tradução:

Penso que ser circense vá principalmente por uma questão de identidade. Identidade pessoal e identidade de grupo. Ao ver o outro nos identificamos e sem falar compreendemos, simpatizamos. É o compartilhar uma mesma linguagem na vida, né?! Uma linguagem artística de expressão. E bom, basicamente isso, né?! que não importa tanto se se vem de uma família de circo ou se é algo que aprendestes na *rua*, ou se é algo que aprendestes numa escola, pagando ou não. Antes, aquilo que você faz com isso, penso que somos seres passionais, desenvolvemos muito a paixão em nossa vida cotidiana e, tão vez, o médico faz seu trabalho, volta pra casa e acabou. O padeiro também faz o pão e vai embora pra casa, porém, nós vivemos todo o dia, 24h com isto na mente e no coração, então é algo que é uma filosofia de vida, mas que... é uma identidade que se leva!

A visão dos rostos que, agora dirigidos à Sara, concordavam em movimento, balanceio, sorrisos e pequenos suspiros fizeram da imagem poesia em forma de gesto. Juntos “respiramos arte”, concluiu Jéssica que a essa altura não perdia oportunidade de fazer um comentário. Foi então a vez de Marina⁴⁰, que de alguma maneira representa aqui os *circenses da urbe*:

a gente tem que reconhecer na arte circense em geral, é que ela é muito diversa, né?! Se a gente for dentro de uma lona tem uma pessoa que faz a música, tem uma pessoa que faz contorcionismo, tem um cara que faz malabarismo, um cara que faz tecido e dança. Então, ela tem essa natureza muito diversa, então, acho que por isso que ela chega em tantos espaços de formas tão diferentes, né?!

⁴⁰ Marina Trindade Cruz, além de acrobata aérea e malabarista, é também ginasta. Participa eventualmente de movimentos políticos, culturais e sociais que tem a ver com a arte que se faz na região. Foi parte da equipe organizadora do I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses e recentemente vencedora, junto a Inaê Nascimento, do Prêmio Carequinha da FUNARTE, com o projeto Vertigem. Que é, concomitantemente, seu objeto de pesquisa na reflexão acadêmica do corpo circense em risco, no Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Dança da UFPA a ser defendido em 2014.

A fala de Marina pode ser analisada à luz dos estudos de Silva (2008, p. 200) quem observa que, as próprias mudanças pelas quais o circo passa desde as décadas de 60/70 na articulação dos processos de socialização, formação e aprendizagem do circo brasileiro, falam por si só das rupturas e adaptações próprias à prática circense no país. E traz como exemplo, o acontecido com a linguagem de circo-teatro no Brasil:

o movimento de identidade e diferenças e a interação com as transformações culturais e sociais, além das tensões que deles resultam, geraram mudanças, após a qual a ‘tradição’ não atuará mais no sentido da produção e reprodução da teatralidade do circo-família como espetáculo. Rompe-se uma dada forma de relação de ‘pertencimento’. Esgota-se uma dada ‘potência e ser circense e integrar-se à tradição’ para gerar outras formas, produzindo diferentes modos de organização do espetáculo, com outros patamares de relações de trabalho e trabalhistas, e diferentes modos de constituição do que significava ‘ser artista’. (SILVA, 2008, p. 200).

Outros artistas como Charles Wesley deram suas opiniões a respeito do Ser circense, durante as entrevistas: “[...] acho que pra ser circense, é... a pessoa tem que gostar muito, tem que amar mesmo o que faz. É... só que, eu acho que tem que passar também por muitas coisas que não são coisas agradáveis. Que é o que famílias de circos tradicionais passam”. Dessa forma, ele mantém o Ser circense como um privilégio dos naturais da lona, os nascidos “da” tradição, dos quais ainda afirma, “acho que o Ser circense ele se forma, né?!, e na maioria das vezes eu acredito que ele não se forma com flores e facilidades e conforto”. E ainda falando do rigor alegórico, a formação de muitos antigos da tradição, complementa:

tem uma fase que eu acredito que todos passam, que é a fase do pensar em desistir, de achar que não dá, de achar que não nasceu pra aquilo, até mesmo as pessoas que nasceram no circo tem essa fase né, do pai tá ensinando, mas ele achar que de repente aquilo não é pra ele e ele quer seguir uma outra carreira, uma outra coisa, até se descobrir (Charles W.).

Neste exato momento, o narrador faz uma retrospectiva da fala e se percebe do lado de fora, então traça uma curva inexistente na fala e conclui:

Acho que quando a pessoa passa por desgastes, passa por sofrimentos, tanto físico quanto psicológicos, e ainda assim se mantém na arte, se matem buscando o que quer, passando todas essas dificuldades, quando ele consegue ainda assim amar o que ele tá fazendo, eu acho que aí ele pode se considerar um ser circense, seja ele de família de profissional de circo ou não, assim que eu me considero (Charles W.)

Pimenta corrobora este pensamento ao dizer que circense

é gente nômade e acostumada ao desconforto, que troca a mesmice cotidiana dos escritórios por brilho e aplausos. Gente de circo tem vida dura, treina, ensaia à exaustão, vende pipoca nos intervalos, conserta lona esburacada, ensina aos filhos tradições técnicas e lições de escola, tudo para agradar ao público na hora em que a bandinha tocar (PIMENTA, 2005, p. 5).

Todavia, a fala de Pimenta assim como a de Wesley, tratam do circense de lona em *stricto sensu* e não de maneira ampliada, sustentando a existência de uma linha unilateral de produção da linguagem. No caso do paraense, a narrativa produz uma contraditória situação, visto que, este se afirma como alguém que faz parte dessa realidade, porém, não pertence ao âmbito das lonas, não é de família da tradição, nem recebeu formação debaixo desse teto itinerante. Esta tentativa de inclusão, certamente, é uma ponte entre o imaginário de circo e o desejo de pertencimento ao grupo, que durante anos sustentou a manifestação da linguagem como núcleo e epicentro da produção circense que existia. Defender tal identidade mostra-se como tentativa de se afirmar como circense, navegando entre a influência de antigas correntes que sustentavam este pensamento e a realidade que o próprio artista vive em Belém como circense da urbe.

Praticamente, o mesmo sucede com o padrão projetado por Raimundo Roberto Bezerra, mais conhecido como Palhaço Chamego – atualmente co-proprietário do *Circo Mega Show* que relata sua odisseia para entrar na família circense não sendo nascido em família tradicional: “É aquela coisa assim que mexeu muito profundo comigo e não sabia por onde começar, porque meus pais totalmente fora disso, né. Inclusive meus irmãos também”. E continua atestando “Isso era muito difícil, aparecer um circo assim era uma raridade. Eu era apaixonado por aquilo... eu via aquilo, e sabe, ficava louco, louco. Quando via aquelas coisas, meu Deus do Céu!”. Nesse contexto Chamego, teve sua primeira oportunidade aos 13 anos, num pano de roda montado próximo a sua casa em Belém do Pará, confessa com olhos vibrantes que teve que fazer muitos esforços para ser considerado um circense. Mas, ainda assim, não passava de um aventureiro.

Inicialmente a permissão dos pais de Chamego era limitada a passar de 15 a 20 dias fora de casa. Tendo que ganhar a confiança tanto da família biológica quanto da circense, por meio do aperfeiçoamento e da dedicação à profissão. “Primeiro fui a ser mestre de cena. Dos meus 15 pra 16 anos fui mestre de cena. Aí eu já passei a passar 6 meses, 8 meses, 1 ano fora

de casa [...] aí eu já comecei a sair de circo pra outro, mas tudo circo pequeno”. Aos 17 anos, enfrentou o grande sonho de estar num circo maior, que ele chama de um “circo de verdade”. Della Paschoa (1978) *apud* Ruiz (1987, p. 38) diz que é necessário fazer uma distinção entre os circos da periferia da cidade e os circos do centro que tem os “grandes” espetáculos. A principal diferença está na plateia que o assiste, no tipo de espetáculo oferecido e na função que estes possuem dentro da cidade. Assim, o aprendiz começou sua trajetória como artista circense, em circo pequeno primeiro e, mais tarde, no *Internacional Circo Sarazalha* do Seu Sá, de quem ganhou confiança e ensinamentos que o levariam a se converter num circense “de carteirinha”. Era nessa escola do circo onde, “as habilidades transmitiam-se de circense a circense, sem a existência de obras escritas ou mesmo de uma reflexão sistematizada sobre o circo.” (DUARTE, 1995, p. 168). Portanto, foi lá que o artista aprendeu a profissão que mais tarde herdou aos filhos. Consagrando, neste segundo ato, a família circense dentro de âmbito das lonas, o que reafirmou sua identidade como Ser circense daquela época.

Neste complexo universo circense, ser artista de circo implica divisões e subdivisões próprias do movimento diacrônico trazido ao longo dos anos, no encontro das muitas artes expressas no Circo. Assim sendo, os depoimentos nos levam a construir algumas categorias para melhor compreender o capital cultural circense presente na cidade de Belém. Porém, é importante destacar que, estas categorias não têm a ver com estruturas fechadas ou homogêneas, pelo contrário, trata-se de grupos que tendo elementos comuns dentro da produção circense local fazem de suas diferenças, campos de um *habitus* a serem considerados segundo suas especificidades. Estes pequenos diferenciais tornam o diálogo do Ser circense mais apimentado, em situações em que apontam produções contemporâneas – herdadas, novas e/ou renovadas – que constituem o histórico-artístico dos circenses de Belém.

Tais categorias se concentram em três grandes áreas que são (entre aspas) divididas, segundo o espaço físico que ocupam como cenário: a rua, a lona e a urbe. Localizando, dessa maneira, um alargamento territorial da linguagem e, dentro dele, as subáreas que complementam e dilatam o fazer circense na região. Estas três primeiras áreas descritas são percebidas como grandes picadeiros, por onde perpassam diversos números que, em conjunto, constroem o espetáculo circense. A imagem que acompanha esta visão ampliada da produção artística pode ser comparada a dimensão de três enormes pistas como as do *Ringling Brothers*

*Circus*⁴¹, as quais passam a ser denominadas de: Picadeiro na Rua, Picadeiro na Lona e Picadeiro na Urbe.

A preposição “na” é parte relevante de sua nomenclatura, por considerar como principal característica identitária o local onde se concentra a produção circense e não, necessariamente, ou melhor, não somente, a sua origem. Trata-se, portanto, de detalhar identidades cujas diferenças se congregam para formar uma categoria maior que é o conceito do Ser circense. São elas:

Dentro do âmbito das lonas:

- Artista “de” circo ou “da tradição”: considera-se assim o nascido no circo de lona, o artista *stricto sensu*, herdeiro de saberes provenientes de gerações anteriores, portador de um sobrenome a ser reconhecido dentro da família circense em sentido mais amplo. Além disso, a categoria pode contemplar casos como o do filho circense por adoção, o chamado “aventureiro”, que apaixonado pela arte das lonas assume a itinerância como forma de vida, a arte do picadeiro como profissão e os integrantes do circo como família. Contudo, o *status quo* deste artista tão somente muda se ele transformar sua condição de visitante para permanente, enraizando sua produção nos padrões que este ambiente lhe proporciona. E só será considerado um circense de circo ou da tradição quando, construindo sua família debaixo das lonas, torne a si mesmo e a sua família primeira geração de artistas de circo. Contudo, ainda poderá achar divergência entre os antigos que sustentarão que somente os filhos podem ser considerados da tradição, enquanto o fundador do clã circense terá que se conformar com ser considerado por sempre um aventureiro de boa fama.

- Artista “no” circo ou artista “de praça”: é aqui a representação do artista que trabalha esporadicamente no espetáculo de lona, mas – por algum motivo – não mora permanentemente debaixo das lonas. Podem ser artistas que vem de outras manifestações como a ginástica olímpica, os saltos ornamentais, o circo de rua, o teatro ou a dança que apresentam unicamente quando o circo chega à cidade onde eles moram. Eles não são exclusivos a este ambiente e, certamente, tem como prioridade a busca de aperfeiçoamento, troca de saberes ou simplesmente a vontade de vivenciar a experiência do espetáculo das lonas. É um artista atento às especificidades do espetáculo das lonas, porém seu treinamento e sua escola podem provir de outras áreas afins. Da mesma maneira, encontram-se nesta categoria os artistas que retirados da itinerância atuam somente quando o circo chega perto de seu local de residência fixa, não mais acompanhando o espetáculo quando este se afasta de seu território de moradia. Neste último caso, ele passa a ser um artista da tradição que faz a praça somente na sua cidade de moradia. Portanto, o diferencial deste profissional está na prestação de serviços esporádicos ao ambiente circense das lonas e na sua não itinerância.

- Artista de cachê: a principal característica deste circense é que não viaja junto com o circo por longas temporadas, só permanece o suficiente para executar a temporada e depois volta a sua casa ou a outra empresa circense. Pode ser o artista de praça, o da tradição ou de outras áreas afins, a sua distinção subjaz ao fato de atuar quase que com exclusividade debaixo das lonas e não permanecer 100% junto à empresa itinerante.

- O colaborador contratado: enquadra empregados permanentes ou não, itinerantes ou não: casacas de ferro, vendedores ambulantes, trabalhadores contratados por diárias, montadores, eletricitas, cozinheiros, costureiras, babás, lavadeiras, técnicos em geral, e demais prestadores de serviços que venham a ser úteis à produção circense e sem os quais a

⁴¹ Considerado um dos maiores circos da história e o primeiro a ter reunidos três picadeiros debaixo de uma mesma lona. Atualmente fusionado ao *Barnum & Baley Circus* tocam o maior e mais famoso de todos os circos estadunidenses, apresentando-se continuamente desde 1871.

mesma não aconteceria. A maioria dos circos tenta suprir todas as necessidades da produção com os integrantes do núcleo familiar circense, porém, muitas vezes estes não dão conta de abranger a totalidade da mão de obra necessária. Portanto, ainda que sejam conhecedores das mais diversas profissões, contratam funcionários que colaboram com a causa e alguns destes chegam a abandonar a vida sedentária e abraçar a itinerância, adquirindo uma nova profissão debaixo das lonas.

- O trabalhador do circo: pode ser um circense da tradição ou um colaborador que trocou sua situação de contratado para permanente. Os primeiros exercem as atividades sendo ensinados por seus familiares ao longo da vida nas lonas, já os segundos recebem o conhecimento dos primeiros, tornando-se, desta maneira, trabalhadores “do” circo, com conhecimentos específicos ao ambiente das lonas. Eles aprenderam da profissão fora ou dentro das lonas, mais se aperfeiçoaram no conhecimento específico através do convívio com o ambiente. São trabalhadores considerados braços direitos da produção circense e, conseqüentemente, há entre os donos de circo e encarregados, diversos nomes que com o tempo se transformam em referência dentro desta categoria. Considera-se fundamental a sintonia entre circenses que possuem conhecimentos peculiares a este ambiente e colaboradores que venham a se somar à iniciativa de ação. Ao final, é comum, que muitos dos que se encarregam da praça de alimentação, da limpeza do espaço, da venda de ingressos e de serviços de costura, cozinha e capatazia sejam artistas retirados do picadeiro que, por acidentes ou idade, passam a exercer funções que demandam menores exigências físicas.

Na Urbe:

- Artista da urbe: este profissional não é novidade no meio circense. Trata-se do mesmo artista de antigamente que ao sair do âmbito das lonas – por diversos motivos pessoais e/ou profissionais – devia buscar uma alternativa para sobreviver estando fixo na cidade e, muitas vezes, acabava sentando domicílio enquanto vivia da arte, apresentando números circenses em eventos sociais e demais oportunidades brindadas pelo movimento da metrópole amazônica. A diferença do artista de praça ou o de cachê, este raramente retorna às lonas, convertendo-se assim em um artista ligado à urbe e suas necessidades. Há também narrativas que relatam artistas desta índole que se formaram em escolas alternativas: com padres Alemães das escolas Salesianas, com velhos mestres de circo e outras situações remotas, construindo assim, o fazer circense da região através de sua permanência na cidade. Acontece apenas que com as mudanças nas formas de acesso e transmissão dos saberes circenses, este profissional passa a carregar particularidades advindas do meio de onde absorve as informações. Sendo que, atualmente, a maior parte provém de cursos pagos ou não, oferecidos em pontos de cultura, instituições governamentais e escolas de artes cênicas, dentre outros. Ele é “da” urbe, gera sua produção “no” e “para” o centro urbano. Ele possui Código de Endereçamento Postal (CEP)⁴² e, com seu endereço fixo, faz a diferença na tramitação de direitos e deveres da profissão circense. Participa de manifestações próprias da vida sedentária na cidade, com maior atuação no local onde mora e suas bordas. Se interagir com alguém de outro ambiente, rapidamente retorna ao local de origem, onde encontra o motivo de retroalimentar sua produção artística. É aquele que se apresenta em eventos sociais e em festas particulares, que se junta a outros artistas da urbe para conformar trupes e companhias, principalmente, com cunho comercial. Seus números e espetáculos são idealizados e adaptados aos espaços que a cidade dispõe, como galpões, praças, teatros, salões, etc. Observa-se que, entre os artistas dessa categoria, predomina na atualidade a opção por um estilo de apresentação nos padrões do circo contemporâneo, com figurinos, maquiagem, cenários e montagens no estilo do *Cirque du Soleil*.

⁴² A obrigatoriedade de possuir CEP para certos trâmites bancários, compras, acesso a editais, etc. é um dos temas que agitam a categoria circense. Apesar de no último tempo ter conquistado importantes avanços nas questões de articulação das políticas culturais, ainda há entraves a se resolver no âmbito das negociações para aquisição de bens materiais e questões bancárias como compra de moradia (*trailer*) e empréstimos.

- *Performer* circense: é um termo cunhado há muito tempo, mas que teve sua efervescência no século XX, com o *boom* das performances cênica herdadas do movimento do *Performance Art* surgido nos Estados Unidos. Este artista que trabalha geralmente com técnicas de circo, tais como mágica, mímica, malabarismo e em menor escala em acrobacias, vêm de outras áreas ou aprendeu por vias alternativas que não são as tradicionais da lona. Pode exercer em inúmeros espaços devido a liberdade que a *performance* lhe traz e não está preso a padrões de apresentação, tendo como eixo principal repassar uma mensagem, uma reflexão, um estado através do impacto performático.

- Aluno da Escola de Circo: É o artista em formação dentro das escolas circenses presentes em projetos social e/ou instituições profissionalizantes, particulares ou não, de titulação reconhecida ou não. Aqui não interessa ver os que relegam a atividade circense a um *hobbie* ou como complemento de outras modalidades, e muito menos considerar aquelas crianças que só conhecem as atividades como modo lúdico de introduzir princípios de cidadania a suas vidas. Isto posto, sem menosprezar, em momento algum, o trabalho com arte-educação circense, que acontece comumente em projetos e ong's que atendem crianças em situação de risco social. Mas, se o que aqui se pretende é distinguir o profissional circense, é necessário focar naqueles que se dedicam ao treinamento das habilidades circenses a fim de formar-se como profissionais aptos para o espetáculo de circo e, nos que tendo recebido a formação neste âmbito, escolhem a vida em circo como profissão. Este aprendiz se distingue por questões de formação não tradicional, ou seja, fora das lonas; porém, nada impede que o mesmo se arraigue ao âmbito da itinerância. De fato, alguns dos alunos de escolas de circo se inserem nas lonas, outros na rua, outros conformam suas próprias trupes e, há ainda, os que dão vazão a profissão criando novos polos de ensino, convertendo-se em educadores circenses. Isto se deve à diversidade que apresenta a formação recebida em ditas escolas. No entanto, cabe assinalar, que o movimento predominante destes circenses tem sido em prol do aumento das atividades da urbe em contramão a uma menor quantidade que adota a vida nas lonas.

- Educador circense: Atualmente está em discussão a questão de quem deve ensinar as artes do circo, uma vez que a disseminação das escolas circenses tirara a exclusividade dos mestres das lonas. Assim, o educador circense pode ser – como foi mencionado antes –, o que estende o aprendizado pedagógico adquirido nas escolas de circo a novas escolas profissionalizantes, bem como o que possui notório saber dentro do âmbito das lonas. Este circense é mais um dos alvos em voga, visto que o sistema pedagógico de ensino demanda que atividades que envolvem esforços físicos sejam orientadas por profissionais graduados, de preferencia na área de Educação Física, ou então, que por ser uma modalidade artística, seja ministrada por doutos em Artes Cênicas. Desta maneira, paira sobre o educador circense o peso de dominar tanto a pedagogia como o conhecimento próprio da linguagem, enquanto professores de graduações universitários se debatem com a falta de conhecimentos específicos do circo, os mestres das lonas o fazem com a falta de referências de ensino mais atualizadas. Por outro lado, estão em crescente número os Oficineiros de cursos livres, que são de diversas áreas afins e atuam em escolas de ensino formal, projetos e Ong's, centros culturais, SESC's, institutos de arte, etc. Todos estes mentores do saber têm como distinção a dedicação, a produção circense na fase inicial, uma tarefa que fala não só da qualidade do profissional que virá como do estilo que será preservado na produção circense da região.

- Os pesquisadores de Circo: tem se destacado nas últimas décadas os apaixonados pela análise da experiência com atividades circenses. Estes podem ser acadêmicos, artistas, educadores ou simplesmente, amantes das artes do picadeiro que registram em livros, *sites*, artigos, revistas e demais meios de divulgação o circo, seus artistas e suas produções. Há, neste sentido, variadas formas de registro, incluindo as investigações sobre memórias de circenses.

Na Rua:

- Os circenses de rua, os da rua ou rueiros: apresentam-se em sinais, áreas de lazer e pontos turísticos estratégicos. Após o *show* costumam fazer a tradicional “rodada do chapéu”.

Recebendo, assim, moedas em forma de aplausos e sorrisos como força de vida. Eles não são moradores de rua, senão que utilizam os espaços mencionados para apresentar a sua arte. Em algumas ocasiões, inclusive, participam no picadeiro dos circos pequenos, em peças de teatro ou *shows* de música, fazendo uma temporada ou cachês para depois retornar ao palco a céu aberto. Não é rara para eles a vida em itinerância, de fato, boa parte destes circenses recebe formação graças a troca espontânea com outros artistas de rua que circulam de cidade em cidade, de estado em estado e de um país a outro; motivo que os tem batizado comumente de “andarilhos”. Pode-se afirmar que junto com o âmbito das lonas este é o espaço onde ocorre maior número de intercâmbios artísticos profissionalizantes. Dita movimentação pode acontecer de forma individual ou coletiva, dando grande fluxo ao crescimento dos profissionais que se desloca carregando consigo somente uma mochila e os materiais necessários para o espetáculo circense.

De todas as categorias descritas, talvez a utilização do termo urbe seja o único que incomode e tenha sido escolhido por falta de outro melhor que possa referenciar o grupo antes citado, visto que fica claro que todos os fazedores da arte podem, em algum momento, usufruir do espaço urbano, da cidade, como principal local de concentração. Contudo, a categoria deste grupo denominado “da urbe” pretende sublinhar a atuação daqueles que tendem a permanecer com sua produção vinculada ao espetáculo “da”, “na” e “para” a cidade.

No entanto, convém dizer – ainda que pareça óbvio – que todos, sem exceção, podem mudar de uma categoria a outra a qualquer momento e, inclusive, itinerar entre elas ao longo da vida como uma forma de fazer permanecer na profissão circense. Diga-se de passagem, nas narrativas circenses é exatamente o que testemunhamos, ao perceber que o transitar nas diferentes categorias se constitui como forma de dividir e inter-ligar a produção circense local. Assim, pois, a categorização destes profissionais visa facilitar o estudo da produção circense identificada em contextos individuais e coletivos, diferenciados, porém, conectados, como os detalhados acima.

Em qualquer caso, muitas vezes me questionaram sobre este tema. “Quem são os circenses”, “quem possui o título?” e “quais são, então, os requisitos necessários para obter acesso a esta nomenclatura que tenta dividir entre o puro e o contaminado. A pureza do “tradicional”, do “clássico”, do “antigo”, dos “primórdios” disputando cadeiras no reinado do reconhecimento coletivo e social. Apesar desta discussão ser um tema que muitos consideram superado, há ainda na região, dois pesos e duas medidas, para o artista circense. Como testemunhamos em 2011, quando num *site* de debates sobre circo, surgiu a frase “sou militante de circo, circo de verdade” e lembro que nossa vontade foi de perguntar se, então, nós estaríamos fazendo circo de “mentira”, já que neste contexto o narrador referia-se a sua atividade dentro do circo de lona. Mais tarde o mesmo diria: “dou prioridade em quem

realmente vive de circo com todas as suas dificuldades já conhecida por todos circenses”⁴³. Novamente abriam-se as interrogativas: quem “realmente” vive de circo? como fica o artista que faz cachê, o que trabalha de eventos ou de espetáculos e sobrevive somente dessas fontes de renda, são eles circenses, então? Estes não vivem “realmente de circo”? Quem legitima sua profissão? Fica claro, que o argumento do debate tenta fazer referência às dificuldades da vida debaixo das lonas e, neste sentido, em nada poderei discordar, a vida de itinerância é extremamente trabalhosa. O que interessa ver aqui é o fundo de prestígio ou desprestígio que se esconde por trás de expressões como estas e que nos levam a necessidade de repensar no coletivo circense a melhor maneira de articular o pensamento sobre cada categoria, em benefício de todos os que mantêm as artes “do” circo. Principalmente, após o encontro de uma nova geração de artistas que reunida no *I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses* se dispôs ao diálogo aberto e frontal, à reflexão sobre a necessidade de manter a cooperatividade, tão própria do circo e a renovação de uma visão defasada sobre a produção circense local.

Algo que Meihy (2011, p. 164) exemplifica ao estudar o conceito de identidade sobre o Movimento Sem Terra, do qual diz que ocorre um alargamento do contexto de ser “sem Terra” dentro do próprio MST, o processo de identificação extrapola a própria condição de não possuir terras, abrigando sobre o mesmo emblema pessoas de origens muito diversas. E este alargamento, por sua vez, deve ser pensado como um impulso necessário à continuidade da luta.

Para concluir, pergunto: é mais digno de distinção ou prestígio aqueles que colaboram ao invés dos que pesquisam, ou ainda estes ao invés dos que apresentam? São todos donos do mesmo título, da mesma identidade, se exercerem com afinco as obrigações, limitações e paixões de cada um em sua área. “Circense” é o artista, aquele que já passou, está ou se prepara para seguir a herança familiar *stricto sensu* ou em sentido mais amplo. Tanto quanto é o que trabalha com a linguagem em um ambiente fora das lonas; o que se dedica ao ensino-aprendizado das técnicas específicas da área; o que investiga; cria através da investigação prática e teórica números de circo. Todos “circenses” de alguma maneira, mas não da mesma maneira.

Outrossim, se a característica do ser circenses se dilata no estudo que aqui se propõe como categoria de análise, pode-se citar o alargamento no conceito de “circenses” como estratégia para compreender a sobrevivência da linguagem do Circo na cidade.

⁴³ circomunicando@lista.asfoci.org.br de 27.04.2011. Acesso em 27.04.2011.

Circenses no Pará

Com as entrevistas transcritas, ficou mais fácil abrir o leque das diversidades que fazem do circo uma linguagem ímpar dentro das artes cênicas. A simples utilização da preposição “no” em lugar de “do” Pará, ou então, “em” em lugar de “de” Belém encontra sua justificativa no histórico dos circenses pesquisados, muitos dos quais se declaram como paraenses, ainda que nascidos ou vindos de outros lugares.

A lona do *Circo Mega Show*, por exemplo, foi levantada aqui no Pará. No entanto, sempre fez sua divulgação como: “Circo Mega Show de São Paulo pra todo o Brasil”,

porque eles foram preparados *pra* lá, [...] nos circo que trabalhavam *pra* lá. Isso dá uma propaganda mais forte, mais bem jogada. Mas... a origem mesmo é paraense, mas cadê o apoio? Às vezes falo pra ele: ‘Meu filho, santo de casa não faz milagre’ [...] E isso é verdade mesmo, porque se fizesse milagre, todo canto que chegasse tinha apoio. (P. CHAMEGO).

Seguindo o raciocínio do circense, se o apoio ao circo existisse de forma contundente nas políticas culturais do Estado ou das prefeituras ao menos – “se assim fosse”–, o Pará seria terra e celeiro de uma farta produção circense. Porém, não é.

Assim visto, os circenses que sustentam a produção local estendem sua relação natural-estrangeiro, além da busca da purificação da origem que, certamente, já foi superada por diversos autores. Aqui é a terra dos paraenses, sim, porém não mais – e nunca – “exclusivamente” deles; portanto, essa identidade nativa, vista por Castro (2011, p. 157) como “em elaboração fragmentária, alegórica, sonhadora de um mito inócuo” torna-se uma identidade caleidoscópica, caótica tal como é expressa por *Mosaico de Ravena*⁴⁴ na música “Belém, Pará, Brasil”:

Vão destruir o Ver-o-Peso, pra construir um Shopping Center/ Vão derrubar o Palacete Pinho, pra fazer um Condomínio/ Coitada da Cidade Velha, que foi vendida pra Hollywood, pra se usada como albergue no novo filme do Spielberg. Quem quiser venha ver/ Mas só um de cada vez/ Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês/ A culpa é da mentalidade, criada sobre a região/ Por que é que tanta gente teme?, Norte não é com M/ Nossos índios não comem ninguém/ Agora é só Hambúrguer/ Por que ninguém nos leva a sério?, Só o nosso minério/ Quem quiser venha ver, mas só um de cada vez/ Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês/ Aqui a gente toma guaraná, quando não tem Coca-Cola/ Chega das coisas da terra, que o que é bom vem lá de fora/ Transformados até a alma, sem cultura e opinião/ O

⁴⁴ Disponível em <http://letras.mus.br/mosaico-de-ravena/268048>. Consultado em 08.01.2013.

nortista só queria fazer parte da Nação/ Ah! chega de malfeituuras/ Ah! chega de tristes rimas/ Devolvam a nossa cultura! Queremos o Norte lá em cima!/
Por quê? Onde já se viu?/ Isso é Belém! Isso é Pará! Isso é Brasil! (Mosaico de Ravena).

A Amazônia descrita é uma reelaboração mental da sociedade, um desejo social de transcendência do local, expresso sobre a forma de alegorias e conceitos. A culpa jogada sob “a mentalidade” funciona como reivindicação do caráter real do lugar “Norte”. Na opinião de Castro (2011, p. 28), os versos dessa canção compõem “um chamamento à diferença: uma diferenciação em relação a tudo que se impõe ao Pará e à Amazônia enquanto dominação política e cultural”. Uma visão na qual o natural e o estrangeiro se superpõem e atravessam como elementos culturais díspares que encontramos pelos quatro cantos do mundo. Maffesoli (2010b, p. 123) dirá que, tais elementos podem ser tomados de empréstimo à tradição do lugar, ou, pelo contrário, podem ser transversais a essas tradições. Entretanto, suas articulações apresentam similitudes que vão constituir uma espécie de matriz. E é esta matriz que dá origem às representações particulares.

Independentemente de ser indígena Tupi ou caboclo da terra, há uma lesão real na manifestação do regional, uma vez que o local perdera força no tecido cultural de Belém, “transformados até a alma, sem cultura e opinião”, são submetidos a lutas contínuas pela definição da identidade; de maneira que,

as lutas a respeito da identidade étnica ou regional, querem dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e do sinais duradouros que lhes são correlativos, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos (BOURDIEU, 2011, p. 113).

Ao buscar melhor entender as raízes regionais vemos que, por exemplo, a tradição dos indígenas Tupis, embora tendesse a uma descentralização política, possuía e possui uma cultura comum. Esta herança cultural compartilhada lhes permite reconhecer a si próprios como parentes, aos outros povos como índios do tronco linguístico macro-jê e aos europeus, como povos estrangeiros. Desse modo, em ocasiões de disputa fundiária, a identidade cultural costuma ser contestada pelos fazendeiros, visto que é essa identidade histórica que dá aos índios o direito à terra.

Pois bem, ao analisar as raízes regionais circenses também vemos que, embora historicamente tenham tendido a descentralização política, há uma herança cultural que lhes

permite reconhecer a si próprios (como um tipo de família ampliada, ligada por dispositivos internos, conscientes ou não), os articula com outras tribos circenses e os distingue de manifestações diferenciadas em que não predomina o mesmo legado. Considerando, igualmente, que é graças à identidade cultural histórica que a tribo circense tem garantido seu desenvolvimento. Com argumentos de respaldo como o das Leis 215 e 216 sobre bens material e imaterial, que subscrevem o direito do circense ter um espaço onde possa cultivar sua identidade.

Ainda pode-se discorrer sobre como os índios do tronco tupi exerceram grande influência cultural na América e, em especial, no Brasil e Paraguai, apesar, de alguns de seus costumes antigos como o da prática do canibalismo serem bárbaros de acordo com os padrões morais mais “civilizados”. O que justifica a insistência de Mosaico de Ravena cantar que, “Norte não é com M, Nossos índios não comem ninguém, Agora é só Hambúrguer”, validando a mudança de tradições por costumes que garantem a relação supostamente harmônica com outras tribos sociais. A dialética massa-tribo de Maffesoli (2010b) elucida este plano de “um processo sem fim que vá da culturalização da natureza à naturalização da cultura”. Por esses termos, os novos hábitos de vida tornam-se matriz dos costumes de uma tribo que exprime na articulação com outras culturas a própria impotência de sua identidade abafada.

Há também na história do circo, quem julgou de bárbaros os artistas nômades, como efeito a vida fora do modelo sedentário, desprendida de lógicas materiais de consumo, distanciada da afetividade estabelecida no arquétipo da família *stricto sensu* e com exigências laborais atípicas. Oliveira (1987, p. 11) menciona, por exemplo, que “no passado muito se falava sobre os métodos usados para a educação das crianças de circo e até lendas horripilantes foram criadas”. Lendas estas apoiadas pela ausência de alguma regulamentação que aborde a respeito do trabalho da criança e do adolescente no próprio Estatuto que os representam⁴⁵.

⁴⁵ O Estatuto da Criança e do Adolescente defende que a criança pode trabalhar a partir dos 14 como aprendiz ou se antes desta idade, tem que ter autorização da DRT. “Segundo definição do ECA (art. 62), a aprendizagem é a formação técnico-profissional ministrada ao adolescente ou jovem segundo as diretrizes e bases da legislação de educação em vigor, implementada por meio de um contrato de aprendizagem [...] É um contrato de trabalho especial, ajustado por escrito e de prazo determinado, com duração máxima, em regra, de dois anos. O empregador se compromete, nesse contrato, a assegurar ao adolescente/jovem com idade entre 14 e 24 anos (não se aplica o limite de 24 anos para o jovem com deficiência), inscrito em programa de aprendizagem, uma formação técnico-profissional metódica, compatível com seu desenvolvimento físico, moral e psicológico” (Manual da aprendizagem: o que é preciso saber para contratar o aprendiz – 3. ed. – Brasília: MTE, SIT, SPPE, ASCOM, 2009).

Ora, mesmo a falta de um credo sacramental não favorecia os circenses, já que “na quase totalidade, os velhos homens de circo eram maçons ou rosa-cruzes e, talvez por isso, houve tempo que não eram bem vistos pelo clero.” (idem). Somado a tudo isso, encontram-se as muitas histórias de rejeição contra a mulher de circo, “indecentes e provocadoras da moral pública”, às quais era proibido tratar nas ruas ou compartilhar um evento da sociedade local: “Mas o preconceito não existia só na diversão, muitas vezes quando íamos comprar algum objeto a prazo, ficávamos falando sozinhos”, dirá Iracema Cavalcante⁴⁶, ao lembrar os tempos do Circo-teatro dos anos 50, “na verdade os artistas circenses sempre foram discriminados pela população: era comum dizer que o artista de circo não prestava e as mulheres, então, menos ainda.” (CAVALCANTE, 2011, p. 86). Mitos ou realidades, a visão que se projetou sobre a linguagem circense e a vida de circo é reflexo do pensamento unificador, de uma autonomia entendida como poder de definir os princípios do universo social na liberdade dos próprios interesses.

Assim, pensa-se o norte e suas tribos como palavra geográfico-narrativa que denota “di-visão” junto ao desejo de fruição: “O nortista só queria fazer parte da Nação”, diz Mosaico de Ravena. E, para isso, negocia seu estado identitário não mais como coletividade, mas como comunidade de tribos, como demonstram as guerras seculares entre povos indígenas de diferentes grupos linguísticos, particularmente os do tronco macro-jê, que deixaram a rivalidade de lado, movidos pela causa comum da defesa dos povos indígenas. Diz Bourdieu (2011, p. 124) que, quando os dominados nas relações de forças simbólicas entram na luta em estado isolado, “não tem outra escolha a não ser a da aceitação (resignada ou provocante, submissa ou revoltada) da definição dominante de sua identidade ou da busca da *assimilação* a qual supõe um trabalho que faça desaparecer todos os sinais destinados a lembrar o estigma”. Este comportamento tribalístico entre os circenses se dá quando flexibilizam suas lutas com outras manifestações que lhe afeta diretamente e instituindo declarada harmonia, traçam estratégias de luta coletiva em prol de um coletivo ampliado. Em suma: “*Los hermanos sean unidos, porque esta es la ley primera*” fala o poeta popular Martín Fierro simbolizando na trova gaúcha, o grito pela união dos povos e a união como estratégia de um grupo que na sua relação de luta sopesa o outro como família.

Retomando a música analisada, vemos que a estratégia poética de reinventar a cidade a partir da observação de seus elementos espaciais e culturais, denota uma transposição da realidade para uma nova ordem simbólica. Estes espaços da cidade que são substituídos pela

⁴⁶ Iracema Pires Cavalcante cantora e artista do Circo-teatro Guaraciaba

modernidade capitalista e suas necessidades de consumo globalizado representam, também, problemáticas como a do fenômeno de favelização dos povos indígenas. Um conflito de *lugar* que espreme em reservas de tamanho insuficiente a população indígena brasileira, muitas vezes, sem recursos materiais suficientes para uma vida digna, tendo que migrar para grandes centros urbanos, onde se defrontam com os típicos problemas da classe pobre brasileira: violência, desemprego, drogas, falta de moradia, etc. Curiosamente, como medida provisória, estes conflitos tem sido combatidos “distribuindo anticoncepcionais”⁴⁷ para os índios, na esperança de, com isso, alcançar um equilíbrio entre o tamanho populacional e os recursos à disposição das comunidades indígenas.

Se o leitor me acompanha nessa alegoria aplicada às “tribos” amazônicas – indígena e circense –, verá que a brutalidade na medida de viabilizar os direitos de espaço, cultura e sobrevivência são negados a uns e outros na medidas que as ações “consolativas” que o governo aplica, subjagam maquiavelicamente, a sobrevivência da tribo, ou melhor, da comunidade de tribos, ao bel prazer de suas manipulações. Castro (2011, p. 144) dirá que, no caso das tribos culturais, a conscientização, decorre da capacidade que o poder público tem de codificar um momento de efervescência e expressá-lo enquanto ‘política cultural’. Correspondendo assim, a iniciativas que visam prolongar o êxito de um determinado movimento.

Quer dizer que não se trata somente de observar a história como consequência de decisões de indivíduos do passado e, nem simplificar a análise a questões legais, mas a examinar os laços que unem o social e o individual à identidade, ao posicionamento, à articulação legal, à noção de lugar e à memória, como vetores articulados e articuladores de relações de poder.

[...] quando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse conhecimento. Portanto, uma das faces da memória pública tende a permear as consciências individuais. (BOSI, 2003, pp. 22-23).

Em outras palavras, o sistema de ideias e a noção de identidade estão, também, amarradas à memória pública e à memória individual que, por sua vez, constituem parte fundamental das estruturas de um coletivo social, da solidificação da tribo no tempo.

⁴⁷ Matéria publicada em: http://pt.wikibooks.org/wiki/Civiliza%C3%A7%C3%A3o_Tupi-Guarani/Conclus%C3%A3o.

Certamente, não se pretende cair agora no enorme rio das generalizações, porém, penso que boa parte das ações em prol do circo são como um anticoncepcional entregue para “conter” as dificuldades, “reprimir” a procriação da criança cultural, “diminuir” a proliferação de pedidos de recursos e “eliminar” de vez a ideia de que ninguém está fazendo nada por um grupo minoritário tão relevante para a história e cultura brasileira. Sim, certamente como circense, me sinto tupi.

Seria então “*tupis or not tupis that is the question*” uma das primeiras incógnitas a elaborarmos para melhor compreender o circo de nossa região; uma vez que a produção circense encontra-se no alvo destas legitimações de identidade amazônica, paraense, belemense e nacional? Aparentemente, as narrativas coletadas tendem a se repetir com pequenas variantes de artista em artista, de grupo em grupo, de família em família circense; fator que evidencia como apesar de diversificado – o ser circense da região – tem princípios e valores comuns que nos permitem construir uma identidade de reconhecimento do local e do estrangeiro. Como diz o ditado popular “as histórias são as mesmas, só muda o endereço”.

A triagem familiar de Wilson Dias Moraes nos mostra a existência de emaranhadas misturas da sociedade circense. Começando a cavar na memória, ele lembra do avô que era de Pernambuco e a avó que era do Pará. De como apesar da mãe ser de origem paraense teve os filhos no Maranhão: “Eu sou maranhense. Exatamente eu nasci onde minha mãe conheceu meu pai nessa vila lá, próximo a Pedrinhas, logo na entrada”. E, do nascimento dos dois primeiros filhos dele quando ainda rodava pelas estradas do sul do país.

Também, Márcio Antônio Sena dos Reis, conhecido como o Mágico Chamom Filho, afirma categoricamente,

Somos... somos todos paraense. Num lembro. Num... era bem longe assim... era lá pro Xingu... aquela parte do Nordeste do Pará... É por ali... como é? Altamira. Altamira! isso mesmo. Aí, ele viu o mágico no circo. Aí ele se encantou com aquele homem que fazia transformar as coisas em cima do palco, né. Tudo começou no circo, né.

Contudo, não foi tão fácil dar continuidade ao sonho do artista nascido num lar de classe média, filho de um comerciante dono de padaria e de uma dona de casa, que já tinham planejado uma vida promissória para o filho.

Depois o pai dele chegou a falecer... até me contou que... que ele tava no barco... atravessando de um lugar pra outro com mercadoria né... e... o barco parece afundou... aí tentando salvar umas coisa... ele acabou morrendo afogado né... o pai dele... parece que ele ficou até meio traumatizado com

isso... quem me disse isso foi a ex-mulher dele... eu num sei de/ele nem contou pra mim essa parte... esse detalhe... eu contei pra ele... “foi verdade isso pai?”... “foi, foi verdade”... só que ele nunca tinha contado essa parte... que vem na minha memória... cada pedacinho vai... vindo na memória assim [...] Aí, o poder aquisitivo cai... logo a esposa dele/ a mãe dele morre também. Aí, com isso, ele é doado ele, né, para os padres... os padres alemães na época lá... eles eram muito católico, né... Aí, ficou sendo criado pelos padres [...] Aí todo mundo sabia que ele tinha uma aptidão pra ser artistas né... que desde pequeno ele montava um circo as criança ficavam sentado... ele mesmo fazia o show dele tal, e num cobrava nada... Aí, as criança eram/tudo as criança eram/tipo fã dele porque ele tinha essa certa aptidão pra atrair a atenção das pessoas... tudo que ele fazia nessa época ele... ele conseguia atraia atenção... Aí caiu pra esse lado de ser artista né... de ser/ser mágico... ai os padres viam isso nele né... “vou... vou investir nesse menino”... ai traziam uns brinquedinho da Alemanha pra ele... uns livros de mágica pra ele ai fizeram foi aticar mais a curiosidade dele pela arte né. Desde/desse tempo ele começou a fazer, fazer, fazer... acho que até os padre... acho que até se arrependeram... por ter influenciado mais ele... que acho que os padre num queriam... queriam que ele fosse assim um carpinteiro assim...

Este relato recheado de traços de uma Amazônia que se levanta como território de circenses, evidencia, mais uma vez, a herança recebida de regiões estrangeiras, a formação diversificada que sempre houve por estas terras e a noção de um ensino repassado por padres católicos alemães, que viram nas artes circenses um estímulo para a formação integrada do pequeno mágico. Neste caso, os padres ocupam o lugar da família que herda para o filho o arcabouço de conhecimentos sobre o circo, homologando um dispositivo de tradição em mágica na cidade de Belém. Visto que Márcio e Marco Chamom⁴⁸ são os filhos que seguem a profissão herdada do pai, um profissional que projetou nos discípulos a fama de ter sido considerado o melhor mágico da Amazônia.

Por outro lado, movimento migratório mencionado por Chamom e por Wilson, do nordeste para o norte, do sul para o norte (e depois inversamente), é citado por numerosos historiadores desde a “formação da Amazônia” pela exploração econômica na segunda metade do XIX e se mantém em inúmeras narrativas de circenses que seguindo o que Aguiar define como “migrações fruto de um projeto coletivo”, pareceram ter colaborado com a integração de muitos Brasis debaixo de uma mesma lona. E desta maneira, tanto na lona

⁴⁸ Uma curiosidade foi descobrir – depois de treze anos de conhecer o nome dos Chamom – que o famoso Mágico Chamom já não era mais o pai Chamom e sim os filhos que utilizam da fama do mestre para ganhar mercado. O que poucos sabem é que o divulgado Mágico Chamom Filho, na verdade, são duas pessoas e não uma como a maioria dos paraenses acredita ser. Existe uma semelhança física muito próxima entre os irmãos que permite confundir sem suspeitas os dois artistas e eles se divertem e aproveitam a jogada como estratégia de *marketing*, mantendo uma agenda lotada e estando misteriosamente em vários lugares ao mesmo tempo. Márcio não teria revelado esta informação se eu não tivesse passado por uma pequena confusão ao ligar para Marcos para a entrevista e dias depois, encontrar Márcio na parada do ônibus aguardando o irmão. Quando abordado sobre o tema ele só fazia rir e desviar o olhar com simpatia. Truque revelado!

quanto fora dela “tornou-se comum olhar para os lados em suas convivências diárias e perceber que, ao seu redor, estão pessoas de diferentes regiões, cidades ou países que há muito tempo ou recentemente, migraram para cá.” (AGUIAR, 2010, p. 81).

De fato, entre as referências bibliográficas pesquisadas achamos dados que apontam as origens destes circenses que se apresentaram na região. Como distingue Querubim (2003, p. 100), “Na América Latina, a maior concentração de circos estava na Argentina, Uruguai, Chile e Brasil. Antes de 1700, chegaram os ciganos europeus e casaram com brasileiros e formaram o circo brasileiro”. Ela continua dizendo que na região de São Paulo e sul da Bahia, as primeiras companhias Circenses a explorar o território foram europeias, e muitos de seus descendentes permanecem na tradicional arte circense, conhecidos como: “Silva, Orfei, Garcia, Portugal, Stancowich, Stevanovich, Temperani, Pimenta, Ozon, Palacios, Seyssel, Bartolo, Moura, Baeta, Neves, Marrocos, entre muitos outros.” (Idem).

Parte desses reconhecidos artistas da tradição brasileira também compõem a história e formação do circo nortista, marcando presença e espetacularidade em diferentes períodos. São estes: Orfei, Garcia, Portugal, Pimenta, Seyssel, e outros que terão seu merecido espaço na memória registrada através das narrativas dos circenses entrevistados nesta pesquisa. Alguns rodaram o Brasil todo e também fizeram suas extrapólicas em terras estrangeiras, outros se dedicaram a cuidar com afinco da região norte, projetando suas paragens entre regiões vizinhas ao Pará, indo e vindo num sem cessar de emoções próprias as aventuras que a região proporcionara geográfica e culturalmente.

No caso da família Ramito do Circo Broadway a linhagem de circenses surge do lado materno “a nossa família é a sexta geração já”. Apesar de ser considerado um circo mineiro, traz na sua história de itinerância rastros de um Pará empoeirado e repleto de águas que caminharam até chegar ao único elemento paraense da trupe que é Roger Ramito, o caçula dos irmãos Ramito. Mas como é de se imaginar, nem todos estes artistas eram brasileiros, afirma o dono do Broadway: “os descendentes mesmos... os bis, os tataravós lá eram descendente de espanhol. Só que quando chegou de nossa geração pra cá vieram pro Brasil e ficaram aqui. Isso foi gerando, gerando...”. Os olhos abandonados até então num olhar longínquo em busca de lembranças embrenhadas, esquadrinham agora meu rosto para prontamente esclarecer: “isso da parte da minha mãe porque da parte de meu pai... Meu pai não era de circo [...]”.

São artistas, familiares e fazedores em geral das artes do picadeiro que trazem em suas memórias a carga ativa de uma história feita com raízes tanto internas quanto externas,

nacionais e estrangeiras, regionais e nacionais, tradicionais e modernas. Ou, no pensamento de Agamber (2009, p. 59), “Uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância”. Como condição intempestiva, na qual ocorre uma relação de artista contemporâneo a cada tempo. Que, neste sentido, graças ao deslocamento é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo sem deixar de lado o rastro de sua história como herança da casta circense.

A família circense também inclui artistas que encontram na itinerância o início de suas práticas circenses, porém, são reconhecidamente paraenses. É o caso de Breno Siqueira, que no documentário “Sinal fechado”, demonstra suas habilidades em monociclo, malabares e fogo, enquanto se orgulha de contar para o entrevistador como ele veio de longe, “de Belém do Pará. Deixei meu açai, deixei tudo pra lá, e agora estou na cidade de vocês⁴⁹ trabalhando, com arte, com fogo, muita fumaça” e muitos sorrisos. Ele conta como mudou de profissão em 2005, apaixonado pela liberdade oportunizada na arte de rua: “trabalhava de caminhão, sabe?! Aí, eu gostava de fazer malabares, sempre gostei desde criança e aí tô praticando agora, na rua”. Breno foi o primeiro de sua família, ele aprendeu a ser circense em 2005, estimulado pelo ciúme que lhe provocava ver a namorada daquela época, jogando malabares no sinal, frente a outros malabaristas e a uma plateia de muitos transeuntes. Porém, a sua carreira como artista de rua não foi por acaso, ele a escolheu, como bem esclarece: “eu tenho segundo grau completo. Fiz uns cursos... só que eu quis trabalhar na rua”. E ainda conta,

Viajei o Brasil, só não conheci o sul [...] e depois que fiz o Brasil, tive a curiosidade de ir numas convenções de malabares, né. Aí encontrei artistas de rua. Aí viajei, fui na minha primeira convenção na Bolívia. Gostei da convenção fora do país, dos encontros. Tive muita curiosidade de ir a outros países para conhecer outras convenções, né. E aí, é que depois, de julho em diante, começam as convenções vem descendo por América do sul: Brasil, Argentina, Chile, Perú, Bolívia... aí fui pegando curiosidade. Quando eu vi estava super envolvido em estar viajando. (BRENO S.).

Logo depois, foi a vez do irmão de Breno, Adam Marques Pereira Cardoso, que escolheu a vida circense após experimentar outras relações advindas da fabricação e venda de artesanato. Hoje, com sua companheira, a argentina Patrícia Oliva, fazem a ponte Brasil-Argentina com tanta frequência quanto os filhos lhes permitem.

⁴⁹ O documentário foi filmado na cidade de Natal, Rio Grande do Sul, durante uma das viagens do artista, quando com 23 anos de idade saiu em busca de aperfeiçoamento nos festivais internacionais. Ele declara: “como eu aprendi com a galera que passava, assim, eles não me ensinavam, eu ia por persistência própria aprendendo. Olhava, assim, e ia lá tentava fazer”. Como autodidata, os festivais foram sua principal escola.

Há ainda os que, como Marcio Henrique Mata de Sousa (*Olhinho*), iniciaram sua formação na cidade de Belém no ano de 2000, ainda numa prática básica dentro da arte dos malabares e pernas de pau. Prática esta que só foi aperfeiçoada após ter passado tempos na estrada, principalmente, em Piauí/Maranhão. Em meados de 2001, foi a primeira vez que encontrei com Márcio e, na época, éramos quase sempre os mesmos artistas que apresentávamos *shows* na rua, em festas e convidados por grupos de artes cênicas. Entre nós estava *Cérebro*⁵⁰, um ex-aluno das oficinas livres do Projeto Emaús quando ainda era só um esboço do que mais tarde seria a Escola Circo de Belém, que se especializou em pernas de pau e jogo de chapéus; *Lilica* que como ex-companheira de *Cérebro* aprendeu o ofício e se converteu em uma das primeiras mulheres belemenses a se aperfeiçoar em apresentações com bastão de fogo (*staff*); Claudio, mais conhecido como *Parafina*, carioca de pai e paraense de mãe, ia e voltava do norte ao sul, trazendo as técnicas de bastão chinês, malabares de bolinhas e, finalmente, de diabolô; e Márcio, que se dedicou com afinco às pernas de pau, e hoje desenvolve como palhaço e malabarista. Depois chegaram Rodrigo Ethos, Breno Siqueira, Ramon Augusto Santos e Livaney Oliveira Braga (Ney), dentre muitos outros que marcam a permanência do circo nas ruas da cidade. Todos paraenses, que tiveram sua identidade circense adquirida no ir e vir dos intercâmbios circenses.

Aquele primeiro grupo com o qual interagi, não tinha a frequência de espetáculos e a oferta de formação que se teve depois, portanto, eram comum que estes artistas se deslocassem da rua, para os centros culturais como *Casa da Linguagem* e *Fundação Curro Velho*, disseminando, principalmente, a arte dos malabares.

Por volta de 2003/2004, houve um grande esvaziamento destes artistas na cidade, muitos se agruparam para sair às estradas em busca de formação profissionalizante. Nesse percurso, sempre houve encontros improvisados com artistas de outros países, dos que permaneceram por mais tempo podemos mencionar o uruguaio Juan Garay, o Rana, exímio malabarista da velha guarda.

Este contemporâneo circense em terras paraenses concorda com a ideia de um tempo presente em que o âmago de toda sua estrutura passa a ser pensado como um espaço de encontro entre o local e o estrangeiro. Entendido aqui não somente como o regional-nacional-local versus o estranho-migratório-internacional, se não também com o conteúdo particular a

⁵⁰ Lamentavelmente, não houve entre os entrevistados quem lembra-se do nome completo de alguns colegas de trabalho. O uso de um apelido ou um nome artístico é comum no ambiente das artes cênicas, substituindo total ou parcialmente o nome de batismo.

cada artista que se insere às novas gerações do circo, e com sua simples presença instaura um estranhamento entre o que esta-interno e o que chega-externo.

É interessante ressaltar que as memórias exploradas demonstram o esforço por conseguir relacionar datas e pessoas a um mesmo período. Portanto, não é de se surpreender que a memória se comporte como uma teia tecida entre os pulos da subjetividade e num ir e vir de olhos balançantes – o dono do *Circo Atlântico* – costura pensamentos, fotos, palavras, imagens que alimentam sua história de vida. Neste gestual, o circense nos remete ao pensamento de Hanna Arendt quando citada por Sarlo (2007, p. 41), em que o uso da memória envolve o pensar com uma mente flexibilizada, aberta. E “pensar com uma mente aberta, significa treinar a imaginação para que ela faça uma visita”, ou em outras palavras, dar um espaço à imaginação para servir de costura aos eventos do passado.

Wilson recorda vagamente como entre os 15 e 16 anos de idade estreou no Circo de Seu Niron que era um circo de menor porte, e não no Circo Portugal onde começara a treinar o número de “foca”⁵¹, ainda no Pará. Faz diferença entre o circo grande e o pequeno, destacando como Ruiz (1987, p. 24) que “o grosso da profissão ainda está representado pelos circos de tamanho médio e pequeno, os chamados cirquinhos de periferia, muitos do quais compostos por uma só família que faz de tudo, como o faziam seus pais, avós, e gente até mais antiga”. Prossegue com elogios sobre a administração de Seu Niron e explica que não conseguiu seguir o circo por questões de falta de adaptação ao clima: “... eles estavam aqui no Mato Grosso do Sul. A gente não era acostumado com o frio”. Assim evoca os dias de circo,

A gente mudamos e no estado de Goiás, aí saí desse circo e entrei no circo – eu nem sei o nome do circo – eu sei o nome do dono, é o seu Niraldo. Niraldo não, Miron era do Mato Grosso! [...] A gente saímos de lá, pegamos o Alakazan que era um circo mais do nordeste. No Alakazan passaram um ano, dois anos. Aí eu mudei pro Ratari, um circo mais organizado, depois mudei para o Bartolo, Circo Espacial (*em São Paulo*) eu mudei vários circos. Aí eu tava ali pelo Rio, a minha mãe tinha vindo pra cá (*para Belém*) que a gente tinha um terreno aqui (WILSON M.) (grifos do autor).

Finalmente, a volta à região Norte só se deu depois de rodar por vários estados e acumular um sem fim de experiências, mas, principalmente, devido ao delicado estado de saúde de um dos filhos. Wilson e Katy saíram do Rio rumo ao bairro do Curió em Belém, onde a avó cuidava do menino doente. “[...] na época tinha um circo aqui em Belém. Eu digo:

⁵¹ O “foca” é um número de equilíbrio, no qual são manipulados diferentes tamanhos de bolas e rolos ou outros objetos criados pelo artista e até mais de um ao mesmo tempo, jogando com os pés deitado sobre uma plataforma inclinada ou em pé, combinando mãos e cabeça nas habilidades demonstradas.

'Vou pra lá, pra ter mais um apoio' [...] Eu fiquei trabalhando aqui na região. Aí eu resolvi dar uma parada do circo” Mais essa parada não foi de Circo, foi de estradas.

Num mexe e remexe da memória, Wilson tenta resgatar dados no tempo. “Circo que eu vim pra cá... me lembrar, deixa me lembrar...”. Percebe-se, nesse momento, que uma espécie de vácuo na memória do circense cria um pulo indefinido entre uma e outra época. Um espaço que pode ser pensado com o termo alemão “Geschichte” de Paul Ricoeur (1994), em que a relação entre os acontecimentos reais e o relato dos mesmos apresenta uma interpretação mais próxima do que desejo expressar. Em que a história-relato, a história-acontecimento acede a um “saber de si mesmo”. Nas palavras de Walker (2007, p. 55) “‘Geschichte’ é uma espécie de história do que estava acontecendo num determinado lugar e época, não chegando a ser uma história real, se não antes um relato da mesma”. Algo que Bosi defende quando diz que cabe a nós, pesquisadores, interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento “esquecimento, omissões, os trechos desfiados da narrativa são exemplos significativos de como se deu a incidência do fato histórico cotidiano das pessoas. Dos traços que deixou na sensibilidade popular daquela época.” (BOSI, 2003, p. 18).

Segundos depois, finalmente Wilson levanta o rosto para afirmar: “Circo do finado Bolinha, o pai da Bené! O pai da Bené era daqui de Belém, eu trabalhei uma época muito tempo com eles, na verdade na adolescência assim, eu me criei com eles. Aí nessa época que a gente paramos aqui em Belém”.

A tradução de todo esse emaranhado de histórias, vem da mão do símbolo que representa o circo: sua lona. Porém, numa vivência guardada na memória de um circo tipicamente brasileiro, essa parafernália itinerante conhecida como circo, era na época das memórias reavivadas (BOSI, 2003) o circo de pano.

Para Ronaldo Abreu, esta imagem é o resumo do circo de ontem, de hoje e de sempre. A estética, por assim dizer, pode ter mudado, porém, a essência continua a mesma. Nas palavras de Querubim (2003, p. 103) “o circo tem sua identidade marcada pela forma que o caracterizou [...] circo é círculo. Nele cabem a unidade e a diversidade, incorporando, absorvendo e transformando costumes, línguas e valores, o circo guarda em si todos os elementos que o identificam e o mantém íntegro”. Sua estrutura arquitetônica é marca indelével no saber cultural brasileiro. É seu grande trunfo e mostra fiel de como tudo vai se transformando na constante movimentação interna e externa ao circo.

A estrutura física é outro elemento constituinte do *habitus* circense, já que é reflexo exteriorizado, ou então, espelho que expõe a vista de todos à lógica itinerante, suas

necessidades, costumes que formam a manifestação das atividades circenses. Como massa moldada ao serviço do trabalho circense, as modificações sofridas no material utilizado para levantar o espaço do espetáculo circense escancara a identidade marcada pela forma que caracterizou e que facilita a montagem e desmontagem, a cobrança de ingressos, o conforto da visão completa do espetáculo para o público, a segurança no trabalho, a tecnologia. É na renovação, na atualização que o circo se aproxima da sociedade que o cerca. Assim, podemos analisar o ponto de vista físico e artístico que domina a produção circense nos âmbitos. Para começar, podemos lembrar que o circo tem uma longa estrada antes de apresentar-se debaixo das lonas, no formato como é hoje conhecido. Antes disto, a produção circense já se fazia presente em férias, praças, teatros e ruas da cidade. Como quer que seja, a memória dos circenses de lona aponta que inicialmente

[...] Cirquinho era de aquele pau fincado, que só carregava a lona de um paninho branco, que era de aqueles saco de açúcar que eles comprava e emendava e ai fazia aquele monte de volta. Ai montava no lombo do burro a bagagem. Ai chegava na cidade, alugava uma casa, ai arrumava um terreno, ia no mato cortava uns paus para fincar pra arrumar os pau de roda e era só isso. Era só autofalante e um aparelhinho de som que era com autofalante. E anunciava o espetáculo ai, era perna de pau na rua para fazer propaganda... fazia aquelas vilazinhas... minha mãe conta...E eu, eu como era menininho tinha lembranças ainda disso, que eu cansei eu lembro... lembro como se fosse... eu e minha irmã que éramos os mais velhos, né... minha mãe botava a gente num...num...do lado daqueles bagagem que por no animal de um lado e do outro e a gente saíamos, a mãe sai puxando. Não me esqueço disso... as vezes o povo fala que não lembra da infância...dos meus 4 anos de idade, 3 anos, 3 anos eu lembro. (RONALDO A.).

A construção dessa memória tem expressões como “não me esqueço disso”, logo depois de “minha mãe conta”, deixando à vista uma miscelânea de recordações que vem não só da própria mente em retrospectiva, como dos diálogos da história oral familiar. Neste sentido, Santos afirma o pensamento de Halbwachs que diz que “indivíduos não se lembram por eles mesmos, isto é, para lembrarem eles necessitam da lembrança de outros indivíduos, para confirmarem ou negarem suas lembranças.” (SANTOS, 1998, p. 155) fazendo assim referência à construção de nossas memórias.

Outrossim, o circo de pau fincado, junto com o circo de pau a pique, era o modelo mais utilizado até os anos 40 em que se tem registro de novos materiais que permitiram a construção de uma outra arquitetura que fora se consolidando: o caso do circo americano. “esse circo confeccionado nos Estados Unidos, a partir de 1820, constituiu um tipo diferente,

pois ele era (e é) estaqueado, ou seja, a lona fica amarrada por estacas, sem buracos no chão para sustentá-lo.” (SILVA, 2009, p. 134).

Ainda circenses mais novos como Diogo Mariano (29), quinta geração da tradicional família Mariano do *Circo Belga* – frequentemente encontrado entre as estradas de Minas, Rio e Espírito Santo – trazem lembranças similares de um passado menos distante, do qual conta:

[...] tenho fotos de meu pai costurando lona, na maquina, costurando mesmo. E a gente encerava com parafina e querosene e tinta xadrez. Já fui muito em cemitério roubar vela. É muito engraçado falar isso, mais é serio, a gente ia muito em cemitério roubar vela, que a vela queimava e ficava lá, a gente rapava e ia juntando. Mais era bom era família, todo mundo em família. Eu sou quinta geração da família tradicional de circo, da família Mariano, então... é muito bom (DIOGO M.).

Neste depoimento o circense deixa à luz a transmissão da história de sua família por meio do arquivo fotográfico que estaria certamente fazendo parte da construção dessa memória. Bem como avisa – não só esta, mas em várias outras oportunidades durante a entrevista – a importância de fazer coisas em família.

Família corajosa é essa do circo. Que transforma, renova e constrói onde não tem. E que atravessa terras virgens com o único fim de levar o espetáculo onde nunca foi visto. Desta maneira, viajava na época o *Circo Rosário* ou *Gran Rosário Circus* de Antenor Pimenta, quando “percorreram os rios da Amazônia, apresentando-se no convés de navios para a população dos pequenos vilarejos e montando o circo em vilas e cidades maiores, que nunca tinham visto um espetáculo de circo.” (PIMENTA, 2005, p. 96).

Este antigo costume de acumular quilometragens aos pés circenses dava-se devido à escassez e alto custo de carros para as mudanças. Que por sua vez, levou o circo a cada vez mais a apresentar-se em pequenas cidades e vilas afastadas. Assim, os de melhor poder aquisitivo faziam o transporte do material do circo em algum caminhão contratado, enquanto “os artistas e técnicos faziam os inúmeros quilômetros a pé.” (MAVRUDIS, 2011, p. 202).

Alguns circenses concordam em que estas dificuldades de transporte dos materiais fizeram os artistas procurar alternativas de espaço para apresentação, fortalecendo o movimento de circo de ginásios, apresentações em eventos sociais e inserção da linguagem em ambientes como escolas e cursos de Educação Física. Consolidando, também, a rua como espaço de trabalho para o artista circense. Dado o crescimento urbano, a imposição dos semáforos e a redução de espaços públicos de lazer. Naturalmente, falamos de técnicas já aprimoradas e de visões diferenciadas de espetáculo. Hoje, “a praça” se estabelece com pouco tempo de armar e desarmar a lona graças às tecnologias aplicadas à construção da estrutura

nômade, porém, a quantidade de material para transportar de uma praça a outra, não diminuiu. O artista da urbe também itenera, só que de um teatro a outro, de uma sala a outra, de um galpão a uma praça e desta para um novo espaço que lhe proporcione refúgio. Estes talvez sejam os mais prejudicados no Pará, visto que há poucos espaços onde se apresentar e menos ainda onde manter um treino permanente. Podendo mencionar, pontualmente, três espaços que são chave no desenvolvimento dos grupos urbanos: a academia *Cia Athletica* (uma empresa particular, com inúmeras restrições desde a entrada até a liberação para permanência no estabelecimento), a *Fundação Curro Velho* (uma instituição pública, com oficinas permanentes e uma série de restrições burocráticas normais a uma fundação do Governo), a *Casa dos Palhaços* (de uso particular do grupo *Palhaços Trovadores* e com poucas possibilidades de liberação para outros grupos, dada a administração que ocorre entre os atores que têm outras ocupações e profissões paralelas e, portanto, não conseguem desdobrar o espaço além das atividades do grupo). Todos estes locais têm flexibilizado suas regras e aberto as portas para nós, artistas, em diversas oportunidades, e isto não poderia deixar de ser mencionado, contudo, não dão conta da real necessidade do artista circense. Contraditoriamente, os da urbe – que tem como característica estarem “fixos” na cidade – são os que mais mudam de local em busca de manutenção de suas práticas. O de rua então, “nem se fala”, basta uma mochila nas costas ou um transporte público e boa parte de sua apresentação está resolvida (exceto, claro, para àqueles que trabalham com aparelhos de maior porte, como roda alemã, monociclo girafa, etc.).

Por outro lado, a “adoção de cidades pequenas de costumes humildes” pode ter surgido, inicialmente, por motivos de transporte e deslocamento, porém, se instituiu como meio de usufruto de maior quantidade de praças e de adequação do circo segundo seu tamanho e público alvo, além de carregar ainda o estigma de arte do povo, arte inferior, sendo assim, obrigado a buscar sobrevivência nas periferias e municípios afastados.

E, apesar da modernidade trazer melhoras às estradas da região, ainda se viaja de maneira precária no século XXI; como comprova Rui Raiol,⁵² mostrando uma foto que intitula “essa rua é meu rio” e logo depois uma outra com o nome “esse rio é minha rua”. A primeira mostra o carro do *Circo Dralion* atravessando estradas tomadas pela correnteza dos afluentes amazônicos que atravessam o Pará. Na segunda, aparece o circo, sendo carregado na balsa Manaus-Belém. A imagem não surpreenderia ao mais novo belemense de maneira alguma, porém, qualquer outro poderia se admirar de semelhante travessia.

⁵² Rui Raiol é artista circense, já atuou como trapezista e acrobata, hoje como proprietário do *Circo Dralion*, ainda entra no picadeiro como palhaço e mágico.

Eu só vim pra cá depois duns que?...uns 26 anos atrás, na época que o Roger nasceu. Foi a primeira vez que desci pra cá, quando ainda não existia ... apesar que quando eu passei por aqui ainda era todo essa...essa estrada que passa por dentro aqui pela... (transamazônica?)... a Alça Viária aqui e a Transamazônica isso todo a gente andava todo no chão na época, estrada de chão...passava naquelas pontezinhas que tinham duas toras assim...e passava. Aqui Paraopebas e era tudo terra, mata fechada (RONALDO A.).

Sem estrutura de transporte adequada, as primeiras viagens do *Circo Broadway* pelo Pará foram em dois caminhões pequenos e a moradia era em outros dois ônibus. E ainda havia que engatar os *trailers* no caminhão e no ônibus para poder transitar nas duras estradas, que renderam à família muitas histórias para contar. Circular o Pará era uma aventura que se contava com a lama até o pescoço: “Ó! do Pará a única rota aqui que existia era Belém-Brasília, Belém-Brasília, nem aquela estrada que sai aí pro Pará-Maranhão... isso aí eu passei tudo no chão também... eu rodei tudo isso aqui naquela época, tudo...”

“Sem pontes, o material do circo era descarregado na beira dos rios, uma jangada, improvisada com o próprio material do circo, fazia o papel de balsa ou barca. Atravessavam e do outro lado, outras carroças esperavam e recebiam o material do circo, completando a viagem até a cidade de destino.” (MAVRUDIS, 2011, p. 202). Esta imagem me resulta um pouco irreal, pensada em certos trechos de nossos agitados rios amazônicos, mas nada distante dos pequenos braços de águas doces que interrompem trechos da estrada e levam os trabalhadores circenses a criar manobras para conseguir atravessar as barreiras.

Sempre sonhador, Ronaldo Abreu desejava chegar até Manaus, mas, para isso, teve que esperar ter condições financeiras para pagar balsa, fretes e trabalhadores e melhor estrutura para sobreviver a tais gastos.

[...] só fui lá uns cinco anos atrás que eu cheguei que eu rodei por aí, depois voltei... eu sempre vim aqui. Esse Belém mesmo... Belém aqui não era quase nada [...] Depois de 26 ano sempre voltei. Castanhal, Paragominas, Marabá, Abaetetuba. Cidade nova perto dos bombeiros. (RONALDO A.).

O dono de circo medita rapidamente e fala: Cidades maiores é bom, cidade pequena não. E quando questionado a respeito de porque voltar a Belém, ele simplesmente esboça um sorriso e diz: “Aqui está bem”. Como um guru resume em meditação a sua sabedoria: Belém está bem para circo. Ponto.

II- MALAGUETA ESCONDIDA DA PRODUÇÃO CIRCENSE

[...] Te levando a realidade
Lembrando que você está dentro
de um circo
E que tudo não são só flores
Perfumadas na sua trajetória
Assim como num jardim repleto de rosas
No meio de uma multidão
Também existem espinhos
Circo Florido – Cássia Tangará

No alto do mastro ficam as malaguetas, uns tipos de pinos de ferro que servem para sustentar as principais partes da arquitetura nômade circense (NOVELLI, 1980; MAVRUDIS, 2011). Esta estrutura de metal não pode ser vista pelo público que visita o circo, devido à sua existência ficar oculta por trás de uma grande cúpula ou então por uma argola (argolão) onde ficam presos os tirantes (cordas) de sustentação da lona. E, dificilmente, seria admirada de alguma maneira espetacular na sua inteireza. Ainda que estivesse escancarada, mal chamaria a atenção de alguém, por não passar – aparentemente – de um monte de ferros soldados ao redor de um círculo qualquer. Porém, é nessa simplicidade que subjaz a base fundamental para iniciar a montagem do circo de lona em estilo americano (que é o estilo da maior parte dos circos que percorrem a Amazônia atualmente).

Da mesma maneira que a malagueta, a família circense pode passar despercebida na sua função vital como esteio da produção em circo, considerada uma família qualquer, igual a outro tipo de família “comum” no meio da sociedade. Porém, sua importância radica na força da prática comunitária da profissão, dos costumes e tradições amarrados a este pequeno núcleo que (ainda que aparentemente não passe de uma formação social igual a muitas outras) serve como sustentação a uma das manifestações culturais mais antigas do Brasil. Sobretudo, se pensarmos que partir do século XIX, “toda prática circense brasileira se organizou em torno do circo-família. Mais do que gerenciadora de um espetáculo, a família circense transformou-se em um depositário de saber e em uma escola.” (SILVA *op. cit.*, BOLOGNESI, 2003, p. 45). Convocando, assim, a família circense como o grande eixo que sustenta a vida em itinerância, como a malagueta que estrutura uma noção de família além dos padrões da tradição hereditária. Eixo onde são amarradas – seguradas – as principais partes do circo.

Silva (2009, p. 32) explica que “compreender, através dessas fontes (*da família*), o mundo interno do circo como um lugar no qual se conformam saberes e práticas, requer uma reflexão sobre sua historicidade, centrada no que ele tem de singular e nas suas relações de compartilhamento com outros grupos”. Algo, claramente visível na família circense, devido a ela não estar composta 'somente' pelos filhos biológicos de uma determinada linhagem, se não antes, por todos aqueles que, de alguma maneira, acabam se relacionando com a vida no circo.

Os casamentos – entendidos aqui como relacionamentos entre duas pessoas que não necessariamente terão passado pelo cartório, mas que compartilham da vida a dois, e se declaram “família” – acontecem entre circenses das lonas, entre artistas de rua, da urbe e entre aqueles primeiros, os chamados “moços/as de praça”, que apaixonados pelo circo passam a ser parte da família circense. Nas lonas, especificamente, a projeção do sobrenome da família eleva a reputação da mesma com o acúmulo das gerações, como conta Cássia Laurentina dos Santos Ribeiro,

O meu mesmo? artístico? É Alves. Só que assim, como o circo tem dois famílias Alves tem uma confusão, às vezes as pessoas acham que é todo parente, todo misturado e não é. Então assim, a minha família Alves mesmo, não tem registro. Porque meu pai ele não era de circo, nem minha mãe. Eles entraram... meu pai entrou, conheceu minha mãe na cidade, casou ela entrou pro circo. E ai nasceu os cinco filhos. Nem cinco, porque uma já era filha da minha mãe que ela tinha separado do marido dela e foi quando conheceu meu pai. A mais velha a Mery, ai quando ela casou com meu pai ela trouxe a Mery, que é minha Irma mais velha. Meu pai também tinha separado tinha uma filha (que a mulher dele fugiu...) e deixou ele com a filha que a minha Irma do meio, a Joelma, e ai os outros três nasceu no circo. Que eu sou gêmea. Eu e a minha Irma e o Rogério [...] eu sou gêmea com a minha irmã Katia, nos nascemos no circo, sendo que eu sou a terceira filha do casal Maria da Gloria e José Alves. Quer dizer minha irmã e eu começamos a primeira geração da família Alves [...] quando eu casei com o Alemão, ai eu fiquei como Cássia Tangará, porque assim, a família dele era mais conhecida, né. Então, eu fiquei Cássia Tangará, porque eles já eram artista internacionais, tinham saído fora. Ele e o irmão, já eram conhecidos e nos não, a família minha, de meus pais “era” de circo, mais assim de circo mais pequeno. (CÁSSIA T.)

Do encontro entre homens e artes circenses nascem as paixões que dão origem a uma nova família, o que significa um novo sobrenome a ser conhecido no meio das lonas, dos palcos, das ruas e das bibliografias. “Há livros que falam dos Tangará. E um arquivo pessoal da família Tangará, com de tudo. É jornais, história, livros, assim coisas que estão espalhadas pelo Brasil, aí”, afirma Douglas Aparecido Marques Ribeiro. Que é o Douglas Tangará, esposo de Cássia, ou melhor, o Alemão Tangará, como o conhecemos todos. Um dos responsáveis pela impecável reputação da quinta geração dos Tangarás.

Para descrever a relação do “indivíduo circense” com a “família circense”, opto por compreendê-la a partir da definição das relações de *habitus* de grupo como uma relação que não está independente do *habitus* individual, na medida em que reflete no indivíduo o grupo, como um sistema subjetivo de estruturas interiorizadas. Como “esquemas comuns de percepção, de concepção e de ação.” (BOURDIEU, 2011, p. 99). E, por sua vez, estas estruturas vazam efetivamente à sociedade que os contêm, passando a ser, também, reflexo de *habitus* de circo num determinado entorno.

Deve-se, pois, antes de tudo, considerar que essa mutualidade entre o indivíduo e o grupo baseia-se na incorporação de experiências que são objetivadas nas estruturas do *habitus*, fazendo com que as práticas do circo sejam mutuamente compreensíveis. Assim, combinadas e dotadas de um sentido, as intenções individuais ou coletivas transcendem formando um senso comum, “cuja evidência imediata se reveste da objetividade que o consenso sobre o sentido das práticas e do mundo assegura, isto é, a harmonização das experiências e o reforço contínuo que cada uma delas recebe da expressão individual e coletiva.” (idem, p. 96). No caso da produção da família circense, podemos citar como exemplo de senso comum: o trabalho coletivo; o fator risco; ser um grupo, porém, ao mesmo tempo, ter individualidades artísticas; a iniciação precoce dos filhos na profissão; a multifuncionalidade do circense como artista, vendedor, produtor, administrador, ensaiador, fabricante de aparelhos, maquiador, cenógrafo, etc.; a instabilidade do trabalho com artes; a itinerância e o treinamento árduo, dentre outros.

Como efeito, tanto a pessoa “de praça” que casa com o circense de lona, de rua ou da urbe e assume a profissão como própria, o artista da tradição que procura outra pessoa da tradição na procura por garantir a continuidade da profissão e da linhagem e qualquer outro circense que perambula de circo em circo, de trupe em trupe, de sinal em sinal, atrelado aos vínculos de parentesco (no sentido mais ampliado), todos eles ficam cientes dos códigos e regras que a profissão exprime e reflete através do grupo, como um sistema de consenso individual e coletivo. Um sistema que serve de estrutura para o trânsito das relações.

Tudo mais quanto foi dito, permite encadear a esta linha de pensamentos, o conceito de família de circo no sentido de família ampliada. Seguindo o processo de mudanças no ensino-aprendizagem das artes circenses e no modo de organização do trabalho com circo. Silva (2008, p. 67) explica que “o circense, até a década de 1950/60, em sua maioria, nascia sob a lona ou a ela se juntava. A formação e aprendizagem tinham início desde seu nascimento ou no momento em que ao circo se incorporavam”. Com as escolas e os projetos

sociais que se utilizam da linguagem circense, há novas formas de produção e de inserção no grupo circense.

Esta transformação na organização do trabalho se reflete em debates como o das identidades que podem ser definidas dentro do trabalho circense “de grupo” e o da “empresa circense”. Nesse sentido, Erverton Figueiredo, coordenador da Cia. Fênix de Belém, se posicionou ao dizer que

Às vezes quando você monta um espetáculo e apresenta e, enfim, acabou ali no trabalho, não tem mais nada. O grupo jamais vai ficar unido. Por exemplo, sempre vai rolar aquela questão de fofoca – que todo grupo tem a fofoca – mas assim, uma coisa primordial é quando tu chegas, conversas. Faz como o Rei Arthur que sentava numa mesa redonda. Ninguém era mais do que ninguém e tudo mundo ganhava a mesma coisa [...] eu acho que quando tem assim, essa mesma psique, cada um, não é mais do que o outro deixa o grupo unido, permanece. Por exemplo, não importa se um entrou no palco, deu uma fala e saiu, ele vai receber o mesmo que eu que fiz figurino, produção [...] (ERVERTON F.).

Este pensamento governa uma das formas de construção da família circense ampliada, sobre a qual ele afirma estão sentadas as bases da Cia. Fênix; “agora a gente é como uma família, assim, a gente briga, a gente briga muito, mas assim, a gente depois conversa e tudo. E nós passamos o tempo todo juntos, sabe como uma família mesmo. Nós sentimos”. Em resposta a este depoimento, Marton Maúes, diretor do grupo Palhaços Trovadores, interfere a fala do jovem circense para explicar que, “um grupo tem sentido de irmandade, de familiar, fraterno, que é totalmente diferente da empresa circense”. Posicionando-se a partir de uma experiência individual e local, compartilhada com o grupo que fundou há mais de 15 anos.

Se você quer trabalhar nesse esquema você tem que ter uma empresa, entendeu. Aí a onda é essa, arrumar uma empresa que contrata as pessoas. Você tem duas falas, ganha cinquenta reais, você dá um bife grande, ganha cem, você tá na peça o tempo inteiro, ganha trezentos, entendeu?!. Eu sou um diretor, iluminador, cenógrafo, figurinista, eu ganho mil. É uma empresa, ganho por trabalho, mas não é um grupo. (MARTON M.).

As falas permitem perceber códigos que servem à construção de aproximações entre o vínculo profissional e o emocional. Diferentes opções na maneira de ver a prática circense em grupo(s). Algumas estreitam os laços de afetividade ao ponto de levar o indivíduo circense a confiar, conviver e trocar mais entre os membros do núcleo circense que com o da família biológica. Sendo comum em grupos destas características o estabelecimento de afiliações de parentesco como padrinhos e madrinhas dos filhos nascidos no grupo, o cuidado com o outro

em casos de doença, de urgências ou de cumplicidades. Na opinião de Maffesoli (2010b, p. 160),

a solidariedade não é uma abstração, ou o fruto de um cálculo racional, é uma necessidade imperiosa que leva a agir passionalmente [...] podemos sublinhar que a conjunção “conservação do grupo solidariedade-proximidade” tem na noção de família uma expressão privilegiada. Esta família deve, naturalmente, ser compreendida no sentido de família ampliada.

Assim, continuando a análise, podemos dizer que a família ampliada tece suas redes solidárias como estratégia para criar nichos protetores e territórios particulares, no seio de grandes massas diversificadas. Como núcleo que protege por meio de acordos, brigas, negociações e ideologias, a identidade circense e suas várias formas de reconhecimento e agrupação. E, nesse sentido, conhecer algumas das famílias mais habituais do âmbito circense, pode ser considerada como uma alavanca metodológica para a compreensão dos modos de vida da família circense contemporânea.

Uma vez que esclarecida a miscelânea de encontros constantemente renovada, que tem lugar dentro do trabalho com circo como uma adoção de um estilo de vida chamado “circense”, não cabe mais a dimensão de “famílias *de* circos”, como se estas fossem exclusivas da herança biológica, consequência de uma linhagem só. Por conseguinte, preferimos usar neste trabalho, o termo *família circense* ou citar em seu lugar o *circo-família*, no caso da produção dos artistas da tradição, por parecer que estes termos cabem melhor à descrição histórica do circo brasileiro.

Nesta seção, abre-se a oportunidade de compartilhar um conhecimento empírico sobre os códigos, vocabulários e experiências de três territórios que conformam esses núcleos familiares, considerados aqui como “grandes áreas” de visualização da produção circense: o picadeiro na Rua, o picadeiro na Urbe e o picadeiro na Lona. Onde as artes circenses transitam de maneiras marcadamente diferenciadas, dando a conhecer distâncias e aproximações entre subáreas de uma e outra família artística.

3.1 picadeiro na lona

As nossas casas móveis são refúgio e território de privacidade. Muitos passam frente aos grandes rodados, porém, poucos são os privilegiados que recebem o convite para

transpassar o limiar das escadas que dão altura à única porta do lar-doce-lar. Entrar na moradia de outros circenses é um evento que simboliza o estreitamento da amizade e demarca o caminho para se integrar à família que acolhe. Se um artista recebe para o jantar, o capataz ou qualquer empregado do circo, já é um ritual de passagem a ser considerado, tanto quanto o da visita dos donos do circo à casa dos artistas ou dos artistas mais antigos a dos mais novos. Quanto mais, então, pode se pensar que equivale ao valor de um convite para o estrangeiro das lonas.

Certamente, podemos pensar que em pouco ou em nada difere das casas fixas que servem como local de relações mais íntimas entre pessoas da mesma parentela e de estranhos sem nenhum laço sanguíneo. Os encontros que transpõem momentos fugazes para se conformar como relacionamentos afetivos proximais, seguem o costume da apresentação, a troca de ideais, o compartilhamento de eventos corriqueiros e situações que os identificam e aproximam, a construção de um estado de confiança e a decisão de estabelecer laços permanentes com o outro. Desta maneira, entrar na casa da família circense envolve modos similares aos de qualquer outra casa de família, porém, em tempos ultra intensivos, se considerarmos o curto tempo que é permitido as relações sociais na vida nômade.

O ritual de praxe é um intensivo de trocas e o fator confiança ganha tempos dilatados entre a convivência continuada da vida em circo e as amizades de praça que são acuradas a cada visita à cidade.

Este único lance permite-nos presumir, rapidamente, que os elementos comuns entre os indivíduos - circenses ou não, de lona ou não –, são chave para o estabelecimento de um vínculo de amizade e de família. Neste sentido, costume dizer que no circo a porta da frente é para os desconhecidos, (em contraste com costumes da Colônia em que os serviçais entravam pela porta de trás e os amigos e pessoas notáveis pela porta “principal”), “todo *circense* entra no circo pela porta de trás”. E isto é igual a dizer que quem é de circo, quem possui identidade circense, entra ao condomínio nômade pela porta da família.

Tudo quanto foi dito tem o propósito de explicar que a família *Broadway* (assim como outras famílias circenses que fazem parte desta pesquisa) abriram suas narrativas no conforto do lar familiar, com intervenção de pais, filhos, netos e trabalhadores que, por vezes, interferiam naturalmente durante momentos espontâneos. Mesmo porque, como amiga ou filha, irmã, tia adotiva, minha presença no terreno se tornou habitual depois de compartilhar treinamentos com a artista Iracelma Leal Ferreira, ou melhor, a “Selma do Roger”, e momentos de lazer com a família *Broadway*.

O percurso inicia-se a lombo de jumento e burro, entre Minas Gerais e terras do Grão Pará. O narrador é o menino que viu a luz em 1956, cresceu e virou dono de Circo, seu nome é Ronaldo Ramos de Abreu⁵³, perto dele, o primeiro a entrar em cena é o pequeno Renzo, interrompendo o vô Ronaldo que acabara de tropeçar no pensamento ao tentar explicar que a vida em circo começou com a “sua” família – a “família escolhida” – entretanto, destaca a ambiguidade deste conceito ao dizer com enfático olhar: “Eu nasci em circo. Eu sou de família de circo”, colocando em palavras bem articuladas o maior lembrete dos artistas itinerantes “orgulho de ser de família circense”, de ser mais uma das muitas gerações que ficaram na itinerância. Marca registrada e carimbo do Ser circense de lona.

Renzo, que ficara muito atento à conversa prévia com o avô, neste exato momento puxa da frase ouvida, uma pergunta que está amarrada à narrativa entrecortada de Seu Ronaldo: “oh, vô, não foi que a vovó e o senhor se casaram?” (Renzo Ramito). Nessa simples interrupção, advinda provavelmente da inocência de uma criança – que apesar da pouca idade consegue perceber (à sua maneira) a ausência da avó, que os visita esporadicamente – notamos a relação afetiva que se estabelece entre os laços familiares do circo. A interrupção surge para compor o tom dado na frase: “eu sou de circo”, como dizendo: estou e permaneço aqui como muitas gerações da minha família, porém *aquela* companheira que foi a que construiu junto comigo o significado da expressão *nossa vida em circo começou quando...* não está mais aqui, nem em nenhum outro circo.

Ainda que se dedique à manutenção de boa parte das tramitações e negociações que a empresa *Circo Broadway* atende durante suas viagens, a ex-esposa de Seu Ronaldo simboliza na fala a porção que confronta a vida em itinerância, como divisão que fica no histórico da família circense entre a decisão de parar ou continuar de circo. Conflito que levou os filhos do casal ao afastamento durante a infância e a criação de vácuos na memória familiar.

Porém, a descontraída conversa segue seu rumo após admirar a inteligência de Renzo, que permaneceu nesse estado de interferência cênica durante toda a entrevista. Assim, um momento muito especial na conversa com o circense encontrou sua “deixa”⁵⁴ quando numa viagem ao tempo da juventude, aos dias do desbravar da vida, trouxe à tona a aquisição da

⁵³ O menino da narrativa é na verdade um homem de estatura média, pele parda, corpo definido pela vida no circo e sorriso sempre disposto no rosto. Apesar da pouca escolaridade, não lhe faltam boas palavras e ampla sabedoria. Conversa com todo mundo, dando comandos com firmeza mas sem a boçalidade dos empresários prematuros, tem o pulso aliado ao conhecimento e ao amor pela profissão. E essa paixão se explica por si mesmas na experiência de vida. Ele é filho, neto, bisneto e tataraneto de circenses. Segundo contam, são mais de 180 anos de tradição familiar no circo, que aparentemente já se prepara para dar continuidade com os netos Renzo (3) e Roger (5), único amor que parece ganhar a paixão pelo circo.

⁵⁴ Expressão utilizada nas artes cênicas para dizer que foi dada a dica (se deu lugar, se indicou o momento ou ocasião) para que outro artista tenha sua vez de falar ou agir.

primeira lona da família. Há um mexe e remexe da memória e sorrisos escapolem em frases que se externam num sobe e desce de olhares. Olha, sorri, busca, fala breve, pausa, sorri novamente. Fico intrigada e embebida no suspense do que virá. O artista conquista minha atenção e tira da cartola, ou melhor, da carteira, uma imagem fosca e pequena (ou talvez eu sonhei que assim foi, pode ser que minha memória também me “pregue uma peça”, mas isso não importa, visto que a fala se sustenta por si mesma e flui nos sentidos de quem acompanha a narrativa). A imagem falada mostra a primeira casa, a primeira empresa, a primeira liderança: a primeira cara do *Circo Broadway*, com o nome de “*Circo Vitória*” na fachada. E, ao mesmo tempo que tecem afirma: “meu primeiro circo” com total orgulho, sorri com uma ironia inocente e confessa que na verdade: “era só trapo”⁵⁵. O nome de batismo aconteceu enquanto Ronaldo Abreu abria os braços a céu aberto para bater a dita foto, durante um ato de encanto e esperança quando há 34 anos atrás, o único mastro que erguia os 22 metros de pano da arquitetura nômade lhe serviu de cenário para – naquele então – afirmar em contundente e viva voz: “um dia eu vou vencer!” e venceu. O “*Circo Vitória*” se transformou no “*Circo Transberlim*” e mais tarde no “*Circo Big Colisseu*”. Dando lugar ao “big”, insulado, segundo Brandão (2005) da influência norte-americana dos anos 50, e que continuou na marquise ao se converter no “*Big Broadway Colisseu*”, para finalmente ser só “*Circo Broadway*”.

Trabalhando, trabalhando, trabalhando, o cirquinho de pano encerado forjou na perseverança da empresa familiar um dos mais respeitáveis circos da região, (isto dito não só pela pesquisadora como por vários dos funcionários e artistas entrevistados que já passaram por lá). Um circo que serve de inspiração para muitos outros e que até hoje nunca teve apoio do governo, como esclarece Ronaldo “isto aqui foi nós que fizemos, fomos fazendo”.

É no percurso destas vidas itinerantes que se constroem grandes empresas, palcos de cultura e delícias de picadeiros. Estas construções são em si estruturas que se levantam sobre a vida colhida junto à família-circense de criação e que tem continuidade na família-circense que ele constrói posteriormente. Motivo que nos leva a mergulhar nas aventuras dos pais e parentes do narrador para reconhecer quais são os elementos que compõem o *habitus* individual deste sujeito.

A narrativa continua com tom de quem revela o truque por trás da magia:

⁵⁵ Expressão utilizada para dizer que a lona encontrava-se com diversas partes rasgadas, buracos e reparos em geral.

Meu pai não era de circo. Meu pai entrou em circo eu tinha era cinco anos de idade (*em verdade era o pai que tinha essa idade*). Ele foi, ele foi... a minha avó (interrompe)... minha avó... Ela, na época que o circo passou ela pegou e meu pai foi dado, né... pra o povo de circo. E esse povo criou meu pai (RONALDO A., grifos do autor).

A narração denota como a herança de saberes teve sua continuidade nas seguintes gerações, graças a situações pouco comuns como a entrega espontânea de uma mãe que doa a artistas nômades, um menino que nada tinha a ver com a arte do circo. Os motivos por trás deste evento não são revelados, até porque o narrador não os desconhece, contudo, já maduro – na arte e na vida – não expressa ressentimentos ou estranheza ao fato acontecido com o pai. Há no seu contar, uma certa maneira de afetividade baseada em outros parâmetros de família, que são os da família itinerante. A ênfase recai sobre o fato que este menino que iniciou a linhagem do *Broadway*, continuou, perseverou e se apaixonou pela vida de circo.

O nome dessa criança era Oswaldo Ramos de Abreu, entregue aos circenses na cidade de Campos, no Rio de Janeiro, tornou-se um exímio artista dos saltos e no trapézio, foi criado nos costumes das tradicionais famílias itinerantes da época e logo cedo se apaixonou por d. Elizete Ramos que já era tradicional de circo. “[...] Aí eles se encontraram minha mãe tinha 11 anos, meu pai tinha 17... minha mãe casou com 11 anos. Fugiu com meu pai com 11 anos. Com 12 anos ela teve meu irmão [...]”, resume o artista.

De alguma maneira o relato, sobre a relação materna parece mais proximal que com a figura paterna. Pode, em parte ser adjudicado ao fato da mãe circense ainda estar viva e lúcida, morando no Rio de Janeiro com seus quase 80 anos de idade. E, assim se constituir como vínculo que aviva os laços e a memória familiar. Intensificado pelo referencial do convívio frequente (dentro do que isto possa significar no circo). A respeito dela a narrativa é de pesar e focada na fragilidade advinda da vida em circo:

[...] ela teve vontade de parar, porque ela na época no era dona de circo, naquela época não era época, naquela época era época que a gente andava em lombo de animal... para trabalhar, né. Quando ela parou?!... até uns 30 anos... minha mãe sofreu muito, ficou muito doente. (RONALDO R.).

Refletindo sobre a visão de Neves (1998), a História que se constrói entre os circenses como processo é compartilhamento de experiências, mesmo que inúmeras vezes sob a forma de conflitos. E neste sentido, a memória, por sua vez, como um dos fatores presentes no resgate da história compartilhada, é esteio da identidade que o coletivo circense também conhece como no cotidiano da vida de itinerância.

Deste casal, nada comum para a época, foram gerados um total de cinco filhos. “[...] eu sou o segundo. Tem minha irmã que é mais velha, depois vem eu, depois o outro, depois a outra e outro irmão. Tudo de circo!”. Todos no picadeiro até a idade adulta em que dois deles optaram por sair para conformar família e dar início a outros negócios. Um deles o caçula, Ronan Ramos parou aqui no norte, na terra de Jacundá no Pará. Em mais um caso de amor, o joven circense namorou e casou com uma moça da região que ao ter seu pai morto num garimpo, lhe deixara boas terras em herança, e vindo a tomar posse delas, o marido resolveu “parar de circo”⁵⁶. “Hoje eles já tem filho grande, mora tudo lá... são tudo homem”- interrompe e conclui com longo olhar.

Este fato, acontecido há 35 anos, acompanha um outro evento importante na história do Circo Broadway quando numa dessas idas e vindas a região norte nasceu, nessa mesma terra de Jacundá, Roger Ramito (27), o filho caçula de seu Ronaldo. Quem, naquele tempo, estava casado com Antonia Luiz Ramos de Abreu – conhecida no picadeiro como d. Myriam- e já tinham os filhos Robert (28) e Ronaldo Junior (30).

Os casos de apaixonados que deixam todo para trás e saem do circo por um romance, são tão comuns como os de amores que arrastam para dentro do picadeiro a paixão. Ora com o homem, ora com o picadeiro, o amor é outro elemento clássico que não podia faltar a esta história. Como o de Selma e Roger Ramito, que trouxeram do Maranhão para a estradas, a ex-dançarina de banda. Que hoje assume como *partner* do marido em números de mágica e bailados, além de estreiar recentemente o número de trapézio fixo que ensaiáramos em Belém, durante o ano de 2012. Da dança para o picadeiro da vida e da serragem, a adaptação ao ambiente, o reconhecimento dos códigos internos e o choque que esta vivência produz, também foram parte das reclamações que Roger apresentou durante a entrevista: -“se a Selma fosse de Circo ela entenderia” -diz Roger, após contar como é o assédio ao artista circense após o espetáculo- “mas ela não entende e olha que já melhorou pra’ caramba!”, reforça revelando que no processo dos anos a convivência com o *habitus* coletivo local tem dado a ela sustentação para permanecer e se inserir na comunidade circense.

O Ser circense de Seu Ronaldo relembra tempos distantes, com os quais estabelece o elo entre a legitimidade da tradição familiar do artista e a reafirmação da profissão; como herança da glória do picadeiro após lutas, surpresas e causos. Assim, a infância de Seu Ronaldo foi vendo a família se multiplicar no picadeiro. E, segundo ele calcula, são para mais

⁵⁶ É como se costuma dizer entre os circenses para denominar artistas que se afastam da itinerância para mudar de estado nômade para sedentário. Por motivos diversos como casamento fora do circo, doença, mudança de profissão, etc.

de 20, os primos, sobrinhos, e tios, que hoje são dono de circo no Brasil; fora aparte, uma considerável quantidade de primos na Itália, Espanha e no México que também se dedicam com afinco à manutenção desta arte: - “Tudo de circo, não sai de circo, muita gente também entrando no circo...”

A Família Morais e o Circo Atlântico

Com o esforço da memória, o artista e dono de circo, Wilson Morais, se remete à linhagem que o trouxe ao mundo e à profissão, ao tempo que sua fala deixa em evidência o imo circense do berço familiar: “Na verdade, meu avô era dono de circo, meu avô, ele tinha... não era um circo, era um pano de roda!” – diz denotando a linguagem circense que lhe carimba os lábios de orgulho.

Assim, Wilson continua doando-nos rastros do circo no norte brasileiro por intermédio de sua narrativa de vida: “[...] a minha mãe, naturalmente, andava junto da galera lá, da trupe- era eu, era eu não, minha mãe, dois tios – tio Vavá e o tio Nelson – e minha mãe, tinha meu avô, minha avó e quatro, três filhos. Não, não quatro filhos”, afirma como quem confere as notas acumuladas numa poupança de alto valor. Dando, assim, fundamento às palavras de Thompson (2002, p. 17), que considera que talvez a esfera mais importante de todas seja esta das relações familiares, incluindo as diferentes experiências da infância em todos os estratos sociais. Isto posto, Wilson retoma a fala refletindo em sua família a importância de manter os valores culturais da arte e do núcleo familiar circense como um diálogo costurado entre as gerações que vão dando sentido à tradição familiar e oral.

“O foca” – como costumamos chamá-lo os amigos do Pará – conta da mãe artista

Meu pai não era de circo, só minha mãe. E nessas andanças nos interior, a minha mãe conheceu meu pai, que é lá próximo de Pedrinha, uma cidade lá de São Luiz. A minha mãe gostou e tal, meu pai convenceu que ela ficasse, sair do circo. Aí sabe. Como que é, uma luta danada pra se tirar um do circo. Ainda mas da família, é uma dor de cabeça pra se tirar um membro do circo, quando é assim da família. Mas de qualquer maneira ela saiu; saiu e tal... (WILSON M.).

A implicação com a saída da mãe do circo trata diretamente da manutenção da tradição circense, ainda que neste caso, especificamente, não tenha a ver com manutenção da vida artística da família que poderia se ver afetada com a saída de um dos integrantes da

trupe. Na realidade, a vida de lutas foi uma constante para a mãe de Wilson, já que era portadora de uma deficiência na coluna, nunca lhe foi permitida a dádiva do picadeiro. “Ela nasceu no circo, mas devido à deficiência, ela era a única que não fazia número. Mas os outros irmãos dela, todos faziam e eram muito bons, faziam tudo na parte de comédia – palhaço –, de ginástica. Todos eles eram bem desenvolvidos, a minha mãe não era”, explica o circense que continua a narrativa como barco à deriva, indo e vindo num zig-zag de lembranças que costura entre: “ah! me esqueci de dizer que...” ou “isso que eu te falei antes foi porque”... E assim por diante.

Aí depois de três anos, a minha mãe não se adaptou com o trabalho lá, ela acostumada a andar, né. Uma vez, que meu pai foi trabalhar, que ele trabalhava na roça, ele saiu. Ela saiu, então pegou os dois moleques... Pegou! – eu que era bem novinho, e meu irmão que era bem maior. Dois anos mais ou menos – fugiu! Pegou eu, meu irmão e se mandou. Foi procurar o circo. Naquela época não tinha muito contato. Tinha que procurar pelo rastro: “Passou um circo aqui?”. (WILSON M.).

Com a mudança a outros circos que não eram da família e apesar da mãe se esforçar por fazer qualquer trabalho de circo que pudesse trazer uma renda à família, Wilson conta (sem nenhum rastro de drama, ou fatalidade) que tanto ele quanto seu irmão João Walter Dias Morais, procuraram, desde cedo, aprender um número para o picadeiro, já que um trabalho fora do picadeiro é menos remunerado. E as relações de contrato eram feitas de maneira verbal, exigindo dentro do currículo *vitae* do artista, a experiência prévia com outros circos que “seguiram os mesmos regulamentos de ensinamentos, organização e administração de um circo.” (SILVA, 2009, p. 94). Como quer que seja, Wilson sempre teve clareza das negociações dentro do circo: “Armar circo e tal não vai dar um dinheiro bacana pra gente sobreviver, às vezes, até pra fazer um número já se aperta, quanto mais tu não conseguir trabalhar no picadeiro” – conclui sorrindo, o incansável circense que hoje toca⁵⁷ a duras penas e com admirável perseverança o *Circo Atlântico*.

Sobre este entendimento, a bela novela em formato de *petit roman*, “O Circo” de Hamilton Alves, aborda as desventuras de um jovem entre o ingresso e a saída de um circo de excepcional clima perverso. Quiçá o ponto mais relevante é de plasmar numa obra literária – que mistura uma narração monódica com a obediente estrutura de tempo e espaço e a objetivada representação fiel do mundo circense – fatos em que o protagonista se revela como

⁵⁷“Tocar” um circo é na linguagem circense um sinônimo de administrar, de gerenciar, levar à frente a empresa circense e suas peripécias.

alguém que está no circo por necessidade e não por gosto, porém, acaba adquirindo o gosto pela profissão, ainda que sempre reclamando da vida puxada e as poucas opções de tecer uma carreira em circo, sendo alguém que não apresenta muitas habilidades para o picadeiro. Nesta literatura, o “direito de piso” é exemplificado nos encontros com outros artistas que, como Rosinha (a trapezista), conta que “todos os que entram no circo passam pelo teste de cuidar um animal qualquer” e depois há ainda outros tantos testes a serem superados até “[...] conseguir chegar a um posto mais tranquilo”, se é que se pretende “fazer carreira no circo”. (ALVES, 2009, p. 24). Hoje com a lei que proíbe animais em circo no Brasil, a fala de Rosinha nos serve só como ilustração para compreender que assim como em qualquer outra empresa o circo vai gerando sua própria estrutura de sucesso. O capital de giro da empresa circense vem da capacitação dos empregados e do estímulo que estes têm e passam para seus clientes da plateia. Portanto, compreende-se o porquê da enfática lembrança da personagem principal sobre a insistência da trapezista Rosinha, que uma e outra vez aponta: “se você quiser uma carreira no circo, terá que vir para o lado artístico. O lado administrativo não oferece muitos atrativos.” (ALVES, 2009, p. 63).

Visto que esta foi a carreira escolhida por Wilson Morais, podemos melhor entender que o *Atlântico* é a marca de amor que Wilson tem pelo circo. É o sonho da empresa própria, os anos de acúmulo de conhecimentos da empresa-circense e um ponto elevado da carreira traçada. É seu circo-família, batizado com este nome diante da visão de que desta vez, o novo circo da família Morais faria melhor sucesso.

Essa formação aqui saiu com esse nome. Agora eu tinha outro, que era outro nome também. O primeiro que saí era o *Balaõ Mágico*, aí depois eu mudei, não deu muito certo, vou tentar outro. Já que eu vou sair pra água, vou botar Atlântico [...] Queria pegar o Amazonas, aí. O Amazonas vai respeitar o Atlântico que é maior, mais forte.

Mas isso é só história recriada, como diria Sarlo (2007), em que a memória realocaliza informações passadas graças à adição de novas informações relacionadas aos fatos que se tenta retomar quando, em verdade, houve simples simpatia pelo nome alcunhado sem maiores relações do que o mero gosto. Como ele mesmo afirma após longo sorriso de quem “já arrumou história pra contar”: “Não mais, é só brincadeira isso aí, quem botou esse nome aqui foi... nasceu assim, por acaso, quando sai com o circo não tinha ideia. Eu tinha um primo que tinha uma camisa, assim *Atlantic*, eu tive uma ideia. Vou colocar Atlântico, pronto. Saiu”.

A trajetória de Wilson tem continuidade junto a sua amada, a belemense Kátia Cilene Eutropo Geliberti, ou simplesmente “Katy”, com quem casara e tivera quatro filhos

Eu conheci ela aqui em Belém. Eu conheci a minha esposa, meu tio *tava* aqui em Belém também, e passou no bairro dela, lá a gente se conheceu pouco tempo, o circo passa pouco tempo na praça, a gente se conheceu e no máximo 15 dias já fui na casa dela, falei com a mãe dela. A mãe dela tinha dez filhas, ficou fácil ela ir no circo (risos). Aí eu falei com ela: aí ela também não achou nenhum problema porque sabia da dificuldade, que não é fácil. Tinha o pai dela lá, seu Silvio, a mãe dela já faleceu. Aí ela foi embora no circo comigo. (WILSON M.).

Durante os anos juntos, Katy aprendeu a postura do artista no picadeiro, assumiu o rol de mãe, esposa, vendedora na praça de alimentação, *partner* no picadeiro e hoje administra o circo junto com seu marido. Orgulhosamente, Wilson conta que ela sempre foi sua companheira e se envergonha de não ter ressaltado isso anteriormente durante a entrevista. Trata-se de uma mulher circense, que segundo Silva (2009), além de ser geradora de filhos, teve que dar conta não só do trabalho doméstico durante o dia, como também de ser uma artista do picadeiro à noite.

“Ela fazia os números junto, mais depois ela deixou. Só os números de mágica, Moscovita e tal. Eu deixei também de apresentar na época, aí ela ficou trabalhando de *partner*, né. Entrando comigo no número. Eu conheci ela em ‘82, quase com 30 já, vai fazer 31 anos, já tem uns anos já...” – conclui Wilson, olhando fixo nos meus olhos com um sorriso de quem respeita os anos compartilhados na estrada da vida. De fato, há um notável reconhecimento do valor dado a esposa, permeado na voz e na postura do entrevistado quando fala de sua parceira na vida. Quem os vê, entende.

A Família Raiol e o Circo Dralion

O *Circo Dralion* tem como fundadores a trupe Raiol. Como foi falado, José Rui Moraes Raiol, o Rui Raiol ou Ruy Rayol, conquistou o coração de Benegilma Marques Sagica⁵⁸, a Bené, filha caçula do palhaço Bolinha. Conquistou e casou. Dando à linhagem da tradicional família Marques uma das ramificações dentro da tradição. Sua 4^o geração é composta pelos quatro filhos que honrosamente acompanham o circo da família: Jhonnathan

⁵⁸ Bene Raiol é artista circense de família tradicional. Nascida no Pará do casal circense, Gilda Marques (ex-contorcionista) e do finado palhaço “Bolinha”. Especializada em corda indiana e, mais tarde, em tecido aéreo, deu continuidade a tradição das lonas junto ao esposo Rui Raiol, aos filhos e neta com quem toca o *Circo Dralion* pela região norte. Atualmente entra no picadeiro só em ocasião de acompanhar o marido como *partner* em números de mágica.

Marques Raiol (28), com nome artístico de John Marks, malabarista, equilibrista (rola-rola, pratos bailarinos), mestre cena e palhaço, (ou ao menos quando os reencontrei em 2011, no município de Icoraci, tinha feito sua estreia, orientado por um palhaço pernambucano que esteve com eles longa temporada. Se a reprise continua ou não, só o Deus-*clown*⁵⁹ saberá), Jhon também encabeça a Presidência do Instituto Amapaense de Arte-Cidadania (IAPAC), ao lado do pai que ocupa a banca de vice-Presidente. Seguem cronologicamente, as filhas Deise Marques Raiol (25) e Luane Marques Raiol (24), que também adotaram o sobrenome artístico Marks, e executam principalmente os números aéreos de tecido, corda indiana e lira, bem como compõem os bailados e tem entradas de *partners* em diversos números, ambas podem ser vistas jogando malabares, ensaiando entradas e colaborando na montagem do circo da família, no documentário *Hoje tem Alegria*, rodado em 2010, na ilha do Marajó. Finalmente, o caçula Anderson Marques Raiol (23) executa o número aéreo de faixas, e se encarrega da parte técnica do espetáculo.

Natural de Macapá, capital do estado do Amapá, Raiol veio muito jovem para Belém, seguindo logo para a cidade de Vigia. Ele conta a respeito de como se encontrou com o Circo Sulamericano, sua primeira paixão. E atraído pela bandinha, os animais, as bailarinas e todo o cortejo de apresentação do circo, tomou – a mais dura decisão para um menino de 11 anos de idade – deixar os pais e seguir o circo. Ele explica que foi adotado pela família de anões Pindoba (proprietária do circo Pindorama, conhecida popularmente como circo dos anões) com quem teve a oportunidade de apresentar na cidade de Belém assim como em outras cidades brasileiras. Porém, apesar da boa escola, os registros de Maciel (2004, p. 3) mostram como o artista teve grandes dificuldades em tocar seu próprio circo no Estado: “Trabalhei em vários circos, mas consegui montar o meu próprio, não deu certo e olha que tive três”, lembra o circense que atualmente administra com sucesso o seu *Circo Drailon*. Rui nunca parou da vida circense, na estrada ou na cidade sempre está envolvido com o movimento artístico assim como com o movimento político-cultural; como mostra o documento *Carta da Rede Brasileira de Teatro de Rua: Pela votação no Senado do PLC 200/09*, em texto aprovado pela Câmara dos Deputados em 2009⁶⁰, no qual consta a participação da trupe do *Drailon*. Além disto, Raiol é presidente da Rede Picadeiro Social e até 2011 ocupou o cargo de representante da Câmara Setorial de Circo da Região Norte.

⁵⁹ Acreditando que Deus sabe rir como afirma George Minos em *Histórias do riso e do escárnio*, Ed. Unesp, 2003.

⁶⁰ www.cultura.gov.br:http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/11/carta-da-redebrasileira-de-teatro-de-rua.pdf. Acessado em 17.11.2012.

Este Circo foi construído em Belém após o fim do *Projeto Escola Circo Mano Silva de Belém* no qual eles atuavam como arte-educadores circenses ensinando as técnicas do picadeiro. Até o momento o *Circo Drailon* conta na sua história com um itinerário que inclui: Amapá, Manaus e vários municípios do Pará.

O *Dralion* contou com o apoio da Funarte⁶¹ em duas oportunidades, de onde recebeu incentivo para criação do espetáculo “Amazônia um grito de alerta” em 2009 e para aquisição da bela lona⁶² nas cores azul e amarelo, em 2008, através do IAPAC/AP. Certamente, o prêmio da Fundação colaborou na melhora do espetáculo oferecido e a boa administração e trabalho colaborativo da família pode ser visto no constante crescimento da infraestrutura que faz do *Dralion* um Circo para se lembrar.

John demonstra satisfação ao falar do trabalho que desenvolve ao lado do pai: “Nós somos uma família aqui no *Dralion*, fomos criados dentro do circo e hoje conseguimos viver dele, mas nos preocupamos com o lado social do nosso trabalho, por isso sempre procuramos deixar uma boa relação com as comunidades por onde passamos”. A preocupação com o perfil social do trabalho com artes circenses é uma preocupação que os Raiol têm há muitos anos e que os levava a construir espaços de arte-educação em oficinas, espetáculos e demais ações profissionais. Em boa parte, motivados pela vida sedentária que tiveram que adotar com a necessidade de escolarizar os filhos que cresciam em número e necessidade. A família comprou terreno e construiu uma moradia fixa no Conjunto Maguari, bairro do Coqueiro e ficou na cidade de Belém até 2005 em que saiu com a primeira lona rumo a São Francisco do Pará. Das suas andanças pelo norte, o Jornalista Dario Pedroso, faz as melhores críticas.

[...] em Soure, no parque de exposições, as noitadas volumosas de público mostravam que o espetáculo estava agradando a todos, aprovando a qualidade do trabalho da equipe de Rui Raiol, diretor proprietário da companhia, que ao lado de sua esposa, irmã e filhos, comandam o picadeiro. Junto com eles outros jovens oriundos do projeto Escola de Circo de Belém, é o caso do palhaço Palmito, Jéssica Power e do equilibrista Jhonatan. (PEDROSO, 2012).

O Jhonatan aqui mencionado é Jhonatan Santos Silva, conhecido com Don. Outros ex-alunos que também passaram pelo picadeiro do *Dralion* são Bruno Magno da Conceição,

⁶¹ Portaria Funarte. N° 194, de 04.08.2009, publicada no DOU 05.08.2009. www.jusbrasil.com.br/diarios/848413/dou-secao-1-25-08-2009-pg-8. Acessado em 17.11.2012. Na oportunidade a Comissão de Seleção contou com a presença de Arnóbio ribeiro Novaes, representando a região Norte.

⁶² Prêmio Funarte para Aquisição de Lona Circense e Acessórios, instituído pela Portaria n° 58, de 26/3/2008, publicada no DOU de 27/3/2008. <http://www.cultura.gov.br/site/wpcontent/uploads/2008/11/resultado-premio-funarte-lona-circense-e-acessorios.pdf> Acesso em 17.11.2012.

apelidado de Bruno Aranha, aramista, malabarista e palhaço; o Curió, palhaço; Toni Gonçalves, palhaço Palmito; Gilson Lima, malabarista, acrobata, trapezista e palhaço que hoje atua no Circo Rakmer junto a sua esposa Flavia Sousa, malabarista e contorcionista, com quem receberam recentemente o querubim João Vitor. E, Jackeline Lima da Silva, acrobata aérea, trabalha na praça de alimentação no *Circo Mega Show* e se prepara para retomar o picadeiro em número aéreo junto ao companheiro da escola e agora do coração, o Don.

Como podemos ver, a união de laços afetivos que advêm dos artistas “da tradição”, transborda a família das lonas para grupos da urbe e da rua que mantém uma relação de encontro, treinamentos e trabalho estreitada ao extremo. Levando o circense a considerar seus colegas de trabalho como uma verdadeira família. Neste sentido, retomo minha trajetória na cidade, abrindo agora uma nova janela sobre a visão da família circense no âmbito da rua.

3.2 picadeiro na rua

Julho de 2001 foi uma data de muitas decisões. Primeiro tive que definir se parava ou não na cidade após tantos anos de movimentação. Confesso que estava cansada e me sentia sozinha. Havia surgido em mim um grande sentimento de querer uma convivência mais íntima, não só amorosa, como também de amizades e de local. Sentia que estava na hora de “recarregar as baterias”, para poder dar ao corpo e à mente uma nova estrutura física e emocional. Porém, às vezes, fazemos resistência a nossas próprias necessidades e é quando alguns fatores externos surgem e nos ajudam a nos posicionar. Ao menos assim vejo a sequência de fatos que colaboraram para minha permanência em Belém.

Um desses episódios teve lugar, nesse mesmo mês e ano, enquanto conversava com outra malabarista e artesã de rua que estava de passagem pela cidade. Por ser uma artista mulher que viajava sozinha sem maiores explicações, fui agredida por um pequeno grupo de artesãos que ocupavam a esquina da Av. Presidente Vargas e Av. Nazaré, onde tradicionalmente expõem seus trabalhos, os artesãos que não possuem barraquinha fixa na Praça da República. Que na gíria da rua são chamados de “malucos”, “hippies” ou “BR”⁶³.

⁶³ “Maluco” é um termo brasileiro, que apesar de significar louco, traz à tona o sentido da loucura não como doença mas como ousadia. O maluco é considerado ousado por viver fora do que se considera normal dentro da sociedade brasileira. Eles não tem necessariamente uma moradia fixa, acostumam se deslocar conforme a vontade ou para usufruir das vendas na alta temporada do turismo. Questionam o sistema capitalista (apesar de

Entre empurrões e gritos, em breves segundos, tive que entender que a cultura de rua que eu tinha conhecido, mudava seus códigos no Brasil e mulher que viajava sozinha, por aqui, era considerada como “prostituta” ou “lésbica”. E nenhuma dessas duas opções seria aceita pelo grupo que ali se reunia.

É comum que circenses de rua também se dediquem a fazer artesanatos, brinquedos, essências ou outras atividades que ajudam a sustentar a vida nômade que os caracteriza. Portanto, não é de se estranhar que artesãos e circenses de rua compartilhem espaços de exposição das respectivas manifestações artísticas.

No entanto, chamou minha atenção como as mulheres deste coletivo não tiveram reação de defesa e sim de cumplicidade diante da iniciativa de afronta. Era a presença de “um *collective privacy*, de uma lei não escrita, de um código de honra, de uma moral clânica que de maneira quase intencional, se protege contra o que é exterior e superimposto.” (MAFFESOLI, 2010, p. 157) e que assinala que existe sempre uma reticência a se expor aos olhares estranhos, um instinto de preservação. Esta convivência pode ser pensada a partir dos estudos sociológicos que compreendem o indivíduo em processos de grupo e nas normas coletivas que subjazem a qualquer contrato entre os sujeitos.

[...] uma explicação alternativa do modo como os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham. Essa “internalização” do exterior no sujeito, e essa “externalização” do interior, através da ação no mundo social constituem a descrição sociológica primeira do sujeito moderno [...] (HALL, 2006, p. 31).

Isto explicaria, em parte, a condescendência com a expulsão pela diferença. Apesar de algumas das presentes não concordarem com o agressor, como poderia dizer Maffesoli (2010, p. 158), “uma repugnância ao enfrentamento, por uma saturação do ativismo, por uma distância diante do militarismo”; fez com que elas se comprometessem com a degenerescência e a hipocrisia. O modelo sociológico interativo neste grupo, não incluía uma artista circense e artesã solitária.

não conseguir se desvincular dele) e adotam uma filosofia de vida que se reduz às necessidades de sobrevivência: vender um produto artesanal para poder obter comida, bebida e local para dormir, Já o “BR” é aquele que se dedica a viajar é todo seu esforço se resume a conseguir meios para se deslocar continuamente de um lugar a outro. O “hippie” por sua vez é uma categoria mais abrangente que inclui artesãos, malucos e BRs; seriam todos aqueles que escolhem uma vida alternativa. Ainda tem os “micróbios”, que são amplamente rejeitados por viver submersos em vícios e, geralmente, se dedicar com mais força a mendigar favores do que ao trabalho.

Este momento da agressão, embora que compreendido como atitude pertinente ao instinto da tribo; “atitude de autoconservação” que faz com que o grupo possa desenvolver-se de maneira quase autônoma no seio de uma entidade mais ampla. Encontra aqui, “a figura do individuo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal.” (HALL, 2006, p. 32). Como que cobrando uma integração, uma identidade, com o corpo único da tribo, do coletivo.

Porém, como Maffesoli (2010, p. 158) observa, o julgamento normativo deste episódio é pouco interessante. No caso, ele não permite prender a vitalidade que está em ação nesses modos de vida por *evitamento*. Na verdade, esse *evitamento* e esse relativismo podem ser táticas para garantir a única coisa pela qual a massa se sente responsável: a perdurância dos grupos que a constituem. E, portanto, a reciprocidade entre “interior” e “exterior”, “agressor” e “defensor” ou “equitador” só servem a esta dissertação como quadro descritivo do entorno que complementava a tomada de decisões no tempo e no espaço em que aconteceram.

O modelo sociológico interativo aqui apresentado ressalva o paralelo que se apresenta na contemporaneidade entre o artista circense de rua e o artesão. Uma ligação facilmente achada quando as habilidades circenses servem ao artista nômade como meio de sustentação e sobrevivência. Um modo de vida que se entrecruza para constituir o fundamento da estrutura de *habitus* de Circo na cidade e que, de certa maneira, remetem às atividades dos antigos artistas mambembes⁶⁴, chamados de saltimbancos ou *saltimbanquis*⁶⁵ que faziam uso de suas habilidades com a oratória, a teatralidade e as destrezas acrobáticas enquanto apregoavam seus produtos e aptidões artísticas em busca de sobrevivência nas longas estradas. Para Ermínia Silva, a redefinição das apresentações de artistas ambulantes no espaço físico circular do picadeiro, além de marcar a introdução dos números ao espetáculo circense é considerada a base do circo moderno.

De início, fazia apenas apresentações equestres, alternadas posteriormente com a introdução de números de artistas – genericamente denominados de

⁶⁴ Segundo Mavrudis (2011, p. 265) Mambembe é “aquele artista que vagueia mundo afora, levando sua arte a lugares distantes.

⁶⁵ Na etimologia da palavra encontramos o saltimbanqui ligado as origens do teatro na Grécia (543 a.C) quando aproveitando as festas em homenagem a Dionísio, uma personagem de nome Tespis atreviu-se a ridicularizar personagens importantes do clássico teatro Greco. Acusado de farsante foi expulso e obrigado a levar a vida pelas estradas, de maneira que para sobreviver foi forçado a continuar com suas funções ambulantes em cenários moveis improvisados sobre carretas e tabladros. A palavra se decompõe em *saltare* (saltar), *in* (em), *banco*, aludindo ao movimento de subir a tabuas e bancos para apregoar suas vendas e encenações. Por outro lado, a real academia Espanhola afirma que vem de *saltimbanchi*, pessoa que realiza saltos e exercícios acrobáticos ao ar livre, sobe-se a um banco para vender quintessências ou remédios singulares que supõem aliviam machucados e maus olhares. De qualquer maneira, o *saltimbanqui* foi se renovando em suas atividades mantendo o estigma de *charlatán* ou homem de pouca substância, indigno e confiança ou consideração.

saltimbancos por se apresentarem nas ruas, praças e teatros de feiras, mas também havia artistas dos teatros fechados italianos, elizabetanos, arenas, hipódromos, ciganos, prestidigitadores, bonequeiros, dançarinos, cantores, músicos, artistas herdeiros da *Comedia dell'arte*, acrobatas (solo e aéreo), cômicos em geral que se apresentaram em seus entreatos com o objetivo de imprimir ritmo às apresentações e dar um entretenimento diferente ao público [...] (SILVA, 2009, p. 47).

A ideia de um local de apresentações que possibilitava reunir as artes cênicas em um só espetáculo, rapidamente expandiu-se pela Europa, Japão e América. No Brasil, este conjunto de artistas encontrou um estilo de circo que não tendo valores aristocráticos consolidados na sua sociedade, deixou de lado ícones típicos dos circos europeus como o cavalo, e em seu lugar “prevaleceu a pluralidade artística dos saltimbancos.” (BOLOGNESI, 2003, p. 49). Ainda na origem dessa tribo nômade podemos apreciar que o impulso criador de uma coletividade, vá sendo regado por influências de novos participantes que passam a integrar o coletivo. Esta nova presença, naturalmente, dilata a estrutura de continuidade da tribo incutindo elementos inovadores para a estrutura já existente. Tal é assim que, hoje em dia, é comum associar a palavra saltimbanco, ao artista acrobata, palhaço, titiriteiro, malabarista e equilibrista que se apresenta em espaços públicos.

Reflete-se também sobre como o estigma que estes artistas carregam, a partir da semelhança que apresentam com os primeiros mestres saltadores das estradas não faz justiça ao árduo trabalho do artista nômade de rua. Analisar desta forma a coluna vertebral que sustenta manifestações de ontem, de hoje e – ainda que soe a clichê – de sempre do artista nômade no Pará, serve como parâmetro para entender a construção da vida circense local. Como uma das formas de expressão que se entrelaça a manutenção do Circo na região Norte.

Vanessa Guimarães, artista da trupe Circopaíba, conta em uma matéria jornalística de 26 de março de 2013, que já viajou o Brasil fazendo apresentações quando descobriu que as artes circenses lhe serviam como forma de sustento: “descobri que sabia já fazer alguma coisa para ganhar a vida e sai pelo mundo. Comia e ganhava meu dinheiro só com arte nas ruas. Para mim circo é isso”, resume. (ARAÚJO, 2013, p. 1).

O espaço ocupado pelo artista de rua cria a ruptura de uma lógica cotidiana quando este instaura momentos de teatralidade, estabelecidas pelos elementos empregados na cena: acrobacias, percussão, máscaras, pernas de pau, pirofagia, malabares. Essas técnicas possibilitam a interferência no espaço urbano e promove nos espectadores a criação de uma comunidade diante do evento artístico. “O artista que toma a cidade como objeto/espço de seu trabalho/criação tem por objetivo uma dupla relação com ela: de um lado, expor as formas

de conduta urbana em seu aspecto imaginário e, de outro, reconquistar a coesão social por sua intervenção artística.” (TELLES, 2008, p. 153).

Retomando minha trajetória em Belém: ao mesmo tempo em que levava o tapa na rua, era acolhida por outras pessoas da cidade. Dentre eles, artistas da região,⁶⁶ que dispostos a me ajudar, compensavam o emocional abalado e colaboravam na permanência na *cidade das mangueiras*. Em resumo, como artista de rua, me vi forçada a mudar de cenário, buscando novas estratégias de sobrevivência nos espaços de lazer, locais turísticos e praças que congregassem a população por motivos de festejos de datas comemorativas do calendário anual ou em festas abertas pré-estabelecidas por alguns grupos de particulares.

3.3 picadeiro na urbe

Espaços de Troca

Como quando observava desde a janela da minha casa, o ir e vir dos viajantes, agora busco na memória um ponto estratégico de onde olhar a produção circense e, assim, me deparo com claras lembranças da *Seresta do Carmo*. Posso dizer que se tratava de um observatório, um local ardiloso da cidade. Um espaço físico e virtual considerado como evento cultural, desde seu lançamento de 1983 a 1985, durante o mandato do prefeito Almir Gabriel, com o apoio do Governo do Estado. Lamentavelmente, a seresta não teve continuidade nos seguintes mandatos da prefeitura, até a posse de Edimilson Rodrigues, que atendeu em 1997 a iniciativa da Associação de moradores da Cidade Velha no desejo de retomar a Seresta, rebatizando a mesma com o nome de “Serenata”.

O evento que acontecia toda sexta-feira na Praça do Carmo, localizada no coração do tradicional bairro da Cidade Velha representa um marco de conscientização quanto à preservação da história da cidade, já que o referido bairro é considerado como patrimônio, por ser Centro Histórico de Belém. Formado por prédios coloniais e antigos casarões sobreviventes da história da fundação da cidade e do Ciclo da Borracha, que trouxeram muito dinheiro e luxo europeu para Belém. Assim são a Igreja do Carmo (construída nos primeiros anos do século XVII e que resguarda no interior da sua capela uma interessante coleção de

⁶⁶ Destacarei, mais adiante, aqueles que foram fundamentais dentro das artes cênicas, porém, não posso deixar de lembrar, neste momento, o fotógrafo Manoel Pantoja de Almeida. Um querido amigo que foi cicerone incondicional na introdução ao meio artístico, pessoas e espaços onde poderia dar continuidade à arte do Circo. É um dos felizes culpados de boa parte da minha vida artística em Belém.

Arte Sacra); O Fórum Landi (um projeto de revitalização do Centro Histórico, criado em 2003 pela UFPA e o Museu Emilio Goeldi); e o Colégio Salesiano Nossa Senhora do Carmo (antigo convento das Carmelitas que mais tarde serviria de fortim no movimento popular da Cabanagem). Foi o período em que vários espaços da cidade receberam companhias estrangeiras com apresentações circenses.

A Praça do Carmo é um dos primeiros espaços a serem construídos pelos portugueses que chegaram à região Norte, em 1616. Junto com as edificações que conformam o Complexo Feliz Lusitânia, que abrange o Forte do Presépio (uma das primeiras construções de caráter militar da Amazônia, que além de dar visibilidade à entrada da cidade, hoje abriga o Museu do Encontro, onde se exibem artefatos e pinturas das comunidades indígenas e dos colonizadores portugueses da época), a praça Dom Frei Caetano Brandão (de 1900, também conhecida como Largo da Sé), a Casa das 11 Janelas (um antigo hospital colonial), a Igreja de Santo Alexandre (onde funciona o museu de Arte Sacra) e a Catedral Metropolitana de Belém. Esta zona portuária sobre as águas do Rio Guamá ainda hoje serve para embarcações que se destinam a municípios próximos à capital.

Neste caso, a importância da Seresta do Carmo, se remete a forte participação dos artistas belemenses no local, não somente com as apresentações musicais, de dança e de teatro que conformavam o evento, mas, também, pela eminente presença da classe artística que prestigiava continuamente o encontro. Maffesoli (2010b) afirma que, “o povo é o “gênio do lugar” sua vida no dia-a-dia assegura a ligação entre o espaço e o tempo. Ele é o guardião não consciente da sociedade”. O povo deve abstrair-se ao menos possível de seu meio, para que assim, perceba a força simbólica de sua existência. Existência esta em que são privilegiadas “as percepções imediatas e as referências próximas.” (MAFFESOLI, 1998, p. 178). Neste logradouro da cultura, tive a oportunidade de receber o apoio e a calorosa recepção dos presentes, durante evolução de números de malabarismo com fogo e pirofagia. Ao mesmo tempo, a Seresta serviu como local onde conhecer e reconhecer outros artistas. Alguns dos que até mesmo já trabalhavam ou tinham experimentado treinamentos de habilidades circenses.

Era inegável que a liberdade do espaço aberto, a multiplicidade de linguagens artísticas apresentadas e ali “representadas” por seus fazedores, fazia da Seresta/Serenata do Carmo um lócus de encontro, onde não faltavam, também, artesãos e andarilhos, que aproveitando a movimentação do local, vendiam e expunham sua arte e, assim como eu, vários deles se dedicavam a habilidades circenses. Em Maffesoli, isto é explicado por meio da

“reversibilidade estreita que existe entre o lugar e o laço” (2010, p. 293), um lugar onde a socialidade emocional e empática tem necessidade de um espaço para desabrochar. Era o espaço da troca, do *show* e dos contatos. A grosso modo, posso dizer que a Seresta era para mim (no sentido antes referenciado) como o *Bar dos Artistas* era para os donos de circo de antigamente.

Para infortúnio de muitos, a Seresta teve sua última edição no ano de 2005 por solicitação dos vizinhos das imediações da praça, diante da falta de sustentabilidade para receber o público da cidade. Contudo, observa-se que outras manifestações como o Auto do Círio⁶⁷ e os carnavais de rua, ainda tem lugar a cada ano neste bairro.

Outro espaço onde fui bem acolhida para desenvolver a arte do Circo foi no complexo Ver-o-Rio, que ocupa uma das últimas área turísticas e de lazer sobre o lado noroeste da Bahía do Guajará. É um pedaço de orla resgatada depois de anos de ocupação inadequada que pretende devolver o caráter ribeirinho de Belém, além do direito da população conviver com o rio, já que esta área era fechada para o público até a década de 50. É uma espécie de praça pública com barraquinhas de comidas típicas, bares, *playground*, calçadão de pedras portuguesas e um palco.

Quando cheguei em Belém em 2001, o espaço começava a ser administrado pela Belémtur – Companhia de Turismo de Belém – com quem tivemos árduas lutas para poder dar continuidade a exposição de artesanatos e apresentação de números no local. Éramos expulsos sem justificativa, contraditoriamente desprezados pela *Belemtur*, e solicitados pelos donos das barraquinhas e por belemenses que assistiam regularmente nossos *shows*. As discussões perpassavam pela imposição do pagamento de licenças e alvarás que eram exigidos pela *Belemtur* para liberação do trabalho ambulante. Contudo, não havia nada que regulamenta-se as manifestações artísticas itinerantes que aconteciam de maneira periódica e, geralmente, a cargo de artistas viajantes. De fato, Castro (2011, p. 129), observa que “a apropriação de zonas de Belém, assinaladas como “tradicionalis” pelos intelectuais da cidade constitui também um processo de alegorização”, que naturalmente pode remeter a um processo de reencontro com um Ver-o-Rio idealizado em outras épocas. O autor de *Cidade Sebastiana*, diz acreditar que a alegorização, ou seja, o devaneio sobre o espaço urbano da

⁶⁷ Auto do Círio é um cortejo em forma de festa e ritual que congrega artistas e cidadãos comuns em um espetáculo multiforme, onde se misturam o popular com o erudito, a oração com a dança e a encenação, a religião afro com a europeia, o cortejo com o carnaval. A manifestação propicia até mesmo o diálogo entre as linguagens das artes cênicas. Entre as quais já puderam ser apreciados alguns personagens em pernas-de-pau, com malabares e em cenas de tecido acrobático. Inclusive, na esfera do diálogo entre o circo e o teatro, o grupo *Palhaços Trovadores* costumeiramente apresenta um quadro cênico na linguagem do *clown*, que é especialmente montado para este evento.

cidade, “a partir da impossibilidade de reproduzir, com racionalidade, um modelo de modernidade europeia”, é maçante para os sonhos de modernidade urbana de Belém. (CASTRO, 2010, p. 201). Entretanto, o sucesso das apresentações com malabares de fogo fez com que os administradores das barracas – que por sua vez eram os que decidiam que *show* iria para o palco – me tirassem das beiras do complexo onde normalmente aconteciam os números, e me colocassem em cima do palco como parte do espetáculo noturno, dando, assim, respaldo às apresentações no local. Há nisto uma dicotomia que faz transitar o passado de uma Belém de sonhos e a Belém real, sendo que “a percepção constrói a segunda e, a memória e o imaginário constroem a primeira [...] entretanto, esses dois níveis de percepção não são privativos dos Sujeitos Observadores e Narradores de hoje.” (idem).

Isto posto, podemos compreender como se articulou no início da década passada uma marcante alienação do espetáculo circense, por meio da relação espaço-imaginário-tempo, cujo resultado torna-se visível nos anos seguintes. Como confirma Bourdieu (2011, p. 223),

O efeito de legitimação da ordem estabelecida não incumbe somente, como se vê, aos mecanismos tradicionalmente considerados como pertencentes à ordem da ideologia, como o direito. O sistema de produção de bens culturais ou o sistema de produção dos produtores desempenham, além disso, isto é, pela própria lógica de seu funcionamento.

Assim, o coletivo dominante torna-se gerenciador do espaço cultural aqui analisado, quando traz a contribuição de sua própria força – propriamente simbólica – à ação do conjunto social. Isto é, se posicionando frente às relações de força pelo uso declarado da força, faz valer o direito à consagração simbólica de sua cultura, de seus gostos culturais e colabora na sedimentação destas manifestações da arte.

Diante disto, os guardas municipais começaram a fazer vista grossa e nos deixaram atuar e “rodar o chapéu” à vontade. Até que um ano mais tarde, ao retornar de uma breve viagem pelo litoral do estado, soube que um casal de artistas mambembes foi descuidado na execução dos números com fogo e deixaram escapar uma tocha acesa que quase incendiara uma das malocas de comidas típicas. Após este infortúnio, a segurança do local não permitiu nenhum tipo de apresentação com fogo, nem dentro, nem fora do palco. Anos depois, retornei ao local e reconheci uma das donas das malocas que gerenciavam o palco e alguns garçons que, da mesma maneira, lembraram saudosamente de nossas apresentações e me convidaram a retomar as apresentações, ainda que sem a pirofagia. Corrobora-se nessa sucessão de eventos, o pensamento de Tinhorão (2001, p. 9) de que coisas modificadas implicam em “mudanças no pensamento que comandará a próxima modificação”, visto que “assim como as

intenções se objetivam na prática, esta se torna fundamental para o pensamento”. Como o homem é um ser racional, capaz de emprestar uma intenção aos modos com que se relaciona com as coisas e as modifica, também constitui algo objetivo e, portanto, histórico”.

O complexo sofreu reformas importantes e no dia 31 de outubro de 2003, onde havia uma antiga rampa da extinta Companhia Aérea Panair foi inaugurado um pequeno lago artificial e um anfiteatro coberto todo em madeira, que leva o nome de Memorial dos Povos Indígenas. Desde então, a maloca como memorial em homenagem ao indígena serve de cenário para espetáculos e eventos culturais da cidade (FONTES, 2011). Além disso, funciona ancorado no complexo Ver-o-Rio o navio Lady Lu, que após a família Guedes encerrar as atividades de sua empresa de navegação, foi transformado no suntuoso restaurante Pier 47. Neste espaço flutuante onde tem lugar eventos sociais de empresas e particulares, chegamos a fazer apresentações circenses em 2011, com o *Vida de Circo*⁶⁸ em ocasião do aniversário da Emissora de televisão SBT⁶⁹.

Durante os dois primeiros anos na cidade, o Complexo Ver-o-Rio foi o local onde eu “ganhava o pão”; contudo, em 2002 a rigorosidade na vigilância municipal sobre o artista mambembe me levou a buscar novos locais onde pudesse apresentar os números de circo. Foi quando descobri que o majestoso prédio colonial que ocupa a esquina da Av. Nazaré, nº 31, com Av. Assis de Vasconcelos, era um recinto de cultura sustentado pelo governo, onde funciona – até a atualidade – a *Casa da Linguagem*⁷⁰, que pertence à *Fundação Curro Velho*⁷¹. Este órgão de cultura funciona como sede de inúmeras atividades de estímulo à formação artística e cultural em geral. Passei os anos seguintes mergulhada naquele lugar, tentando absorver tudo o que era oferecido sobre artes cênicas e conhecendo artistas, diretores, figurinistas, iluminadores e grupos com os quais interagi vivazmente. Diante da

⁶⁸ O *Vida de Circo: Produções de Circenses na Amazônia*, é uma produtora de espetáculos e números circenses criada em 2010, a partir da fabricação de aparelhos e acessórios circenses que divulgaram o trabalho do nosso grupo, convertendo-se, mais tarde, numa produtora de maneira ampliada. Atualmente, o *Vida de Circo*, também produz e coordena eventos artísticos e de investigação científica, seminários e demais ações em prol do circo. Tais como o Seminário de Pesquisa em Artes Circenses, Colóquio Interartes e o dossier de Circo da Revista Ensaio Geral/UFPA, 2013.

⁶⁹ O *show* foi realizado durante a recepção dos convidados com números de pirofagia, malabares de *led* e fogo, com o tema SBT Tropical.

⁷⁰ O prédio foi construído em 1870 para ser a casa da família Bolonha. No local, também funcionou o Grupo Escolar Floriano Peixoto. Em 1991, o prédio foi restaurado para abrigar o Conselho Estadual de Cultura e a Casa da Linguagem. Além dos espaços para oficinas, lá se encontram a loja Mercado, a Biblioteca Setorial e o Espaço Max Martins, co-administrado por escritores paraenses, parceiros da *Fundação Curro Velho*.

⁷¹ A *Fundação Curro Velho* foi o primeiro matadouro da cidade, o Curro Público de Belém foi construído e inaugurado pelo presidente da Província, Francisco Carlos Brusque, em 1861 e desativado em 1912. Somente em 1983 teve o reconhecimento de seu valor, quando foi tombado. Cinco anos depois foi restaurado para abrigar o projeto da *Fundação Curro Velho*. Situado no bairro do Telégrafo, às margens da Baía de Guajará.

nova perspectiva de oportunidades, reergui meus planos de continuar viajando e decidi viver mais dessa arte belemensense, escondida nos artistas e suas artes.

A Troca de Ofícios

Em pouco tempo passei de artista nômade para artista da urbe, entrei em cursos de formação em artes cênicas, me tornei aluna e, depois, passei de aluna para professora, ou melhor, “oficineira”. A sede por técnicas circenses sempre foi muita, porém, não havia (e ainda não há) um curso de formação técnica em Circo, e eram raras as oportunidades em que eventuais viajantes ou artistas independentes ministravam cursos curtos em estilo de oficinas e encontros. Por conseguinte, me envolvi mais com as propostas de formação em Teatro que, geralmente, a Casa da Linguagem dispunha para o público em geral, visto que algumas delas incluíam acrobacia de solo, malabares, palhaço e pernas-de-pau. Essas eu não perdia nenhuma, fiquei tão assídua que, em pouco tempo, me chamavam de “A argentina do circo”. Evidentemente, “as relações dos homens com as coisas não se dão isoladamente, mas enquanto os homens se relacionam entre eles, o que transforma até mesmo a prática movida por intenção ou pensamento isolado, numa prática social” (TINHORÃO, 2001, p. 9), neste caso, baseada em novas trocas com a cidade, compartilhando aquilo que tinha aprendido durante os anos em trupes e circos. Cabe observar que, ao ver aqui a crônica da minha vida, o que se pretende frisar é o conjunto das relações, “comprovando que a história natural do homem, na verdade, é a história da ação dos homens em sua prática social.” (idem). De maneira tal que o ofício tomou conta da minha vida e minha vida se tornou um ofício.

Como falei anteriormente, a constante presença na Casa da Linguagem me rendeu muitos amigos e, graças a eles, depois de alguns meses, tive a oportunidade de ganhar o primeiro “salário oficial” ao ministrar a oficina de malabares: “Dança com objetos”. Essa experiência deu o *start* a uma série de outras oficinas que aconteceriam não somente na Casa da Linguagem, como também na FUNCAP⁷², na Escola de Teatro e Dança da UFPA, em Festivais de Artes Cênicas e junto a grupos de teatro e companhias de dança, não só em Belém, como também em outros municípios do Pará. Portanto, esta rede de relações foi estabelecendo o que Bourdieu (2011) chama de “constante do campo dos parceiros”, como referência à rede de relações práticas que compreendem não somente o conjunto das relações genealógicas, mas também o conjunto das relações não genealógicas que vão se estabelecendo

⁷² A Fundação da Criança e do Adolescente do Pará – FUNCAP, hoje funciona como Fundação de Atendimento Socioeducativo do Pará – FASEPA, é uma Fundação Governamental criada em 1967, cuja missão é de coordenar e efetuar o atendimento de adolescentes que cometeram atos infracionais, bem como de seus familiares, orientados pela doutrina da proteção integral e desenvolvimento social.

em vista a necessidades e objetivos. Assim, as “trocas” constantes podem ser mobilizadas para as necessidades ordinárias da existência, chamadas por ele de “relações práticas”, dado que “ao mesmo tempo utilizáveis de fato, porque espacialmente próximos, e úteis, porque socialmente influentes, fazem com que cada grupo de agentes incline-se a manter a existência, mediante um trabalho contínuo de manutenção, de uma rede privilegiada de relações práticas [...]” (BOURDIEU, 2011, p. 276). Cada oficina dava a chance de transmitir os conhecimentos adquiridos em outros lugares e, ao mesmo tempo, aprender da particularidade artística de cada região, cada grupo, cada artista. Foram experiências intensamente vividas. Que deu lugar a uma “comunidade emocional” – referenciando aqui o pensamento de Weber e Maffesoli – graças a concepção e manutenção de laços sociais e comunitários, efêmeros, mutantes e estruturados no cotidiano da vida belemense. Citando Durkheim, Maffesoli (1998, p. 18) afirma que procuramos proximidade com aqueles que nos identificamos, procuramos companhia “daqueles que pensam e sentem como nós”. Nossas convicções, nossas paixões, nossos sentimentos, nossas repulsas e opiniões constituindo uma comunidade de novos artistas, unidos mais com a emoção que com a razão, uma emoção de identidade, uma emoção coletiva.

Por meio desta comunidade emocional, participei do Concurso de bolsas para Formação de Atores 2001, na Escola *Studio em Ação*⁷³, e saí como principal vencedora, ganhando o 1º prêmio da escola, que consistia em uma bolsa integral para cursar os *workshops* das férias e o curso de formação de atores: “de dois anos”... Dois anos? Como assim, dois anos num mesmo lugar, parada? Talvez fosse exagero da minha parte – pensei brevemente. E fugi para o Maranhão.

Amor que Não se Troca

Passado o prazo de férias, a vida de aventureira⁷⁴ deu uma reviravolta, e após meditar por longos dias, decidi voltar e ficar no Pará. Parte de mim resistia diante da eminente falta de circos e atividades circense permanentes na cidade, contudo, cedi aos encantos da Amazônia.

⁷³ Dirigida por Marcelo Miranda, ex-marido da empresária Rosangela Maiorana, da família dos Maiorana, proprietários da Rádio, TV e jornal O Liberal, a escola oferecia a possibilidade de duas bolsas integrais e seis parciais em cursos para atores de teatro, TV e cinema.

⁷⁴ Aventureira é o nome dado a pessoas que não são do Circo, mas passam por ele. Segundo Mavrudis (2011, p. 19) é como os circenses chamam os que são de fora, os que não nasceram nas famílias mas que entram ou querem entrar para o circo [...] a relação entre eles não se restringe ao trabalho, mas sim, estende-se à vida em comunidade, podendo os aventureiros alterá-lhes os costumes e a estrutura familiar”.

Certamente, eu não passava despercebida naquele núcleo social, uma vez que minha identidade nômade estava impregnada da estética e da ética, como consequência do *habitus* e produto de uma aquisição histórica. Em Setton (2002, p. 65) vemos que para Bourdieu, “desde que a história do indivíduo nunca é mais do que uma certa especificação da história coletiva de seu grupo ou de sua classe, podemos ver nos sistemas de disposições individuais variantes estruturais do *habitus* de grupo ou de classe[...]”. Quer dizer que “[...] o estilo pessoal é essa marca particular que carregam todos os produtos de um mesmo *habitus*, práticas ou obras, não é senão um desvio, ele próprio regulado às vezes mesmo codificado, em relação ao estilo próprio de uma época ou classe.” (idem).

Quanto ética, entendo o estado de liberdade que emana o nomadismo, uma vez que “efetivamente, sugere formas de solidariedade concreta. A partir do momento em que o que se vive é o trágico cotidiano, o que expressa perfeitamente a ‘preeminência do presente’, vivido como tal e não como um dramático acontecer histórico.” (MAFFESOLI, 2004, p. 72). Até porque está fundado na intensidade das relações cotidianas nômades que afeta o sentido de ajuda mútua (por sobrevivência às adversidades eminentes) e de intercâmbio de afetos (acelerando o tempo das relações, dado o curto período que se tem para elas antes de mudar de lugar ou necessidade). Para pô-lo em outros termos, dando à expressão seu sentido mais estrito, “a socialidade sedimentar-se-á numa interação simbólica que será ao mesmo tempo informal e verdadeiramente sólida.” (idem, p. 71).

Tudo quanto foi dito, incidiu na trama de relações sociais que se teceram, ora como conflito de forças, ora como sedimentação das comunidades emocionais, dentro do ambiente de uma Belém de elite, em contraponto a uma experiência itinerante. Para Setton (2002) entre o *habitus* e o campo, existe uma prática (racional e não racional) de ajustamento à prática social que tem lugar como forma de ação (luta, defesa, posicionamento, adesão) frente às estruturas objetivas e subjetivas que lhe aparecem.

Isto posto, relembro agora o dia em que fui convidada a fazer uma troca de saberes com o coordenador da Escola, quem, por sua vez, também era professor de capoeira. A finalidade era ensinar a ele as técnicas de circo, para que posteriormente pudesse ter a disciplina “Circo” dentro do curso de formação. Em contrapartida, aprenderia um pouco dessa arte-luta brasileira que envolve saltos e movimentos acrobáticos de impressionante plasticidade. Dadas às condições de ausência de circo na cidade, tomei a proposta como uma “prática de ajustamento à prática social”.

No entanto, nossas aulas não passaram daquela tentativa. Após o primeiro encontro, circo e capoeira atravessaram as divisas do profissionalismo para a vida sentimental.

Simplesmente diremos que aquele coordenador – que teve a iniciativa de introduzir o Circo nas atividades da instituição – se converteria, tempos depois, em meu marido, com quem hoje levamos à frente o *Nefesh*⁷⁵ Núcleo de pesquisa em Teatro e Circo. Nessa estrada juntos, Joelson Silva de Sousa⁷⁶ ou Joelson Leny, se descobriu como o palhaço Tapiquinha, e por ser um exímio atleta, teve facilidade para introduzir alguns saltos e acrobacias de solo nas representações do *Nefesh*. Com o tempo, aderiu à prática de pernas de pau e pirofagia.

Talvez Bourdieu (2011, pp. 274-275) ironizaria a nossa “prática de ajustamento”, dentro de sua teoria de “relações de parentesco”, como “economia das trocas materiais e simbólicas entre as gerações”, cujo fim é “a satisfação de interesses materiais e simbólicos organizado em referência a um tipo determinado de condições econômicas e sociais” que desempenha, basicamente, “uma função de ordenação do mundo social”. De modo que, nossa história é como um adolescente, tem 13 anos de união, um instante de decisão, um encontro inesquecível, um anelo comum, a quebra das estruturas e o espaço para as novas fundamentações. Por isso, acredito que o amor é mais uma questão de descoberta de dispositivos partilhados e construção de uma identidade comum, ao estilo de Bourdieu, que um romance novelístico produto da flecha de Cupido: é uma escolha diária.

Com base nessas escolhas, em 2005 focamos todas nossas energias em trabalhar juntos técnicas de palhaço e de formas animadas, no projeto “Pierru e Cabeçudo como Provocadores do riso”⁷⁷. Nele, buscamos descobrir os elementos que incitavam o riso da população de São Caetano de Odivelas, município paraense em que se realiza a grande festa do Boi. A busca por definir elementos do risível tinha a ver com minha experiência de compreensão plena da cultura belemense e de seu humor local, com brincadeiras e experiências de infância de Joelson.

Com direção de Anibal Pacha⁷⁸, surgiu o espetáculo “Brinquedo Brincado”, com reprises tradicionais de palhaço, brincadeiras próprias do folguedo e técnicas de manipulação de boneco de vestir e de máscara. Podemos dizer como em Setton (2002, p. 64) que o *habitus*

⁷⁵ Nefesh é uma palavra de origem hebraica que significa alma. A escolha do nome foi motivada pela gíria própria as técnicas de manipulação de objeto e do palhaço, nas quais comumente falamos que existe a alma do objeto, a alma do boneco ou, então, da máscara do palhaço.

⁷⁶ É Ator, bonequeiro, acrobata e capoeirista. Formado em Pedagogia pela UVA/PA e Especializado em Lazer pela Universidade Federal do Pará. Mestrando em Artes no PPGARTES/ICA/UFPA.

⁷⁷ Projeto premiado com Bolsa de Incentivo à Pesquisa em Artes Cênicas do Instituto de Artes do Pará, 2005.

⁷⁸ Anibal Pacha é ator, diretor, figurinista e atualmente professor da Universidade Federal do Pará. Fundou o grupo In Bust: Teatro com Bonecos, junto a Adriana Cruz e Paulo Ricardo Nascimento, com quem compartilha amplo repertório do teatro com formas animadas. É diretor do Nefesh.

como instrumento conceitual que auxilia a apreender uma certa homogeneidade, isto é, elementos recorrentes nas disposições, nos gestos e preferências de grupos e/ou indivíduos produtos de uma mesma trajetória social, como o Nefesh, colaborando para ancorar as estruturas do coletivo cênico.

Diante desses dois elementos (nariz e boneco), batizamos nosso grupo de Nefesh, que em hebraico significa Alma. Alma é alma, vida. Pulsação e Impulso. Como efeito, *Nefesh* trouxe a nós o fôlego de vida, a alma itinerante que acabou nos levando a dialogar com outras linguagens, principalmente entre o Teatro de formas animadas, o Circo e a Capoeira.

Por outro lado, a vivência de arte itinerante, dos circos-família e da rua, influenciou as produções que tem pouco ou nada de cenário, adereços que se transformam em objetos para a brincadeira e uma sonoplastia manipulada pelos próprios atores enquanto encenamos. Além disso, não há nenhum complexo mapa de luz a ser montado. Toda a estrutura física é muito simples e portátil. O espetáculo chega montado no ombro dos atores, é espalhado e compartilhado com o público e encerra com a participação de uma audiência brincante e ativa. Uma arquitetura cênica bastante nômade, por certo. Herança-da-herança, como “adaptação cultural e econômica da cultura popular brasileira da atividade circense europeia que originou o circo no país.” (MAVRUDIS, 2011, p. 45).

Um ano depois, em 2006, a companhia pôs em cena o espetáculo “Quarto de Ora”⁷⁹, ampliando a linguagem do Teatro de animação, para a manipulação de objetos de cena em estilo de malabares circenses e de bonecos de manipulação direta. Posteriormente, o *Nefesh* ganhou uma nova roupagem na apresentação de palestras e peças temáticas, criadas no projeto “Dia D”, que inclui espetáculos temáticos baseados em datas comemorativas, tais como Dia dos pais, Dia das crianças e Dia do trabalhador, dentre outras, e as palestras “Marketing pessoal” e “Motivação”⁸⁰, cujo formato estreita as artes cênicas à academia, graças à linguagem do palhaço.

Em 2008, o *Nefesh* homenageou o escritor e poeta Max Martins, na montagem de “Coisas pra se lembrar”, levando ao palco as multicores colagens do diário pessoal do artista, e seus pensamentos. Ampliando desta vez, para as técnicas de equilíbrio sobre banco e a manipulação de staff⁸¹. E, por último, em 2009, foi a vez da remontagem do espetáculo “A

⁷⁹ Nessa nova proposta, foram tocados os âmbitos espiritual e moral sobre a oração universal do Pai nosso, a fim de refletir sobre coisas que falamos cotidianamente sem dar às palavras a devida relevância.

⁸⁰ As palestras foram uma iniciativa em parceria com a profa. Msc. Cristina Pacha, quem teve participação nas apresentações e, na época, atuava como professora do curso de Publicidade da Faculdade da Amazônia (FAZ).

⁸¹ *Staff* ou bastão é um tipo de malabares considerado de contato e lançamento (MAVRUDIS, 2011, p. 264).

Lenda da Chuva da Tarde”⁸², na qual acrescentamos algumas acrobacias de solo em dupla e intensificamos a participação do público na cena como é praxe do *Nefesh*, desde seu primeiro “Brinquedo Brincado”. Inspirados nas entradas e reprises de palhaços de picadeiro, cujos “esquetes são exclusivamente gestuais”, e outros que “tem um diálogo básico, a partir do qual os artistas improvisam”. Sendo que ainda prevalece no grupo “um diálogo mais elaborado, contendo piadas e momentos cômicos que se baseiam na palavra.” (BOLOGNESI, 2003, p. 207).

Com o crescimento interno e externo das atividades circenses em Belém, sentimos necessidade de separar o que era produção de teatro do que era de circo, de maneira que surgiu a *Circus Life*, mais tarde mudando o nome para *Vida de Circo* e finalmente assumida como *Vida de Circo: produções circenses na Amazônia*. Inicialmente, como “assinatura” na confecção de aparelhos circenses, adereços de cena e figurinos criados e totalmente produzidos pelo grupo e, a posteriori, na produção de números para eventos e espetáculos em parceria com outras companhias. Além de criar em 2012 o *I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses*, com apoio da ETDUFPA, FUNARTE e da Fundação Cultural Tancredo Neves.

Nesse percurso de tempo, observamos que os espetáculos circenses começam a cair no gosto do público paraense, uma vez que a grande divulgação da mídia televisiva e da *internet* sobre a companhia canadense *Cirque Du Soleil* favoreceu, consideravelmente, para o aumento da demanda de números e reprises em eventos sociais e corporativos na região.

A Lona troca com a Urbe

Em 2006, estava em Belém o Grande Circo Popular do Brasil, com espetáculo de Trapézio de voos; Malabares; Cama Elástica; Equilíbrios e Paradas em aparelhos; Contorcionismo; Ritual do Fogo; Mímica, Saltos e Acrobacias; Números especiais com Palhaços, Cômicos e Brincantes; Ilusionismo – números tradicionais de magia numa linguagem contemporânea; Balé Brasil – um corpo de baile costurando os números do circo, misturando linguagem e provocando um musical circense. Entre estes maravilhosos números, estavam os irmãos Rudson e Ramirez Roma, que executavam com padrão destacado um número aéreo de tecido acrobático duplo inspirado no “Voo dos Pássaros”, um número solo de trapézio fixo e evoluções acrobáticas em corda indiana. Estes números chamaram a

⁸² Criada originalmente pelo Grupo Bateção, a partir do conto original do escritor paraense Rubens Meireles e, nessa nova montagem, adaptada de três para dois atores, com acréscimo de brincadeiras que trazem o público para a cena como é praxe do grupo.

atenção da plateia belemense que os aguardava todo final de espetáculo para cumprimentá-los. Ora, se a plateia ficava cativada, quanto mais nós artistas, que sabíamos o árduo trabalho que estava por trás da execução zelosa do número acrobático! A procura por aprender destes jovens mestres, ecoou entre alguns circenses da urbe que já tinham experiência na área. Foi assim que conhecemos Jonas Alves da Silva e Michele da Rocha Conde.

Jonas – nascido em família circense – aproveitava toda visita de Circos para rever amigos e estimular Michele na prática de acrobacias aéreas, nas quais ela sempre se mostrou extremamente hábil. Durante a temporada na praça, treinávamos, principalmente, com Rudson, alguns truques e exercícios “educativos” para tecido acrobático e trapézio fixo. Todavia, em contraste com a boa vontade de nos ensinar, Rudson tinha que lidar com a liberação do espaço por parte dos donos de circo (que, como é sabido, nem sempre enxergam com bons olhos as horas extras de treinamento e a visita de estranhos) e com as contrariedades do tempo reservado a outros artistas que ensaiavam costumeiramente após o *show*. De qualquer maneira, a enorme generosidade no ensino das técnicas de acrobacia aérea, os momentos de conversa sobre circo e amigos circenses, as viagens imaginárias dentro das possibilidades em cada aparelho e os incontáveis roxos e calos ganhos durante nossos encontros, fez com que um forte laço de amizade e uma nova iniciativa se selassem entre nós todos. De maneira tal que a amizade perdura até hoje com grande alegria a cada novo encontro.

Após o Grande Circo Popular sair da cidade, a decisão de “voltar às alturas”, de retomar os treinamentos, de reiniciar a luta por um espaço para o circo na urbe belemense ressurgiu como a Fênix, e fui atrás do sonho.

Contudo, passariam longos três anos até finalmente conseguir um novo espaço de treino. Somente em 2009, o Teatro Estação Gasômetro – localizado no Parque da Residência – abriu suas portas para liberar o espaço para treinos de acrobacias aéreas. A solicitação encaminhada foi muito bem acolhida pelo diretor, Sr. Cândido, e tudo teria dado certo se não fossem as medidas tomadas no governo de Ana Julia Carepa, que decepcionou as atividades culturais da cidade, não só rebaixando os cachês dos artistas (que já eram baixíssimos) nos pontos turísticos e culturais da cidade, como, também, reduzindo a carga horária dos funcionários concursados que trabalhavam em locais da cultura, tais como teatros, museus, etc. Essa decadência na estrutura de atendimento à categoria artística e ao povo paraense causou mais uma nova frustração às tentativas de ter e dar acesso à arte circense na cidade.

Havia o espaço, mas não os funcionários para liberar as atividades. Um caos chamado política.

Durante o tempo que o Teatro Gasômetro foi disponibilizado, mantivemos ensaios regulares de trapézio fixo e faixas junto com os amigos Michele e Jonas. Cada um trouxe para a prática as dicas de treinamento que conhecia. Arrumávamos os aparelhos acompanhados das histórias que Jonas contava sobre circos pelos quais tinha passado antes de casar com Michele. Eu, por minha vez, compartilhava das andanças por outros países e Michele trazia a garra de quem gosta do treinamento persistente. Foram dias de muita alegria, de uma parceria com anseios de fazer acontecer mais do circo em Belém e de acreditar que aquilo podia dar certo.

Porém, após o fracasso da ocupação do espaço, eles desanimaram e retomaram suas vidas de empresários. Hoje, o casal possui a *Cia da Alegria*, uma empresa de brinquedos infláveis, que trabalha em eventos sociais e lucra muito mais e melhor do que com o Circo. Michele se consola das atividades circenses subindo diariamente nos aparelhos que amarrou no quintal de sua casa, porém, não mais com o sonho de pisar no picadeiro, e sim como complemento de força e resistência para as intensivas rotinas de musculação. Converteu-se em fisiculturista e compete em categorias amateur, tendo ganho o prêmio paraense feminino em 2011. Um ganho para o esporte, uma perda para o circo.

Quando ainda estava no *Teatro Gasômetro*, o ator e *clown* da *Cia Notáveis Clown*, João Guilherme Pinho, me informou sobre atividades circenses que estavam acontecendo na academia *Cia. Atlético* de Belém. Com um último fôlego, fui atrás de novas esperanças.

Na *Cia. Atlético* são realizadas atividades circenses desde 2009, como fruto de uma iniciativa encabeçada por Charles Wesley que, também, é professor de Educação Física na empresa. A iniciativa é consequência de uma experiência prévia, quando em 2007 ele assumira um grupo de alunos de teatro na *Fundação Curro Velho*, com a proposta de aplicar as habilidades circenses aprendidas ao longo da sua formação independente. Deste grupo inicial surgiram saltadores, acrobatas aéreos, pernas de pau, malabaristas que serviram como multiplicadores para muitos outros novos circenses. Alguns, hoje, desenvolvem além de apresentações em eventos empresariais e sociais da cidade, atividades de ensino em cursos e *workshops*.

Todavia, o espaço dividia-se entre as atividades de formação de novos circenses para resultados artísticos – ainda que de maneira não formal – e as atividades para condicionamento físico que são de praxe para uma academia. Até porque, como atividade de

treinamento do corpo, muita gente procura dar piruetas, saltos, jogar malabares e outros movimentos da técnica circense, não para tentar a sorte nas artes cênicas ou em competições esportivas, mas sim com a intenção de conquistar um bom condicionamento físico. Como Cardoso (2010, p. 1) observa,

as aulas de acrobacia que tradicionalmente ficavam restritas às escolas de circo, agora também invadem tradicionais academias de ginástica e de dança, atraindo muita gente, em busca de uma atividade física que ajude a deixar o corpo mais forte e saudável, mas sem abrir mão da diversão e do lado lúdico.

De maneira lúdica e como mera atividade física, as aulas de acrobacias, saltos na cama elástica, equilíbrio nas pernas-de-pau ou monociclo, servem para trabalhar todas as partes do corpo e englobam atividades de alongamento, aquecimento e técnicas que ajudam a aumentar a tonicidade muscular, em especial do abdômen. Além de proporcionar flexibilidade, melhora da agilidade, do reflexo e da concentração. E, ainda, há benefícios notáveis no aspecto psicossocial.

Em matéria jornalística publicada em 2010, a fisioterapeuta Deborah Supino⁸³ declara que "A aula de tecido acrobático, por exemplo, estimula a concentração, o raciocínio lógico e trabalha a paciência" e "Também é motivador, devido ao fato do aluno ultrapassar obstáculos a todo momento, vencendo seus medos e receios".

Estas observações foram constatadas mês após mês com o grupo heterogêneo da academia que contava com médicos, empresários e elegantes mulheres da alta sociedade que optaram pelo ambiente descontraído das atividades circenses como meio de ficar em forma e resgatar a beleza e riqueza do corpo saudável.

A arte circense atual resgata a beleza e riqueza do circo tradicional que marcou a infância de muitas pessoas. Não me refiro à aula de palhaços ou malabarismos, e sim a grandes espaços com tecidos coloridos pendurados no teto, a uma altura de mais ou menos 6 metros, nos quais os alunos sobem e fazem altas performances, mesclando dança, teatro, técnicas aéreas, exercícios de flexibilidade e muita força, num ambiente totalmente descontraído (CASSOLATO e TORRES, 2009, p. 2).

⁸³ Formada em fisioterapia pela Universidade Paulista e em Reeducação Postural Global (RPG) pelo Sindicato dos Fisioterapeutas e Terapeutas Ocupacionais no Estado de São Paulo (Sinfito-SP), atualmente, Deborah Supino faz Especialização em Psicologia Junguiana com abordagem corporal. Desde 2003 trabalha com mobilização Neural e Técnicas Osteopáticas. Também ministra cursos de *Shantala* e desenvolve projeto aliando o corpo e a escuta terapêutica.

Em 2011, o grupo da academia passou a se chamar de *Circo Etéreo* e abordou diversas vezes a intenção de concretizar um espetáculo que reunisse todas as habilidades treinadas. Contudo, esse sonho ainda não pode ser consumado por várias divergências.

Ao ingressar em 2010, o grupo contava com aproximadamente 30 alunos, na faixa de 12 a 40 anos. Eram os velhos e os novos alunos que se reuniam nas terças, quintas e sábados para desenvolver treinamentos de cama elástica, acrobacias aéreas em tecido e de solo, pernas-de-pau e malabares. O número de alunos variava constantemente, gerando alta rotatividade no quadro de artistas amadores. Os professores eram os alunos mais antigos que ensinavam os mais novos e, esporadicamente, aconteciam treinamentos coletivos direcionados por Wesley ou algum outro professor. Geralmente, eram passadas técnicas e dicas segundo o nível de experiência de cada um, de maneira espontânea e por afinidade, sem planejamento ou comando.

Inclusive, dentro de uma visão extremamente capitalista da arte pelo lucro, alguns alunos iniciaram-se com a única finalidade de se apresentarem em eventos e boates por uma noite, como modo de obter uma fonte de renda alternativa. Para isto, adotavam um visual mais característico do circo contemporâneo, com macacões de malha e roupas comuns customizadas, aplicando à cena circense atuações teatrais e vice-versa.

Logo mais, o imenso galpão se converteu num lugar voltado mais para treino que para oficinas, onde artistas e trupes foram cruzando informações e circulando de maneira indefinida. Podendo ser considerado um dos poucos espaços em funcionamento com estrutura física adequada para ensaios de atividades circenses profissionalizantes. Ao mesmo tempo em que a empresa abriga de boa maneira alguns projetos de grupos por meio de parcerias de trabalho e permite grande liberdade ao professor Wesley, inevitavelmente, funciona como “empresa particular”. Com uma dinâmica cheia de requisitos, limitações e exigências para o uso das instalações, que vão desde a apresentação de atestado médico, cadastro pessoal com documentação correspondente e registro digital, até restrições próprias ao compartilhamento do espaço com outras atividades que envolvem música, torcidas, vozes de comando, etc. Nada muito apropriado à criação cênica.

Todos esses dilemas e, principalmente, a falta de um direcionamento no treino das habilidades circenses levaram, em 2011, a primeira divisão do grande grupo do *Circo Etéreo*. Surgindo a partir de então, artistas independentes que misturam o Circo a outras áreas como Educação Física, Terapia Ocupacional, *Design*, dança, etc. e os grupos *Estrelas do*

*Picadeiro*⁸⁴ e o *Nós tantos*⁸⁵, ambos composto por artistas advindos de formação não tradicional. Na maioria, formados dentro do *Circo Etéreo* e com alta rotatividade de artistas pelo que dificulta dirimir aqui melhores detalhes.

Meses depois, novos conflitos levaram a novas rupturas e novas tentativas de consolidar ações de grupo. Visto que, o circo aqui é como o “campo”, e que “o social é constituído por campos, microcosmos ou espaços de relações objetivas, que possuem uma lógica própria, não reproduzida e irreduzível a lógica que rege outros campos.” (THIRY-CHEQUES, 2006, p. 35). O campo é tanto um “campo de forças”, uma estrutura que constringe os agentes nele envolvidos, quanto um “campo de lutas”, em que seus agentes atuam conforme suas posições relativas no campo de forças, conservando ou transformando sua estrutura.” (BOURDIEU, 1996, p. 50). E, neste sentido, a minha luta estava de bandeira branca.

Numa terceira instância, houve reconciliação entre alguns artistas que haviam saído do *Circo Etéreo* e retomaram as atividades na *Cia Athletica*. Outros continuaram suas atividades independentes e ainda há quem não quer manter contato entre si. Este último caso, se apresenta para a pequena comunidade circense de Belém, como um verdadeiro empecilho para as ações que precisam acontecer no coletivo da categoria. Contudo, o tempo tende a apaziguar os ânimos e abrir para novos diálogos.

Dentre os grupos urbanos que trabalham com atividades circenses, podemos mencionar, ainda, a *Cia Fênix*, encabeçada por Erverton Figueiredo (Picadinho) e Priscila Araújo, com um *staff* que inclui os artistas Sandy Diniz, Alan Nunes, Ronald Costa, Rafael Lira, dentre outros. Como declara o jornal *O Liberal* de 25 de março de 2013, “grande parte são crias da *Fundação do Curro Velho*, que começaram em oficinas na instituição e hoje criaram a *Companhia Fenix*”. Como resultado dos dois anos da Cia, apresentam números diversos de acrobacia aérea, de solo e palhaço, como em eventos da cidade, no espetáculo resultado de 2012, *A noiva cadáver* e no esquete *Cotidiano* de 2013.

Sobre a trajetória de formação, o acrobata Ronald Costa conta que ele é exemplo desta troca inter-artes e inter-espaços:

⁸⁴ Estrelas do Picadeiro apresentou em 2013 com uma mistura de duas trupes, uma formada pelo casal Ronald e Karina Lima, junto a seu filho adotivo, a bailarina Flavia Santos em número de *portagem* com Marcio Eokin Siqueira David (irmão de Marcelo Siqueira David, o palhaço Feijão) e a dupla Irmãos Zyg Fly, formada por Eliton Amaral e Ney Batista, acrobatas de saltos ornamentais (*diving*).

⁸⁵ O grupo encontra-se, atualmente, encabeçado pelos irmãos Ykaro e Yuri Lee Almeida Martins, Cledeciano Cardoso, Rodrigo Ethnos e, o recentemente convidado artista de rua, Breno Siqueira.

já estou praticamente a 8 anos no circo, comecei na *Fundação Curro Velho*. Comecei com teatro, depois fui pra dança, aí teve um grupo de Produção cênica, em 2008 se não me engano aí aconteceu essa divisão de grupos cênicos, teatro, dança e circo, então me encaixei no circo, desde aí foi [...] (RONALD C.).

Junto com Erverton e outros artistas, Ronald “puxou fila” no grupo de circo do *Curro Velho* e mais tarde na *Cia Athletica* a convite do professor Charles Wesley. Lá, desenvolveu habilidades que o levaram a companhias fora do país.

fui trabalhar na companhia Falcom na Alemanha, num parque chamado Forte Fun e agora vou pra Bélgica [...] é um sonho meu que esta sendo realizado e acredito que é o sonho de muitos [...] quando comecei não tinha toda essa visão de circo de viajar pra fora, mais hoje pra mim tudo isso mudou, né. (Ronald C.).

O ideal de qualquer artista é poder viver da sua arte e, neste sentido, circenses e atletas-acrobatas tem encontrado nas companhias estrangeiras a resposta para alcançar tal desejo. Um sonho compartilhado pelo casal de namorados Erverton e Priscila, que como “fãs do *Cirque Du Soleil*, os dois sonham em participar de uma grande companhia.” (ARAÚJO, 2013). Uma visão de carreira de sucesso que acompanha o movimento de atribuição de valores dada pela mídia nacional à produção circense internacional, a partir de 1980,

tendo o *Cirque du Soleil* como parâmetro, vários artigos foram escritos difundindo o quanto o tema “circo” está, hoje, nas várias formas de expressões artísticas. Os autores e seus meios de comunicação “redescobriram” a produção circense brasileira nos últimos vinte anos. Entretanto, as descobertas se pautaram naquela companhia para atribuir juízo de valor de qualquer outro espetáculo circense. Os termos de comparação que foram utilizados variavam entre uma certa “pobreza” do circo nacional e a “grandeza” do internacional [...] (SILVA, 2008, p. 61).

Seguindo as produções circenses locais que baseiam sua prática no estilo do *Cirque*, é destacado o trabalho do *Grupo de Artistas Independentes de Circo*. Originalmente formado por artistas de diversos grupos de Belém, que possuem experiência em dança, teatro, ginástica, música e circo, o projeto buscava realizar um sonho antigo dos primeiros participantes das oficinas da *Cia Athletica*. Por iniciativa das acrobatas Marina Cruz e Inaê Nascimento, o grupo surgiu com o único fim de consolidar o projeto *Vertigem*⁸⁶, que participou e foi contemplado com o Edital Carequinha 2011. Porém, com o desgaste dos

⁸⁶ O projeto e posterior espetáculo, buscou fazer um paralelo entre o cotidiano circense e o cotidiano urbano, observando o caráter contemporâneo e entendendo que ambos se encontram em uma mesma pessoa, o artista circense que está inserido nestes mundos.

relacionamentos, o próprio *Vertigem* se viu afetado por outras prioridades e passou de um planejamento de mais de quinze artistas para somente quatro. Em qualquer caso, cabe destacar a bela obra oferecida pela equipe que venceu muitas das emboscadas inerentes à vida circense na região. O *Vertigem* consolidou-se como um espetáculo de qualidade dentro da nova produção do gênero.

Há também o grupo *Palhaços Trovadores* que – apesar de não se identificar como circense – apresenta em seu repertório de espetáculos números em pernas de pau, com técnicas de *clown* e de acrobacias de solo e malabares. Além disto, os artistas Marcelo Siqueira David, Suani Corrêa e Antônio Marcos Rosário ministram, habitualmente, oficinas de técnicas circenses na *Casa dos Palhaços*. Espaço conquistado pelo grupo há dois anos, onde também já foi apresentado “*O menor espetáculo da terra*”, que coloca para contracenar os engraçados palhaços com bonecos contorcionistas, trapezistas, domadores de feras, etc.

A *Cia Entreatos* tampouco se define como circense, porém, utilizam-se das técnicas de pernas-de-pau e de malabares para a montagem de seus números. E ministram, da mesma maneira, oficinas na área circense. Um de seus componentes, o artista Jhony Russel, colaborou na criação de outro grupo chamado “Pernaltas”, que atua, a cada ano, montado nas tradicionais pernas de pau durante o desfile do Arrastão. Uma manifestação do grupo de música regional Arraial do Pavulagem⁸⁷ que tradicionalmente junta a expressão musical, a dança e, desde 2005, a arte circense.

Como fora mencionado no início desta retórica circense em Belém, as habilidades do Circo vêm sendo utilizadas por diversos grupos e companhias de teatro e dança, que usufruem de elementos circenses para complementar e enriquecer espetáculos de repertório. Alguns, inclusive, podem ser vistos reprisando e criando esses tipos de espetáculos híbridos, como é o caso dos *Notáveis Clowns*, que centram suas ações no palhaço teatral, porém, já utilizaram técnicas circenses como complemento da cena e ofereceram esta modalidade em formato de oficinas.

Afortunadamente, o Circo e suas técnicas começaram a ser estimulados nos cursos de formação em Artes Cênicas. Por exemplo, em 2010 os alunos do curso técnico de formação de atores da UFPA montaram o espetáculo *Sacra folia*, fruto da disciplina “Montagem II”.

⁸⁷ O Arraial do Pavulagem foi criado em 1987 e atua com três projetos base: o Cordão do Peixe Boi, O Arrastão do Círio e o Arrastão do Boi Pavulagem. Este último é herança do Boi bumbá, misturando a festa religiosa católica aos cabeçudos de São Caetano de Odívelas, ritmos, cores, danças, cantos e cheiros característicos da região. Os brincantes de todo o estado podem participar de oficinas de dança, percussão e técnica circense (pernas-de-pau) oferecidas anualmente. Destas oficinas nasceram os Pernaltas orientados inicialmente pela Companhia Entreatos.

Inteiramente apresentado debaixo de uma pequena lona de circo que pertencia à *Fundação Curro Velho*, e foi montada na garagem da ETDUFPA. Dito espetáculo narrava em forma de Auto o nascimento do menino Jesus. Baseado na obra de Luiz Alberto de Abreu, o espetáculo “destacou o universo circense como inspiração da montagem, construindo respeitoso e risonho alto de natal sobre a Sagrada Família até Belém do Pará”⁸⁸. Pondo em cena personagens em pernas de pau, bicicleta, tecido acrobático e palhaços, além de representarem figuras clássicas do circo de extravagâncias, tais como mulheres barbadas, o duas caras e outras raridades típicas do circo antigo.

Podem ser citados, ainda, os grupos que já tiveram intercâmbios importantes com o Circo, como a companhia de dança Waldete Brito. E, mais recentemente, surgiu o grupo *Realejo*, que imita e reproduz as músicas e encenações do Teatro Mágico, grupo nacionalmente conhecido pela proposta lírica entre a música e os números circenses executados por personagens que tentam misturar traços da *Comedia dell Arte*.

Políticas de Troca e Trocas de Políticas

A história das relações entre política e cultura está cheia de enganos espalhados por toda parte. De um lado, uma concepção espiritualista da cultura, que vê na política uma contaminação, pela invasão de interesses materiais; de outro, uma concepção mecanicista da política que nada vê na cultura senão o reflexo o reflexo superestrutural do que acontece de fato em outra parte. Entre ambas as posições, não pode haver outra relação além da instrumentalização. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 288).

Em 2011, o Fórum Livre Permanente de Teatro do Pará⁸⁹ realizou o I Congresso de Teatro do Estado do Pará, de 11 a 13 de março, no Instituto de Artes do Pará. Na oportunidade, trabalhadores e artistas do Teatro reuniram-se com o objetivo de discutir questões comuns de gestão cultural no estado do Pará.

O evento foi produzido em parceria com o grupo *Produtores Criativos*, que funciona como um núcleo de produtores das artes cênicas, estudando e discutindo sobre produção cultural e trabalhando em sistema de compartilhamento de ações de produção. Uma vez que faço parte deste grupo de produtores, bem como do grupo de artistas do teatro e do circo, fui

⁸⁸ Portal BSB. Belém BW: complete de seu jeito. Caderno Cobertura de eventos: Aconteceu em 2009.

⁸⁹ Criado em 2010, o Fórum físico e virtual discute e troca informações sobre as atividades teatrais no Estado do Pará, articulando ações como a Lei Municipal de Cultura e Encontros para organização da categoria nos Setoriais Nacionais – forumpermanentedoteatrodopara@yahoo.com.br.

incentivada a encabeçar um Grupo de Trabalho (GT) que pudesse começar a incentivar o diálogo sobre políticas públicas para o circo na região.

Feito isso, foi aberto um espaço muito especial para o circo, onde conseguimos nos reunir com total sucesso no diálogo e na discussão das pautas referentes à garantia da atividade circense no Estado. Chegando a iniciar a formatação de um projeto de Plano Estadual para o Circo no Pará.

Sáímos do evento com grande entusiasmo. Pessoalmente, a satisfação era dobrada ao perceber que as diferenças e divisões entre os grupos circenses não tinham impedido o bom diálogo entre os presentes. De maneira tal, que os participantes do GT decidiram continuar com as discussões por vias da *internet* e – de maneira unânime – solicitaram que eu continuasse como facilitadora dessa comunicação.

Inicialmente, a divulgação do evento e do GT de Circo foi articulada entre os grupos por intermédio da nossa produtora *Vida de Circo*, ou melhor, utilizando o *e-mail* que serve a nossas produções circenses. Pois bem, ao ver que o GT se mostrava tão disposto à luta coletiva, disponibilizei o *Vida de Circo* para este fim, de maneira tal que o GT ganhou o nome de “Movimento Vida de Circo”.

Infelizmente, dias mais tarde, artistas que não estiveram ou só “passaram” durante a reunião do GT de Circo arrumaram novas brigas – neste caso “virtuais” – que afastaram, principalmente, aqueles que tinham experimentado há pouco tempo diferenças ainda menos alentadoras entre os grupos da urbe. O empenho por reunir a categoria circense do estado estava sendo desvalorizado por um pequeno grupo que, preocupados com “quem” levava as ações à frente, esqueceram-se de dar valor ao “que” estava sendo feito pelo Circo. E, neste sentido, Maffesoli (2010b, p. 160) observa que a resistência adota um perfil baixo com relação às exigências de uma batalha frontal, mas tem vantagem de favorecer a cumplicidade entre aqueles que a praticam, e isso é essencial.

Mas ainda assim, houve uma parcela que tentou levar à frente a iniciativa do *II Encontro de Circo do Estado do Pará*, no dia 16 de Abril de 2011. Contudo, a pequena equipe não vingou, elaboramos uma carta que foi divulgada a todos os circenses que conhecíamos e dos quais tínhamos contato. E, com desânimo, prontamente percebemos que só poderíamos falar do coletivo se o mesmo estiver presente de alguma maneira. Caso contrário, não existe fórum, coletivo, movimento, comissão, nem nada semelhante.

Marcamos um novo encontro entre os presentes, com o compromisso de divulgar e levar ao seguinte encontro propostas sobre o *Plano Municipal de Circo em Belém*. Se não

podíamos falar como movimento, nós continuaríamos nos manifestando como artistas independentes e integrantes de grupos. Assim, o seguinte encontro teve como cenário a cantina da ETDUFPA, onde compareceram aproximadamente dez circenses de grupos da urbe. Porém, percebi que nenhum deles tinha cumprido as tarefas, levado propostas ou sequer lido o *Plano Municipal de Teatro* que tínhamos como texto norteador. Por outro lado, *e-mails* e ligações desafortunadas não paravam de chegar, e foi nesse momento que questionei se era o tempo certo para tentar tais articulações políticas, qual era o momento que a produção circense local estava passando? Porque pelear por aqueles que não querem sequer lutar por si mesmos? Se não há união entre a categoria, qual é a luta? A pergunta ainda paira no ar. Qual é esse momento, essa circunstância que levou o coletivo circense a ficar calado? Definitivamente não era o coletivo, ou ao menos, não ainda. De fato, se pensamos que,

O combate tem sempre algo além dele mesmo, para além daqueles que o praticam; ele tem sempre um objetivo a atingir. As *práticas do silêncio* pelo contrário são, antes de tudo, orgânicas. Quer dizer: o inimigo tem menos importância do que o laço social que elas tecem. No primeiro caso, estamos em presença de uma história que se faz, sozinho ou associado contratualmente. No segundo, estamos diante de um destino aprontado coletivamente, ainda que, apenas, pela força das circunstâncias. (MAFFESOLI, 2010b, p. 160).

Após os maus entendidos entre os circenses, o *Vida de Circo*, tornou a ser somente o nome da produtora de eventos e produtos circenses, não mais representando o coletivo de artistas como teríamos gostado. Por entender que se vê a comunidade circense como o “campo”, onde não há estruturas fixas, porém, “há um espaço de relações objetivas entre indivíduos, coletividades e instituições, que competem pela dominação de um cabedal específico.” (BOURDIEU, 1984, 197). A nossa disposição em um campo é a evidência, a “confissão” – se se quer – da real articulação entre a disposição do agente/artista circense e o coletivo de circo. Considerando que os campos “são produtos da história das suas posições constitutivas e das disposições que elas privilegiam.” (BOURDIEU, 2001, p. 129). Com base neste pensamento, se não há tal “privilégio” para com os circenses locais, então não há coletividade e, nem, comunidade emocional por quem lutar.

Afortunadamente, para não dizer que de nada valeu a tentativa, alguns circenses mais novos ficaram “com a pulga atrás da orelha” e respondem, ainda que esporadicamente, aos chamados da prefeitura de Belém, quando o Fórum de Cultura, os movimentos de Artes

Cênicas ou a Câmara Municipal de Belém⁹⁰ chama para eventos que tangem as diversas áreas da cultura local.

Olhar o que aconteceu em 2011 traz um *replay* do que já tinha visto durante discussões em 2003 nas ações de promoção de Políticas Públicas para a Cultura no Pará e do Pará; com similar limitação das ações coletivas pelo ego dos individualismos; um raso conhecimento sobre as necessidades do circo de lona, do circo da urbe e dos projetos sociais e o triste fim de algo que tinha todo para dar certo, se não fosse pela falta de união.

Dentre os vários debates, destaco o da comemoração em homenagem ao “Dia Internacional do Teatro e dia Nacional do Circo”, promovido pelo Governo do Estado e a Secretaria Especial de Estado e Promoção Social, de 26 a 30 de março de 2003, no espaço do *Teatro Margarida Schiwazzapa* e do *Cine Teatro Libero Luxardo*, no Centro Cultural Tancredo Neves (Centur). Lembro da acalorada discussão que teve lugar na mesa redonda intitulada: “O estágio de organização do movimento teatral e circense”, com participação ativa de Arnóbio Novaes e Rui Raiol e, de maneira um pouco menos enfática, de Wilson Moraes, Mano Silva e o mágico Chamon. A confusão partia de diferenças entre artistas do picadeiro e artistas do palco; os da rua e os do espaço fechado. Mas, principalmente, chamou minha atenção o debate fervoroso entre palhaços de circo, animadores de festas e palhaços de teatro, os quais debatiam territórios e direitos pouco esclarecidos e amplamente confundidos não só pelo poder público na época, como também pelos próprios trabalhadores da arte que muitas vezes confundiam seus espaços de atuação. Desafortunadamente, ainda carregamos algumas confusões entre uns e outros.

Para nós, circenses, daquela época, é evidente que a geração atual não recebeu benefício algum dos primeiros debates, ou seja, não houve herança. E, provavelmente, o maior agravante seja o fato de que o coletivo circense não apresenta nenhum tipo de organização representativa que possa servir de guia para retomar esse diálogo. Visto que os grupos fixos da urbe não mantêm contato com os itinerantes da região ou estes com os circenses de rua. E são poucos os que se comunicam sequer com a Coordenação de Circos da Fundação Nacional em Artes – FUNARTE – (que incansavelmente tem solicitado um mapeamento da região) ou com o MINC. Consequentemente, pouco ou nada usufruem de apoio, formação, informação e/ou capacitação que a Fundação ou o Ministério organizem. E,

⁹⁰ A participação ativa do movimento cultural em Belém tem contado com o apoio do vereador Marquinho do PT quem compareceu e ouviu as inquietações da categoria durante o I Congresso de Teatro do Estado. E manifestando seu interesse pela cultura, foi provocado a ser o intermediário da categoria na Câmara Municipal de Vereadores. Ele foi um dos indutores para a formação da comissão representativa por meio do Fórum permanente de Cultura que levou a concretizar a Lei Municipal da Cultura em 2012.

o que é mais grave, como organizar se não se conhecem as necessidades específicas da região? Neste sentido, Martín-Barbero dirá que,

[...] na redefinição da cultura, é fundamental a compreensão de sua natureza comunicativa. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não uma mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também em produtor. O desafio apresentado pela indústria cultural aparece com toda sua densidade no cruzamento dessas duas linhas de renovação – que inscrevem a questão cultural no interior do político e a comunicação na cultura (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 289).

Por este e outros motivos, considero que a discussão de política cultural é fundamental não só para o artista como também para toda comunidade, cujo acesso ao Circo é garantido ou não a partir destas discussões, este entrave achado entre as muitas partes que fazem a categoria circense, nos leva a refletir sobre as consequências históricas que tais atitudes podem causar. Como se reflete essa falta de organização nas atividades circenses do estado (território) e do Estado (governo)? É possível que o não diálogo, a falta de estruturas de sustento de uma luta continuada pela classe artística tenha pesado na balança de maneira desfavorável para o Circo?

IV- **M**OITÃO DE TODOS OS TEMPOS

O moitão é, nada mais e nada menos, que uma roldana de ferro com ganchos no qual é suspenso o argolão⁹¹ por meio de uma corda puxada manualmente, ou por uma maquina (catraca) ou guincho afixado na parte inferior do mastro (NOVELLI, 1980; AVANZI, 2004; MAVRUDIS, 2011). Esta estrutura, quase imperceptível para o olho despreparado, facilita a montagem da estrutura de circo, conformando em sua pequena existência parte da estrutura central do circo. Ela é de alguma maneira o coração que dá vida à montagem das lonas. Já que para erguer o mastro (esqueleto) e poder vestir a pele do circo é necessário colocar um moitão no morto, ou seja, no chão e outro na espia-mestre, que corre por dentro do moitão e puxa até o céu a colorida lona.

No dia 2 de junho de 2012, tive a oportunidade de acompanhar a montagem do *Circo Mega Show* na cidade de Barcarena/PA e, nessa oportunidade, o pulsar do trabalho de levantamento da lona de cobertura assemelhava-se a um batimento cardíaco. Rítmico e imperativo, o circo cobrava vida sobre um céu azul-celeste de poucas nuvens. O moitão, por sua vez, avermelhado pelo forte sol da tarde paraense, trabalhava chiando ao ritmo das puxadas que os funcionários contratados conseguiam seguir com muito esforço. Como um coração latejante, a pequena esfera de ferro se instalou por trás da cena, por trás da entrevista, por trás do meu estado de imersão no local. Escutar este som me trouxe tensões e reflexões que iam da compreensão da cena como necessidade fundamental de exercer naquele momento toda a atividade de montagem ao terrível barulho que preenchia meu ambiente de registro para a pesquisa. Foi quando escolhi me entregar ao momento para melhor relembrar o ambiente do qual estou aqui dissertando.

Permiti-me ser parte do barulho e entrando em seu ritmo de sons e pausas, tive a sensação de estar embrenhada nas entranhas de uma máquina. Entendi por meio deste gesto de edificar, que da mesma maneira como o feto se desenvolve no ventre humano – gradativamente – graças a cada uma de suas partes, este sistema de montagem está interligado e totalmente dependente daquela roldana, daquele coração que lhe possibilita a vida. Era a mesma roldana que puxara o circo incontáveis vezes desde seu nascimento e, por isso, chiava

⁹¹ O argolão é um círculo de ferro no qual ficam presos os terminais de todos os tirantes da sustentação da lona. Em alguns circos de maior porte é comum a substituição do argolão pela cúpula, na qual podem se instalar, também, todos os aparelhos aéreos (MAVRUDIS, 2011, p. 215; NOVELLI, 1980, p. 62).

forte. Era o mesmo coração latejante que mantém o fluxo da vida, bombeando o sangue de sua tradição e sustentando a longevidade de suas lonas nômades.

Enquanto olhava para meu entrevistado, voltava a visão para a montagem, ia e vinha entre a lona e o homem; até que percebi que este movimento estava quase que incontrolável. Frente ao Palhaço Chamego, entendi que esse coração, que serve de válvula ao circo de itinerância, é como um sábio mestre, que sustenta as bases, agiliza as novas gerações com seus saberes e possibilita a continuidade de uma estrutura que está guardada em pequenas coisas. Tão pequenas como um coração.

Este único lance me levou a indagar mais a fundo as narrativas coletadas sobre os circenses que fazem parte da história do circo na região; como mestres que rodam estas terras há muitos anos, e com esta rotina rítmica e impreterível, dão estrutura ao Circo local. Esses moitões que, como a própria estrutura de ferro, possui diversificados modelos de um, dois ou três carretéis, representam agora os mestres com uma, duas, três ou mais décadas de existências, com uma, duas ou mais gerações dentro das lonas. São os circenses da itinerância em seus grandes e pequenos circos pelo Pará, que por intermédio de suas práticas pulsantes, colaboram na visão de relação entre a estrutura do *habitus* individual (circense) e as estruturas de *habitus* coletivos e sociais.

Sobre essas relações assenta-se a análise das memórias circenses, partindo da ideia de que é no processo de ensino-aprendizagem que tem lugar as permanências e transformações do modo de fazer circo. Especialmente, se consideramos que,

o circense, até pelo menos a primeira metade do século XX, na sua maioria, nascia no circo ou a ele se juntava, por isso, aquele processo o acompanhava, muitas vezes desde seu nascimento. A partir da década de 1980, há o surgimento de escolas de circo no mundo, e isso, é fato realmente novo na história desta arte: antes, os saberes do circo eram passados nas escolas permanentes e itinerantes que eram os circos de lona; hoje, cada vez mais os artistas são formados fora dessa relação (SILVA, 2008, p. 60).

Como foi detalhado em momentos anteriores, em que falei da família circense e do histórico local, os circenses, principalmente, os brasileiros, sempre articularam técnicas e saberes artísticos, porém, a influência do surgimento das escolas de circo e de projetos sociais que utilizam a linguagem circense como instrumento pedagógico também alcançaram terras belemenses e afetaram o espetáculo e o fluxo das atividades circense da cidade.

De maneira tal, que tendo como referência definidora um processo permanente de (re)elaboração e (re)significação, analisaremos a seguir algumas narrativas referentes à

manipulação dos saberes específicos do circo e de outras variáveis artísticas já disponíveis que foram gerando novas e múltiplas versões dentro da produção circense local.

4.1 Ensino das artes circenses

Como capataz desta arquitetura itinerante que se levanta em forma de dissertação, distinguirei agora a formação circense dentro e fora do ambiente das lonas como parte interna que conecta o coletivo à sociedade e estes ao indivíduo; como a pele se conecta ao esqueleto e a lona o faz às ferragens, baseada nas relações que o grupo estabelece e segundo a intenção que se manifesta na produção do coletivo circense. Visto que como Maffesoli (2010b, p. 164) observa, “as tribos das quais nos ocupamos podem ter um objetivo, uma finalidade, mas não é isso o essencial. O importante é a energia dispendida para constituição do grupo como tal”.

4.1.1 Nas lonas

O postulado de capacidade do grupo circense de se recriar e achar meios para subsistência, possibilitando que seu estilo de vida não subjaze a alienação social, dá a esta tribo nômade um dinamismo societal que perpassa o corpo social (MAFFESOLI, 2010a; 2010b). Como já foi citado em outra oportunidade, uma destas estratégias é a adoção de novos artistas advindos de escolas de circo profissionalizantes, projetos sociais ou “de praça” que não sendo de famílias tradicionais aprendem no convívio os segredos da profissão.

Com uma voz baixa, mais de uma convicção admirável, o Palhaço Chamego faz sua própria viagem no tempo e fala dessa época em que a escola de circo era levada somente dentro das lonas, desta maneira, narra a história do aprendiz que pulou na água num mergulho completo e herdou os saberes da tradição

Tenho 50 anos de circo, eu aprendi tudo, ensino tudo se for possível com muita perfeição, com muita segurança, com muita garantia, porque meus instrutores na época em que eu aprendi, era uma época muito complicada o espaço era muito pouco, para as pessoas que não eram nascidas em circo. Então, o espaço era pequeno demais, o professor, aliás eles puxavam muito até acima do normal, mas por uma parte é bom porque a pessoa diz assim : “Eu aprendi, aprendendo.” Não é como hoje [...] Então, foi o que aprendi o que passo para os meus filhos, todos são bem preparados (P. CHAMEGO).

Ainda que estes métodos da tradição exigiam do aprendiz disposição e tolerância, eram considerados formadores de virtudes tais como: perseverança e disciplina, dois requisitos impregnados a prática circense, visto que, toda habilidade acrobática requer dedicação, esforço e dores. Muitas dores que o aprendiz deverá passar através dos vários exercícios. Os “educativos”⁹² são parte do passo-a-passo até adquirir uma habilidade circense, até consumir um truque e chegar ao número sonhado.

Quanto à herança, o maior valor a ser repassado aos filhos é o orgulho de ser circense. Para Silva (2009, p. 86) “[...] a formação e a aprendizagem do circense devem ser entendidas como a reprodução de um modo de vida. Procurar “perdas e ganhos” neste processo é simplificar e reduzir a análise”. Saber do que se trata a vida na lona, “entender” de circo, dos tramites, das negociações, da montagem, dos números, dos aparelhos, do espetáculo é o maior estímulo para o artista circense dar continuidade a sua carreira como profissional das lonas.

Para costurar estes ensinamentos, o circense costuma usar uma linguagem que é própria. Como diz Diogo “[...] Digamos assim, que a gente usa “entre”. Aquela coisa que foi passada de berço para berço. Uma linguagem própria de circenses tradicionais”. E estas palavras são tantas que em 2011 a pesquisadora Sula Kyriacos Mavrudis lançou o “Encircopédia: dicionário crítico ilustrado do Circo no Brasil”, elaborado junto a diversos tradicionais que conhecem bem do linguajar das lonas e que explicam muitos destes verbetes não descritos em dicionários comuns da língua portuguesa. Em Meihy (2011, p. 100) “a oralidade, ainda que comum a todos os circuitos sociais ficou relegada cada vez mais, a informalidade e, resultante disso, sua consideração enquanto motivo de análise “científica” ficou melhor”. Fortalecendo o registro das memórias circenses aninhadas nos fazedores do circo em Belém como parte de uma história oral que ganha sentido quando deixa de ser documento equiparável aos preexistentes, escritos, por ser fundamento de “outra visão” diferente: a dos fazedores do circo.

Entre estes “algoritmos circenses”, encontra-se o conhecimento empírico adquirido por ensinamentos de pai para filho, ou ao menos de um artista mais velho de respeitada trajetória para um novo em condição de formação. Como confirma o mágico Chamom (filho):

⁹² Educativos: é o nome dado aos exercícios que servem para melhorar a *performance* do artista e polir o movimento de uma determinada parte do corpo ou de várias partes de maneira integrada. São também chamados de “corretivos”, no sentido mais estrito de seu significado. Consiste, geralmente, em movimentos repetidos em séries e realizados periodicamente, com o único fim de aprimorar a técnica de execução do movimento pretendido. Também tive oportunidade de ouvir esta expressão da boca de um preparador físico de ginastas olímpicos, quando treinava na Universidade do Pará em 2005, porém, não posso afirmar que seja parte do glossário dos praticantes dessa modalidade artístico/esportiva.

Desde que eu me conheço por gente eu ia em *shows* com papai, em aniversário; na sociedade, né?!... Até circo eu já andei com papai aí pelo interior assim só ele às vezes alugando sede... Eu ia com ele, aí eu aproveitava me divertia, né!... Que isso pra mim num era trabalho. Nesse tempo pra mim não era trabalho... assim cinco anos até os doze... Desde pequeno:... quatro, dois, três anos pra mim num era trabalho, era um divertimento que agente passeava, conhecia lugares brincava por aí... igarapés conhecia lugares assim bonitos né... interior aqui de Belém que uma pessoa que... num trabalha nisso... que só trabalha aqui em Belém nunca vai chegar a conhecer né... a natureza... mas foi isso eu comecei a ir em show com papai observando... como ele fazia, né!?! Até hoje eu me pego fazendo o que ele faz... no show... aqueles trejeito dele... Eu peguei muito desse tempo. Aí realmente, comecei deste desse tempo eu fazia. Mas num ganhava dinheiro. Fazia brincando... assim com outras criança. Eu era até admirado assim por fazer/por fazer mágica... até na escola mesmo eu fazia pras cri/pros meu colega... mas eu num fazia pra ganhar dinheiro... era mais pra mi exibi né... pra me exibi pros meu colega... aí desde essa (sic) época... que papai começou a ficar doente já... eu já comecei a me interessar a fazer... também pra ganhar dinheiro... aí, comecei já... depois que o papai faleceu... aí que sim comecei a ganhar dinheiro... fazer pra ganhar dinheiro... fazendo mágica... com intenção de ganhar dinheiro né... (CHAMOM).

Este “[...] condutor do processo de aprendizagem que formava um artista era considerado um mestre. Mestre da arte circense, mestre de um modo de vida, mestre em saberes – ou seja, um mestre pertencente à tradição.” (SILVA, 2009, p. 106). Sua presença esta relacionada a cada momento de aprendizagem, ao aprender o ofício que começa no treinamento, passa pela confecção dos números e dos aparelhos, e se constitui como a relação de confiança e segurança para a o trabalho de Circo em geral.

Gilma Marques faz questão de mencionar seu mestre quando conta porque escolheu ser contorcionista: “eu quero me lembrar o nome de meu professor, Geraldo Monteiro, aí você até pode saber, pessoal de circo, antigos...antigos. Aí, como eu tinha o corpo molezinho, aí ele me ensinava”. Por outro lado, Roger Ramito confirma sem decoro nem petulância,

“[...] a gente aprende a fazer tudo [...] Desde soldar, dirigir carreta, mexer com parte elética, fazer praça, ir com escola, mexer com prefeitura, delegacia, Ecad, resolver pepino... Todos nós. Eu sei fazer praça, fazer sinais, onde o circo vai. Mexer com propaganda. O Junior sabe, o Robert sabe. Precisar todo mundo corre atrás.

O *Broadway* é um circo de herança familiar. Comparável no entranhamento das falas de pais e filhos que demonstram a tradição passada de uma a outra geração. Como corrobora o patriarca Ronaldo Abreu:

Em circo fiz de todo [...] Eu tinha 7 anos de idade com 7 anos já saltava no chão [...] Meu número de tradição era saltar, chão. O que tinha mais paixão era saltar, era cama elástica e chão. Arame roda, barra trapézio, argola...o que não tinha no circo eu gostava de fazer.

E, assim, também, se posiciona na profissão o filho: “fiz número de cachorro, deixa ver... arame, trapézio, moto aérea, tecido, palhaço... *skate*. Já fiz domador. Já fiz um pouquinho de tudo, só não fiz malabares. Números de salto, fiz um pouquinho de tudo...” (Roger R.).

Mais não acaba por aí, o “fazer de tudo” em circo acarreta o compromisso de iniciar uma profissão precoce e, muitas vezes, imposta nos primeiros anos da infância. Assim, a próxima geração do *Broadway* já está sendo preparada, e quando perguntado se Roger quer ver seus filhos no picadeiro a resposta é quase romântica, cheia de suspiros: “[...] Ah, demais. É por isso que tou ensaiando o outro... o Roger Ramito (5). E vou começar a ensaiar o Renzo (3) daqui a uns dias [...] eu penso nos meus filhos em primeiro lugar. Antes de pensar em qualquer outra pessoa eu penso nos filhos”. Não importa o que ele fizer, “Pintar, entrar de palhaço... qualquer coisa. Desde que *teja* lá em cima⁹³, tome amor por aquilo, pronto! O resto...”.

O resto é uma vida inteira de fazer praça, pintar o rosto, vestir figurinos, ensaiar muito, construir estruturas, voar, saltar, treinar flexibilidade, força, resistência, saber negociar, administrar, conviver com chuva, sol e temporais, fazer infinitas mudanças, divertir o público e continuar a amar o circo com toda a paixão de um verdadeiro circense, isso é “o resto” ao qual Roger se refere em curtas palavras e longo olhar sonhador. O resto vem com os aplausos.

Mavrudis (2011, p. 102) explica que “nesta arte familiar, pais, filhos e netos estão ali, juntos no picadeiro, apresentando o seu número artístico: os aplausos são para o conjunto [...] no circo a criança atira-se no trapézio na certeza que será amparada pelos braços do pai, posicionado no trapézio em frente”. Quando Roger fala do ensaio ao qual submete o filho, referindo-se aos primeiros jogos de balanço em trapézio de voos, na verdade está falando de

⁹³ Quando Roger diz: “lá em cima”, aponta para o palco elevado do chão que ocupa o lugar do picadeiro. Este tipo de palco feito de madeira de aproximadamente 5x5m é uma das características adotadas do tempo do Circo-teatro, quando com a necessidade de dar melhor visibilidade às plateias. O picadeiro de chão batido e serragem fora substituído ou dividido com palcos que facilitavam a atuação dos circenses no segundo ato. Momento dos *shows* musicais, lutas (*telekets*), dramas, comédias, óperas e radionovelas adaptadas para o circo. Para Pimenta (2005, p. 22) “é fato que várias companhias adotaram a estrutura de circo-teatro na mesma época: palco e picadeiro separados para um espetáculo dividido entre o programa circense tradicional na primeira parte e um espetáculo de teatro completo, com maiores possibilidades cenográficas já preparadas no palco, no segundo.”

um evento familiar que acontece com acompanhamento do pai que está na banquilha⁹⁴ dando o tempo de saída e as regras do jogo, do avô que incentiva filho e neto a continuar apesar de choros e reclamações da mãe, que apesar de aflita, passa a compreender a importância deste treinamento precoce, dos irmãos que admiram e esperam sua vez e dos artistas mais experientes que não perdem a chance de reforçar a cada lágrima que cai, que “mais à frente a criança vai agradecer”. Trata-se de uma cena que envolve dicas, apoio moral, puxadas de orelha, construção de equipamentos específicos de segurança, parceria para armar e desarmar o equipamento⁹⁵. A confiança na família circense está, em boa parte, baseada nos primeiros ensinamentos. Eles conhecem do esforço, mas também reconhecem os aplausos que soaram em unânime coral dentro e fora do picadeiro.

A visão do ontem e do hoje circense projeta seus contrastes entre as várias gerações: “[...] é isso que eu digo pra esses meninos aí... esses meninos aí não tem escola”. E com essa frase, Ronaldo Abreu, o patriarca da trupe, revira os olhos e balança a cabeça em reprovação do que vê (ou deixa de ver) na nova geração dos filhos.

Imediatamente e como jato de água, Roger Ramito que está ajeitando a roupa do espetáculo a poucos metros enquanto a conversa acontece, se defende: “Eu tenho escola sim!” – retruca várias vezes, diante da provocação de seu pai quando comenta que seus filhos não receberam “a” escola, os ensinamentos que ele recebeu dos antigos. Roger se ofende, porém, só consegue explicar melhor sua ideia de *ter escola* quando entrevistado de maneira particular.

Não. Escola que eu tou falando é: no trapézio, ponta de pé... entendeu... eu não tenho assim, não sei saltar, não sei fazer uma parada, não sei jogar uns malabares, não sei andar de monociclo...é essa escola que eu não tenho. Mais questões de classe no picadeiro, essas coisas eu aprendi já por... de tanto ver as outras pessoas. (ROGER R.)

⁹⁴ Banquilha é uma espécie de banco ou plataforma que suspende o artista em suas apresentações. Também são chamadas de banquilha todas as plataformas de chegada ou saída nos números de altura como trapézio, arame e outros (MAVRUDIS, 2011, p. 21).

⁹⁵ O trabalho do artista circense acontece em horários desiguais dependendo das atividades que este assuma. Se por exemplo, for um trapezista de voos, este terá seu tempo de ensaio após a última sessão de apresentações. Devido aos voos requerer da preparação da rede que ocupa todo o espaço central do circo, e requer maior mão de obra. Por isso, os voos são comumente o último número do segundo ato. Desta maneira, a rede fica armada após as apresentações e facilita o ensaio dos artistas. Outros números encontram seu momento de ensaio em horários de acordo com a organização da administração do circo. Mas cabe dizer que nem todo circo permite que os artistas treinem. Alguns circo – principalmente os de grande porte – exigem que estes treinos aconteçam fora do espaço de trabalho, dificultando, não tanto a manutenção dos números, já que são apresentados com grande frequência durante a semana, mas sim e enfaticamente a criação de novos números.

Apesar de muitos circenses concordar que “a base dos ensinamentos, para todos, era aprender a saltar: “a mãe da arte de todos os números feitos em circo é o salto” (SILVA, 2011, p. 110), para Roger esta realidade não foi possível porque não estava no circo durante sua infância e, como consequência, lhe ficou a carência *dessa escola*: “[...] Salto um pouco. Um pou...poucozinho lá... sou ruim de salto. Horrível [...]”, custa em confessar o circense. Diferente de seu pai, que várias vezes confessa com orgulho: “Meu número de tradição era saltar, chão; o que tinha mais paixão era saltar, era cama elástica e chão”.

A perda na formação hereditária poderia trazer consequências dentro da tradição que se repassa de pais para filhos. Já que, como observam diversos pesquisadores da área, há tempos o modo de transmitir saberes é carregado de intenção – a criança de circo não só é o continuador da tradição, mas seria também um futuro mestre, pois parte importante de ser um circense era (e ainda é) a responsabilidade de ensinar a geração seguinte.

Thompson explica que muitas vezes as influências familiares transgeracionais constituem um exemplo fascinante de como as tradições podem ser uma mistura, por um lado, de modelos observáveis diretamente, e de outro, de mitos simbólicos que, no entanto, podem ser influências poderosas na formação da identidade. (THOMPSON, 2002, p. 19). E tais são as implicações do pai – Seu Ronaldo – com seu filho –Roger–, que elas marcam não só as lembranças do tempo fora do picadeiro, como também a preparação incisiva e precoce dos dois netos. Desse modo, quando perguntado sobre os planos que tece para seu próprio futuro, Roger Ramito, não consegue pensar em outra coisa que não seja estar dentro do circo e ver seus filhos crescerem junto da família, no picadeiro.

Assim sendo, “ter escola” está diretamente atrelado a ter experiência debaixo das lonas. Ou como se diz na linguagem circense “todos tinham que ser bons de picadeiro e bons de fundo de circo.” (SILVA, 2009, p. 95). E, de alguma maneira, ser adotado pela família circense. Ter escola é ter pago o preço das andanças, das necessidades não supridas, das tempestades climáticas, da vida em comunidade, etc. Tanto quanto significa ter postura no picadeiro, estilo de artista de lona e uma aprendizagem de técnicas particulares a este ambiente de arte e cultura peculiar.

Para Meihy (2011, p. 94) “a transmissão oral em família é sempre possibilidade de pensar as relações definidas pelas regras não escritas” e neste sentido, cabe perfeitamente a chamada “escola” no circo, ou melhor, o “ter escola”. Que faz referência ao processo de aprendizagem colhido no convívio com o núcleo circense que carrega os saberes da tradição da serragem. Saberes estes que não podem ser encontrados por completo em outros locais de

ensino, nem sequer nos trazidos pela modernidade. Como diz Jonnathan dos Santos Silva (26), ex-aluno da Escola Circo Mano Silva de Belém, hoje artista de circo itinerante

Olha por que, pra mim que já me sinto, eu sou de circo, já sou de circo. Então pra mim que “sou” de circo [...] A pessoa só é de circo, (*quando*) ela tá no circo, ela aprende dá um nó, aprende a tramar, sabe fazer uma medida, sabe arrumar uma lona, um toldozinho, pelo menos isso [...] (JONATHAN S.).

E, ainda, após um breve debate sobre parar ou não de circo⁹⁶, ele explicará que ser de circo é “saber de circo”, viver “do” circo e “no” circo, indiferentemente de estar rodando ou parado, de morar na lona ou fazer cachês, tem a ver com os saberes particulares ao circo. Algo que é comum aos relatos entre os defensores desta escola tradicional. Como em Silva (2009, p. 95) quando se destaca que “no entender dos circenses brasileiros, a referência aos “tradicionais de antigamente”, ou aquele que dizia “sou um artista de circo”, explicitava que saber executar um número no picadeiro representava uma das fases da construção de um artista “verdadeiro”. Mavrudis (2011, p. 92) reforça este pensamento ao dizer que “ser artista nômade circense só se aprende no circo itinerante, e a arte tradicional de circo tem sua memória oral e seus métodos para ensinar novas gerações”.

Beatriz Seibel (1985, p. 13) dirá que “o ator itinerante se forma, em geral, no próprio cenário, acostuma iniciar quando criança ou adolescente, aportando muitas vezes alguma destreza especial: canta, toca o violão, dança ou sabe acrobacias” E, mais tarde, afirmará que “*los chicos del circo comienzan su escuela de acrobacia y payasos a los cuatro años o antes*” (idem, 2005, p. 84). Também Alice Viveiro de Castro (2005), em seu livro “O Elogio da Bobagem”, comenta o tema quando narra a respeito da terna entrada ao picadeiro do famoso palhaço Kuxixo, que começou aos 3 anos de idade fazendo com o pai a gag do tapa⁹⁷ e, pensando que era uma brincadeira, voltava para contar a sua mãe que o aguardava atrás das cortinas. Estas iniciações ritualísticas precoces entre pais e filhos são confirmadas pelos artistas do *Broadway*:

⁹⁶ A expressão “parar de circo” é utilizada geralmente para aqueles que se retiram das atividades circenses de maneira definitiva. Portanto, não se aplica a circenses que se detêm temporária ou esporadicamente num local.

⁹⁷ Para a comédia, uma *gag* é um elemento (visual ou sonoro) que transmite seu humor por meio de ações e imagens de maneira inesperada. Uma *gag* chega para demonstrar que nem tudo é predescível e que as situações tem giros inesperados. A *gag* do tapa é um clássico dos palhaços em que o golpe cômico, surpreende o ator contracenante e a plateia provocando o riso. Por isso, não é de surpreender que a criança tenha acreditado que tudo aquilo não passava de uma grande brincadeira coletiva.

[...] a primeira vez que entrei num picadeiro para trabalhar tinha 5 anos de idade. Já entrei para trabalhar de palhaço... Bisavô palhaço, avô palhaço, pai palhaço, tinha que ter nascido palhaço... e todo mundo, todo mundo em circo – a grande maioria dos tradicionais do circo – a primeira coisa que faz no picadeiro é entrar de palhaço. (DIOGO M.).

Para Silva (2009, p. 114) “a estreia cristaliza na lembrança o tempo de aprendizagem; o tempo e a dificuldade que o artista teve para conseguir realizar sua obra, sua apresentação, bem como as pessoas que o auxiliaram na empreitada”. Esta história transmitida na correnteza do sangue circense, Guarinello (1994) afirma ser uma produção intelectual e científica do saber, que disciplina a memória, ainda que lhe tire a espontaneidade, “mas, simultaneamente, enriquece as representações possíveis da própria memória coletiva.” (GUARINELLO, 1994, p. 181). Como Maffesoli (2010b, p. 122) aprecia, esta memória coletiva é, com certeza, um veículo que articula a participação do indivíduo no coletivo de sua comunidade. Servindo ao armazenamento de uma identidade que apesar de suas muitas variantes geográficas, históricas e de adaptação, pode ser acunhada nas palavras de Hall (2006) como uma tentativa de unificar as identidades ao representá-las pelo seu sentido de “lugar”, como uma expressão da cultura subjacente de um “único povo”. Neste caso, ao povo de circo, unificado dentro de uma visão de modernidade em que o termo utilizado carrega as características culturais, de língua, costume, tradições, etc.

Em contraponto a esta ideia de transmissão e manutenção dos saberes do circo, os circense assinalam as mudanças advindas do ensino das novas escolas circenses, como responsáveis pela desaparecimento de certos números tradicionais. Como consequência do gosto maior pelo estrangeiro, principalmente pelo modelo sugerido no *Cirque du Soleil*, que as novas gerações tem por preferência. Parece ser unânime entre os circenses, afirmar que, antigamente, a base do espetáculo de circo era malabares, salto e deslocação, assim como apontam que, o grande atrativo dos anos dourados do circo brasileiro eram os bailados, a rumba, o tango e os cantores talentosos (SEIBEL, 1993; CAVALCANTE, 2011). Exibidos, principalmente, nos “Circos de Variedades” e os “Circos-Teatros” onde, segundo Magnani, “o espetáculo que oferecem consiste em alguns números de malabarismo, mágicas, bailados, pequenas representações cômicas com palhaço e “clown” e apresentação de cantores de música sertaneja.” (MAGNANI, 1987, p. 26).

Sobre esses momentos de música e baile em número solo, eles dizem que se tornaram raros de se ver no picadeiro contemporâneo: “de história em história, a nossa vida foi se tornando uma realidade meio cruel e o circo foi desaparecendo. Já quase não existem os circos-teatros e os cirquinhos de picadeiro – com trapézio, rola e arame começam a deixar a

atividade [...]” (CAVALCANTE, 2011, p. 118). De lá para cá, muita coisa mudou, e assim como estes, outros número foram desaparecendo do espetáculo brasileiro; dentre eles são enfatizados os números de trapézio de balanço e de escada.

[...] antigamente circo era escada. Minha mãe mesmo fazia escada global, escada em garrafa, escada a três, escada giratória, escada de pé, escada de ombro, eram os números mais tradicionais que achavam em circo. Em circo antigamente eram muito número de força e equilíbrio mesmo, a maioria de todos os números. Mais a base mesmo eram essas quando não era equilíbrio de escada era equilíbrio de um rola, foca, bola esses tipos de coisas assim. (DIOGO M.).

[...] Tem uns números que não se fazem mais: trapézio com as correntinhas que solta no balanço... balança e aí solta ela e ela desce no vôo [...] Fazer um número desses falo pros meus meninos. É um numero bonito certo? É um numero de trapézio que aqui nos tinha, aquilo agrada. Tem uns outros números ai que eu queria fazer no circo, que hoje em dia não se vê mais. Aquela escada a três [...] Não isso aqui no Brasil, não tem mais ninguém faz [...] Você não vê mais a Escada giratória, você não vê muitos números aí. Barra em circo também esta escasso. Agora só tem nessas grandes olimpíadas aí... e eu já fiz muitos anos isso aqui, então é um dos números que hoje poderia voltar. (RONALDO A.).

A falta ou exclusão destes números pode ser atribuída a vários motivos já mencionados: lazer, modernidade, a escola como processos de ensino-aprendizagem, etc. Porém há ainda uma característica que transborda a fala e que se refere a aceitação destes números pelas novas gerações. Como se, de alguma maneira, eles tivessem deixado de ser atraentes para o picadeiro.

Ora, se sustentamos a reflexão de que o circo renova e recria seus espetáculos, seguindo o gosto das plateias, não há como fugir das expectativas do respeitável público, em pleno século da globalização onde o *Soleil*, conquistou não somente o picadeiro quanto a televisão e o cinema, divulgando seu trabalho de forma massiva. Evidentemente, vivemos um momento em que o acesso a uma enorme variedade de estilos, permite ao público fazer (e impor) suas próprias escolhas. Mesmo quando se trata de escolhas teleguiadas por uma série de reportagens e trabalhos de intelectuais acadêmicos que invadiram a mídia nacional e internacional na década de 1980, divulgando essa corrente das artes circenses como espetáculo de qualidade e grandeza. E, conseqüentemente, estimularam a demanda por este estilo de apresentações e aumentaram o número de seguidores entre os circenses da nova geração.

Se a escola das lonas envolvia inicialmente uma dimensão tecnológica que “era indissociável da dimensão cultural e ética, e revelava um modo de organização do trabalho e

um processo de socialização/formação/aprendizagem, bem como um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo.” (SILVA, 2009, p. 67), não deveríamos estranhar estas mudanças que acompanham hoje igual que ontem, as demandas do mercado.

Outro exemplo pode ser citado graças à narrativa das irmãs Marques, “as divas do Circo”. Elas eram tão esperadas que Gilma Marques conta como em salinas/PA os rapazes chegavam no Circo do Bolinha e pediam para ver o “cardápio do circo”, ou seja, o programa: “eu quero olhar o cardápio. Vê se tá a bailarina Gilda, a bailarina “*la maga del mambo*”. Aí, se a Gilda estiver no cardápio eu venho’. Ah, a Gilda tá no cardápio sim, pode vir” (risos).

Eram as bailarinas em suas roupas exóticas e com impreterível sensualidade que atraíam a rapaziada. “A minha tia ela dançava. Ela fazia rumba. Minha tia era rumbeira, ela fazia sucesso. Tinha vários números, mas quando ela entrava para rumar, o pessoal adorava, no outro dia falavam que queriam ver a moça da rumba, que queriam ver a moça dançando” e conclui, “faziam muito sucesso, até mais do que muitas as outras que faziam números ‘mesmo’” (Diogo M.).

Por isso, questiono quando Mavrudis (2011, p. 67) diz que “dançarino ou bailarino [...] pode ministrar aulas de dança em academias ou escolas de dança, reconhecidas pelo Conselho Federal de Educação, obedecidas as condições para registro como professor”. Certamente, as Marques não ensinaram, nem apreenderam a arte da dança em instituições reconhecidas, porém, repassaram as técnicas do rebolado para as gerações seguintes, como vemos na sequência genealógica da família. Pois, como a própria autora se corrigirá mais tarde, é “no circo que o circense aprende as artes do picadeiro: acrobacias de solo e aérea, equilíbrio, mágica, dança, música [...]” (idem, p. 92).

Por último, vemos que o ensino das artes circenses nas lonas está ligado ao momento lúdico que vive a sociedade. Assim, fatores como a beleza das bailarinas podiam ser motivo de exaltar a dança dentro do espetáculo como número principal e, conseqüentemente, a bailarina devia aperfeiçoar suas técnicas. Diogo Mariano dirá que a admiração pelas bailarinas do circo tinha a ver com “o lúdico de antigamente que era bem diferente do de hoje. Então, a imaginação das pessoas antigamente eram... acho que se imaginava, se trabalhava mais isso, essa questão” (Diogo M.).

Para Gomes (2008), o lazer enraizado e constituído culturalmente propicia o estabelecimento do significado de tempo livre, dedicado a proporcionar satisfação às diversas necessidades humanas, sociais, políticas e culturais. E, nesse sentido, o momento de ver as

bailarinas pode ser pensado como esse espaço “necessário” ao homem social, para ter seu lazer, seu momento de extravasar. O que tento colocar em destaque é como o ensino da escola circense envolve fatores além das habilidades acrobáticas. Era indiscutível, que tanto a rumbreira quanto *la maga del mambo* eram possuidoras de uma beleza destacada no detalhamento dos cabelos loiros e compridos, nos belos corpos e simpatia inigualável que se emolduravam dentro de figurinos luxuosos e uma dança bem apresentada. Mas além do conjunto de beldades, encontram-se saberes estéticos, de mercado, de propaganda e *marketing*, de público alvo e de domínio do palco/picadeiro com uma teatralidade nada improvisada.

Mergulhando nas estruturas que este lazer-lúdico-circense proporciona, vemos a reciprocidade do espetáculo contemporâneo (a cada época) e a necessidade de renovar o ensino das habilidades circenses segundo o momento em que o espetáculo se encontra. Conforme as considerações de Camargo (1998, p. 33), “os conceitos de lazer e recreação em nada se diferenciam do ponto de vista da dinâmica sociocultural que produziu o divertir-se moderno”. O que nos leva a repensar a mudança do papel social do espetáculo circense como lazer na contemporaneidade, e a coerente mudança da estética oferecida, como movimento que afeta os processos de ensino-aprendizagem debaixo das lonas.

A própria Christianne Gomes (2008, p. 124) afirma que buscar o aprofundamento teórico-prático sobre as práticas culturais se torna essencial, visto a colaborar com a substituição da estratégia de “reprodução cultural” pela “produção cultural”, como “encaminhamento que poderá, ainda, auxiliar a preservação da memória cultural”. Assim, o processo de ensino-aprendizagem circense ligado a fatores como o lazer, inclui a fruição de diversas manifestações da cultura. Neste âmbito, a constituição do espetáculo circense oferecido no período dos mambos e rumbas pauta-se no entendimento do lazer “como uma dimensão da cultura constituída por meio da vivência lúdica de manifestações culturais em um tempo/espço conquistado pelo sujeito ou grupo social, estabelecendo relações dialéticas com as necessidades, os deveres e as obrigações, especialmente com o trabalho produtivo.” (Idem, p. 125).

Ainda que não seja interesse desta pesquisa ampliar sobre o tema do circo-teatro, cabe destacar os rastros internos que a produção cênica foi deixando ao longo de séculos de manifestação. Na voz dos “antigos”⁹⁸ são lembradas cenas do Circo-teatro como “O Ebrio” e “O céu uniu dois corações”, clássicos do Circo-teatro da época, que pais e filhos encenavam

⁹⁸ Forma respeitosa e carinhosa de se referir aos circenses mais velhos, como mestres e possuidores de notório saber.

na cidade de Belém. De maneira que podemos afirmar que na escola das lonas, também havia lugar para o estudo das obras teatrais e literárias.

Uma das narrativas mais emocionantes coletadas a este respeito, fala dos poemas que Oswaldo Abreu declamava no picadeiro, levando o público até as lágrimas e que, mais tarde, o filho também decoraria para deleite da plateia. Saudoso, o herdeiro da cena conta: “Meu pai ganhou um poema de uma senhora [...] Um poema que tem mais de uns 200 anos [...] Eu sabia declamar aquele poema todinho, meu pai declamava o poema todinho”. Mesmo ciente do tempo passado, o artista quer demonstrar sua artes, e para restaurar na memória o jeito de se declamar o tão prezado poema, Ronaldo baixa a cabeça e, com suave murmúrio, começa a cantarolar a melodia que acompanhava a fala. Ele busca na sonoridade a lembrança das palavras apagadas pelo tempo: “... porque quando toca volta alguma coisa” – esclarece. Mas as palavras se foram no vento das memórias que já não voltarão, a não ser que algum dispositivo externo ative a válvula das lembranças.

O espetáculo circense a *la moda* de Ronaldo, *la maga del mambo* e da tia rumbeira, passou. Ou melhor, passou de ser o que era para ser um outro espetáculo.

Ainda há alguns pequenos circos no interior do país e na periferia de grandes cidades que apresentam algo aparentado com o teatro, numa mistura estranha de palhaços e mocinhas de maiô, encenando piadas ou dramas [...] a época de ouro do circo-teatro, com o capricho, a disciplina e o orgulho pelo trabalho bem feito passou há muito tempo. (PIMENTA, 2005, p. 30).

Na crítica da jovem autora, acentua-se a importância dos exaustivos ensaios, o foco no estudo das dramaturgias teatrais, a concepção estética de um tipo de espetáculo, detalhes que falam de um processo de ensino-aprendizagem da escola circense, que revela práticas de diferentes períodos debaixo das lonas. Porém, a mesma, comete o erro de generalizar este olhar, esquecendo de práticas como a do incrível Circo-Teatro Guaraciaba, que conta com uma trupe de artistas da velha guarda do circo-teatro, que ensina a novos atores e artista as técnicas por eles aprendidas. E renova na troca com estes últimos, diversos conhecimentos sobre técnicas e modos de encenação⁹⁹. Assim como acredito que confunde as condições econômicas de um circo de pequeno porte em situação de pobreza com a falta de empenho na viabilização de um espetáculo de melhor qualidade.

⁹⁹ Para mais informações, consultar “A vida maravilhosa nos circos- teatros” de Iracema P. Cavalcante. Sorocaba, SP: Loja de ideias, 2011.

Com o objetivo de condensar estas informações quanto à relação que se estabelece entre a escola circense das lonas, o artista e o espetáculo, citarei uma fala comum aos entrevistados que permite analisar o *habitus* individual de ensino-aprendizagem em circo, que é a responsabilidade de ser artista no picadeiro e o rápido processo de amadurecimento que isto acarreta. Neste sentido, “é característica da fala dos circenses, quando relatam seu processo de aprendizagem, não distinguir os momentos formais de aquisição de conhecimentos, incluídos os treinos e os ensaios: tudo isto é trabalhar.” (SILVA, 2009, p. 105). Tudo no circo é mais rápido, “O psicológico de uma criança que nasce no circo quando ela chega com 14 anos; ela com 14 já tem psicológico de 20 e poucos anos [...] a cautela, a paciência, isso só, só contrai com a idade e no circo você consegue contrair isso muito mais rápido. O amadurecimento te favorece isso.” (Roger Ramito). E o trabalhar cedo faz com que as responsabilidades, as vivências afetivas e o cansaço também cheguem cedo. Diogo Mariano complementa ao explicar, “casava-se muito cedo e se tem filho muito cedo, porque a vida em circo é uma vida precoce”. E, por outro lado, casar e ter filhos são para o artista da lona, sinônimo de mão de obra e de continuidade de gerações circenses.

Em resumo, a escola circense vem de práticas que se renovam mantendo o que seria um *habitus* de grupo, um arcabouço de métodos, técnicas e conhecimentos da vida e do espetáculo circense que sendo herdados dos antigos, se projetam em grande parte no ensino-aprendizagem do presente. Podendo reproduzir ou não tais práticas, mas nunca ignorando-as, dada a condição tribalista e pluralista que implica esta transmissão de saberes. Todavia, o que é mais importante de manter em vista, é que nada está acabado no ensino das atividades circenses das lonas; métodos podem ser renovados pedagogicamente falando, mas eles mantêm a importância da herança familiar, a iniciação precoce, os conhecimentos próprios ao espaço das lonas, o espetáculo de caráter itinerante e adaptado a seu porte e estilo. A terra é coberta por serragem, o picadeiro alterna com o palco, o palco ganha relevo e se desloca em mil partes, mas o artista continua passando por práticas de ensino-aprendizagem que, ainda renovadas no gosto das mídias e do respeitável público, carregam em si ensinamentos herdados de suas origens, e das origens de suas origens.

4.1.2 Na Escola Circo

Escola Circo Mano Silva de Belém

Corria o ano de 2002 quando a atriz e professora Patrícia Mara de Miranda Pinheiro¹⁰⁰ me fez um convite para participar da Escola Circo de Belém. Conta a lenda que alguns meses após ministrar a primeira oficina aos Palhaços Trovadores, ela, junto com uma equipe da Escola Circo e alguns alunos, passaram em frente a uma praça da Av. Tamandaré onde costumava fazer meus treinos. E, na oportunidade, chamou a atenção da coordenadora do Projeto ver uma mulher sozinha em pleno centro da cidade treinando publicamente sem maiores constrangimentos. Ao confirmar quem eu era e tendo como referência um trabalho feito com os Trovadores, fui chamada e convidada a fazer parte do corpo de arte-educadores da Escola Circo.

Desta forma, ingressei na *Escola Circo de Belém*, mais tarde batizada de *Escola Circo Mano Silva (ECMS)*, em homenagem ao então vivo e já falecido artista Circense Manoel Alves Silva, o Mano Silva. Foi uma das mais belas e destacadas experiências da minha vida como circense e como educadora. Que nas palavras de Rubens Alves se explica da seguinte maneira:

[...] Há escolas que são gaiolas

Há escolas que são asas.

Escolas que são gaiolas existem para que os pássaros desaprendam a arte do vôo. Pássaros engaiolados são pássaros sob controle. Engaiolados, o seu dono pode levá-los onde quiser. Pássaros engaiolados sempre tem um dono. Deixaram de ser pássaros. Porque a essência dos pássaros é o vôo. Escolas que são asas não amam pássaros engaiolados. O que elas amam são pássaros em vôo. Existem para dar aos pássaros coragem para voar. Ensinar o vôo, isso elas não podem fazer, porque o vôo já nasce dentro dos pássaros. O vôo não pode ser ensinado. Só pode ser encorajado (ALVES, 2001, p. 1).¹⁰¹

A aprendizagem das atividades circenses leva a aquisição de competências que Fouchet (2006) divide em três categorias: as gerais, que envolvem ética, cooperação, organização, autonomia e educação para a cidadania e os riscos; as capacidades do grupo,

¹⁰⁰ Patrícia é a palhaça Tininha no grupo Palhaços Trovadores. Atua como Professora da Universidade Federal do Pará na ECTDUFPA e como Licenciada de Educação Física. Conformou a equipe organizadora do I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses. As voltas da vida nos levaram a compartilhar vários momentos chave da vida circense na cidade: a chegada a Belém, a participação nos Palhaços Trovadores, o ingresso na Escola Circo, a manutenção e promoção de eventos voltados a atividades circenses e, agora, o Mestrado em Artes do PPGARTES/ICA/UFPA que cursamos juntas desde 2011.

¹⁰¹ ALVES, Rubem. Folha de São Paulo. Tendências e Debates, 2001.

neste caso, dividido por faixas etárias segundo as noções de cada etapa cognoscitiva; e as específicas das habilidades circenses, que tratam das noções de espaço, tempo, equilíbrio, coordenação geral entre outras. Alves (2001, p. 1) dirá que este gosto pelo ensino da arte circense estava adormecido no corpo do aluno, já que “o sujeito da educação é o corpo porque é nele que está a vida. É o corpo que quer aprender para poder viver. É ele que dá as ordens. A inteligência é um instrumento do corpo cuja função é ajudá-lo a viver [...]”.

A Escola Circo começou suas atividades na periferia da cidade no Bairro do Bengui em 1997, por meio da *Organização não Governamental Emaús*¹⁰². O projeto inicial foi idealizado pelos circenses Rui Raiol, Benegilma Marques e Arnóbio Novaes Ribeiro para funcionar no formato de oficinas independentes de malabarismo, palhaço, confecção de aparelhos, de figurinos e de adereços de cena, rola-rola, arame e pernas-de-pau, além das aulas de dança, teatro, técnicas de esporte, lazer e ainda assistiam a palestras sobre questões importantes para o bom desenvolvimento da criança e do adolescente. O projeto exigia que seus alunos estudassem em escola formal e tivessem entre sete e dezoito anos.

Arnóbio Novaes conta que chegou em '86 “[...] Atrás da mulher que eu amava”. E diz “[...] cheguei a Belém quando ainda não havia quem batalhasse pelo Circo [...] queria que o circo estivesse no lugar que ele merece, junto com o teatro, a dança [...] a gente abrir um espaço de verdade na cultura do Pará”. Como bom circense, não se apegou às coisas materiais da empresa que deixou no Rio de Janeiro e, para sobreviver, ele trouxe as personagens do Fofão, Bozo, o seu palhaço Xodô e os bonecos que já utilizava no Rio para animar festas. Naquele tempo, “[...] o Rui me descobriu e convidou para trabalhar juntos em projeto de circo”¹⁰³. Dessa maneira, a sociedade entre ambos formatou e executou diversos projetos com os quais trabalharam antes, durante e após a Escola Circo.

Com o apoio da Prefeitura Municipal de Belém por meio da Fundação João XXIII (FUNPAPA), do Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDS) e do Fundo das Nações Unidas para Infância e Juventude (UNICEF) e da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), na Escola Circo as crianças recebiam alimentação, vale-transporte e acompanhamento de

¹⁰² O Movimento República de Emaús foi criado em 1970 por um grupo de jovens e o Pe. Bruno Sechi para mudar a situação de crianças que trabalhavam com vendas no Ver-o-Peso. As primeiras experiências tinham lugar na Ladeira do Castelo, no bairro da Cidade Velha, porém, com o crescimento do número de crianças atendidas, surgiu em 1971 o projeto “República do Pequeno vendedor”, que trabalha com educação social de rua. E em 1972, foi implementada a “Campanha de Emaús” como estratégia para arrecadar que viabilizassem a estrutura de atendimento necessária. Somente em 1982 surgiu a “Cidade de Emaús” no bairro do Bengui, onde, além das atividades de profissionalização e lazer, funciona a sede administrativa do Movimento. Em 1985, outra experiência pioneira no Brasil: o Cedeca-Emaús, braço forte na defesa da criança e do adolescente que promove a intervenção jurídica em caso de violação de direitos (http://www.movimentodeemaus.org/emaus/nossa_historia.php).

¹⁰³ Entrevista gravada no Rio de Janeiro em 27 de Janeiro de 2012

assistentes sociais, psicólogos, pedagogos e instrutores de circo. Sempre com o objetivo de resgatar crianças das ruas e reintegrá-las à família.

O Projeto da ECMS movimentou em Belém as apresentações de Circo e trouxe uma nova visão da educação social por meio da arte circense. Foi motivo de reconhecimento político do então prefeito de Belém, Edimilson Rodrigues, considerado na época como “Prefeito Criança”. E, talvez, por ter sido a marca de uma administração que priorizou as políticas de geração de oportunidade para as crianças, é que Edimilson Rodrigues prometeu voltar ao mandato nas eleições para prefeito da cidade de 2012, colocando na pauta das ações de campanha eleitoral, a retomada do Projeto Escola Circo. Para infelicidade geral, ele não ganhou e, em seu lugar, assumiu Zenaldo Coutinho, que em entrevista exclusiva ao jornal *O Liberal*, afirmou com sorriso na boca que “o primeiro momento de sua gestão não terá olhos para a cultura, mas para o que ele considera “emergencial”¹⁰⁴. Não é preciso dizer o absoluto repúdio que isto causou na classe artística.

Logo que o projeto Escola Circo ganhou destaque, foi trazido para uma lona em pleno centro comercial de Belém, na Praça da Bandeira. Nesse logradouro conheci a primeira equipe da ECMS da qual faziam parte: Arnóbio Novaes, que tendo encerrado seu tempo de coordenador do projeto assumiu com alto virtuosismo as aulas de comicidade. Os Raiol, que dividiam funções, ficando com Bene o ensino das técnicas de tecido acrobático e corda indiana e, com Rui, as técnicas de monociclo, malabares, acrobacias de solo e muitas outras que o casal, como exímios circenses de tradição, dominavam com excelência. Também teve a honra de trabalhar ao lado de Wilson Dias Moraes, o Foca¹⁰⁵, quem ministrava técnicas de arame, corda bamba. E, é claro, o hilário Mano Silva, encarregado das técnicas de pernas-de-pau. Com eles compartilhei horas de trabalho, de conversas e de lazer.

Numa segunda instância, passamos a trabalhar no Bairro da Cremação, na Praça Dalcídio Jurandir, onde foi inaugurada em 15 de março de 2003, a sede oficial da ECMS, com direito a festa, placa, homenagem e muito espetáculo. E ainda que os circenses não nos sentíamos tão à vontade quanto debaixo da lona, conseguimos desenvolver as atividades de praxe, que as criança amavam.

Além dos “tradicionais”, faziam parte da equipe de educadores a professora Patrícia Pinheiro, com oficinas de comicidade, primeiramente e, um ano depois, com aulas de dança e expressão corporal. A professora Betânia (de quem não recordo o sobrenome) que trabalhara

¹⁰⁴ “Cultura vai esperar, diz prefeito”. Redação de Yáscara Cavalcante para *O Liberal*. Caderno Magazine, de 18 de Novembro de 2012.

¹⁰⁵ Wilson Moraes é artista circense de família tradicional. Hoje, proprietário do *Circo Atlântico*, junto a sua esposa e filhos.

na primeira equipe de danças folclóricas da Praça da Bandeira, e buscavam exercitar a apropriação da identidade regional de nossas crianças. Carlos Macapá¹⁰⁶, que ministrou oficinas variadas de expressão corporal, dança, capoeira, atividades plásticas, dentre muitas outras, dependendo das necessidades de cada momento. Também a multifuncional, Socorro Santos,¹⁰⁷ que cobria desde oficinas de expressão corporal, artesanato e jogos lúdicos até funções de monitora. A professora de artes plásticas Ruth Helena Andrade Sousa¹⁰⁸, de quem aprendemos inúmeros truques para embelezar desde objetos de cena até as paredes da Escola. E, mais tarde, ingressou como instrutor, o ator e professor Marcelo Vilela¹⁰⁹, ocupou a vaga que Arnóbio deixou na comicidade. E, ainda no final do projeto, conformou esta equipe o professor Charles Wesley, ministrando oficinas de cama elástica e acrobacia de solo.

A primeira coordenação que conheci estava no comando da pedagoga Lana Patrícia de Lemos Alves, e no final do projeto quem assumiu o cargo foi a Sra. Ieda Seawright. Junto a elas, uma equipe de administradores, entre os quais, encontravam-se Ingrid Vanderberg de Freitas, a psicóloga Sueli Ramos, a assistente social Consuelo, a administrativa Raimunda Cabral Monteiro: Dona Rai; os servidores Patrício e Seu Raimundo Nonato Raiol Correia. Não faltaram as costureiras e as “tias” da cozinha que “forravam a barriga” das nossas crianças duplamente com alimento e com carinho, gostaria de lembrar de cada uma delas porém somente ficaram na memória Maria das Dores, Nazaré e Dona Ana. A escola da Cremação foi o último cenário onde a população belemense pode assistir nossas crianças apresentar sua arte.

Um ano antes de encerrar o projeto, alguns já haviam saído para novos horizontes e, quando retornei em 2005, era tarde demais. A equipe técnica havia mudado várias vezes, mas ainda havia os remanescentes concursados. Dos meus colegas do picadeiro só encontrei os Raiol, Wilson e Mano Silva, que tristemente aguardavam a mudança de mandato de governo. Enquanto isso acontecia, aprontavam sua lona para partir a novos rumos, pois o fim da ECMS estava de data marcada.

Quando relembro aquele período de 2005, costumo dizer que, com a partida de Rui e Bené Raiol, eu fiquei novamente sem referências. Já que foi graças às aulas de corda indiana

¹⁰⁶ Carlos Macapá, ou simplesmente, Macapá, é funcionário concursado da Fundação João XXIII FUNPAPA. Atuou como arte-educador, monitor e administrativo ao serviço do projeto Escola Circo e hoje, continua no recinto que pertencia à Escola Circo, no bairro da Cremação, como funcionário do Centro de Referência de Assistência Social, vinculado à Secretaria de Estado de Assistência e Desenvolvimento Social, CRAS.

¹⁰⁷ Socorro era funcionária concursada da FUNPAPA.

¹⁰⁸ Ruth é funcionária contratada pela FUNPAPA, Trabalhou no Projeto Escola Circo e continua no CRASH.

¹⁰⁹ Marcelo Vilela é ator formado pelo Curso Técnico de formação de ator da ETDUFPA. Integrante dos *Palhaços Trovadores* com o palhaço Tchelo ou Bumbo Tchelo.

de Bené que voltei aos treinos e apresentações (antes deixadas de lado pelo próprio envolvimento com o projeto da ECMS e com atividades mais voltadas ao teatro). E, também, devido ao constante estímulo de Rui que sempre valorizou a arte itinerante. Doeu no coração quando numa tarde os visitei na sua residência e vi como os homens se dedicavam com afinco à confecção da primeira lona da família, enquanto as meninas bordavam com cautela e refinamento os trajes para o espetáculo que viria. Eles me convidaram para viajar, mas eu escolhi ficar e formar família. E assim os vi partir para outros municípios e, depois, para outro estado. Anos mais tarde encontrei com Arnóbio que tinha retornado da primeira viagem do Circo e estava trabalhando como taxista. Ele comentou que me procuraram tempos antes para compor o quadro de professores de um novo projeto de Escola Circo no Amapá. Efetivamente, semanas depois, conversamos por telefone, mas eu novamente declinei ao convite por motivos de família. A saudade inundou esses anos todos.

Por outro lado, constatamos que alguns novos circenses de rua e trupes confundem muitas vezes a missão que era desenvolvida na Escola com ações profissionalizantes. Como declarou Karina Lima do *Estrelas do Picadeiro* no *II Encontro de Circo do Estado do Pará*, “porque a escola circo acabou e acabou com o espaço que a gente tinha para os circenses profissionais” e, mais tarde, conduzido por estas palavras, Márcio Sousa dirá no *I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses* que, agora que Mano Silva havia falecido, o projeto Escola Circo não mais iria abrigar circenses, como se o espaço tivesse servido a este propósito alguma vez, “Porque como é que venho procurar meus direitos e não tem? Cadê? A escola circo diz que ia montar... o Mano Silva morreu, que o Mano Silva, é o... o... o responsável da Escola Circo, vocês sabem, né”. Ambos os depoimentos estão severamente equivocados, a ECMS sempre foi parte de uma missão de arte e cidadania, que elaborada a partir de uma “experiência para além de pedagógica, artística, política e social é uma experiência humana.” (PONTES, 2011, p. 20). Visto que como uma “expressão tautológica, o circo social designa, na atualidade, a atividade circense que almeja contribuir com o restauro da cidadania de jovens postos em situação de risco pelas elites econômicas, artísticas, espirituais, intelectuais e científicas, tanto no Brasil quanto em outros países corroídos por mazelas sociais.” (LEITE, 2011, p. 27).

Para Arnóbio Novaes (1999) o circo social “não tem interesse de formar artistas profissionais, mas sim cultivar educação e cidadania entre esses jovens” ao tempo que afirma que “não há nada contra o desejo da criança de levar o circo como profissão”. De fato, a instituição funcionava diretamente ligada à ação social de resgate da cidadania de crianças e

adolescentes em situações de risco. O projeto em si nunca buscou a profissionalização e sim a conscientização. Como observa Marcos Camarotti (1999, p. 23), a arte tem uma grande importância na construção dos pilares da vida humana e social: “ao apreciar e, principalmente, ao fazer arte, o ser humano torna-se capaz de uma inserção mais ativa e criadora no mundo e na sociedade”.

A ECMS sempre reconheceu o circo como uma das artes que melhor colabora na formação do cidadão, no que diz respeito à experimentação prática no laboratório de vida. Como afirma Leite (2011, p. 26) “não há escola viva que pedagogicamente ponha em risco a própria vida em favor da vida, do prazer, da alegria, das lágrimas, do terror, da compaixão e da beleza”, a não ser a escola circense. Contudo, a preocupação com o futuro profissional dos alunos demorou em chegar a estrutura de formação cidadã da ECMS.

Acontece que o projeto acordou a essa carência somente quando percebeu a eminente saída dos adolescentes/jovens circenses ao completarem a idade de 17 anos¹¹⁰. O projeto detectou a necessidade de incrementar atividades que dessem oportunidades de emprego para esses jovens. Alguns projetos no Brasil como o “Crescer e Viver”, de Junior Perim, no Rio de Janeiro, conquistaram essa continuidade no desenvolvimento do artista circense. Adicionando ao projeto social com crianças em situação de risco uma linha profissionalizante para os ex-alunos e outros novos artistas. Porém, este não foi o caso da ECMS.

Sobre essas relações, surgira a parceria com o sistema do governo por meio do programa “primeiro emprego” que encaminhou alunos para novas possibilidades de trabalho. Todavia, não eram empregos que tivessem a ver com a área desenvolvida no projeto de Circo. De maneira tal que, uns aproveitaram a vivência e deram continuidade à vida profissional nessas diferentes áreas, enquanto outros se viram obrigados a desistir de seus sonhos de picadeiro.

No ir e vir de conhecimentos, a Escola Circo tornou-se, também, um lugar de trocas com artistas e grupos que praticavam outros gêneros artísticos, bem como com artistas circenses de outros estados e países. Esta troca de saberes se consumou como uma ação educativa que repercutiu dentro da ECMS e na produção artística da cidade. De alguma maneira, as apresentações dos alunos e professores da ECMS e de outros convidados serviram como divulgação do projeto Escola Circo e suas atividades e incentivaram grupos artísticos de

¹¹⁰ Estes primeiros alunos a serem desligados eram, na maioria, os que começaram quando a escola ainda era Projeto no Bairro do Bengui. E, coincidentemente, muitos se constituíram em excelentes malabarista, monociclistas, funâmbulos e palhaços de circos itinerantes. Porém, outros não tiveram chance e voltaram à violência.

Belém a realizar trabalhos que utilizassem a linguagem circense em suas montagens. Em curto tempo vi esta estratégia (certamente, inconsciente) da instituição ecoar pela cidade. Fazendo com que a produção circense aumentasse notavelmente.

Assim foi o caso da *Companhia Experimental de Dança* da professora Waldete Britto, que em 2003 apresentou um primeiro resultado de pesquisa corporal, fruto do intercâmbio com um casal de artistas mambembes de Argentina e Brasil que induziram a companhia ao diálogo entre a dança contemporânea e as técnicas circenses em trapézio e tecido. O resultado desse primeiro laboratório corporal teve como cenário o pequeno picadeiro da ECMS em apresentação à comunidade local.

Mais tarde, o espetáculo “Caminhos da Amazônia”, da mesma companhia, mostrava experimentações coreográficas em redes de dormir no lugar dos tradicionais tecidos acrobáticos, nessa ocasião encontravam-se no elenco Alessandra Ewerton Moraes, Elyene Lima, Eleonora Leal, Nely Lopes, Valéria Spinelli e Carlos Moraes.

Após a exitosa aprovação do público paraense, a bailarina e professora Valéria Spinelli, ministrou em 2010, no Instituto de Artes do Pará, uma oficina de tecido acrobático, dedicada a esta experimentação das técnicas do circo com a dança. A turma de bailarinos aéreos participou efusivamente de todas as etapas propostas pela educadora. Durante a oficina recebi o convite de duas academias de dança para ministrar aulas de acrobacias aéreas, porém, o problema se repetia ao verificar a falta de um espaço adequado para executar os ensaios. Visto que no período deste encontro, a ECMS tinha encerrado seu funcionamento como Escola de circo.

Em 2002 ainda estávamos de lona montada na Praça da Bandeira quando um casal da Colômbia colaborou com o processo de ensino-aprendizagem nas destrezas de pernas-de-pau. Naquela oportunidade, os alunos da escola surpreenderam-se com novas acrobacias executadas habilidosamente pelo casal que, após se apresentar, ensinou seus truques e manobras para alunos e professores. Lembro-me apenas destes dois exemplos, por motivo de tempo e da memória, porém, destacando que muitas outras trocas aconteceram ao longo dos anos de vida da ECMS que enriqueceram artistas, alunos, professores e a população belemense.

A primeira coisa que desmotivou os educadores da escola de circo foi a falta de recursos em geral: cessaram os espetáculos, as saídas, o dinheiro para manutenção dos aparelhos e começou a reinar a certeza de que, com a mudança de prefeitura, tudo acabaria. Com a decadência da ECMS, percebemos também o empobrecimento das práticas de ensino,

que se tornaram mais ligadas a atividades esportivas, danças folclóricas e artes plásticas. Foi quando refleti como havia ficado em Belém durante cinco anos consecutivos e, ainda que obtive uma ótima experiência com a cidade, em vão buscava me adaptar a outras modalidades. A minha alma nômade, o instinto itinerante, nunca se acalmava. Provavelmente, porque há uma doce verdade debaixo das lonas coloridas e é que “quem entra uma vez no picadeiro não sai nunca mais”. Uma frase que com o auxílio da minha imaginação justifico ao afirmar que esse é o motivo do circo ser redondo, um círculo infinito, onde nós circenses ficamos entontecidos, circulando na sua força centrípeta.

Em todo caso, Belém era para mim uma cidade que pouco ou nada oferecia em circo, senão alguma visita esporádica de lonas itinerantes que acampavam na área do entroncamento na saída da cidade, a moribunda Escola Circo e um punhado de oficinas em espaços inapropriados. Diante desta panorâmica se instaurou dentro de mim o caos com a cidade, com a produção artística e com a cotidianidade de Belém. Nenhum espaço para aprender mais, nenhum mestre para repassar seus truques, nenhuma escola, academia, trupe, universidade. Nada.

Em depoimento para Alan Cativo da *Revista Troppo* de Belém (1999), Arnóbio Novaes declarou a imprensa que “as dificuldades de um paraense participar do circuito de grandes espetáculos, deve-se a que, não há tradição circense no Estado”. E se não há mestres como gerar novos discípulos? Como continuar com uma manifestação artística que tem seu processo de ensino-aprendizagem (de certa maneira) “estagnado”, “demorado”?

Paralelamente a este vazio circense, caminhava o sofrimento advindo do próprio processo de adaptação a uma terra com hábitos tão diferentes aos que comandaram minha vida até então. Sentia como se me descascasse feita cebola. Camada por camada ia me despindo de minhas fortalezas, renovando boa parte dos códigos culturais, para dar espaço a uma nova experiência. Porém, como toda cebola, o processo de corte das camadas é uma ação que envolve muitas lágrimas, e só fica bom depois que o tempo passa. E, na cozinha das experiências, o que era ácido, se transforma em delicioso tempero para os melhores pratos da vida. Assim foi com Belém.

Não fora somente o meu pouco jogo de cintura para voltar a interagir com a civilização urbana após tantos anos de estrada, nem tampouco o caos que eram as mudanças – da Classe D dos moradores de rua, para uma Classe C onde circulam os trabalhadores da rua, para uma Classe B no pensionato onde morava, para uma Classe A na *Studio em Ação* onde cursava meus estudos – os motivos que não conseguiram dar sossego aos meus dias, era a

decisão de retornar as atividades circenses que me fazem feliz. E esse sentimento retornou no dia que Bené Raiol me ensaiou na corda indiana no picadeiro da ECMS.

Voltar a treinar mexeu com os sonhos e planos da artista circense que, de alguma maneira, estava experimentando o teatro e aprendendo muitas novidades da cena de palco italiano, mas que nunca cessou de sonhar com a volta ao picadeiro. O fazer teatral aqueceu minha curiosidade durante os primeiros anos, mas não consegui afagar o desejo de continuar apresentando, vivendo e respirando serragem. Mas onde buscar se, certamente, Belém não oferecia mais espaços? Onde achar um retalho do picadeiro que desse para dar continuidade às atividades de treinamento para adultos? Onde encontrar os profissionais, os tradicionais, os contemporâneos: os mestres circenses?

4.2 Sabedorias de mestre

São de grande importância no mundo circense, os mestres que repassam seus saberes, facilitando a reprodução desta arte milenar chamada: circo. Na tradição das lonas, é comum que os circenses mais experientes repassem conhecimentos da profissão a novos artistas. Silva (2009, p. 106) dirá que “o condutor do processo de aprendizagem que formava um artista era considerado mestre”. Esta figura, tradicionalmente, se responsabiliza pelo processo de aprendizagem que possibilita a formação característica do circo de itinerância; é um “mestre da arte circense, mestre de um modo de vida, mestre em saberes – ou seja, um mestre “pertencente à tradição”, pois durante toda a sua vida participou das experiências de socialização, formação e aprendizagem que caracterizavam o circo-família” (idem).

No caso das narrativas empíricas analisadas nesta dissertação, trata-se não só do reconhecimento – e também dele – aos maravilhosos mestres que investiram longas horas ao ensino da arte do picadeiro, mas de apontar uma lacuna representativa de mestres da tradição que, ao meu ver, está diretamente atrelada à condição de ausência ou à pouca frequência de circos em Belém. E, conseqüente, a falta de espaços onde obter e gerar troca de conhecimentos, assim como a transformação do processo de ensino-aprendizagem das atividades circenses que se expandiu em Belém, principalmente, a partir do século XX. Sobretudo, se consideramos que originariamente “não podia ser qualquer circense a desempenhar este papel. Ele teria que realmente deter todo conhecimento a respeito do circo

em geral e saber como ensinar” (idem, p. 107). Devia saber de tudo a respeito de circo, em suma, resumia-se a gente criada em circo de lona.

Se por exemplo, olharmos para Jorge Torres Azevedo¹¹¹, uma das figuras chave que influenciou na minha formação circense nos primeiros meses em Belém, veremos que o currículo do mestre não comporta os requisitos de “ser criado no circo”. Por isso é que nos conhecemos quando na época, ele ministrava uma oficina de acrobacias na Casa da Linguagem e não debaixo das nômades lonas do circo. Em todo caso, aprendi deste mestre, como revirar cambalhotas, fazer figuras de *portagem*¹¹² e a equilibrar na perna de pau; as técnicas passadas com eficácia fazem parte do meu repertório de apresentações desde então.

Aqui, duas ressalvas podem ser feitas: a primeira, a respeito da minha formação como circense que iniciara por meio do conhecimento da dança e com a aquisição de habilidades de malabarismo e, posteriormente, em números aéreos de corda indiana, trapézio fixo e tecido. Diferente da formação que normalmente acontece nos circos tradicionais em que o artista inicia-se com o aprendizado das bases de acrobacia de solo. Ou seja, rolamentos, saltos e acro de força para, somente depois, aderir a alguma outra modalidade. A segunda ressalva é quanto aos espaços que serviram para essa formação, a começar nos institutos de dança, mais tarde como artista mambembe, em caravanas e, finalmente, em circos de lona e com artistas da tradição do circo itinerante, tanto brasileiros quanto estrangeiros.

À medida que convivíamos com as artes acrobáticas, Jorge passou a ver minhas apresentações com malabares e fez um convite que consolidou a primeiramente oficina em que eu ensinara as técnicas de *swing poi* e *swing de bastões* para um grupo local. Era ainda o ano de 2002, quando ele me apresentou ao ator e diretor Marton Maués e a companhia de atores-*clowns*, Palhaços Trovadores. Naquela noite, fiz uma breve demonstração “malabareando” com *swings fire* ao som de uma música instrumental escolhida por Marton à sorte. Foi um momento que ficou gravado na memória e o início de um longo relacionamento.

Naquela noite, outro novo integrante chegava ao grupo, era Antonio Marcos (AM)¹¹³ com quem criamos fortes laços de arte e amizade. Eles foram minha primeira família em

¹¹¹ Jorge Torres Azevedo é professor do Curso Técnico da ETDUFPA. Ator formado pela ETDUFPA, Iluminador e integrante do Grupo Palhaços Trovadores. Curiosamente, as oficinas que Jorge ministrava não eram denominadas de circenses, senão de teatro ou arte de rua.

¹¹² Portagem é o ato de carregar uma ou mais pessoas a fim de executar uma manobra acrobática ou figura. O porto, *porteur*, também chamado de forte, pedestal, portador ou base é quem sustenta o volante. “Ele segura, impulsiona, sustenta e equilibra o acrobata volante, com ou sem o auxílio de aparelhos. No trapézio de voos também é chamado de aparador” (MAVRUDIS, 2011, p. 172).

¹¹³ Antonio Marcos Cruz do Rosário, apelidado de AM é ator e artista circense, em formação na Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro (ENC). Foi contemplado em 2010 com a Bolsa Funarte para Formação em Artes Circenses, tendo como especialidade o malabarismo, equilíbrio em bola e Trapézio. É integrante do grupo *Palhaços Trovadores* com o palhaço Black.

Belém e meus primeiros amigos, com os quais compartilhei alegrias e tristezas, vitórias e derrotas. Com eles, não somente aprendi as técnicas da triangulação do palhaço e as primeiras noções da história do circo no Brasil, mas, também, aprendi a arte de rir. E que o riso nem sempre é contagioso.

Para Minois “a afirmação dos temperamentos nacionais é acompanhada por certa diversificação geográfica do riso [...]” (MINOIS, 2003, p. 300), o que explica porque fora extremamente difícil para eu entender o humor belemense, o humor brasileiro não fazia nenhum sentido para mim. Compartilhar uma mesa de bar ou um aniversário podia ser o caos da minha psicologia emocional. Saía frustrada, sem compreender porque não conseguia rir junto com eles. Além de eles rirem muito de mim e dos meus erros de “portunhol” e de fazer piadas que me deixavam mais irritada do que feliz. Brincavam e se divertiam contando ou representando causos que nem sempre eram risíveis para minha alma estrangeira. Nisto, eles também foram meus mestres, ensinando muitas vezes o sentido e significado das palavras.

Com eles, também aprendi a maquiagem do palhaço. Com ajuda de integrantes do grupo surgiu *Uvita*, minha primeira palhaça de cara branca, mas sem muita definição, nem branco, nem augusto, um pouco de todos e adaptando-se às cenas que surgiam. Nem o branco sempre superior, nunca em problemas, intocável, nem o augusto de aparência estúpida, malandro e ganancioso e nem o contra-augusto que remata as piadas (HUGILL, 1980). Como a maioria dos palhaços, me inspirei em outros com maior experiência. E lembro bem como as mulheres do grupo foram de grande inspiração. Atrizes muito talentosas que se entregavam aos laboratórios de experimentação das cenas com toda generosidade. Elas foram minhas mestras-*clowns*.

O diretor por sua vez, nunca abandonou seu papel de *branco*, “botando quente” nos atores e agitando aqueles ensaios que só podiam acontecer no horário de 23h a 01h da madrugada. Era o que chamávamos de “horário maldito”, mas na verdade era uma bênção, porque de lá, saíram espetáculos como: “O singelo auto de Jesus Cristinho”, “Sem peçonha eu não trepo nesse açazeiro”, “*Clown* sois o lírio mimoso”, “A quadrilha dos Trovadores no caminho da Rocinha”, “A morte do patarrão” e do “Aniversário do Auto do Círio”. Mas só um espetáculo foi totalmente montado naquele período: “Amor Palhaço”. Que teve sua merecida temporada debaixo da lona da Escola Circo de Belém. Naquela época montada na Praça da Bandeira. As melhores lembranças se acunham naquele local repleto de cores e crianças.

Os Trovadores foram minha primeira experiência com teatro, como preparação formal e profissional na cidade de Belém.

Durante os ensaios, os *Palhaços Trovadores* ocupavam uma sala da *Escola de Teatro e Dança da UFPA*¹¹⁴ quando ainda era localizada na Rua Magalhães Barata, no bairro de São Braz. Esse foi um espaço de trocas, e pude ter contato com atores, técnicos e professores de outras áreas. Dentre os frutos colhidos nessas trocas de experiência aconteceu, em 2003, o convite para preparar o Grupo coreográfico de dança da UFPA em técnicas de Pernas-de-pau. O grupo iria participar de um festival nacional e decidiram (por curiosidade) experimentar uma dança em altura. A paixão foi tal que até os bailarinos mais medrosos se dedicaram a longas horas de ensaios e experimentação corporal para atingir os passos, giros e coreografias propostas. Chamava a atenção que os homens do grupo eram robustos e, contudo, possuidores de ampla leveza e graça, conseguindo executar corridas, giros e pequenos saltos com admirável destreza. O espetáculo não ganhou a premiação, mas foi aplaudido com louvores e deixou uma marca indelével na lembrança dos que tiveram tão grata experiência. Esta lembrança é um dos marcos de minha atuação inicial como educadora circense.

Mestres do plural

Em 2003 e 2004, Marton Maués ocupou a cadeira da gerência de artes cênicas no Instituto de Artes do Pará (IAP)¹¹⁵ e, sem sombras de dúvidas, foi um dos melhores momentos para mim enquanto artista em Belém. Ele trouxe oficinas e *workshops* de artistas com farta bagagem na área de teatro e, principalmente, das técnicas do *clown* moderno, além de cursos de máscara, iluminação, dança e formas animadas, dentre outros. Nesse período,

¹¹⁴ Em 1962 foi criado o curso de teatro, e em 1968 foram implantadas as atividades de dança, dando lugar à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). A escola mudou de endereço em 2005, para o atual prédio da rua Dom Romualdo Seixas 820, esquina com a rua Jerônimo Pimentel, onde após uma longa luta com outra instituição que funcionava parcialmente no local, conseguiu fixar suas atividades e solidificar quatro cursos técnicos de formação para atores, dançarinos, cenógrafos e figurinistas. E a licenciatura em Dança e Teatro. Cabe observar que – segundo últimas informações – o planejamento para 2013 prevê a reformulação da grade curricular das licenciaturas para inclusão da disciplina Circo dentro do curso. Esta iniciativa, certamente, poderá favorecer o crescimento não só da pesquisa, como também da prática das artes do Circo, se considerando que os novos artistas da cidade na sua maioria vem da formação em oficinas ou da própria ETDUFPA.

¹¹⁵ O Instituto de Artes do Pará tem sede em Belém, na Praça Justo Chermont, n° 236 (antigo largo de Nazaré onde se condensavam as primeiras apresentações de Circo na cidade). Criado em 21 de julho de 1999, ocupa o prédio construído na segunda metade do séc. XIX (aprox. em 1920) para abrigar o Quartel do 15° Batalhão da Infantaria do Exército.

conhecemos Ricardo Pucetti e Carlos Simeone, integrantes do grupo LUME¹¹⁶ de Campinas – SP. Com eles, descobri treinamentos do Teatro físico desenvolvido pelo ator e professor Otavio Burnier, fundador do Grupo.

Na experiência compartilhada percebi que a prática do teatro físico, por eles proposto, se identifica com o corpo do circense, quanto ao treinamento contínuo, criação espontânea, preparação física, que pode não aparecer especificamente na cena, mas está por trás da construção do corpo coreografado que é exposto ao público. O treinamento proposto pelo LUME trouxe de volta informações corporais sobre a dança da minha infância, os esportes da adolescência e as expressões artísticas de sempre. A troca de conhecimentos foi tão válida que poucos meses depois estava abandonando a selva do norte pelos morros do sul. E ainda mais porque, no intercâmbio, com Ricardo e Simione, fiquei sabendo do movimento circense que agitava a cidade de Campinas, e como os grupos funcionavam interligados tanto entre eles, quanto entre eles e o LUME. Assim, com a desculpa de participar no *Feverestival 2004*, parti “de malas e cuia”¹¹⁷ para Campinas – SP. Era antes de tudo, a necessidade de ver o Circo crescer em mim e a visão de uma última chance para alcançar novos conhecimentos que permitissem alavancar a artista adormecida. Dessa maneira, voltei à estrada. Desta vez, rumo a São Paulo, rumo à arte paulistana e seus derivados.

Junto ao *Feverestival* acontecem apresentações e ações paralelas que acendem em Barão Geraldo os núcleos de formação e apresentação de artes cênicas. São grupos e artistas independentes de dança, teatro, circo, música e artes plásticas que expõem seu fazer artístico e abrem ao debate e a compartilhar conhecimentos sobre estas áreas. A grande maioria utiliza-se do hibridismo das artes para dar corpo à criação cênica. E, dessa maneira, os grupos dialogam em conhecimento de técnicas para a preparação do ator/artista, concepção cênica, laboratório de experimentação corporal, compartilhamento de locais para ensaios, treinos e apresentação, formação continuada e acesso a cultura em geral.

Parte deste desenvolvimento visível em Campinas deve-se ao curso de Licenciatura em Artes Cênicas proporcionado pela Universidade de Campinas (UNICAMP¹¹⁸) desde 1986. Um dos cursos de maior reconhecimento no país dentro da pesquisa em Artes cênicas que

¹¹⁶ LUME – Núcleo Interdisciplinar de Campinas.

¹¹⁷ A expressão “de malas e cuia” é tipicamente belemense. Significa que a pessoa saiu com tudo o que tinha, carregando tudo o que podia. E, algumas vezes, é utilizada para representar uma saída definitiva ou prolongada de um lugar.

¹¹⁸ O curso teve sua origem com a criação do Instituto de Artes em 1970 como escola de música. Em 1983 foi implantado o Departamento de Artes Plásticas. Em '79, o IA foi oficializado como unidade de ensino e pesquisa. Posteriormente, em 1982 começou o curso de Dança, para finalmente, dar lugar ao curso de Artes Cênicas em 1986. Aparentemente, entre 2000 e 2004, foram oferecidos cursos de extensão na área de Circo, o que abriu caminho para a inserção da disciplina Técnicas Circenses I e II e Técnicas Corpóreas I e II

vem formando atores, professores e pesquisadores do Brasil inteiro. E que, como é de se esperar, tem feito de Campinas um celeiro de artistas e um local de encontro com o fazer artístico. De fato, o LUME, assim como outros grupos da região, trabalham em parceria com a Universidade de Campinas e desenvolvem publicações que alimentam a pesquisa e a prática das cênicas. Enfim, a atmosfera estimulante de um centro cultural polivalente como é Barão Geraldo nesse período do ano, desempenha um papel significativo na democratização da cultura, no acesso à formação em artes e, conseqüentemente, na mudança do conceito de cultura.

Após o *Feverestival*, muitos não conseguem retornar a seus estados e países, absortos pelo gosto de viver e respirar intensamente o meio artístico durante tanto tempo. Não importa se se está na sala de treinamento ou no bar, no restaurante ou na casa de amigos, o bate papo sempre rola atravessando diálogos acadêmicos e práticas do fazer artístico. De maneira descontraída e prazerosa, a profissão permeia a vida cotidiana, e quem tinha sede de crescer e aprender, sente-se como que bebendo diretamente de um manancial que não cessará e, portanto, não quer sair de perto.

As convenções artísticas repercutem e modificam a organização social. Os grupos não se dividem mais, se cruzam como numa teia de aranha interligando traços e pensamentos.

[...] na modernidade os mundos da arte são múltiplos, não se separam taxativamente entre si, nem do restante da vida social; cada um compartilha com outros campos o fornecimento de pessoal, de recursos econômicos e intelectuais, mecanismos de distribuição dos bens públicos. (CANCLINI, 2008, p. 41).

Por outro lado, a convivência direta com especialistas de todas as áreas do palco, do picadeiro, da arte de rua e dos salões de arte, geram o que se descreve como convenções da arte. E das quais afirma-se que, apesar de tornar possível que a arte seja um fato social, “[...] ao mesmo tempo que estabelecem formas compartilhadas de cooperação e compreensão, também diferenciam os que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções [...]” (idem, p. 40). Ou seja, a integração ou a discriminação do público que os assiste caminham sobre medidas baseadas em um mundo próprio que o trabalho artístico cria. São parâmetros que causam tensões entre o artista, o fazer artístico, o treinamento desse profissional, a aceitação do público e suas possibilidades de continuidade dentro de processos de experimentação, de segregação como o da hibridação entre os diversos setores artísticos.

Este tipo de abordagem sobre a hibridação das artes começou a se expandir no meu entendimento de circo e de vida circense, justamente, a partir do convívio com a sociedade paulistana durante quase um ano. Nesse tempo, a luta pela apropriação de uma linguagem que pudesse expressar a arte circense que conheci na rua, na lona, no teatro, na dança e, ainda, na música, achou sossego nas convenções ocasionais, transgressoras ou permanentes com as que pude dialogar em Campinas, reafirmando e ampliando o que entendia por Circo.

Como mencionei anteriormente, o convívio com a UNICAMP era inerente à vida cotidiana, a começar por minha parceira de quarto, a bailarina e hoje Msc. em Artes, prof^a. Lucidélia Fiori, que trouxe para o treinamento em Circo sua pesquisa sobre respiração e movimento, baseada sobre os estudos de Antonin Artaud¹¹⁹.

Lucidélia foi uma das profissionais que tinha vindo ao Pará, trazida pelo IAP, para ministrar seu curso de técnicas corporais, e quando nos encontramos em Campinas, ela procurava um lugar para morar. Desta maneira, ela se tornou não somente minha professora de técnicas do movimento e respiração, mas minha amiga-mestre nos ensinamentos da cultura sulista, da vida acadêmica e dos núcleos artísticos ligados à dança. Uma verdadeira *sensei* na arte de conviver.

Outro grande amigo-mestre das relações de interligação com a Universidade foi Cleyton Carneiro, paraense que mudou de endereço para dar continuidade a sua carreira como geólogo, mais conseguiu levar à frente de forma paralela a prática do teatro com grupos como o *Matula Teatro* de Barão Geraldo. Cleyton foi colega da Studio em Ação na época que cursávamos o Curso de Formação de Atores e nos tornamos grandes amigos. Foi ele quem primeiro me hospedou na “república” onde morava junto com outros estudantes e profissionais da UNICAMP, e quem me orientou nos primeiros passos dentro da cidade.

No convívio com esses estudantes de diversos estados que cursavam pós-graduações de diferentes áreas, fui tomando o gosto pela pesquisa e compreendendo melhor a visão que eles tinham das artes, uma vez que o lugar propiciava lazer e espetáculos constantemente. Como a “república” era o albergue, moradia de estudantes não somente brasileiros mas também de intercâmbio, o lar coletivo me permitia observar de fora o tão sofrido processo de adaptação que estudantes estrangeiros experimentaram durante os meses de intercâmbio. Dessa forma, vi refletido em outros a experiência alheia como espelho do que tinha vivido em Belém: o rir do outro e o rir com o outro, o sotaque (cruz sacrificial de cada dia), o humor brasileiro, o jeitinho brasileiro de levar a vida, que tem a ver com jogo de cintura na piada, a

¹¹⁹ Antonie Marie Joseph Artaud, poeta, dramaturgo, ator e diretor francês. Suas obras se caracterizaram por explorar os gêneros literários como caminhos para alcançar uma arte integrada, absoluta.

reação à piada feita sobre a pessoa, o sentido de convivência, os códigos de sobrevivência em comunidade e o choque de costumes e hábitos carregados em cada cultura. Entendi que estava equivocada ao olhar a cultura nacional e local através da lente da minha própria cultura, que conviver é sinônimo de permitir que coisas novas permeiem os conhecimentos prévios, trata-se de simplificar a recepção da diferença e de entender outras formas de expressões afetivas. Compreendi que não importa o local, as diferenças sempre existem. Não há diferença entre o convívio em comunidade, a caravana de artistas, a lona, os grupos, trupes ou a república. E, também, não há diferença entre Belém e Barão Geraldo. Todo espaço tem seus códigos e suas identidades, e se inserir em um ou outro local significa de igual maneira, ceder e aprender. A análise destas situações se enquadra no que a prof^a. Jussara Miller¹²⁰ chama de um “movimento somático”, que abrange a vida e a dança, a dança como um movimento que parte do todo, da soma. Na qual a vida e as experiências de vida se integram ao movimento e, Nesse sentido, o movimento não só do corpo como do trânsito e da trajetória que este corpo traça entre outros corpos. Em breves palavras, distanciar-me da experiência vivida em Belém e olhar para ela no reflexo de outras vidas colaborou no amadurecimento da profissional em busca de sua formação, ao quebrar asperezas da experiência vivida e trazer à luz as pérolas ganhas dos mestres do norte. Campinas foi, nesse contexto, o cenário onde tive oportunidade de refletir sobre os ensinamentos que tinha recebido e abrir caminho aos que viriam.

Uma vez valorizados os conhecimentos adquiridos, questionei quais eram os fatores que distanciavam tão radicalmente a situação de oferta/demanda da produção e formação circense entre uma cidade como Barão e uma cidade como Belém? Seria a Universidade e seus estímulos na produção de saberes que se reproduziam constantemente? Seria a criação de um grupo como o LUME, que com suas técnicas de treinamento do ator, se consagraram nacional e internacionalmente como mestres-formadores de outros atores/artistas? Ou talvez a proximidade a um centro urbano de grandes ofertas artísticas e culturais em geral como é a grande São Paulo que historicamente tem sido local de encontro e produção das artes circenses? Uma coisa estava evidente: a produção circense de uma cidade pequena como Barão Geraldo era incrivelmente maior que a de uma cidade de grande porte como Belém.

Setton (2002, p. 66) colabora na tentativa de responder a estas inquietações quando afirma que, “os agentes sociais determinam ativamente, por intermédio de categorias de percepção e de apreciação social e historicamente constituídas, a situação que os determina”.

¹²⁰ Depoimento colhido da professora/bailarina Jussara Miller (Salão do Movimento, SP) durante a palestra “*O corpo da experiência: uma abordagem somática para a construção de um corpo cênico*”, no VI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes do PPGArtes/ICA/UFPA, em 26 de Abril de 2013 /Jussara Miller (Salão do Movimento, SP).

Podemos dizer, então, que é possível compreender que o futuro do circo inscrito no presente manifesto pela sociedade paulistana deriva de uma atitude reflexiva, de tomadas de posição e/ou escolhas mediadas por uma compreensão reflexiva, comum a todos os sujeitos, no processo de socialização. E, ainda, afirmar como Setton que, a ordem social, trazida no *habitus*, “se constitui através de estratégias e práticas nas quais e pelas quais os agentes reagem, adaptam-se e contribuem no fazer da história.” (idem, p. 65), ou seja, que o agente passa a ser parte do sistema de disposições que se arranja de maneira colaborativa (consciente ou inconscientemente) para dar projeção, neste caso específico, ao *habitus* de circo, como um *habitus* social. Mesmo porque, o compartilhar, a prática do ensino-aprendizagem, só pode trazer como resultado ações de estímulo, crescimento coletivo, incremento na oferta e demanda, geração de trabalho e assim por diante.

Em tal tese, se encaixam ações como o *Feverestival*, antes mencionado, que congrega artistas de diversas linguagens cênicas e diferentes culturas, em um espaço físico e temporal, que favorece e fomenta a projetividade das estruturas de formação, socialização e organização do trabalho em artes cênicas na cidade. Este encontro, aparentemente corriqueiro dentro do ambiente teatral, ganhou repercussão a nível nacional desde os anos de 1980, invadindo com suas discussões, afirmações e práticas outras modalidades das artes cênicas, inclusive o Circo. Por intermédio das práticas do palhaço, o LUME estabeleceu uma teatralidade circense que criou – sem premeditação – forças explosivas entre a tradição e a renovação da linguagem. Isto é: “um *habitus* produto de um processo simultâneo e sucessivo de uma pluralidade de estímulos e referências não homogêneas, não necessariamente coerentes. Uma matriz de esquemas híbridos que tenderia a ser acionada conforme os contextos de produção e realização.” (ibidem, p. 66).

Sobre esses cruzamentos da arte, se deu a amizade com a fotógrafa e pesquisadora norte-americana, Nory¹²¹, quem após realizar uma sessão fotográfica de minha palhaça *Uvita*, me levou até a casa do casal de circenses mais querido e respeitado de Barão Geraldo: Marion e Felix.

Marion Brede¹²², uma exímia ex-trapezista e paradista alemã, que junto com seu marido, o chileno e também trapezista Felix Caro, fizeram de Campinas sua moradia permanente depois que se retiraram da itinerância das lonas. Na garagem de sua residência, os

¹²¹ Nory é atriz, fotógrafa e pesquisadora em Artes visuais. Em 2004, coletou fotos de artistas circenses de vários estilos, nações e modalidades, para servir como base de análise ao Trabalho de Graduação em Artes Visuais que desenvolvia em sua terra natal.

¹²² Para mais informações, ver Entrevista com Marion Brede no *site* Circonteúdo, seção de Videoentrevistas, de 16 de Novembro de 2011. www.circonteudo.com.br. Consultado em 23.06.2012.

artistas montaram um espaço para treinos de trapézio fixo, duplo e de balanço, bem como alguns aparelhos para treinamento de acrobacias a cavalo, conhecido como “volteios”. No primeiro dia que visitamos a casa de Marion, ela nos recebeu com grande simpatia e nos convidou a ter o que chamou de “uma experiência em trapézio”. Apesar do excelente esforço e as dicas que Marion repassava, a falta de experiência prévia e o meu sobrepeso não permitiu um bom desempenho nesse dia. Contudo, voltei para casa decidida a ficar, não precisava de nada mais. Tinha encontrado uma mestre/circense e não ia abandoná-la tão rapidamente. Foi assim que me converti em sua discípula. E, após o festival, mudei de endereço para um quarto localizado a dois breves quarteirões da casa de Marion. O que deveria ter sido uma “experiência”, se transformou no desafio e na esperança de voltar ao Circo.

Foi nesse mesmo lar onde conheci, mais tarde, Marília Ennes e Marcos Becker, um casal “para lá de amigos”, que são os responsáveis de existir esse espaço de treinamento na casa de Marion,

no dia, passou um casal aqui, olhou e viu eu com os meninos pendurado fazendo força no trapézio pra pegar a musculação [...] você dá aula de trapézio mesmo? Você é de circo? Falei: não; não dou aula do trapézio, mas eu sou de circo. Mas você sabe fazer trapézio? Sei (pausa). Falei: já fiz (risos). Aí perguntaram se podiam pegar uma aula comigo. Esse casal era Marília e o Marcos. (Marion Brede¹²³).

Eles foram os primeiros alunos a estimular o ensino do trapézio e os primeiros a seguir passo a passo os rigorosos treinamentos da querida Marion. Pouco a pouco, Marília e Marcos conquistaram, assim como outros atores e companhias da cidade, a formação circense e os espaços para treinamento das habilidades. Atualmente, eles trabalham com o grupo *Paraladosanjos*, uma conquista fruto do longo trabalho coletivo, que faz sucesso nas suas apresentações nacionais e internacionais. Mas nada disso teria sido possível sem muita “disciplina”, “perseverança” e “luta coletiva”: três palavras que marcam a passagem por Barão Geraldo e o convívio com seus artistas locais.

Durante o tempo que passei “fazendo a física”¹²⁴ para adquirir força e agilidade suficiente para encarar o trapézio, vi vários artistas aprenderem as técnicas aéreas com a

¹²³ Entrevista realizada por Daniel de Carvalho Lopes e Ermínia Silva para o *site* Circonteúdo: o Portal da diversidade circense, em Campinas (SP), em 13 de agosto de 2010. Postado em: 16 de Novembro de 2011, 20:41. Acesso em 29.04.2013. www.circonteudo.com.br

¹²⁴ Termo usado no circo para referenciar o treinamento e os educativos prévios pelos quais passa o artista circense para poder ensaiar as diferentes modalidades de circo. Consiste, principalmente, em exercícios de fortalecimento da musculatura, postura, equilíbrio e coordenação. Em combinações de movimentos que vão do básico ao avançado, progressivamente.

família Brede/Caro. E, mais tarde, muitos deles criaram seus próprios grupos de teatro, dança e circo, ou tudo junto. Hoje é o filho Alex Brede, junto à esposa Claudia Orteney e os filhos/netos Adam e Allam que “tocam” o *Circo Escola Cia. de Circo*, seguindo a tradição dos pais na cidade de Barão Geraldo.

Na sequência de encontros fui orientada a buscar os malabaristas que treinavam num galpão chamado *Espaço Cultural Semente*, onde tive a oportunidade de compartilhar treinamentos com outros artistas que ainda hoje trabalham em circos e companhias. Tais como o grupo de malabaristas *Los Circo Los*, composto por Vitor Poltronieri e Rodrigo Male¹²⁵, Lineu Gabriel, Andre Sabatino (Deco), Teco e Marcelinho. Com essa pequena trupe, aprendi sobre malabares, truques e conheci o ambiente da Faculdade de Educação Física (FEF) na Universidade de Campinas, onde frequentei alguns treinos e me diverti enormemente com os jogos e dicas dos experientes malabaristas. Nessa trama de encontros que se tecem entre a classe artística e a Universidade, conheci, também, o grupo *Ponte pra lua*, de Marcelo Martins Rebello, o Foca. Com quem compartilhamos conhecimentos de malabares e pesquisa em técnicas acrobáticas e estudos do movimento.

Falar dos *Paraladosanjos* e dos *Los Circo los* nos leva diretamente até o galpão localizado na Av. Santa Isabel, 2070, um centro de cultura que funciona graças à administração coletiva de grupos artísticos da cidade. Servindo como local de ensaios, treinos, e apresentação de espetáculos mensais, chamados de “Cabaré”, nos quais artistas profissionais e amadores têm a oportunidade de demonstrar seus números e atos para o público de Campinas. O “Cabaré do Semente” é um *show* de variedades porque reúne em uma única noite apresentações de diversas áreas artísticas, contando, muitas vezes, com a figura do apresentador, mestre de cerimônias que introduz os números e dá sua cor à noite. Os cabarés são altamente esperados, e servem para colaborar com a arrecadação de dinheiro para pagamento das despesas do local.

O galpão industrial transformado por um grupo de artistas (de diversos outros grupos) que o adaptaram para desenvolver apresentações cênico-circenses é uma mostra fidedigna do poder que o coletivo de artistas tem quando junta suas ações em prol do benefício de todos: da

¹²⁵ Rodrigo tem diversas publicações sobre circo e Educação Física. Inclusive a sua tese de mestrado: MALLET, Rodrigo Duprat: “Atividades Circenses: possibilidades e perspectivas para a Educação Física escolar”. Campinas.SP: UNICAMP, 2007. Disponível em http://www.circonteudo.com.br/v1/stories/documentos/3159_Duprat,RodrigoMallet.pdf

Rodrigo integra o corpo docente do curso de pós graduação Lato Sensu: “CIRCOCAN: International School of Circus”*, que inova na visão da pesquisa em circo e Ginástica acrobática. Junto a uma reconhecida equipe de artistas circenses e educadores da PUCPR, entre os quais também se destacam a Prof.^a Dr.^a Ermínia Silva, docente da ENC e o Dr. Marco Bortoleto, docente da UNICAMP, como constantes fomentadores da prática, ensino e pesquisa do Circo no Brasil. *<http://circocan.com.br/acrobatica/tag/especializacao-em-circo/>

arte, dos grupos, da comunidade. Nesse sentido, “viver em grupo é ser como uma matilha de homens-lobo que têm em comum correr na mesma direção, afetando-se e se deixando afetar pela multiplicidade. É criar uma micro-sociedade com sua língua particular. Uma língua dentro da língua que fala e canta para o mundo.” (LUME, 2005, p. 7). Ou seja, que atua e se disponibiliza de maneira singular e plural, tornando o estar-atuar coletivo, ao mesmo tempo, individual, coletivo e social.

Foi olhando para eles que aprendi o valor do trabalho inter-grupos, a importância da comunicação, do intercâmbio, a necessidade do fluxo de informações, a funcionalidade das regras, as tentativas sem receita pronta, mas sempre tentativas. E, neste caso, não de um intercâmbio inocente ou desprezioso, antes pelo contrário, um intercâmbio que fala de posicionamento, de ativismo cultural e político, de luta e de confronto.

Inclusive, no ecoar destas ações, eu fui uma das beneficiadas, ao ter no *Semente* um espaço apropriado para aprender técnicas como tecido acrobático – com as artistas e professoras Marília Ennes e Angélica Evrand¹²⁶ – ou para os encontros de malabares antes mencionados. Fui favorecida ao usufruir da vitrine que este espaço proporciona para divulgação do trabalho artístico, ganhando uma fonte de renda e sustento graças à apresentação e números experimentais no “Cabaré” que, por sua vez, me renderam alunos interessados em aprender as artes do circo.

O meu primeiro “balanço” no trapézio de voos também foi resultado do trabalho galgado pelo coletivo circense de Barão Geraldo, que arquitetou junto à *Academia Equilíbrio*, a primeira estrutura autônoma para trapézio de voos da cidade. A construção dos aparelhos e as aulas eram totalmente orientadas por Felix Caro. E, no meu caso, ainda contei com as dicas e experiências da argentina Evelyn Zuniga¹²⁷, com quem compartilhamos amizade dentro e fora do picadeiro.

De fato, graças a Evelyn conheci a Família Stankowich, ao acompanhá-la de retorno ao Circo Stankowich onde ela trabalhava. Dessa maneira, aconteceu uma nova troca de saberes circenses, aprendendo deles rudimentos de técnicas, costumes e tradições que perfazem as artes do circo, bem como se debelaram, na oportunidade, novos códigos de convivência próprios à comunidade nômade. Foi, também, minha primeira experiência dentro

¹²⁶ Angélica Evrand é atriz formada pela UNICAMP e artista circense. Na época deste relato, ensinava a modalidade de tecido acrobático, tanto no *Semente* quanto na *Academia Equilíbrio*, localizada na Vila São João, no coração de Barão Geraldo, Campinas.

¹²⁷ Evelyn Zuniga ou Ewelyn Tzuniga é de família circense, nascida e criada debaixo das lonas, dedicou (e ainda dedica) sua vida aos números aéreos em trapézio. Na época que nos conhecemos, ela renovava seu repertório circense, aprendendo um novo número em Trapézio de balanço, junto com Marion Brede.

de um circo com animais, no qual vi a intervenção das ações do IBAMA e as dificuldades de manutenção e do trabalho com os bichos.

De lá, me encaminharam para o Circo Espanha, onde tive uma breve participação enquanto se reerguiam pelos interiores de São Paulo. No Espanha conheci os Osório, família tradicional que já havia cruzado a terceira e a quarta geração de artistas, com parte da família argentina e a outra metade brasileiros. E, ainda, antes de voltar ao Pará, passei pela Vila Madalena, onde conheci o *Galpão do Circo*¹²⁸ e seus professores, alunos e artistas.

No *Galpão do Circo*, novamente, a iniciativa da união dos grupos em prol das artes do circo marcou a experiência, delineou o pensamento de um fazer artístico em comunidade, em grupos, “com” os grupos e “entre” eles. Em depoimento para Enciclopédia Itaú Cultural, Ziza Brisola, da Companhia Linhas Aéreas, declarou que

A Central foi importante para os grupos associados porque os fortaleceu. Foi também para toda a classe circense, que pôde usufruir do espaço por preços relativamente baixos. E ajudou a amadurecer certas linguagens, já que nos Cabarés era possível a cada grupo apresentar seus números. Com o fechamento, vejo que houve uma diminuição desse desenvolvimento. (BRISOLA, p. 1, 2007).

Concomitantemente ao movimento de circo, acompanhei algumas oportunidades do teatro, que trouxeram ao meu corpo físico e emocional, novas colaborações na formação integral como artista. A este propósito serviu, por exemplo, o treinamento em Butoh¹²⁹, ministrado pelo bailarino e diretor, Tadashi Endo¹³⁰. Nesse sentido, o Butoh acoplou-se ao treinamento para a cena artística, mais como uma tentativa de articular a linguagem corporal do que de transmitir alguma narrativa arquetípica da linguagem teatral. Ora, isto não é de surpreender, considerando que o Butoh é chamado de “arte do corpo”, como expressão artística hibridizada que, a partir dos anos 80, “passou a influenciar outros campos de manifestação artística como o teatro, a música e mesmo a pintura.” (OHNO, 1986, p. 4)¹³¹,

¹²⁸ O Galpão do Circo era uma extensão da Central do Circo, criada em 2003 por Rodrigo Matheus – em nome da Central – e Alex Marinho, diretor do Galpão do Circo, que passa a centralizar os projetos pedagógicos da Central. Mais tarde, fundam o Centro de Formação Profissional em Artes Circenses – CEFAC, entidade que funciona no Galpão do Circo e promove em seu curso de três anos a possibilidade de estágios e convênios com grupos.

¹²⁹ A oficina teve lugar no espaço do Sesc Consolação, com motivo das apresentações que o artista realizou no Brasil, uma vez que trazido a São Paulo pelo grupo LUME. Com o objetivo de montar o espetáculo “Shi-Zen, 7 cuias”; resultado de um período de treinamento direcionado ao desenvolvimento da dança pessoal do Butoh-Ma com os atores do LUME.

¹³⁰ Tadashi Endo é bailarino, diretor do Butoh Centrum Mamu e coordenador do Butoh Festivals, em Göttingem, Alemanha. Para mais informações ver: www.butoh-ma.de. Consultado em 05.01.2013.

¹³¹ Kazuo Ohno – Butoh: Intercambio Cultural Brasil-Japão-Argentina 1986. MINC/INACEN/Serviço Brasileiro de Dança / Governo de São Paulo. Acervo LUME Unicamp, SP, 1999.

por isso, muitas vezes, definida como dança, outras como teatro e outras como teatro-dança¹³², representa no bojo de seu hibridismo um pouco de todas e de todas um pouco.

O ensino-aprendizagem de “Butoh transcende sua localização japonesa. Suas fontes e imagens de inspiração, embora arquetípicas brutas e primitivas, podem ser exploradas e reinterpretadas dentro da dinâmica cultural contemporânea.” (BAIOCCHI, 1995, p. 17), baseada na vida da mente (memória temporal e atemporal) e nas biografias pessoais como elemento da história universal, que se somam ao campo social onde se manifesta. Algo bem parecido ao que acontece com a linguagem circense, visto que esta também se flexibiliza e transcende a sua “origem” e “tradição”, podendo ser explorada e reinterpretada nas culturas contemporâneas com o uso de elementos comuns ao homem de diversas culturas. Sobre essas relações, os estudiosos do *habitus* afirmam que, do berço ao túmulo, absorvemos (reestruturamos) nossos *habitus*, condicionando as conquistas mais novas pelas mais antigas, e, conseqüentemente, percebemos, pensamos e agimos dentro da apertada liberdade dada pela lógica do campo e da situação que nele ocupamos.

Estas condições de resiliência são o que Bourdieu (2001) chama de “sistema de disposições”, maneiras de perceber, sentir, pensar e fazer que nos encaminham a determinadas ações. Tais disposições “não são nem mecânicas, nem determinísticas. São plásticas, flexíveis. Podem ser fortes ou fracas. Refletem o exercício da faculdade de ser condicionável, como capacidade natural de adquirir capacidades não-naturais, arbitrárias.” (Bourdieu, 2001, p. 189).

São adquiridas pela interiorização das estruturas sociais. Portadoras da história individual e coletiva. São de tal forma internalizadas que chegamos a ignorar que existem. São as rotinas corporais mentais e inconscientes, que nos permitem agir sem pensar. O produto de uma aprendizagem, de um processo do qual já não temos mais consciência e que se expressa por uma atitude “natural” de nos conduzirmos em um determinado meio. (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33).

Esta reflexão elencada sobre as estruturas da arte do corpo em Butoh, em paralelo as estruturas do circo, evidenciam um esquema interno que funciona como articulação da ação, percepção e reflexão, e que chamamos de *habitus*. Presente, segundo Thiry-Cherques (2006, p. 34), “no corpo (gestos, posturas) e na mente (formas de ver, de classificar) da coletividade inscrita em um campo”. Em síntese, a noção da produção circense, como “produto da

¹³² William Kimura, in Kazuo Ohno – Butoh: Intercambio Cultural Brasil-Japão-Argentina 1986. MINC/INACEN/Serviço Brasileiro de Dança / Governo de São Paulo. Acervo LUME Unicamp, SP, 1999, p. 22.

experiência biográfica individual, da experiência histórica coletiva e da interação que todos nós carregamos.” (idem).

Deste modo, o relato sobre mestres portadores de saberes que colaboram (de alguma maneira) com a arte do circo estruturada em mim, acaba seu percurso em terras sulistas, retornando, agora, a observação de novas experiências na Amazônia Paraense. Porém, o regresso não pode ser mais observado fora do que já sabemos sobre a produção circense, uma vez que a postura flexível da linguagem artística fica exposta – à mostra – nas relações entre as condições da existência, a consciência, as práticas e as ideologias de uma matriz determinante do indivíduo (BOURDIEU, 1992, pp. 188-190). Resumindo, analogamente, aos padrões estruturalistas encontrados dentro da perspectiva sartriana do sujeito autodeterminado e, em oposição ao modelo de condicionamento de classe marxistas que fazem da condição humana uma camisa-de-força, o *habitus* circense edificado no experiência de ensino-aprendizagem com mestres de diversos saberes, viabiliza o ir e vir de relações que renovam a produção circense.

Antes de voltar, liguei para os Raiol e fiz eles prometerem que me ajudariam com a continuidade dos treinamentos. Mais, desafortunadamente, não tiveram como cumprir a promessa diante da decadência da ECMS. Dessa maneira, com o fim do projeto, a saída dos circenses e as reduzidas possibilidades de apresentação, decidi buscar outros espaços para apresentação e treinamento.

Nas voltas da catraca quem Vai, Volta

Uma vez no Pará, retomei a produção de trabalhos de animação com malabarismo e pirofagia em festas temáticas, eventos sociais e empresariais. Mas, todas as tentativas por inserir um número de trapézio fixo ou de balanço durante os *shows* viam-se limitadas, devido à falta de uma infraestrutura adequada que comportassem as necessidades para montagem dos aparelhos circenses nos locais de evento. Novamente, senti as dificuldades que a profissão enfrentava para sobreviver da arte do Circo em Belém.

Busquei refúgio nas academias da cidade e nas instituições que trabalhavam com Artes Cênicas. Dessa forma, passei por várias academias de grande porte que teriam possibilidades de ampliar a oferta de treinamento físico por meio do trapézio. Mas, ainda que quisessem de alguma maneira, rejeitavam por considerar algo muito novo para Belém ou demasiado

trabalhoso para ser instalado dentro dos prédios predispostos. Somente em 2005, na *Academia Escalada Club*, conseguimos um espaço adequado.

Localizada no bairro da Pedreira, a academia já trabalhava com atividades que exigiam uma estrutura forte no teto do grande galpão, e todo o equipamento para escalada estava disponível: cordas, lonja, mosquetões, etc. Fomos rapidamente aceitos. Fiz algumas demonstrações de técnicas de trapézio, ensinei sobre a física praticada com o aparelho e fora dele e as portas se abriram às vivências circenses. Para Fouchet “A prática das artes do circo motiva a um amplo público e, como já fora demonstrado em outras oportunidades, são um meio de dar acesso a todos os alunos a uma atividade física e artística.” (FOUCHET, 2006, p. 33).

Contudo, essa experiência durou pouco tempo, já que o dono da academia preferiu organizar eventos sociais paralelamente às aulas, o que deslocavam constantemente nosso local de treinamento para sítios inapropriados, ao ponto de ficarmos em espaços sem a altura e segurança adequada. Dessa maneira, a pequena escola de trapézio fechou suas portas poucos meses depois de inaugurada. Cabe destacar, que os alunos muito reclamaram, já que eram atividades divertidas e empolgantes que incentivaram não somente o gosto pelo circo, como também a valorização da atividade e do treinamento circense. Mais uma vez, Fouchet explica que “as artes do Circo permitem igualmente experiências originais, fortes de emoção, de prazer e de interesse para os alunos.” (idem). O que certamente justifica o interesse dos alunos por manter a escolinha ativa.

Corria o ano de 2005 quando boa parte dos antigos professores do curso técnico de formação em dança e teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) foram encaminhados para cursos de pós-graduação – Mestrado e depois Doutorado – na Universidade da Bahia (UFBA). Eram os preparativos para a Licenciatura que viria se instaurar no curso de Artes Cênicas e que demandou de todo o corpo acadêmico grande dedicação e tempo. No meio a essas correrias, encontrei rapidamente com a Prof.^a Dra. Ana Karine Jansen de Amorim, que tendo conhecido na Bahia grupos e artistas que trabalhavam treinamento do ator com técnicas de circo, aproveitou a reforma de uma das Salas de Corpo para solicitar a instalação de dois trapézios fixos e uma parede de escalada. A esta professora, com olhar visionário, devo o incentivo de ficar na instituição e a experiência de ensinar aos alunos das disciplinas de Expressão Corporal I e II, das turmas do 1º e 2º ano respectivamente, do Curso Técnico para Formação de Atores. Com efeito, foi com enorme

alegria que dividi junto à professora Eleonora Ferreira Leal e ao professor Eder Jastes, as referidas aulas.

Foi uma experiência maravilhosa poder, finalmente, compartilhar a vida circense com estes artistas em formação que, além de usufruir de debates e estudos sobre a hibridação das artes cênicas e a inclusão de técnicas de circo no teatro (e vice-versa), produziram resultados apreciados em performances e montagens, onde incluíram o uso de técnicas de trapézio em escadas flutuantes e andaimes.

Era perceptível, entre os alunos, a curiosidade pelas técnicas de preparação física para poder aceder a certos movimentos acrobáticos, tanto de solo como aéreos. Mas ao mesmo tempo, havia grande resistência para se submeter aos esforços físicos atrelados ao treinamento. A preparação do ator/artista que a disciplina propunha, era a de um artista independente, que absorve as técnicas de base e desenvolve sua própria rotina de treinamentos. Forçando, assim, a iniciativa de um profissional disciplinado, primeiramente, em si mesmo e, imediatamente depois, comprometido com seus parceiros de cena e com o alvo final que é a execução limpa dos movimentos acrobáticos.

Este tipo de treinamento proposto aos artistas era fruto do cruzamento vivenciado na preparação para o trapézio de circo, com as técnicas de ator do teatro físico do LUME e a dança Butoh com suas anuências na dança pessoal. De maneira tal que, a mira apontava para o compartilhamento de uma arte híbrida, que pudesse ser utilmente praticada por atores em formação e que, principalmente, semeasse nessa nova safra de artistas a vontade de ter acesso às práticas circenses na região. A fala repetida era sobre a vida em comunidade, a possibilidade de compartilhar e criar novos grupos que dividissem espaços de treino e multiplicassem a atividade cênica na cidade, da importância de se ter artistas de circo na região e do eminente mercado de trabalho que isso representaria numa Belém nua de lonas. E, até hoje, a fala é a mesma: ampliar a visão de espaços cênicos compartilhados e da prática da uma arte circense limpa, enxuta, elegante, de qualidade e regional.

Após as aulas da ETDUFPA, ainda ministrei algumas oficinas de trapézio fixo para artistas de rua e atores em formação. Desses grupos, houve quem quisesse dar continuidade, mas, não tendo *trupes*, academias ou universidades que atendessem a demanda, e não desejando escolher a itinerância das lonas, desistiram dos treinamentos aéreos e se voltaram para outras atividades corporais. E junto com eles, eu também desisti.

Por longos três anos, pendurei as amarras, assim como o boxeador pendura as luvas ao se retirar da luta e a bailarina o faz com suas sapatilhas. Cansei de não achar parceiros, nem

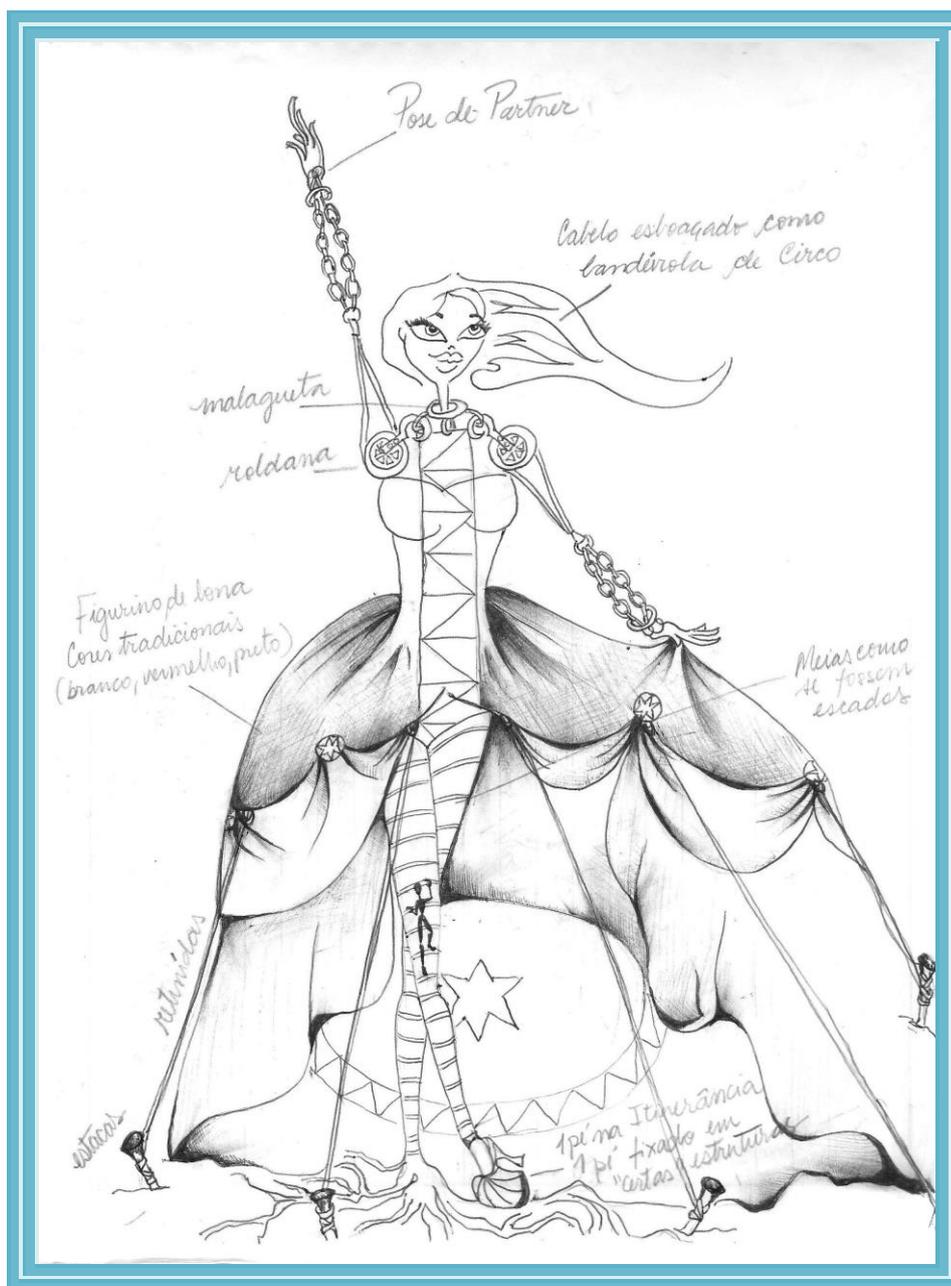
espaços, nem entendimento sobre as atividades circenses e me conformei com o que Belém oferecia: Teatro.

Mas a quem eu queria enganar? Acontece que “quem bebeu água da lona nunca mais esquece!”¹³³. E ainda que tentasse substituir com outras áreas afins, nada parecia saciar o instinto itinerante, o cheiro do amanhecer debaixo da lona, o holofote do picadeiro, o brilho dos figurinos. Comecei a sentir falta de tudo e a questionar onde estava o circo em Belém?

Aqui o Circo parece estar brincando de esconde-esconde, entre artistas, cursos de formação, teatros e praças. Conta-se até um, até dois e três e ele continua escondido. Procuramos nos bairros, nas comunidades, nos lares. Sabemos que está, mas onde se esconde? E porque ele começou a se ocultar aos olhos da plateia belemense? Houve então um auge ou um apocalipse do Circo Paraense? Onde estão os artistas que por aqui passaram? Muitas perguntas que somente o tempo e seus personagens podem responder. Continuamos contando, quatro, cinco, seis... na esperança de que ele se canse de ficar escondido e apareça para todos nos divertirmos no picadeiro da arte, da cultura e da tradição.

De alguma maneira, a narrativa de vida antes posta esgrime a existência de uma estrutura interna que sustenta o circo, a vida circense e a vida em si. Aqui a artista é vista como o Circo: ela representa a arte circense como se seu figurino estivesse feito da lona, suas pernas fossem os mastaréus e o coração segura como mastro todos os aparelhos que darão sustentação ao espetáculo. Cada junta é um morto, uma rede, um mosquetão. E no mais íntimo de todas as partes, encontra-se o elo da alma itinerante.

¹³³ Este é um ditado muito comum entre os circenses de lona, para explicar essa paixão avassaladora que toma conta dos artistas itinerantes que raramente se acostumam a outra vida que não seja a do circo.



Desenho desenvolvido como imagem da pesquisa por Maria Virginia A. de Sousa

Portanto, ainda que te force, oh, minha Alma itinerante!, tu não paras de insistir, me removes, incomodas, agitas e estremecees falando que não sabes desistir. Brevemente te compreendo. Abdicar, não perseverar, ceder, abandonar são sinônimos de parar e disto eu e tu pouco ou nada entendemos. Ou nos negamos a entender? Estando tu em mim, nômade amante das lonas, não me deixas atingir a razão dos empacados neste estado vegetal e como uma marionete colorida me desatas as retinidas da vida num estonteante vendaval. Flutuo os dias, aguardo as amarras, sonho impetuosidade e empurro pensamentos de sol após dias de tempestades.

V- **R**ETINIDAS DE UM CIRCO EM MOVIMENTO

Não temo cair do trapézio nem do globo da morte,
temo a ventania jogar o circo no chão levar minha sorte,
bate estaca todo dia, nunca avisa ventania,
noite, raio, clarão bate a estaca no chão,
mas o sol vai nascer e clarear,
vou rezar pra você ventania não nos visitar.
Rui Raiol palhaço Zé Badalo¹³⁴

As retinidas são linhas tensoras, que não sobrepõem, normalmente, os 4 metros de comprimento, são “cordas e faixas externas do pano de roda que prendem a lona de cobertura às estacas; como cordas de estiramento da lona.” (MAVRUDIS, 2011, p. 346). Elas não são parte de um ambiente comum, de fato, não existem nos dicionários de português de uso corriqueiro, são do vocabulário do circo, particular a sua estrutura. São elas que, como veias repletas de vida, ajudam a erguer a lona num fluxo entre a tensão e o apoio, a articulação e o atrito.

Da mesma forma que as retinidas ajudam a erguer a lona, como potência pujante da arquitetura nômade, o indivíduo circense trabalha para levantar a produção de circo; como a parte que bombeia o sangue ao corpo circense, transmitindo de todos os lados a energia de impulsão para erguer os grupos, empresas, trupes e espetáculos. As retinidas, assim como os fazedores das artes circenses, atritam com ferragens, lona, encaixes, fechês e estacas, ou seja, com outras diversas partes desse corpo; com o único fim de alcançar o alvo proposto: levantar a estrutura necessária para apresentar o espetáculo circense.

O pano de roda, também conhecido como empanado de roda, é a saia do circo que as retinidas se encarregam de puxar, ajudando a firmar os paus de roda e as estacas de roda que prendem o tirante no chão. Esse trabalho conectado e em conjunto, nos serve para imaginar a estrutura de sustentação do coletivo circense que constrói em atrito e afinidade com o seu íntimo (o esqueleto social) as próprias formas de constituição da produção circense. O indivíduo circense, assim como as retinidas, projeta sua energia na manutenção (sustentação) do arcabouço de base. Que, no caso da produção circense, inclui: o aprendizado da profissão de maneira hereditária (uma tradição que se transforma mais não se perde com o surgimento

¹³⁴<http://www.facebook.com/photo.php?fbid=118615484913801&set=a.114991598609523.18898.100002960515434&type=3&theater> . Acesso em 17.11.2012.

das escolas de circo), a valorização dos conhecimentos próprios a cada ambiente da produção circense, o trabalho circense como profissão, a transmissão oral, a movimentação do espetáculo circense, a itinerância, a profissão misturada com a vida pessoal do artista, o risco, a vida em comunidade ou, no mínimo, o trabalho em conjunto, etc. Estes, por sua vez, são os músculos e pele que recobrem o esqueleto e dão a ele uma mobilidade singular.

Concluir este olhar sobre a produção circense em Belém, a partir da análise destes pontos nevrálgicos que puxam a trama contida no corpo da pesquisa significa pensá-los como cabos de tensão e manutenção, como estruturas que se transformam, porém, não desaparecem, que se fazem comuns a uns e outros ambientes e que encerram nos fazedores das artes o elo com a continuidade do espetáculo circense, a permanência de uma linguagem mais que local, localizada e antes que regional, inter-regionalizada dentro das artes cênicas.

Em resumo, apresentar-se-á uma síntese dos principais apontamentos dentro das narrativas orais, sobre fatores que integram o *habitus* de circo em Belém, como estruturas que indicam a substancialidade da produção circense. Trata-se de reclamações e conflitos detentores de um passado que se projeta no presente, de rudimentos esboçados a partir das particularidades do convívio com os costumes circenses, bem como de estruturas que colaboram ou fragilizam a sedimentação do trabalho com artes e de fatores de viabilização do trabalho circense na região, tais como transporte, violência urbana, falta de apoio legal e financeiro, carência de diálogo entre os circenses de diferentes áreas, consequências da falta de acesso à educação formal, visão social sobre o trabalho com artes, etc.

Um dos pontos destacados na voz dos circenses – e, provavelmente, o de maior relevância dentro das atividades com circo – tem a ver com o conceito de família e com as consequências de manipular este conceito de maneira não ordinária.

Como foi dissertado em seções anteriores, no âmbito circense, uma família que mantém estreita relação e convívio com outra família passa a fazer parte desse outro núcleo menor, conformando juntos um conceito ampliado, uma noção de núcleo maior. Porém, esta aproximação não significa que todos os códigos, costumes e hábitos são compartilhados. Para Maffesoli (2010b, pp. 123-124), trata-se de um permanente pôr em relação, de um “relacionismo” essencial onde a “experiência biográfica pessoal se corrige e se alarga na experiência biográfica geral [...] abrindo-se para o afeto e para a paixão, e também para o não lógico. É esse mesmo pensamento que favorece a comunicação do estar-junto”. A afetividade do circense, no entanto, tende a seguir uma lógica própria ao estado de nomadismo que caracteriza e permeia sua vida em sociedade.

A vida nômade é a expressão de uma relação diferente com os outros e com o mundo, menos ofensiva, mas suave, algo lúdica e, claro, trágica, pois se sustenta na manutenção do efêmero das coisas, dos seres e de suas relações. Sentimento trágico da vida que, a partir de então consagrar-se-á a gozar do presente, do que pode se ver, do que pode ser vivenciado dia após dia, e que obterá seu sentido numa sucessão de instantes que serão precisos graças a sua própria fugacidade. (MAFFESOLI, 2004, p. 28).

De maneira alusiva, relembro agora a visita do casal Cássia e Douglas Tangará, a nossa casa, em Belém; amigos que trouxeram felicidade e esperança à vida desta circense atolada na cotidianidade sedentária. Com eles, passamos horas falando daquilo que mais amamos e, sem o qual, não saberíamos como viver: o circo. Repassamos lembranças de todas as épocas. A maior parte do tempo nós ouvíamos e eles vivazmente compartilhavam histórias que se entrelaçavam umas às outras numa corrente infinita. O dia nos foi curto, porém, as horas generosas. Quando partiram, tivemos a certeza de termos estado entre amigos de verdade. A sensação infinita do coração saciado da afetividade que só se explica no sentimento humano de amar, sentir carinho, pensar nos caminhos da construção e cuidado desse delicado jardim chamado amizade. Trata-se de

liberdades que pertencem ao nomadismo, com as quais nos encontramos em diferentes momentos históricos e em diversas civilizações, e que traduzem, claramente, a necessidade de aventura, o prazer dos encontros efêmeros, a sede da outra parte, em síntese, a busca de uma fusão comunitária. (MAFFESOLI, 2004, p. 70).

O discernimento sobre este estado de relação chegou dias depois quando, durante uma conversa informal sobre os caminhos da pesquisa, retomei esta afetividade na tentativa de explicar porque alguém tão passageiro como os amigos do circo, são peças que servem de sustentação à vida em itinerância. E como esta construção da afetividade se alonga para outras relações como os da família biológica, a família adotiva, a família do coração e as relações de amor em todo seu esplendor de itinerância.

Uma das características da vida nômade é o desprendimento físico e emocional das questões materiais. Quando o artista mambembe, seja ele da tradição ou da adoção, se entrega à vida de circo, ele esta automaticamente relegando os “confortos” e “necessidades” da vida sedentária. Como exemplo, podemos observar que a reduzida espacialidade oferecida por carretas, *trailers* e moradias, não traz novidade ao banimento do acúmulo de coisas materiais para quem é nascido no circo, porém, para quem entra no circo pela primeira vez, ou ainda

para o artista que oscila entre a moradia nômade e a fixa é, geralmente, motivo de inquietação e atrito com o espaço de trabalho. Certamente, para o primeiro, a adaptação é gradativa e paralela à evolução da vida neste ambiente, já para o segundo, o desprendimento significa experimentar a certeza de prioridades diferenciadas que causam intensos impactos nos costumes e na lógica que conduz a vida dali para frente.

Muitas vezes fui questionada a respeito dos sentimentos sobre a minha família biológica, sobre a “capacidade” de desprendimento que a distância provoca entre o indivíduo e seu núcleo familiar. A pergunta apresenta-se geralmente como questionamento instigante sobre a ação quase pecaminosa de se afastar do núcleo familiar. Desta maneira, estar fisicamente perto da família, vê-se como requisito necessário para qualquer um que se ufane de ser uma boa filha, um bom filho. Inúmeras vezes tento explicar que estar longe, não é deixar de estar e que, manter contato esporadicamente, não é sinônimo de não amar ou de não ter identificação com os parentes.

O que comumente chamamos de “família”, é o núcleo que se cria quando um homem e uma mulher casam (se juntam de alguma maneira) e concebem filhos. Até esse ponto ou fora deste, dificilmente nos referimos ao casamento como “família”. Logo, quando alguém nos aborda com a pergunta “e sua família?”, é comum que nossos pensamentos se desloquem à família biológica, ou como prefiro chamar a “família de parto”. Nosso pai, mãe, irmãos/as e, dependendo do grau de proximidade, incluímos, rapidamente, avós e avôs, tios/as, primos, etc., com os quais o laço sanguíneo e/ou de criação, se superpõem ao laço conjugal.

Parece-me que este conceito de família acompanha os princípios cristãos imbuídos em boa parte da população latino-americana durante séculos de formação das nossas sociedades. Princípios estes, que orientam a “honrar pai e mãe.” (Êx. 20:12). Esta honra, aqui exemplificada por meio de uma das estruturas que formam a cultura nacional, é claramente visível quando alguém sequer “insinua” para a “família de parto” que irá sair para morar em outro lugar. Se esta movimentação geográfica para longe da “família de parto” acontece por outro motivo que não seja o de formar uma nova família, que aqui chamarei de “família de escolha”, certamente, o caos tende a se instalar e criar inseguranças, medos e um certo ar de desonra.

A fixação ao local geográfico da família é princípio que norteia uma porção considerável dos laços afetivos neste núcleo social em estado de sedentarismo. Conforme posto, o conceito de família estaria atrelado à fruição pai, mãe, filhos, honra aos costumes do núcleo familiar e permanência, ou melhor, proximidade e frequência no espaço familiar.

Se pensarmos desta maneira, como ficaria a realidade da família itinerante a respeito de seu local geográfico de encontro quando, evidentemente, este ponto é flutuante e movediço? A pergunta ecoa nos laços afetivos em geral e no desprendimento praticado na vida cotidiana da itinerância, que pode ser entendida como o esteio que traz a nova lógica da afetividade familiar.

Pensar: “a minha família está onde nós estejamos”, é algo bastante próprio da itinerância que Maffesoli (2010a, p. 227) traduz como: “sou de um mundo que constituo”. Tornando a questão do espaço uma construção social da realidade que, ao contrário do que se pensa, é essencialmente simbólica, dado que “o mundo no qual estou é sempre um mundo que constituo com o outro da maneira mais efetiva: um mundo comum.” (JACQUES, 1982, p. 124 *apud* MAFFESOLI, 2010a, p. 226). Nesse sentido, o referencial de local físico torna-se secundário, dando o papel principal aos sujeitos que compõem a família nômade, aqui visto como a família circense.

Novamente, Maffesoli (2010b, p. 124) nos ajuda a compreender esta dinâmica ao dizer que, “esses agrupamentos afinitários retomam a antiga estrutura antropológica que é a ‘família ampliada’. Estrutura na qual a negociação da paixão e do conflito se faz bem de perto”. A “família de parto” de costumes nômades, não sofre tão intensamente da presença/ausência constante dos integrantes do núcleo familiar e na própria construção da “família de escolha” subjaz a aceitação de regras que estruturam a convivência em movimento. Assim, ainda que mães e pais continuem sentindo o afastamento dos filhos, a ação de distanciamento não é vista como desonra e, em certo grau, faz parte da vida em itinerância de quem não é dono de circo e busca superar sua carreira profissional.

O ponto fixo é sempre ponto de retorno, porém, numa reflexão bem mais hipotética, se todos os integrantes da família estiverem desprendidos geograficamente, a família terá outra lógica a seguir. Sem a necessidade de retornar a um lugar fixo, criar-se-iam lugares de encontro em qualquer lugar do mundo. Nos deslocaríamos uns para casa dos outros, sem o peso da distância. E a ausência poderia ser tomada como tempo de deslocamento.

A moradia fixa ergue a família sobre uma estrutura diferente a da família em itinerância. E ainda que ambas desejem e construam efetivamente seus laços afetivos, elas são dominadas por padrões diferenciados, – ao meu ver –, o exercício cotidiano do desprendimento material passa à lógica dos relacionamentos afetivos, a mesma capacidade de pensar com desprendimento o vínculo familiar, de amizade, etc.

Se pensarmos novamente nas bases da formação familiar segundo o cristianismo, teremos como princípio para conceber uma família, não somente a união de dois seres e a eterna honra a pai e mãe, como também é requisito para alegrar a Deus, que estas criaturas se distanciem da “família de parto” e se tornem uma só carne. A ordem celestial, “por isso, deixa o homem pai e mãe e se une à sua mulher, tornando-os dois uma só carne” (Gn 2:24) nem sempre é ouvida pelos pobres mundanos que ficam no nomadismo (ou no sedentarismo). Nos caminhos da lógica, em todas as regras, sempre há as suas devidas exceções, portanto, exceções aqui se tornam lei. Compreendendo, é claro, que este relato não conseguirá nunca abranger todos os casos de “família”. Trata-se tão somente de tentar explicar uma visão sobre a dialética da afetividade no universo da itinerância.

Frisando enfaticamente que falar de desprendimento, em momento nenhum, quer significar que nunca mais o itinerante terá necessidade de retomar o contato com o conforto, com a estrutura fixa, com o ambiente de uma segurança mais estática ou a estabilidade de estar rodeado de velhos conhecidos, vizinhos de confiança e amigos de todos os dias.

Ao mesmo tempo, refletir sobre a família de itinerância inclui distinguir a dicotomia presente em situações de itinerância alternante como é o caso dos artistas de rua, ou em outro plano, dos artistas da urbe. Visto que, como foi mencionado em seções anteriores, estes circenses também produzem arte em situação de itinerância. Em tais casos, facilmente se presume que a ocorrência de conflitos familiares se vincula ao confronto entre as experiências nômade e sedentária dentro de um mesmo núcleo. A partir do momento em que rudimentos como certo e errado, segurança e incerteza, profissão promissora e *hobbie* passageiro se confrontam ferozmente.

De modo que, se pensarmos itinerância no seu sentido originário, como derivado da palavra inglesa *roaming*, veremos que é um termo empregado em telefonia móvel, mas também aplicável a outras tecnologias de rede sem fio que designa a capacidade de um usuário de uma rede para obter conectividade em áreas fora da localidade geográfica onde está registrado, ou seja, obtendo conectividade através de uma outra rede onde é visitante. A rede que está sendo visitada pode ou não pertencer a mesma operadora porém isso não impede seu funcionamento. Desta maneira, o termo itinerância nos ajuda a compreender como acontece essa comunicação sem fio visível entre os membros da família circense ampliada. Essa capacidade de se inter-ligar entre núcleos familiares e, também, fora da localidade geográfica de origem, ao mesmo tempo que evidencia características que o torna tribo. Ele é

“sem fio”, porém, conectado, ele “pode ou não pertencer” ao mesmo núcleo circense, contudo, mantém sua identidade e funcionalidade.

A itinerância no sentido de *roaming* traz inúmeras implicações sociais, porém, também mostra um sentido técnico e comercial da ação de itinerância que diz respeito à operação da produção circense entre circenses de diferentes territórios. Para acontecer este reconhecimento do outro, é preciso realizar a autenticação dos usuários visitantes de outras redes, isso significa reconhecer a identidade de outros grupos, trupes e artistas, como válida. E, como apontam os especialistas da área, esta identificação permite o trânsito entre diferentes localidades de um mesmo estado, de um mesmo país ou mesmo entre articuladores de espetáculos circenses de diferentes países. Ou seja, uma das consequências deste movimento itinerante é o fluxo da produção circense graças a inter-comunicação, um liame de conexão, que cria códigos particulares e vínculos singulares. Algo claramente exemplificado nas narrativas analisadas dos circenses da urbe que estão em conexão com companhias europeias, fazendo a ponte Brasil-Europa¹³⁵; bem como os artistas das lonas e da rua que rodam pelo Pará e outros estados.

Contudo, as diferenças entre os estilos empregados por cada grupo/empresa circense nem sempre são compatíveis com as outras, como se os instrumentos empregados pelos fazedores do espetáculo circense, em cada território, nem sempre permitissem o *roaming*, a comunicação, o intercâmbio. Que é, justamente, o que ainda vemos nas discussões por territórios entre os circenses da urbe, das lonas e de rua.

Com o aprofundamento das noções de família circense de parto, de escolha e ampliada, surgem outros princípios mestres como o de segurança. Uma norma diretamente ligada ao sentido de familiaridade que se estrutura mediante a conexão, a traves da comunicação e o contato. Tal construção da familiaridade carrega o que chamo de “conflitos detentores da memória” que são situações e/ou noções que funcionam como dispositivos para buscar e estruturar soluções que transcendem o núcleo familiar (de parto ou de escolha). Para melhor concluir esta ideia, trago um exemplo pessoal que pode ilustrar o pensamento.

Sou a caçula de duas irmãs, e no contexto de nossa realidade, sempre mantive um olhar idealizado da relação protetor-protégido, a sensação de que o mais velho tinha que ser o guardião do caçula. Por sua vez, minha irmã confirma que assumiu o papel da protetora logo nos tempos da infância; eu era sua boneca, seu bebê, a filha adotiva. Porém, eu sonhava com a

¹³⁵ Este é o caso dos acrobatas paraenses de saltos ornamentais (diving): Cleuson do Rosário (Fino), Ronald Costa, Ney Batista, Keda de Moura, Elinton Amaral (Camarão), que viajam cada seis meses, ou prorrogando de ano em ano.

possibilidade de ter um irmão mais velho, a figura do protetor forte, imponente e, ao mesmo tempo, parceiro para as aventuras. Mas eu tinha uma irmã. Assim, passei a adotar meus primos como irmãos e, da mesma maneira como eu servia de Cupido para eles namorarem minha amigas, eles se faziam, às vezes, de meus guardiões, para que eu estivesse sempre bem protegida.

Instituídos pela tradição familiar argentina, descendentes de espanhóis e italianos, crescemos com a convicção da “*famiglia unita*”, que nos leva até hoje a fazer encontros que reúnem quatro gerações ao redor de intermináveis mesas sequenciadas. O cânone encabeçado pelos irmãos De la Rosa já não conta com a presença masculina de Carlos (Cholo), Miguel Angel e Chiche (el Tata), porém, as matriarcas Angela Isabel (minha avô Chola) e la Tata, ainda rendem homenagem à vida junto com a esposa de Chiche, a tia Angela Jávega (Iaia). Destes cinco irmãos e suas esposas, constituiu-se um histórico de trocas afetivas e vivências interfamiliares que dribla qualquer dificuldade mediante a união da grande família. Ainda que aconteçam desentendimentos ou brigas internas, “mostramos as garras” uns pelos outros. Viajamos quilômetros para passar minutos juntos, chamamos de tios os parentes distantes e de primos os que, não possuindo nenhuma qualidade genealógica, ganharam a categoria familiar por atributo afetivo. Somos família no sentido ampliado. Núcleo no qual os valores cunhados como herança de “primeiro a família”¹³⁶ instituíram em nós um fluxo de comunicação e segurança que independe de outros padrões familiares. Quem é “De la Rosa” por herança ou adoção, é para sempre o caçula protegido e o irmão da proteção.

Este princípio de conexão e segurança também faz parte da organização do cotidiano circense e de sua luta pela sobrevivência em situações adversas. O forte sentido de familiaridade criou uma rede de comunicação entre as empresas, por meio das pessoas. “É como se fosse um recurso de segurança: cada circo sabe dos outros circos, e se comporta como parte de um todo, uma rede de circos. Essa rede se solidifica em três elos básicos: no compromisso, na confiança e na solidariedade.” (QUERUBIM, 2003, p. 105).

Também, Billy Brito Bezerra do *Circo Houston* atual *Khromus* e Leonardo do *Mega-Show* se definem, “é nos somos parente, somos primos. A gente aqui que é tudo família, na região a gente se conhece.” (BILLY B.).

¹³⁶ Tradicional expressão da família Campanelli. Os Campanelli foi uma telesérie do tipo comédia de situações da televisão argentina criada e dirigida por Héctor Maselli. Mostrava situações cômico-dramáticas de uma típica família extensa argentina de classe média (com filhos em ascensão social. Que mantendo a tradição italiana se reunia cada domingo a comer a pasta caseira ou o asado, motivo de comunhão dos filhos e filhas biológicas e políticas, genros, noras, os netos e bisnetos, sobrinhos deste matrimônio e convidados próximos a família.

Olha minha família é toda em Tucuruí, têm nome de circo. Eles aqui em Tailândia, bem aqui, oh. Então todo mundo pertinho! Têm até um pessoal em Castanhal, também de circo. [...] lá a família do Charutinho, tem o Linguíça lá também [...] se você vê o tamanho da família desse rapaz de circo e da nossa!... Tu lembra de um circo chamado Grão Pará, do finado Tampinha, a família dele tá lá na Vila permanente...ta lá a dona Silvia, com a filha dela, tá todo lá, com a família grande. Aí tem o pessoal de Castanhal que eles compraram apartamento. O próprio Chiclete, ali? Se for contar meu amigo, o pessoal de circo meu amigo... mas esse pessoal estão parados, os que estão na ativa é eu...somos nós! Os que estão na ativa da família. No Pará só nós. Esses que estão com circos menores são os caras, que são circos menores, que não são de circo. São... trabalhou em circo aprendeu uma coisinha. Saiu e botou, fez o circo. Esses são... eles não são tradicionais de circo [...] Então não tem problema de ser da região ou não ser original da região? porque tem três pequenos rodando aqui mais são todos do Maranhão, que são o Vanjo, o Barata e o Zé Maria, então são quatro [...] tem um circo lá por Paragominas que é o Circo de Las Vegas, tem o circo do Robson, o circo do Kiko... o do palhaço de lá de Santa Isabel...que também é na linguagem dele...” (LEONARDO S.).

Esta comunicação constante entre os circos é outra das surpreendentes características da itinerância. Eles podem não estudar sobre técnicas formais de planejamento empresarial e estratégias de mapeamento, mas conhecem perfeitamente onde será o local e destino dos colegas/concorrentes. Como complementara o palhaço Chamego, ao contar que “[...] às vezes vinha outro circo, mas não era no que eu estava. Às vezes que eu tava, a agente sabe: “chegou o circo em Belém”, ou tá em Fortaleza, ou tá em Recife, tá no Rio de Janeiro”. E, nesse sentido, observou-se que o norte brasileiro ainda sofre com os serviços de sinal para *internet* e telefonia celular, por conseguinte, nem sempre são estas as melhores alternativas de comunicação nas estradas do Pará. A melhor receita ainda é “mostrar as caras”. Fazer uma visita formal ou informal e tentar planejar junto a outros circenses uma rota conveniente para ambos, enquanto se vai em busca de terrenos disponível. Evidentemente, aqueles que mantêm laços amistosos, acham facilidade na troca de informações, entretanto, como em toda família, sempre há mais afinidade com uns que com outros.

Fora as negociações de praxe, estão os momentos de adversidade, e é neles que se entende o laço não sanguíneo das famílias de circo. Os mais comuns são casos em que fortes temporais danificam total ou parcialmente a lona, quando a justiça toma represálias inadequadas ou quando a “praça começa a ficar ruim” em cidades consecutivas, quebrando o orçamento da empresa que não consegue sair do local, e além de ficar brigando por conseguir estender o tempo na praça que ocupa, começa a perder o fôlego na cidade que repete seu público.

Foi num aperto desses que Wilson Morais aprendeu sobre solidariedade familiar: “fiquei lá sem poder sair, ilhado em Manaus, fiquei lá quase dois anos. Eles (*outros circenses*) iam lá, me davam força, mas a gente não pode viver assim. Eles iam lá tem caminhão eles mudavam a gente”, explicou o circense, na tentativa de esclarecer como funciona a ajuda dentro do coletivo circense de itinerância, em que os circos maiores ajudam os menores. Entretanto, as palavras carregam um mix de gratidão e prudência, fruto de certa cautela com tais relações de auxílio.

Imediatamente, a memória circense forneceu pistas dizendo que circos menores como o Atlântico sofrem com a chegada de datas festivas no calendário anual ou quando ficam rodeados de outros circos de maior porte ou parques com os quais eles não têm condições de competir. Deste modo, na medida em que a narrativa avançava num ir e vir de lembranças, Wilson Morais – de cabeça baixa num gestual carrancudo – relembra tempos não muito distantes em que seu pequeno circo ficou “atolado” na tentativa de fugir dos concorrentes.

Tem. Tem alguns bacana, mas nem todos da arte ajuda os outros, não. Toda arte tem esse problema, é ou não é? [...] O cara tá ali, tá precisando de uma ajuda, nem todos ajudam. Eu sou de dentro da arte não adianta tu esconder, né. Se esconder eu to enganando eu mesmo. (WILSON M.)

E, novamente, são as palavras somadas ao gestual que constata a presença de códigos internos de negociação, ajuda, condição e retribuição que há em quase todos (se não em todos) os grupos, independentemente do porte ou alcance dos mesmos.

Pouco a pouco o gesto fechado foi se esfumando e dando lugar a um olhar aberto que, em enfático tom de voz, assumiu ar de indignação e falsa surpresa, “[...] tu acreditas que tem uns que se ele puder tomar a tua praça eles tomam! Vou tomar a praça daquele ‘gaiato’ ali, que ele sai logo da rota (risos)”. E assim, com o bom humor que o circense leva a vida, compartilhamos risos em prol da família que bem conhecemos.

Nesse final, olho para mim novamente e percebo que a herança familiar se estende a outros ambientes, ou ao menos, pode ser dilatada a outros espaços. Se, no meu íntimo estrutural ainda guardo comigo a tendência da proteção, de querer ser protegida por aqueles que considero amigos (entendo amizade como fortim de segurança) e de “mostrar as garras” quando alguém mexe com meus seres amados, é porque esta construção se afirma como um *habitus* individual trazido por meio de influências sociais e dos coletivos frequentados. Neste caso, a família.

Vejo, então, que as medidas de segurança são também elementos estruturantes desta manifestação artística, agora vistas como medidas projetadas do coletivo circense como conexão em prol da viabilização do trabalho em circo. Um fator que faz parte das entranhas do corpo circense, das linhas que entrelaçam o comportamento da tribo, dos códigos que dominam o tratamento entre a família circense e a sociedade, entre o indivíduo e sua comunidade de identidade. O Circo tem suas próprias estratégias e há milênios se guiam por elas entre tensões e diferenças com pensamento similar ao da “*famiglia unita*”.

Como toda trama da vida real, existem no convívio da família circense o amor, o encontro, as disputas, traições, brigas, desentendimentos e distanciamentos, tão típicos da vida em comunidade, tão característicos da vida em si. Quanto mais é de se imaginar que estas diferenças e desigualdades (utilizando o pensamento de Canclini, 2006), possam se dar num espaço no qual se compartilha desde o café da manhã até o jantar, todos os encontros típicos da família, além do espaço de trabalho, os momentos de lazer e os de “socialização”. Certamente, isto é mais intenso quando visto nas lonas, porém, também se dá nos grupos da rua e da urbe, como comentou em sua oportunidade, Erverton Figueiredo: “a gente é uma família, a gente briga pra caramba, mas depois a gente se entende... quer dizer nós estamos o dia todo juntos”¹³⁷.

As relações se estreitam ao ponto de criar ligações características de uma família ampliada. Como mais tarde o próprio Erverton testemunha, ao contar que a intensa convivência com a *Cia. Fênix* lhe rendeu a grande responsabilidade de se tornar padrinho da filha caçula de Alan Nunes, um dos acrobatas do grupo. Ao ganhar como afilhada a nova integrante do clã Nunes, a família ampliada intensificou sua troca profissional e pessoal. E, junto com a construção da familiaridade, chegou o incremento das situações de conflito e de busca de soluções que transcendem a família de parto ou de escolha.

Entretanto, não devemos confundir segurança, solidariedade e convívio com amizade e acalanto ao pontuar fatores que dizem respeito à construção do relacionamento circense e da afetividade. Isto fica claro através da narrativa de entrevistados que tiveram que passar por árduas provações para sobreviver a situações de adaptação ao meio circense. Motivo que me levou a considerar entre os autores, aqueles que evidenciam a crítica ao romanticismo

¹³⁷ Depoimento recolhido do bate-papo com Marton Maués, Ma. Virginia Abasto e Antônio Marcos do Rosário no *Projeto Seiva* da *Fundação Curro Velho*, com motivo do dia do circo, em 2013. Na oportunidade, o debate abordou, dentre outras coisas, o funcionamento de grupos de artes cênicas como prática de convivência que exige dos indivíduos envolvidos, grandes doses de tolerância e de flexibilização das diferenças em prol do sucesso da arte praticada pelo grupo. Uma disposição similar a do ambiente da família biológica e, por consequência, amplamente referenciada dentro dos grupos circenses.

circense, do cirquinho colorido, do palhaço sempre alegre, da moça sempre radiante e sensual e da *dolce vita* em comunidade, como se tudo no circo fosse mágico e espetaculoso; quando de fato, no meio tempo entre a admissão ao núcleo circense, a familiarização com os códigos internos e, em alguns casos, a extirpação de boa parte dos velhos costumes sedentários, nem sempre se dá com sucesso, dada a pouca compreensão da comunidade circense.

Na novela de Hamilton Alves, vimos um claro exemplo do circo de lona, quando o novo funcionário do circo não consegue se adaptar ao trato dos moradores do “condomínio nômade” e faz seu apelo ao deixar registrada as impressões negativas sobre o que ele nomeia de “política reinante no circo”: “essa política consistia na mais completa indiferença de uns pelos outros [...] cada um vivia sozinho seu drama.” (ALVES, 2009, p. 67). Como cuidador do macaco do circo, o funcionário encontrava-se no último degrau da escala circense. Assim, a personagem da trama assume sua inferioridade social dentro do circo. O clima de hostilidade se estabelece não pelo confronto e sim pela ausência de sensibilidade de ambas as partes que não se tratam. O funcionário atribui este distanciamento à falta de senso crítico e a clara divisão de grupos por área de atuação; os trapezistas, os palhaços, grupos e subgrupos que se aliavam por profissão mais do que por afinidade afetiva. “Talvez pela função modesta de que fora incumbido não chamara a atenção de ninguém” – justifica o autor – “As pessoas, artistas e funcionários passavam por mim sem me dar a menor atenção. Cada um se mostrava muito compenetrado com o que fazia. Parecia-se que nisto consistia toda a finalidade daquelas vidas prosaicas.” (idem, p. 20).

As colunas que deviam sustentar o conflito interno e externo deste indivíduo não tinham sido afinçadas no momento em que ele foi confrontado pelas experiências. O ingresso ao grupo circense foi prematuro, por necessidade de dinheiro, em circunstâncias de falta de opção, com quase nenhuma escolaridade e sem nenhuma experiência em lidar com pessoas. Como o autor confessa, foi com essa ‘armadura psicológica’, inteiramente despreparado para o confronto com os problemas de convivência que foram surgindo, que o novo funcionário foi “admitindo as feras”. Logo, expõe seu juízo ao concluir, “se fosse outro meu equipamento não tenho dúvida que minha passagem pelo circo ou por qualquer lugar seria bem sucedida.” (idem, p. 59).

Penso que o autor não só está falando da vida em circo, mas da vida em geral. Daquela sensação de estar sozinho em meio a uma multidão. Vivemos rodeados de pessoas com as quais convivemos, moramos, trabalhamos, mas com as quais, muitas vezes, não temos conexão sensível, humana, afetiva. E com este pensamento construído, olhamos os

depoimentos sobre os conflitos e desavenças dos entrevistados com o entendimento do tempo e do lugar em que cada evento aconteceu e com a delicadeza de perceber a maturidade que os narradores apresentam após anos de distância destes conflitos. Assim, as personagens da vida real declararam suas inquietações:

No circo era muito ruim eu acordava às sete e não tinha ninguém, aí eu entrava de novo no trailer, ia pro computador. Aí, tipo dez horas: Não, agora vou sair um pouco, né!. Aí... não tinha ninguém (risos). Aí, eu entrava. Ficava na internet, né. Aí, de novo... quando foi assim... meio dia! Eu: cara vou sair! eu não aguento! Aí, eu olhei: ninguém! Égua, cara eu não acredito! tá, brincando, será que todo mundo foi embora?... Aí, eu saí fui lá bater na casa da minha mãe, e não é que tava todo mundo dormindo?!?... Assim... sei não! O circo é muito difícil. Eu não aguentei. Tipo é pra ganhar dinheiro, você ganha bem dinheiro mas era muito ruim, às vezes eu não tinha ninguém com quem falar. À noite, assim, eu ficava sozinho... Tinha sim, assim, pra tirar sarro, pra brincar, né. Mas não tinha tipo com quem eu falar assim como agora. A noite era ruim mesmo, assim, muito ruim, eu chegava a chorar, sabe?!? Lá, de vontade de ter alguém pra abraçar, pra conversar... (JONAS A.).

Vejo que há ainda muitas coisas a responder, que ficam para novas investigações. Será que podemos somente transitar sem convivência, sem viver com o outro, sem con-viver? É possível ser o eremita que foge do lugar dos medos, das alegrias, fraturas e restaurações? O narrador inominado de Alves, não conseguiu com-viver na comunidade circense, segundo Rosita¹³⁸, porque “não tinha a mentalidade de homem prático [...] o aspecto humano superava tudo na sua visão” diferente dos homens do Circo que eram práticos e objetivos, com “uma meta cega para alcançar.” (ALVES, 2009, p. 70). Nas palavras de Erverton, isso se traduz a: “no final o que importa é o espetáculo. Acredito que o circense tem que ter paixão pelo risco e o desafio supera todos os conflitos de grupo”. Porém, Jonas não concordando, disse que “não dá pra ficar assim, sabe. Lá não tem amizade de conversar. Eu tava bem, ganhando bem como porto do trapézio e tava como DJ, também, e ainda ia ganhar mais porque ia entrar no Globo da morte, mais não dá não”.

No século I a.C. o general romano, Pompeu, encorajava marinheiros receosos, introduzindo a frase “*Navigare necesse, vivere non est necesse*”. Corria o século XIV e o poeta italiano Petrarca transformava a expressão para “*Navigare è necessario, vivere non è precisa*”. Tempos depois o poeta e filósofo português Fernando Pessoa, escreveu “Quero para mim o espírito desta frase/ transformada a forma para a casar como eu sou/ Viver não é

¹³⁸ Rosita é uma das personagens principais da novela, que acompanha os delírios e frustrações do novo circense, representando por vezes a musa inspiradora das fantasias masculinas e, por outras, a amiga fiel e esposa dedicada.

necessário; o que é necessário é criar”, confinando o seu sentido de vida a criação, ou talvez a renovação da criação . E cantando em jeito de fado brasileiro, Caetano Veloso escreveu *Os Argonautas*: “navegar é preciso, viver...” Com um fim inacabado, a música lança as interrogações: viver é preciso, então? Quando o poeta usou a palavra "preciso" não é no sentido do verbo precisar (necessidade), mas como "certo", "seguro". Abordando a produção do trabalho como principal objetivo de vida (Navegar é preciso), abdicando-se assim de outros aspectos como sentimentos e vontades (viver não é preciso). Se “a meta cega” dos circenses é como a navegação: uma ciência exata, sem erros, viver é totalmente aleatório, sem certeza do futuro. Num barco, vira-se o leme para um lado e o navio vai. Na vida não é bem assim. Navegar é exato, é a mentalidade do homem prático, preciso, pois ele está permeado de códigos de sobrevivência dentro da comunidade onde se movimenta. Seu fim primeiro é o espetáculo circense e a sobrevivência que este lhe proporciona. Já, viver, não é tão preciso, pois não temos manual de como viver. Assim, fazer amizade, ter cumplicidade e estabelecer vínculos profundos de amizade são ações contínuas de incertezas, tentativas sem porto seguro. “Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso/ Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo /Só quero torná-la de toda a humanidade/ ainda que para isso tenha de a perder como minha”. Sim, todos precisamos – como o funcionário de circo – navegar, sobreviver, embarcar numa viagem com propósito. Porém, isso não garante a conquista da vida, e neste caso, da vida no meio circense. Por outro lado, não se trata de algo particular da comunidade circense, pelo contrário, é comum a outros ambientes de trabalho e convívio, visto que viver é sentir medo e ser machucado, são as forças contrárias do amor e da razão, as inseguranças, persistências e transições. Séculos depois a pergunta continua: Viver não é preciso? Talvez possamos sobreviver à rigidez da profissão quando esta é sinônimo de sonhar, ousar, planejar, arriscar, empreender, realizar. Porque aí, navegar é viver!

De fato, não são poucas as cenas de confronto por questões da profissão, detalhadas na trajetória de mestres circenses como o Palhaço Chamego. Quem, com uma visível mudança no semblante, imprime os dissabores passados nos primeiros anos de lona no *Circo Sarazalha*. Um impasse apocopado da memória que não demora em invadir as lembranças para expor diversos conflitos que surgiram ao longo de sua trajetória como artista e administrador. Onde, atrelado ao carinho espontâneo de Seu Sá, o dono proprietário do circo, ganhou o ciúmes dos artistas que já atuavam nas reprises de palhaço quando ele chegou.

“Meu trabalho de palhaço passou a render muito mais, e ele como era o chefe dos palhaço lá na época – esse o genro dele – foi embora”.

As brigas hierárquicas, de poder, de lugar da herança (financeira e de saberes) são mencionadas durante as entrevistas, demonstrando que o passado é sempre portador de conflitos, mesmo na reprodução da memória.

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). (SARLO, 2007, p. 9).

O caso da narrativa oral de Chamego criou um nexos e, ao mesmo tempo, um estranhamento com sua história no circo quando o tom de voz interferia, dando sentido à recordação. Este tipo de comportamento ressalva a importância do método utilizado para peneirar o depoimento dos narradores, tendo mantido um olhar aberto à maneira que se posicionaram, ao tom de voz utilizado, ao gestual, ao momento e local da fala e ao contexto no qual eles se expressaram, permitindo enriquecer a análise das narrativas escondidas na memória. Portanto, não foi alvo desta investigação indagar se os conflitos tiveram como pano de fundo a cautela, vingança, estratégia ou outros motivos. Não há como – nem se deseja – taxar radicalmente estas atitudes na história dos artistas que passam a vida buscando encontrar um lugar na produção circense local. Visto que, no mais trágico dos pontos de vista, podemos dizer que “em primeiro lugar, a arte é o oposto de uma operação ‘desinteressada’, ela não cura, não acalma, não sublima, não compensa, não “suspende” o desejo, o instinto e a vontade: A arte ao contrário, é “estimulante da vontade de poder”, “excitante do querer.” (DELEUZE, 1976, p. 84 *apud* Lobo, 2006, p. 124). Visto desta maneira, a arte aparece num sentido não como invenção de novas possibilidades de vida, se não antes como dispositivo disciplinar. No qual, ao produzir o aumento da habilidade dos corpos, pretende-se, na verdade, reduzir as potências de resistência calhadas em opiniões, “achismos” e cogitações, que colocam em xeque os comportamentos do coletivo. Ou como no caso de Chamego, daquele que esta hierarquicamente colocado como mestre de notório saber.

Como vimos, apesar das divergências entre novatos e antigos, natos e adotivos, há os que, como Chamego, se adaptam e lutam e os que, não se adaptando à vida de sacrifícios, acabam abandonando família e profissão. Também são correntes os comentários de brigas entre donos de circo e de trupes que saem à procura de artistas de qualidade para fazerem propostas tentadoras que os tirem de um local para outro, prejudicando, geralmente, o circo ou

grupo de menor porte. E, ainda, há um alto índice de distanciamento das atividades circenses por questões de saúde, família ou finanças, como é o caso de Bruno Magno da Conceição (25), ex-aluno da *Escola Circo Mano Silva de Belém*, que parou de viajar com circos devido à necessidade de obter um salário mais consistente que lhe permitisse dar conta das exigências de manter uma família com esposa e duas filhas pequenas que precisam de cuidados, alimentação e atendimento médico. Todavia, além das questões familiares, sobrepesou o enfado advindo de repetidas controvérsias com donos de circos da região, escolhendo as apresentações esporádicas no sistema de cachês que lhe oferecia o *Circo Atlântico* e, eventualmente, os trabalhos como contratado do *Vida de Circo*, antes que a itinerância das lonas.

Como foi explicado, hoje em dia, ao visitar os circos “podem ser encontrados jovens oriundos de circos-escolas que foram para o circo em busca de uma vida romântica, bem diferente da dura realidade das lonas.” (PIMENTA, 2005, p. 29). Nesse sentido, a narrativa de Bruno, em particular, foi selecionada como argumento conclusivo para assinalar a divergência entre a visão das escolas de circo e a vida em itinerância, visto que dentre as reclamações ouvidas, se destaca o trabalho excessivo que, com vários exemplos, ele descreve como exploração “Carrega ferro, bate estaca e levanta , puxa corda, quero que tu veja a mão de um lá é toda estourada. Então isso que me incomoda no circo é essa exploração. Se um dia eu fosse botar um circo, eu ia mudar isso daí” – diz numa mistura de indignação e autoconfiança. Em contraponto a essa visão, Silva (2009) cita uma simulação de diálogo fantasiada entre um dono de circo e um chefe de família que estaria sendo contratado para entrar no circo. Neste recorte, as reflexões são colhidas da fala do famoso palhaço Arrelia que brinca sério ao reproduzir um artista se apresentando: “sou malabarista e já trabalhei em circos [...] tenho uma voz mais ou menos. Posso cantar quando houver falta de números no programa. Também ajudo a armar e desarmar o circo e auxilio no carregamento dos caminhões e na arrumação do material para o transporte. Está bem assim?” (SILVA, 2009, p. 93). Com a fantástica ironia humorística do palhaço, é mostrada a tradição mais antiga da vida em circo e de como era necessário não só saber, como também e, principalmente, estar disposto a participar de todas as atividades do circo.

Contudo, foi observado que a fala do circense aponta para conhecimentos particulares a este ambiente de espetáculo, evidenciando, paralelamente um estilo, uma origem, uma escola. Nesse sentido, segundo o circense Leonardo Silva, é possível repassar tais saberes aos

alunos das escolas de circo, contudo, aponta a pouca relevância dada a estes ensinamentos como um dos principais erros da ECMS de Belém.

A criança ta só aprendendo o picadeiro. Poxa... cadê o resto, cadê a doutrina circense, cadê aquele negocio da mulher do palhaço, que a mulher morrendo no hospital, e ele fazendo o publico rir, aquele negócio todinho. Cadê a montagem e desmontagem do circo, como é que vá saber que isso funciona?! Esse mecanismo, que nem engenheiro sabe como é que monta a lona. (LEONARDO S.).

O panorama apresentado na narrativa dos circenses demonstrou que a mudança na visão dos novos artistas, pode ser um dos motivos para a diminuição da presença do circo de lona e aumento do circo de rua e dos grupos da urbe na região. Por esses termos, a transformação da linguagem como parte da manifestação artística em circo não deixa de ser determinante na produção circense dos diferentes âmbitos/territórios.

Nesse diapasão, considero que tais pensamentos e comportamentos dos indivíduos circenses conformam um *habitus* de circo que depende em base de cada novo artista que dá manutenção a produção circense. Ou seja, a visão de uma produção circense local como

[...] produto do trabalho de inculcação e de apropriação que é necessário para que produtos da história coletiva (*como é o caso do Circo*), consigam se reproduzir sob a forma das disposições duráveis e ajustadas, que são a condição de seu funcionamento, o *habitus*, que se constitui ao longo de uma história particular, impondo sua lógica particular à incorporação, [...] é o que permite habitar as instituições, se aproximar delas na prática e assim mantê-las em atividade, em vida, em vigor, arrancá-las continuamente do estado de letra morta. (BOURDIEU, 2011, p. 94, grifos do autor).

Passa-se a refletir, desta maneira, que boa parte da produção circense se constitui sobre as formas de visão e negociação das novas gerações que ajustam incorporações, continuidades e adaptações ao fazer artístico circense de Belém.

Para facilitar o entendimento do leitor, temos explicado anteriormente, que essa mudança no pensamento do artista de circo de lona, dribla entre duas pontas de uma mesma área, porém, de um lado encontramos o molde de circo-família e do outro o modelo de mega-estrutura empresarial. Alguns autores confirmam que a partir das últimas três décadas do século XX, o circo brasileiro aderiu a práticas de contrato de mão-de-obra especializada como facilmente pode ser apreciado em Grandes circos como *Circo Garcia*, *Circo Thiany*, *o Beto Carrero*, *Circo Vostok* e outros.

Para os grandes circos não prevalece mais a organização em torno do núcleo familiar que se encarrega da parte artística e de todas as outras funções, como montagem, desmontagem, secretaria, capatazia, bilheteria, etc. Essas companhias passaram a adotar uma rígida e esmiuçada divisão de trabalho, cabendo aos artistas unicamente a apresentação de seus números, com o conseqüente cuidado de seus aparelhos artísticos. Cabem-lhes as responsabilidades exclusivas que o número artístico requer, com especial atenção à manutenção dos equipamentos, especialmente visando à segurança dos artistas e do público. (BOLOGNESI, 2003, p. 49).

Uma vez que analisada a fala de Bruno como uma trajetória individual que evidencia urdimentos advindos de fronteiras historicamente duais entre essa visão de uma companhia circense de família e uma de grande porte, percebeu-se que junto com ele, uma boa parte dos artistas circenses da nova geração renega sua realidade de trabalhador integral de um circo família, reivindicando a contratação e remuneração por áreas de trabalho em estilo empresarial. Num pensamento simplificado, é como se o funcionário de uma loja familiar de bairro pretendesse as regalias do funcionário de uma multinacional. Certamente, o ideal de conforto, segurança e benefício financeiro se distanciam em forma e modo, dando lugar a conflitos laborais, pessoais e, finalmente, sociais. Condenando o público paraense a assistir – sem compreender melhor os motivos – um espetáculo recheado de faltas e falhas provenientes da mudança na visão interna do grupo circense.

Isto também é comum aos grupos da urbe, como foi comentado na segunda seção, em que coletivos circenses sofreram divisões e subdivisões, devido à desavença e pouca tolerância no confronto de visões antagônicas sobre o fazer artístico circense. Ficando assim, divididos entre os que desejavam exclusivamente, as funções do picadeiro e os que estavam dispostos a se envolver em tudo o que fosse necessário para viabilizar o espetáculo circense. Paralelamente, a decisão de produzir circo como grupo, como empresa, como *hobbie*, como arte-educação, ou de outras maneiras que pudessem definir os códigos internos de funcionamento de tarefas do artista, do cachê, do tratamento igualitário ou hierárquico, etc.

Explicam os paraenses que já não há quase mestres de notório saber na região, os velhos circenses morreram e os novos tem outra visão do negócio. Eles falam da iniciação precoce do artista circense e indicam que também é precoce a saída dos circos da região que não são da família, porque os daqui não conseguem promover uma vida mais digna ou ao menos traçar uma expectativa de crescimento para o artista local. Como resultado, há pouco estímulo ao circo e fala-se enfaticamente da escassez de artistas na região e de conseqüências negativas que se desdobram disso, tais como: falta de números, briga entre donos de circo por artistas da região, pouca originalidade nos espetáculos, dentre outras coisas.

Alguns poderão ainda questionar que nada disso tira a dita “magia do circo”, e com eles eu irei concordar, até o ponto em que meditando sobre a postura do artista que revoltado com o “excesso” de obrigações, a falta de apoio interna e externa, e a autocrítica sobre a qualidade de seus números, sai da profissão, passa de um circo a outro, de uma trupe a outra ou do circo para outras formas de arte, atrás de novas ofertas; passa por angústias pessoais entre o querer e o pode fazer sua arte, arrastando consigo um *show* carente de melhores “magias”. Ainda mais se consideramos que cada parte (individual, coletiva e social) está diretamente conectada ao sucesso da produção circense para fundar um *habitus* circense local. Visto que o núcleo social precisa pactuar com as delimitações estabelecidas, neste caso, de nível de espetáculo, de glamour, de qualidade ofertada. Ou para falar num termo “mais capitalista” que costure as camadas deste pensamento: “o nível de qualidade na oferta deve elevar-se para que exista a demanda”. E esta demanda depende em grande parte da maestria dos artistas em saber e querer cativar a plateia. Evidentemente, um artista infeliz, não é bom *marketing*, não procura seu aprimoramento, não está motivado ao bom espetáculo e não garante a longevidade das artes circenses.

A partir desse princípio, o público passa a ser considerado como um espelho do *habitus* circense, visto que, por intermédio de seu comportamento, pode ser compreendido o patamar em que se encontra a produção circense na região. De forma concreta, a falta de oferta de espetáculo circense fez com que o paraense tenha em segundo plano, a ideia de circo como lazer/entretenimento. Além de que nem sempre tem clareza de como deve se comportar diante do espetáculo ou no estabelecimento circense, como observou no circo de Iona Cássia Tangará:

Eles são ótimos, mais assim, acho que é a questão da informação e de limpeza. Por exemplo, o paraense pensa que no circo, ele pega um pacote de pipoca, compra... Aí, ele nunca sabe onde é que paga, porque se você vá numa loja, você paga no caixa, depois você retira o pacote, né. O circo é a mesma coisa [...] Aí ele compra aqui, quando ele vai comer joga o papel no chão, sendo que aqui no circo tem muitas lixeiras espalhadas para todos lados [...] você vê o trabalho que os meninos da limpeza tem, porque eles não são organizados igual São Paulo, Rio. Aqui não, aqui vão jogando, né. Então essa questão assim, dessa organização, deles, deles... Não que falte informação no circo, mais deles ser mais rápido, observar o que tem dentro do circo para eles poder usufruir, essa questão que eu acho, assim... falta de costume mesmo.

E, mais tarde, no espetáculo dos grupos da urbe, Erverton Figueiredo aponta que:

já aconteceu de estar apresentando e, tipo, o público não saber quando bater palmas. Tipo de acabar, assim o número e ficar todo mundo esperando... ou depois de uma acrobacia. A gente sabe, né, que não é que eles não gostaram mais, tipo, de ficar assim sem saber o que fazer, sabe?!?

Comprovou-se desta forma, que o compromisso que se estabelece entre o indivíduo – como produtor do espetáculo circense – e a sociedade – como público que lhe assiste e dá motivo de existir – é fundamentada e fundamenta, ou seja, é base estruturada e estruturante, para a solidificação e longevidade do espetáculo e da vida circense. “A forma de viver e exercer seu ofício redonda numa enorme cumplicidade entre as pessoas e ultrapassa o compromisso com a empresa e com a família. É um compromisso com o circo, considerado uma atividade e uma arte.” (QUERUBIM, 2003, p. 105).

Por outro lado, circenses como Bruno delimitam sua zona de atuação, seu território e estado de resiliência quando dizem coisas como: “Até um tempo atrás, eu procurava manter aquela tradição que não era minha [...] Abracei dos outros, a tradição”. E descrevendo a confecção de um figurino tradicional de circo com brilhos, bordados e detalhes severamente caprichados, enfatiza: “[...] Aí então, defendi essa tradição e hoje em dia eu tive que me adaptar.” (Bruno M.). É o discurso da tradição como esteio para a permanência na itinerância. O contraponto da balança entre as vozes nativas e diaspóricas.

A “tradição” é um valor que “significa pertencer a um mundo onde um determinado tipo de conhecimento constitui a própria essência da instituição.” (QUERUBIM, 2003, p. 103), um *habitus* coletivo. Esse conhecimento essencial chega às organizações por meio da vivência, da prática e da memória dos indivíduos-circenses que constituem um patrimônio imaterial permanente no exercício histórico-artístico da profissão.

O discurso da fidelidade à dita “tradição”, ou da filiação a ela, como parte da estrutura que sustenta o *modus operandus* do circo itinerante, é observado por Silva (2009), quem menciona que homens e mulheres circenses, em cada período da história, possuíram características distintas, mas sempre mantendo como parte da sua estrutura um complexo modo de organização, que ao mesmo tempo em que eram inovadores na sua constituição, dialogavam, disputavam e competiam com todos os outros modos de organização cultural existente em cada período. Porém, “mesmo as inovações mais radicais jamais alteraram os alicerces sobre os quais se ergue a instituição circense.” (QUERUBIM, 2003, p. 102). Com estacas bem afundadas no conhecimento específico dos próprios instrumentos de trabalho, nas particularidades de uma empresa cultural e na constituição de uma família ampliada,

mantiveram seus valores e sua identidade, enquanto utilizam todos os benefícios que as contemporaneidades de cada época possam lhe proporcionar.

Em qualquer caso, a apreciação das repetidas reivindicações dos circenses sobre fatores que dificultam ou inviabilizam o trabalho circense na região, não pretende ser um tema esgotado nesta dissertação. Antes, tem como finalidade, colaborar em possíveis linhas de reflexão para futuras investigações sobre a produção circense na Amazônia paraense. Para este mesmo fim é que foi elaborado, na primeira seção, um retrato do Estado da Arte do Circo como forma de traçar em paralelo à análise das narrativas, por considerar relevante o estudo das bibliografias especializadas em produções circenses que também apontam no percurso dos tempos, a influência de fatores de conflito – internos e externos ao circo – como dispositivos de transformação da produção circense.

Nessa articulação, são firmados os conceitos de *interculturalidade* aplicado pelo argentino Néstor García Canclini (2009), quando trata o elemento intercultural numa perspectiva na qual “inter” quer entender os sujeitos que se constituem problematicamente. O termo trazido pelo autor em “Diferentes, desiguais e desconectados”, permite entender por meio do *interculturalismo*, como na atualidade as identidades são, necessariamente, o resultado de negociações permanentes, assimilações e repulsas, encontros e confrontos. Problematicando a busca de padrões como um dilema da modernidade que coloca em xeque valores e posturas de expressões tão milenárias quanto o das artes do Circo.

Dentre os principais motivos alavancados como dificuldades para a manifestação continuada da produção circense na cidade, aponto os seguintes artifícios: urbanização, transporte, disposição de praças, violência, desamparo: falta de apoio legal e financeiro, acesso à educação escolar e à formação profissionalizante, dentre outros.

A este respeito, é frequente entre os pesquisadores circense apontar os anos de 1950 e 1960, como período em que o circo começou a se desestruturar, por vários motivos:

O crescimento rápido e desordenado das cidades que provocaram a escassez de terrenos; aumento dos trâmites legais e os custos para o circo poder se instalar em uma localidade; – o surgimento da TV, que traz duas consequências fatais para o circo: escassez de público e o afastamento dos músicos, as populares duplas sertanejas, que deixaram os picadeiros para apresentar-se nos programas de televisão; – os jovens circenses, principalmente os dos circos de melhor situação econômica, por causa da dificuldade para estudar, afastam-se do circo para poder frequentar uma escola formal, desestruturando o sistema de aprendizado tradicional das profissões de circo; – falta de políticas públicas para o circo e para a cultura em geral. (MAVRUDIS, 2011, pp. 202-203).

Como consequência, o circo teve seu espetáculo reduzido às *variedades*, o que não era o forte do circo brasileiro. O forte era o circo-teatro, porém, com as saída dos músicos sertanejos, saem, também, as peças teatrais. Levando boa parte dos circenses a atuar em teatros ou galgar um lugar em programas televisivos. Com os avanços tecnológicos, o espírito de “para quê sair de casa se pode assistir pela TV”, foi crescendo e ganhando outras dimensões dentro do lazer programado da sociedade belemense.

Porém, a televisão não pode ser vista como vilã da produção circense, se considerarmos que muitos artistas alcançaram o pódio do sucesso graças à mídia televisiva. O dilema está no acesso a ela e na aceleração do tempo da memória que veio junto com a ampliação da oferta de entretenimentos. Como explica Douglas Tangará,

“É que as pessoas não lembram. A Televisão a memória dela é muito curta, o ator ta na mídia, ele passou uma semana sem aparecer na televisão o esquecem. Eu trabalhava no Faustão, na Ana Maria Braga, Silvio Santos, na Xuxa eu trabalhei, já apareci na novela, varias vezes, apareceu trabalhamos junto com a Daniela Mercuri em alguns programas de televisão, trabalhamos no Criança Esperança, novela as Brasileiras brasileiras... e na época que a gente aparecia ai todo mundo “a voce não é o da novela?...” depois esquece...Que nem aqui mesmo, aqui como apareceu bastante, muita gente na rua reconheceu, a gente saiu “você é o cara do circo? Não pé o cara da novela?” não é, depois dava ate vergonha, tava bem mais novinho até...mais o pessoal conhece, sei lá, lembra da novela e tal. Isso é bom é lógico, mas, na época,a gente passou muito por isso na época atual mesmo né, a gente tava na mídia direto então ai as pessoas te conhece na rua ... depois ate esquece porque... a gente mesmo esquece. (DOUGLAS T.).

Os órgãos públicos, por sua vez, não forneciam nenhum tipo de ajuda até poucas décadas atrás, as questões entre o circo e o governo se restringiam a muitas exigências e poucas facilidades, com diversas requisições burocráticas para emissão de autorização para o funcionamento do espetáculo itinerante.

Nesse sentido, o diálogo dos circenses entrevistados foi cruzado com falas como a de Buchiniani (2006, p. 30) que demonstraram que “a atividade circense brasileira raramente foi amparada pelo poder estatal, isto também se deve a falta de organização da classe circense no decorrer de sua história. Contudo, devido a sua organização familiar e itinerante e transmissão oral de seu conhecimento, o circo se mantém vivo. Observamos que a partir do século XX é que o Circo começa a se organizar, seja pela criação de associações ou através de alunos e grupos que se formaram dentro de escolas de circo, já que os novos adeptos começaram a produzir espetáculos circenses fora da lona e reivindicar políticas publicas para o setor.” (BUCHINIANI, 2006, p. 30).

Em todo caso, há evidentes limitações na lei brasileira e um claro retardamento das leis regionais que não sofreram, ainda, nenhuma modificação que contemple a produção circense local. Assim, vemos a Lei 6.533 que regula o exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, cuja disposição requer que o profissional citado tenha prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o garante dará validade a sua profissão em todo o território nacional. Porém, segundo o Art 7º:

Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de: I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou II - diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva.

Requisitos esses “impossíveis” para a realidade paraense, visto que não há tais cursos de formação na área de circo e, muito menos, um Sindicato ou Federação que nos represente. Além de que, “[...] infelizmente a itinerância de circo para faculdade é um pouco mais complicado.” (DIOGO M.). Ainda que hoje em dia este tudo modernizando, e existam as faculdades à distância, se requer de uma infraestrutura mínima de computador e *internet* para fazer estes cursos. Um mínimo que, no caso dos artistas itinerantes de circos e trupes do Pará, e é um máximo. Por outro lado, que curso o circense fará? Aparentemente, a Lei não visualiza a diversidade de funções dentro do âmbito circense quando cita graduações e cursos técnicos “similares” aos mencionados. Diogo M., por exemplo, expressou: “Pra ver se faço uma faculdade de *marketing*, alguma coisa assim relacionada também que a gente possa usar – o que a gente aprende lá – na área de circo, né, pro circo, também. Que não pretendo sair do circo. Nasci debaixo da lona de circo e pretendo morrer debaixo da lona de circo [...]”. Uma vontade que reflete o lado administrativo necessário à subsistência da produção circense como empresa cultural.

Como quer que seja, a lei está distante da realidade circense quando observa, por exemplo, no Art. 21, que a jornada normal de trabalho dos profissionais de que trata esta Lei terá as seguintes durações: “[...] IV- Circo e variedades: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 36 (trinta e seis) horas semanais;”. Que Circo é este? Que realidade é esta que esta sendo colocada? A de circo de lona, evidentemente, e a dos outros circos?

Outra coisa que não acontece, é o Art. 22 que cita, no seu Parágrafo único, que é “vedada a acumulação de mais de duas funções em decorrência do mesmo contrato de trabalho”. Difícil compreender a que manifestação artística essa lei se dirige, mas uma coisa é certa, não é a do circo propriamente dito.

Eis a razão, pela qual, também, se faz relevante considerar que no circo tem “os que se assumem como circense, os que nunca sabem o que são... os que passaram de animadores a circenses [...]”, como questionou durante entrevista Arnóbio Novaes, colocando em xeque a visão do ser circense na cidade. Trazendo à luz, questões sobre a visão artística e política dos artistas que atuam na cidade, as consequências e influências que provocam tais posturas dentro da tribo social e a análise de como repercute na sedimentação da produção circense. Há um estado de reclamação comum a vários circenses locais sobre a falta de posicionamento diante das ações de fomento à cultura advindas do poder público. O que pode ser diretamente atrelado à identidade que este coletivo assume, porquanto,

o que valoriza sobremaneira o teor da luta por lugares democráticos mais expressivos é exatamente o acompanhamento de setores envolvidos que, de acordo com maior ou menos possibilidade, pode atuar no processo. É assim que a política pública se faz, também como resultado de projetos que ganham dimensão nas lutas coletivas. (MEIHY, 2011, p. 40).

Após a análise destas narrativas, assume-se como verdade que reunir pessoas e as habilitar a um lugar social já constitui um fator de transformação. Alegando que, a busca individual de inscrição nos problemas sociais do coletivo circense, fortalece suas ações como argumento político. Assim, escolheu-se evidenciar a importância fundamental que o ato de lembrar significa para a manutenção da visão de coletivo, com traços que remetem a relação memória-identidade-luta desta tribo social. A memória se constitui, desta maneira, em artifício político-social para marcar os elementos identitários da comunidade. Sempre retomando a referência de um passado que se projeta na visualização do tempo presente, graças às ações, conscientes ou inconscientes que esta reflete e narra.

Outrossim, cabe ressaltar que, dentre essas projeções do passado que mais se enfatizam na fala dos circenses itinerantes do presente (velhos e novos), encontra-se a dificuldade de acesso à educação formal. Não porque esta necessidade não esteja prevista na lei, como demonstra o Art. 29, de 1978, na qual consta que os filhos dos profissionais, “cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e consequente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º Graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis,

mediante apresentação de certificado da escola de origem”. E, antes deste, a Lei nº 301, de 1948, determinava no Art. 1º que:

Os filhos de artistas de circo, pavilhões e variedade que acompanhem seus pais em excursões pelo interior do país, serão admitidos nas escolas públicas ou particulares locais, mediante a apresentação do certificado de matrícula da última localidade por onde tinham passado. (SILVA, 2009, p. 163).

Mas pelo fato da presença da lei não ter sido suficiente para mudar a luta político-social dos profissionais circenses. Por um lado, a presença da lei confirma as dificuldades de se fazer circo no Brasil e nos ajuda a pensar os efeitos que estes entraves provocam na produção circense local, pelo outro, sua existência destaca uma memória coletiva na qual os circenses como boa parte dos trabalhadores brasileiros, partilham do imaginário popular sobre Getúlio Vargas, o “pai dos pobres”, o “justiceiro”. E neste consenso de memória dizem ser de Getúlio a lei que só foi promulgada em 1948, no governo de Eurico G. Dutra. Para o coletivo circense da época: “[...] quando Sarney entrou botou aquela lei, para circo, para parque e para militares. A gente pode sair daqui e ir pra ali que eles são obrigados, isso é lei, entendeu?!?” (RONALDO A.). No entanto, os lauréis não evitaram que a luta se tornasse lenta e difusa.

Dona Elizete Ramos, mãe de Ronaldo Abreu, já enfrentava o desprezo das instituições de ensino no período de sua mocidade, e só conseguiu voltar a estudar depois dos 70 anos de idade. Todavia, tal problema não foi encerrado na geração seguinte como conta o filho Ronaldo.

Então, não tinha como você estudar. Eu, a minha Irma para estudar ate o quarto ano do primário, quer dizer, naquela época era quarto do primário: ela teve que ficar. Meu pai teve que deixar na casa de uma mulher, ela servir de empregada para estudar. E eu estudei ate o segundo ano do primário [...] Mais não podia falar nem que era de circo. Tinha que falar que morava num bairro, num endereço... se falava que era de circo. Eles não deixavam estudar... (RONALDO A.).

Havia na sociedade brasileira (assim como na europeia)¹³⁹ uma clara desvalorização da atividade circense e pouco entendimento da cultura interna que em certa medida dura até hoje.

As palavras de antanho prevalecem, fazendo uma voz uníssonas com circenses de outras gerações como os Tangará, testemunham o argumento de uma gestora de escola particular de Belém, que no ano de 2012, se negou a aceitar os filhos dos circenses na instituição, “porque eles podiam perturbar as outras crianças.” (CÁSSIA T.), acentuando o

¹³⁹ Para mais informações recomenda-se a bibliografia de Orfei (1996).

estigma que há sobre os costumes circenses e a vida em itinerância. E, ressaltam que a Lei não exige às escolas particulares de isentar ou reduzir as taxas de mensalidade cobradas para receber o aluno na instituição educativa; assim fazendo, o circense é obrigado a abonar, toda vez que muda de cidade, uma nova mensalidade, taxa de inscrição, uniforme e material, se pretende que seu filho estude em tais escolas.

O paraense Wilson Dias Morais (47) também contou como foi forçado a parar com a itinerância por conta da formação básica dos filhos¹⁴⁰. Confrontado por “uma burocracia danada” que impedia a entrada e saída dos meninos de uma escola a outra, o circo de pequeno porte via-se, muitas vezes, prejudicado por ter que esperar liberação de atestado, entrega de trabalhos, histórico escolar e demais documentos: “Que até tu libera o menino pra entrar no colégio o circo já tinha ido embora”. Cássia Tangará destaca que não é toda vez que a escola é receptiva:

Às vezes tem que conversar muito para fazer as pessoas entenderem a forma como as crianças circenses estudam. Se eu pedir um histórico, eu vou chegar uma semana antes enquanto que o normal é um mês que eles têm para preparar um histórico para a criança sair da escola. Então, em circo todo é mais rápido [...] a nossa vida é rápida porque ela é cheia de imprevisto. (CÁSSIA T.).

Conclui-se que há um saldo negativo para a produção circense paraense como resultado de tudo isto. Uma vez que o circense cansa de lutar com esta e outras situações e arremata a profissão em prol de acompanhar os filhos. Como sintetizou o pai circense: “Eu parei. Eu pensei, então eu vou ficar por aqui mesmo, me sacrificar um pouco pra eles terem um pouco mais de educação”. Neste e outros exemplos, constatou-se que o afastamento do circo traz consequências devastadoras a produção em circo:

Esses dois mais velhos, eles passaram... Quando eu parei, um tinha 4 e outro 5 anos, quando eu sai um tinha 19 e outro 20 [...] Esses não se ligaram muito, porque eles não foram criados no circo. Eu nunca saí da arte, mas eles não se adaptaram no circo, os outros menor não. Tem o Robson, que quando eu saí, ele não era pequeno mais tinha 12, 13 anos, né. Se adaptou mais. Mais os outros mais velhos não se adaptou. (WILSON M.).

Para Pimenta (2005), pouco resta das tradicionais famílias circenses que se têm desgarrado do circo por conta dos tempos difíceis, que levaram grande número de jovens a

¹⁴⁰ Não por Robson (21) e Jaqueline (20) que na época ainda não tinham nascido, mais por conta de Gilson (28) e Cláudia (27) que seguiram até a 8º série do fundamental (atual 9º).

deixar o circo para concluir seus estudos e, assim, estabeleceram-se em outras profissões. Concordando com a pesquisadora, Orfei (1996, p. 31) dirá “que entre os circenses há algumas raridades que conseguiram cursar a universidade, porém, não se tornaram artistas de circo”.

Este quadro lamentável na sociedade local evidencia a falta de conhecimento, divulgação e apoio estatal para com os artistas de circo. A combinação da educação com a cultura é fundamental à reivindicação da fruição cultural da atividade circense, pois não só dá amparo ao desenvolvimento do artista como promotor deste saber cultural, como promove “[...] completo acesso, proteção e desenvolvimento de um patrimônio cultural nacional sadio com base no respeito à diferença, diversidade cultural e direitos fundamentais” (BUCHINIANI, 2006, p. 26). Tal é a importância da cultura e da produção cultural que no artigo 23, inciso V, da Constituição Nacional Brasileira, assevera-se que cabe à União, aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, a competência de “proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação e à ciência” (idem, p.25). Porém, pouco se conhece desta disposição e os conhecedores raramente as fazem efetiva.

De que adianta a educação ser um direito de todos, se nem todos os setores da sociedade alcançam uma educação efetivamente abrangente, universal e de boa qualidade? Como pedagoga, me atrevo a tomar a palavra para dizer que a educação, muito mais do que transmissão de informações ou qualificação profissional, tem o dever de transmitir o legado cultural acumulado pela humanidade historicamente. A transmissão destes conhecimentos é vital à liberdade de escolhas. Para que sejam construídas opções, lógicas, formas de pensar, caminhos de ação e valores que façam efetiva a luta pela sobrevivência individual no núcleo social. Essa é uma tarefa verdadeiramente desafiadora, porque envolve mobilização de uma sociedade completa na apropriação de saberes construídos em diversas áreas, desde a arte até a linguagem, do circo até a matemática. Tais observações, todavia, deverão ficar para futuros estudos.

Outro dado importante que demanda aprofundamento para uma investigação futura, diz sobre a falta de “comunicação” ou de “divulgação” do trabalho de circo que se faz na cidade de Belém e no estado do Pará. Onde o circo é visto por “região” e não por cidade ou município, acarretando conflitos de assuntos como: distribuição, participação e acesso. Subsídios que ficam afetados por uma repartição desigual e limitante de informações, recursos e demais garantias para o trabalho circense de qualidade. Trata-se de um molde de política cultural, limitada e limitante. Ainda mais se consideramos que dentro de uma cidade-capital como Belém, questões básicas como comunicação e divulgação já são raras, quanto mais

imaginar em cidades onde o movimento das artes cênicas é menor, mais novo, menos organizado, e com escassa oferta de formação continuada.

Menciona-se a decadência do circo na região por falta de representatividade e organização da categoria, dentro das discussões políticas de incentivo à cultura circense, que fazem com que a distância que existe entre os órgãos nacionais e os locais, entre circenses e representantes, seja cada vez maior, dificultando ainda mais o acesso a verbas federais que possam incentivar a permanência do circo nos bairros da cidade.

O desconhecimento das autoridades da região do Pará sobre as particularidades de se montar um circo ou um espaço para atividades circenses, deixa um abismo entre a atuação do circo e as possibilidades de permanência. Ainda mais se consideramos que os Circos de grande porte são visitantes esporádicos, o Pará conta com uma reduzida quantidade de circos de pequeno e médio porte que, por natureza, tem mobilidade restringida entre pontos de periferia da cidade. Um circo de pequeno porte “é viável somente em termos de curtas distâncias, em uma região específica” devido aos altos custos da mudança. Custo este que no norte se intensifica, considerando as muitas regiões as quais se acede, exclusivamente, por via fluvial. Somado ao fato que o circo família, “vai percorrendo cidade por cidade, num circuito de múltiplas variações, sem sair dessa região por depender de artistas da capital.” (NOVELLI, 1980, p. 24).

São muitas as reclamações que recaíram sobre as dificuldades de se fazer praça em Belém, o que leva a distinguir a falta de espaços para treinamento e apresentação do espetáculo circense como principal problema dos fazedores do circo do século XXI, no Pará. E isso não é de hoje, é de sempre, porém, agravado a cada ano, com a ausência da escola de circo, social ou profissionalizante, com a imaturidade de trupes e companhias que estão ainda se fortalecendo e não possuem sedes de treinamento. E, principalmente, para os circenses das lonas, devido a diminuição de terrenos disponíveis no centro das zonas urbanas, a desvalorização das atividades de lazer a céu aberto e a eminente violência trazida pela crescente crise econômica. Nesse sentido, Diogo M. ponderou que o “Entroncamento”¹⁴¹:

é uma das poucas áreas que tem em Belém que dá pra se montar circo. O pessoal costuma falar que o circo esta acabando... o circo em sí não esta Acabando, o que está acabando é espaços para montagem de circo. As cidades estão crescendo, os grandes centros estão sendo construídos, as áreas que sobram são áreas afastadas de onde tem propriamente população. Então

¹⁴¹ É o nome dado comumente pelos belenenses ao distrito administrativo do Entroncamento, na zona leste da cidade, onde acontece o encontro e bifurcação das avenidas Almirante Barroso e Augusto Montenegro, entre os bairro da Marambaia e Castanheira.

o acesso fica difícil. Então, a coisa que eu acho que mais esta... a coisa que mais “atrapalha” circo no momento é isso, a falta de espaço pra estar montando. (DIOGO M.).

Para consolidar estes dados, tivemos oportunidade de compartilhar relatos dos espaços que eram ocupados pelos circos em Belém e, desta maneira, refletiu-se sob os motivos da substituição do local de entretenimento por outras edificações. Alguns dos relatos colhidos serão, para muitos belemenses, motivo de surpresa, dada a distante paisagem que se projeta entre um e outro tempo, entre uma e outra construção urbana. Como complementam as lembranças de Wilson Morais:

Armavam aqui no Entroncamento, armava ali na Duque de Caxias, que não arma mais. Que tinha muitos terrenos aí em Belém agora não tem mais, infelizmente vai fechando o cerco pro circo. Pros grandes e pra os pequenos. Os pequenos, pra te conseguir um terreno muita dor de cabeça, tou te falando [...] Na verdade, deixa eu te falar. Na verdade é só aqui no Pará que funciona assim. Se tu for pro Nordeste circo dá trabalho, de São Luís pra lá que é Nordeste já; se for lá tem mais de cinco circos lá nos bairros. Mas aqui em Belém não entra. Não sei se tu sabes, o circo aqui do Léo, que armou lá em... agora, agora, mês passado ou retrasado lá na... Em Outeiro, não se tu soube do tiroteio que teve lá [...] Dentro do circo, na estreia. Então, Léo chegou até lá. Eu digo “rapaz...” – não falei diretamente com ele, porque ele podia até pensar que a gente tava sendo contra-, eu disse: ‘Rapaz, vocês tem muita coragem de entrar nos bairros aí, que eu mesmo não tenho’. Tô te falando, até porque eu já trabalhei lá, já trabalhei nos bairros em Belém, conheço. Mas ele ainda conseguiu fazer uns três bairros – Léo –, sem dar problema. Aí, ele entrou no Outeiro na estreia. Aí, entrou um policial meio baleado, tava meio bêbedo eu acho. Sem ter nem porquê, ele fez uma confusão com o porteiro. O cara disse: ‘Não, rapaz tens que se identificar’; ‘cê é policial,né?!. Aí Ele: Rapaz, tu quer minha identificação?!? Aí puxou o revolver. Aí o segurança empurrou ele. Ele deu um tiro no segurança e... só sei que ele baleou quatro lá dentro do circo. E o circo tava cheio. Agora imagine o pânico que deu o pessoal levando a cerca no peito. Não soube, não?

Para Ruiz (1987, p. 22), a produção circense se firma fortemente na resistência de “dezenas e dezenas de pequenas companhias que se vão arrastando por força do hábito, lutando contra tudo e todos, principalmente contra a má vontade de autoridades municipais que resistem à sessão de terrenos para a armação de suas lonas”. Por isso, quando o circense fala de apresentações de circo em lona, fala também de cidades que não tem espaço apropriado para receber a estrutura das lonas, de alvarás, permissões, documentações e demais burocracias onerosas para os pequenos empresários circenses que os leva a se afastar da cidade.

Mas a questão da praça circense não ficou por aqui, o crescimento dos novos grupos da urbe e a organização e aumento no fluxo dos artistas de rua demarcou, claramente, que fazer praça em Belém é o desafio primeiro. Visto que, enquanto os artistas da urbe não contam com teatros, galpões, salas ou qualquer outro espaço cultural preparado para as atividades de circo, os circenses de rua travam sua luta com vendedores ambulantes, o trânsito caótico (com maiúscula) da cidade e a falta de legalização do trabalho do artista de rua. E todos esses, sem discriminação, estão presos a taxas das diferentes instituições (SEMA, Prefeitura, ECAD, Bombeiros, IPHAN, etc.). A falta de apoio, de segurança, de terrenos localizados em áreas sem tanto risco são, para Bourdieu (2010), como tela em que se revelam os *habitus* conscientes e inconscientes dos agentes, do coletivo, das diferentes tribos do coletivo e da sociedade em geral.

Comprovou-se, na voz dos circenses, que o processo histórico tem liames que tecem o presente, determinando-o, e nesse processo, a história oral transmitida ganha força de transformação, mas que o alcance da transformação se vê truncado por outras dimensões político-sociais que atingem a produção circense. Thompson (2002, p. 17) aborda sobre importância de empregar as memórias expressas na oralidade e destaca forças e potencialidades especiais do trabalho de pesquisa com memória oral: vozes ocultas, esferas ocultas, tradições orais, e conexões através das vidas. E explica sobre as *esferas ocultas* que são os aspectos da vida da maioria das pessoas que raramente são bem representados nos arquivos históricos. Um pensamento que reforça que a utilização dos relatos coletados não é uma mera alternativa de cobrir com a História Oral a falta de documentos onde estes não existem, se não de dar voz aos que não tiveram antes esta oportunidade.

Assim, a pesquisa sinaliza que o silêncio dos circenses pode ser considerado não como um silêncio forçado por um poder ditatorial, como seria o caso de grupos silenciados por forças militares em períodos de ditadura¹⁴², tão bem descritos por Beatriz Sarlo em seu “Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva” sobre a repressão argentina e por Alicia del Campo em “Purificación y duelo” sobre a repreensão no Chile. Se não, antes, calados “indiretamente” (por assim dizer) por políticas impositivas que não contemplaram as artes circenses e seus artistas. Deixando-os durante anos sem o mínimo amparo legal, ao negar ou negligenciar seus direitos.

¹⁴² Apesar de poder encontrar referências entre os circenses quando dizem que “outro momento difícil foi o golpe militar de 1964, que criou um clima de tensão que afastou a população dos circos.” (PIMENTA, 2005, p. 101).

Ao mesmo tempo em que as narrativas circenses revelam esses fatores traumáticos que devastam a produção em circo, elas são documento vivo da existência de um *habitus* na produção circense, que se nucleia no convívio, nos conflitos e demais disposições duráveis que se estendem até o artista contemporâneo: a itinerância, o risco, a família ampliada, a necessidade de espaços amplos para desenvolvimento das atividades, o treinamento rígido e continuado, a disciplina, a moradia comunitária/condomínio nômade. Disposições que também se traduzem na forma de novos estilos de aparelhos, adaptação de espaços e renovação dos conceitos de figurino, personagem, cenário, etc. Porém, mudam em forma, não em essência, não no alvo a ser alcançado e para o qual existem: o espetáculo circense.

E é na tensão – convergência de todos esses fatores – que se alinhavou o presente trabalho, escolhendo mergulhar nas histórias construídas entorno de acontecimentos que tem como palco Belém do Pará, primordialmente, mas que, inexoravelmente e das formas mais diversas, estão relacionados, associados ao que passa no Brasil e em vários outros países latino-americanos.

Buscou-se, na observação desta trajetória individual e compartilhada, perceber as dificuldades dos circenses como uma possível resposta à situação atual da produção do espetáculo de circo em Belém. Mesmo frente a um contrastante crescimento de grupos e trupes urbanas que trabalham com atividades circenses em outras áreas, as conclusões apontam para um *habitus* de estruturas fragilizadas histórica e socialmente, que atravessa no início do século XXI por ações de fortalecimento da linguagem. Este recorte temporal evidencia uma Amazônia local e globalizada, idealizada e real que expõe hoje os traços do ontem e a projetividade para o amanhã.

Os depoimentos que ouvi estão povoados de coisas perdidas, achadas, coladas; memórias “que se daria tudo para encontrar quando nos abandonaram, sumindo em fundos insondáveis de armários ou nas fendas do assoalho, e nos deixam à sua procura pelo resto da vida”. Olho para elas como quem está de frente a um tesouro perecível. Em alguma parte de mim sei que, caso estas histórias não sejam bem guardadas, arrumadas e recebam manutenção periódica, elas podem vir a ocupar os fundos das gavetas empoeiradas.

Assim, finalmente, adentro ao espaço cênico já montado e ocupo um lugar na arquibancada, apreciando tudo ao redor e, enquanto o olhar inibe a fala, espero a admiração passar para dar o senso final das coisas (se é que isso é possível). No desfile final estão todos os artistas/narradores, acrobatas da memória, de tão admiráveis saberes que se dedicaram à tramar em palavras, estratos de convivência, experiência e reflexão da vida circense local. Sei

que meu lugar é no picadeiro, mas por compromisso e convenção, fico nesta plateia até consumir o ato dissertativo, acreditando como Bergson que a *vita activa* aproveita-se da *vita contemplativa (theoria)*, e esse aproveitar-se é, muitas vezes, um ato de espoliação, no qual o principal cuidado são as relações de confluência entre a conservação do passado e sua articulação com o presente. Um passado interpenetrado pelo “como” e não mais pelo “que”, visto em conflitos de hábito, vida individual, coletiva e social, estado psicológico, posicionamento político, conhecimento empírico, etc.

Como afirma a circense, [...] Em nossa longa trajetória/ Muitas vidas vivemos/ E por isso sonhamos/ e deixamos para o passado/ Um presente do desejo/ Mesmo que consigamos/ Às vezes nem percebemos. (TANGARÁ, 2012, p. 123). Assim, o processo desta artista-mestranda é ação e reflexão, pesquisa, produção, prática e discussão, buscar fora, trazer para dentro, – dilatar, discernir, dilatar, digerir, dilatar –, tratar, registrar, parar... Parar não é dom do Ser circense, entretanto, paro a ação iminente. Se desligam o canhão e os holofotes, os artistas se retiram em ritual a suas moradias, eu permaneço no meu lugar, ainda sem fôlego para me mexer, pois sei que no final somos todos presas alternativas ou da memória-hábito ou da memória-sonho em diferentes épocas da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBE, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, Keila de Sousa. O ninho das aves de arribação: famílias imigrantes cearenses em Santarém-Pará. In: CACELA, Cristina; CHAMBOULEYRON, Rafael (Orgs.) **Migrações na Amazônia**. Belém: Açáí/Centro de memória da Amazônia PPGA, 2010.
- ALMEIDA, Guilherme V. **Ritual, risco e arte circense: o homem em situações-limite**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- ALVES, Hamilton. **O circo**. Florianópolis: Bernúncia, 2009.
- ALVES, Flavia Lima e. **Patrimônio Imaterial: disposições constitucionais: normas correlatas: bens imateriais registrados**. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2012.
- ALVES, Rubem. Gaiolas e asas. **Jornal Folha de São Paulo**, 05 dez. 2001. Caderno Tendências e Debates.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O espaço cênico circense**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2006.
- _____. **O teatro no circo brasileiro, estudo de caso: Circo-teatro Pavilhão Arethuzza**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2010.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, Circos e Cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ARTIGOS, João Carlos. **Teatro de Anônimo: sentidos de uma experiência**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- AVANZI, Roger. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.
- BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d' alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BAKHTINE, Mikhail Rabelais Bakhtin. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: Contexto Francês**. São Paulo: Hucitec: Brasília: Editora da UnB, 1987/1999.
- BARRIGUELLI, José Claudio. O teatro popular rural: o circo teatro. **Debate & Crítica. Revista Quadrimestral de Ciências Sociais**. São Paulo, n. 3, p.107-120, 1974.
- BARTHOLO, Ruy. **Respeitável Público: os bastidores do fascinante mundo do circo**. Rio de Janeiro: Letras e Expressões; São Paulo: Elevação, 1999.
- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre o significado da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- _____. **Circos e palhaços brasileiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- _____. As artes circenses e a pesquisa no Brasil. In: TELLES, Narciso (Org.). **Pesquisa em artes cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. P. 59-67.
- BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Introdução à pedagogia das Atividades Circenses**. Jundiaí: Fontouras, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **Questions de sociologie**. Paris: Les editions de Minuit, 1984.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. São Paulo: Papyrus, 1996.
- _____. **Meditações Pascalinas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. **O poder simbólico**. 15. Ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- _____. **O senso prático**. 2. Ed. Trad. Maria Ferreira. Petropolis, RJ: Vozes, 2011.
- BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios sobre psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRANDÃO, Ivens Coimbra. **Memórias & história**. Belém: o autor, 2005.
- BRASIL. Conselho Nacional de Política Cultural, II Conferencia Nacional de Cultura. Brasília: MINC, 2010.
- BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso. **Teatro-máscara-ritual**. Campinas, SP: Alinea, 2012.
- BUCHINIANI, Rodrigo Guimarães. **A palhaçada no direito, o jurídico no circo**. São Paulo: Ed. Do Autor, 2006.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica a representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.
- CAMARGO, H. **Humor e violência: uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, SP, 1988.

CAMARGO, Iná Camargo. **A luta dos grupos teatrais em São Paulo por políticas públicas para a cultura**: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

CAMARGO, Luiz Octávio de L. **Educação para o lazer**. São Paulo: Moderna, 1998.

CAMAROTTI, Marco. **Diário de um corpo a corpo pedagógico**. Recife: UFPE, 1999.

_____. **O picadeiro na trilha do circo-teatro**. Recife: Secretaria de Cultura. Fundação de Cultura Cidade de Recife, 2004.

CARDOSO FILHO, Juracy do Amor. **Música, circo e educação**: um estudo sobre a aprendizagem musical na companhia de circo Picolino. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, UFBA, Salvador, 2007.

CARDOSO, Viviane Flavia. **O circo**: uma proposta inclusiva em Educação Física para a Educação Básica. Trabalho de Especialização em Desenvolvimento Humano, educação e inclusão escolar. Brasília: UAB/UNB, 2011.

CARVALHO, Dorberto. **Vertigem**. São Paulo: Ed. Do Autor, 2011.

CARVALHO, Raimundo; MOTA, Ivan Luís B. **O circo Universal**. Belo Horizonte: Dimensão, 2000.

CASTRO, Alice Viveiro de. **O Elogio da Bobagem**: Palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Família Bastos, 2005.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **A cidade Sebastiana**: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Belém: Edições do Autor, 2010.

_____. **Entre o mito e a fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.

CASSOLI, Tiago. **Do perigo das ruas ao risco do picadeiro**: circo social e práticas educacionais não governamentais. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Instituto de Ciências Humanas, UFF, Niteroi, RJ, 2006.

CAVALCANTE, Iracema Pires. **A vida maravilhosa nos circos-teatros**. Sorocaba, SP: Loja de Ideias Produção Audiovisual, Jornalismo, 2011

CEDRAN, Lourdes. **O circo**: artes plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, audiovisual. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Paço das Artes, 1978.

CHALLANDE, Yvette. **Méthodologie Trapésoïdale**. Vol I. Gêneve: Théâtre-Cirque, Ecole de Cirque de Genève, 2002.

_____. **Méthodologie Corde et Tissue**. Gêneve: Théâtre-Cirque, Ecole de Cirque de Genève, 2005.

_____. **Méthodologie Trapésoïdale**. Vol II. Gêneve: Théâtre-Cirque, Ecole de Cirque de Genève, 2007.

COSTA, Martha M. **A organização circense**: um estudo da sobrevivência organizacional pela preservação dos valores institucionais. Dissertação (Mestrado em Administração) –

Curso de Mestrado em Administração Pública. Centro de Formação Acadêmica e de Pesquisa, Escola Brasileira de Administração Pública, FGV, Rio de Janeiro, 1999.

COSTA, Cristina. **Comunicação e censura**: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

COSTA, Eliene Benício Amâncio. **Bricolagem**: do circo moderno à contemporaneidade. Bricolagem, circo, tradição-contemporaneidade. Anais do V Congresso ABRACE. Minas Gerais: 2008.

COSTA, Joelma de Jesus da. O circo como empreendimento familiar. In: MAGRI, Ieda; ARTIGOS, João Carlos (Orgs.). **Teatro de Anônimo**: sentidos de uma experiência. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

CURÓS, Josep Invernó I. **Circo y educación Física**: otra forma de aprender. Barcelona, España: INDE, 2003.

CRESPO, Nuno. **Riso**. Lisboa: Tinta da China, 2012.

DANIEL, Noel. **The Circus 1870s-1950s**. Los Angeles: Taschen, 2008.

DANTAS, Arruda. **Piolin**. São Paulo: Pannatz, 1980.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses**: espetáculos de circo-teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. **O Circo em Cartaz**. Belo Horizonte: Eithoven, 1995.

DUMAZEDIER, Joffre. **Lazer e cultura popular**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Artes Circenses no âmbito escolar**. Ijuí, UNIJUI, 2010.

FENNER, Mildred Sandison. **The Circus: Lure and Legend**. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

FERRACINI, Renato. **A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

FERREIRA, Claudia Márcia (Coord.) **Circo – Tradição e arte**. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1987.

- FIGUEIREDO, Carolina M. **As Vozes do Circo social**. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) - CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, FGV, Rio de Janeiro, 2007.

FILHO, Celso Amâncio de Melo. A musicalidade na arte de palhaços. **Revista Ensaio Geral**, Belém: Universidade Federal do Pará, v. 4, n. 9, 2013.

FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço da Burguesia**. São Paulo: Polis, 1979.

FOUCHET, Alan. **Las artes del circo: una aventura pedagógica**. Bs. As: Stadium, 2006.

GARCIA, Antolím. **O circo**. São Paulo: Dag (década de 70, sem referência exata).

- GOMES, Christianne Luce. **Lazer, trabalho e educação: relações históricas, questões contemporâneas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GUARINELLO, N. Memória coletiva e história científica. **Revista Brasileira de História**, n. 28, p. 190-208, 1994.
- GUZZO, Marina Souza Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo.** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2009.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva (1877-1945).** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HENRI, Bergson. **O riso.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HEWARD, Lyn. **Cirque du Soleil: a reinvenção do espetáculo.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- HIPOCRATES. **Do riso e da louca.** São Paulo: Padrões Culturais, 2009.
- HUGILL, Beryl. **Bring on the Clowns.** New Jersey, USA: Charwell Books Inc., 1980
- JACOB, Pascal. **Le Cirque: du Théâtre équestre aux arts de la piste.** Montréal, Quebec, 2002.
- JENNINGS, Gary. **O Circo.** São Paulo: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, 1987.
- KIMURA, William, Kazuo Ohno. **Um poeta de seu corpo.** In: Kazuo Ohno - Butoh: Intercambio Cultural Brasil-Japão-Argentina 1986. MINC/INACEN/Serviço Brasileiro de Dança / Governo de São Paulo. Acervo LUME Unicamp, SP, 1999.
- LAURENDON, Laurence et Gilles. **Nouveau Cirque: Centre National des Arts Du Cirque: la grande aventure.** Paris : Le Cherche Midi, 2001.
- LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo.** Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- LEITE, João Denys Araújo. Os riscos da beleza. In: _____. **Prefácio. Circo Social: A experiência da Escola Pernambucana de Circo.** Recife: Ed. Do Autor, 2011. pp. 25-33.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- LITOVSKI, A. **El Circo Soviético.** Moscú: Progreso, 1975.
- LOBO, Lília Ferreira. Artes circenses e Organizações educacionais não governamentais. **Vivências**, Natal: UFRN, n. 122, 2006.
- LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Revista do LUME. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas, SP: UNICAMP, nº 6 Junho 2005.
- MACEDO, Cristina Alves de. **Educação no circo: crianças e adolescentes no contexto itinerante.** São Paulo: Quarteto, 2008.

MACIEL, Cleice. **Relatório do Projeto de Pesquisa Arte Circense em Belém do Pará: História e Técnica**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Natal: Argos, 2001.

_____. **El Nomadismo: vagabundeos iniciáticos**. México: FCE, 2004.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010 (a).

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010 (b).

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGNANI, J. G. C. **Festa no Pedraço: cultura popular e lazer na cidade de São Paulo**: Brasiliense, 1984.

_____. O Circo. In: **Circo Tradição e arte**. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edilson Carneiro/MinC/Funarte/INF, 1987.

MANCILLA, Claudio. **O trampolim da razão subalterna: circo social e pensamento social em Nuestra América**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Estudos Sociais Aplicados, UFF, Niteroi, RJ, 2007.

MARKOVICH, Sandro. **Gran Circo**. São Paulo: Cupolo, 1980.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicações, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MATOS, Lucília da Silva. **Equilibristas da vida cotidiana: arte circense, lazer e corpo a partir da Escola Circo Mano Silva de Belém-Pará**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPA, Belém, 2002.

MAUÉS, Marton Sérgio Moreira. **Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2004.

_____. **Criação Pública – o desvelar da poética dos palhaços trovadores na montagem de O Mão de Vaca**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2012.

MAUCLAIR, Dominique. **Historia del Circo: viaje extraordinario alrededor del mundo**. Sant Salvador: Milenio, 2003

MAVRUDIS, Sula Kyriacos. **Encircopédia: dicionário Crítico Ilustrado do circo no Brasil**. Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2011.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Holanda, Fabiola. **História oral: como fazer, como pensar**. 2 ed. 1ª impressão. São Paulo: Contexto, 2011 (a).

MEIHY, José Carlos Sebe B. Salgado, Suzana Ribeiro. **Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias**. São Paulo: Contexto, 2011 (b).

MENIN, Luciana. **Corda Marinha: registro teórico e audiovisual**. São Paulo: Funarte, 2010.

- MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 2010.
- MONTES, M. L. **Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, SP, 1983.
- MONTILLA, M.J. JUNYENT, M.V. **1023 ejercicios y juegos de equilibrios y acrobacias gimnásticas**. Barcelona: Paidotribo, 1997.
- MOREYRA, Álvaro. **Circo**. Rio de Janeiro, RJ: Pimenta, 1929.
- MORGENSTERN, Erin. **O circo da noite**. Rio de Janeiro, RJ: Intrínseca, 2012.
- MUSEU DO FOLCKLORE EDILSON CARNEIRO. **Circo, Tradição e Arte**. Exposição. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1987.
- NEVES, L. de A. **A voz dos militantes: o ideal de solidariedade como fundamento da identidade comunista**. In: Xth International Oral History Conference. Proceedings vol 3. Rio de Janeiro: CPDOC, FIOCRUZ, 1998.
- NOVELLI JR., João Baptista (Coord.). **Circo Paulistano, arquitetura nômade**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação Artística, Centro de documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980.
- OLIVEIRA, Dani. **Corpos tortos, traços aéreos**. Lago Norte, Brasília: Funarte, 2009.
- OLIVEIRA, Julio Amaral de. **Circo**. São Paulo: Prêmio, 1990.
- ORFEI, Alberto. **O circo viverá**. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PERIM, Junior. Panfleto. **Coleção Tramas Urbanas**. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2012.
- PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta: Circo & Poesia**. São Paulo, SP: Ed. Imesp - Imprensa Oficial, 2005.
- _____. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Unicamp, Campinas, SP, 2009.
- PINTO, Denise Casais Lima. **Ankito: minha vida... meus humores**. Rio de Janeiro, RJ: Funarte, 2008.
- PONTES, Fátima. Apresentação. In: _____. **Circo Social: A experiência da Escola Pernambucana de Circo**. Recife: Ed. Do Autor, 2011. pp. 18-23.
- PORTELLI, A. Tentando aprender um Pouquinho. Algumas Reflexões sobre Ética na História Oral. In: _____. **Projeto História**. São Paulo: PUC, 1997.
- POSSOLO, Hugo. **Palhaço-bomba: crônicas e artigos de Hugo Possolo**. São Paulo: Parlapatões, 2009.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

PUCETTI, Ricardo. O riso dos Hotxuás. **Revista Lume**, Campinas, SP: LUME-COCEN-UNICAMP, n°6, 2005.

QUERUBIM, Marlene Olímpia. **Marketing de Circo**. Cascavel, Paraná: Oriom, 2003.

_____. **Coração na Lona: Poesias**. Mogi das Cruzes, SP: Oriom, 2007.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Gilmar. O circo no Brasil. **Revista BIB**, São Paulo, n° 70, p. 51-70, 2° semestre de 2010.

RODRIGUES, S. M. B. **Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

RUDIMAR, Constancio. **Circo Social: A experiência da Escola Pernambucana de Circo**. Recife: Ed. Do Autor, 2011.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **Tiempo presente: notas sobre el cambio de uma cultura**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.

SEIBEL, Beatriz. **Los artistas transhumantes**. Teatro Popular, tomo II. Buenos Aires: Ediciones de la Pluma, 1985.

_____. **Historia del Circo**. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.

SEYSSEL, Waldemar. **O menino que queria ser palhaço**. São Paulo: Editora Nacional, 1992.

_____. **Arrelia: uma autobiografia**. São Paulo: IBRASA, 1997.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes: O circo no Brasil final do século XIX e meados do XX**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, SP, 1996.

_____. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, SP, 2003.

_____. O circo sempre esteve de moda. In: FURTADO, B; LINS, D. (Orgs.). **Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos**. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. Saberes circenses: ensino/aprendizagem em movimentos e transformações. In: _____. **Introdução a pedagogia das Atividades Circenses**. Jundá: Fontouras, 2008. pp. 189-210.

_____. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

_____. Conclusões. In: **Corda Marinha**: registro teórico e audiovisual. Orientação de pesquisa. São Paulo: Funarte, 2010. pp. 46-54.

SILVEIRA, Cléia José. **Rede Circo do Mundo Brasil**: uma proposta metodológica em rede. Rio de Janeiro: FASE, 2003.

SOARES, Carmen. **Corpo e História**. São Paulo: Autores Associados, 2001.

_____. **Imagens da educação no corpo**: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

SOUSA, Joelson Silva de. **Relatório de pesquisa Pierru e cabeçudo como provocadores do Riso**. Prêmio de pesquisa, experimentação e montagem do Instituto de Artes do Pará. Belém: IAP, 2005.

SOUSA, Walter de. Piolin e Arrelia: entre o popular, o erudito e o massivo. **Revista Comunicação & Educação**, Ano XIV, nº 3, set/dez 2009. Disponível em: www.revistas.univerciencia.org. Acessado em 27.12.2012.

SPINDOLA, Carlos Antonio. **Circo de todos os tempos do pau a pique ao tensionado**. Ribeirão Preto: Legis Summa, 2007.

STOPPEL, Erica. **Trapézio fixo**. São Paulo: Funarte, 2010.

TANGARÁ, Cássia. **Circo & Poesia**. São Paulo: Baraúna, 2012.

TAMAOKI, Verônica. **O fantasma do circo**. São Paulo: Massao Ohno-Robson Breviglieri, 2000.

TELLES, Narciso. Cura-Tul: o Teatro de Anônimo nas ruas construindo estéticas. In: MAGRI, Ieda; ARTIGOS, João Carlos (Orgs.). **Teatro de Anônimo**: sentidos de uma experiência. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

TEXEIRA, Maria E. **Circo de todo mundo**: Uma historia de magia e cidadania. Belo Horizonte: [s.n], 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vem da rua**. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

_____. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TORRE, Antonio. **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

THOMPSON, Paul. **História oral e contemporaneidade**. Historia Oral 5. Tradução de Andrea Zhouri e Lígia Maria Leite Pereira. Belém, PA: UFPA, 2002.

VANDRUSCOLO, Cinthia Ramos Pereira. O circo na escola. **Revista Motriz**, Rio Claro, Vol.15, nº3, p. 729-737, 2009.

VARGAS, Maria Thereza. **Circo**: espetáculo de periferia. São Paulo: SMC/Dida/CDIABC, 1981.

VENTURA, Mauro. **O espetáculo mais triste da terra: o incêndio do Gran circo Norteamericano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WALKER, Beatriz. Benedetti, Rosencof, Varela. **El teatro como guardián de la memórias colectiva**. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

WALLON, Emmanuel. **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ZIMNIK, Reiner. *The Proud Circus Horse*. New York: Pantheon Books, 1957.

• Periódicos

ARAÚJO, Anderson. Dia de espetáculo, sim senhor! Magazine. Belém, Pará: jornal **O Liberal**, 25 de março de 2013, p.1.

ARAÚJO, Anderson. Dia do circo tem festa no picadeiro. Magazine. Belém, Pará: jornal **O Liberal**, 26 de março de 2013, p.1.

BRISOLA, Ziza. Depoimento à Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. São Paulo, 9 jun. 2007.

CARDOSO, Marcos. Brincando de circo e ficando em forma. Rede TVI. Equipe Bem estar. Agencia Estado. www.redetv.com/portal/jornalismo/portaljornalismo/Brincando-de-circo-e-ficando-em-forma. Acesso em: 01.08.2010

CASOLATO, Alessandra e TORRES, Cida. CH2A Comunicações. Circo promove fitness lúdico. Arquivo de notícias de Ciência e Saúde. <http://br.noticias.yahoo.com/s/09102009/11/saude-circo-promove-fitness-ludico.html>. De: 09.10.2009. Acesso em: 22.02.2012

CATIVO, Alan. Hoje tem espetáculo? Revista TROPPO “**O Liberal**”. Belém, Pará: Editora: O Liberal. Ano 3 n° 121. Belém, 28 de fevereiro de 1999, p.8-11.

CAVALCANTE, Nireu. **Revista VEJA**, <http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/historia-do-rio-de-janeiro-e-um-mar-de-equivocos>. De 05.02.2012. Consultado em 07.09.2012

GAMA, Anselmo. Chegou a alegria. O circo está aí. **O Liberal**. Jornais dos Bairros. Ani I, n°91. Sistema Rômulo Maiorana de Comunicação. Belém, quinta feira 08 de outubro de 1987, p.1-2.

LIBERAL, O. Hoje tem Espetáculo? Tem sim, senhor. Cartaz/Variiedades. **O Liberal**. Belém, domingo 11 de Dezembro de 2005, p.12.

SUPINO, Débora. Sem paciência para academia e musculação? Aulas de circo ajudam a entrar em forma com divertimento. <http://www.ch2a.com.br/site/SecaoNoticias/conteudo.php?id=118>. Postado em 14.10.2009. Acesso em 12.06.2010

OHNO, Kazuo. Kazuo Ohno - Butoh: Intercambio Cultural Brasil-Japão-Argentina 1986. MINC/INACEN/Serviço Brasileiro de Dança / Governo de São Paulo. Acervo LUME Unicamp, SP, 1999.

PEDROSA, Dario. O circo Dralion animando a cidade. Dario Pedrosa. <http://dariopedrosa.com/hoje-tem-espetaculo-o-circo-dralion-animando-a-cidade>. Acessado em 17.1.2012

- **Artigos**

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. Revista Sala Preta. Vol. 6, nº1. PPGAC, pp. 9-19, 2006. www.revistasalapreta.com.br. Consultado em 12.10.2011.

BOURDIEU, Pierre. **Entrevista a Yvette Delsault: sobre o espírito da pesquisa**. Tempo Social, V.17, nº 1, pp. 175-210, Jul. 2005.

BRANDÃO, Zaia; BAETA, Anna Maria Bianchini; ROCHA, Any Dutra Coelho. **Evasão e repetência no Brasil: a escola em questão**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Dois Pontos, 1986.

LÜDKE, Menga. Novos enfoques da pesquisa em didática. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). **A didática em questão**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1985, pp. 68-80.

PORTELLI, Alessandro. Forma e significado da história Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade. Ribeiro, Maria Therezinha Janine (tradução). In **Projeto História 14**. Cultura e Representação, 1997, pp. 07-24.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral diferente. Ribeiro, Maria Therezinha Janine (tradução). In **Projeto História 14**. Cultura e Representação, 1997, pp. 25-29.

ROCHA, Gilmar. O circo no Brasil. **Revista BIB**. São Paulo, nº 70, 2º semestre de 2010, pp. 51-70.

ROMANOWSKI, Joana Paulin ; Ens, Romilda Teodora. As pesquisas denominadas do tipo “estado da arte” em educação”. PUC/ Paraná, Brasil: **Revista Diálogo Educacional**, vol.6, nº19, septiembre-diciembre, 2006, pp.37-50.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. SP: **Revista Brasileira de Educação**. nº 20. Universidade de São Paulo. Mai/Jun/Jul/Ago, 2002.

SOUSA, María Virginia Abasto de. Quem cuida de mim? O circo como política social de educação, esporte, cultura e lazer. In **Faz: Humanidades**. Vol. 4, nº 6 e 7, p. 111-120. Belém: Faculdade de Tecnologia da Amazônia e Faculdades Integradas Ipiranga, 2010.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu. **Revista RAP**. Rio de Janeiro 40, 1º, pp. 27-55, Jan/Fev.2006.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o *habitus*. **Revista Educação e linguagem**. Ano 10, nº 16, pp. 63-71, 2007.

WERNECK, Christianne Luce. **Lazer e formação profissional na sociedade atual: repensando os limites, os horizontes, os desafios para a área**. Licere, v.I, nº1, p. 41-65, set, 1998.

REFERÊNCIAS INFONOGRAFICAS

- **Documentos eletrônicos**

On line

CIRCOMUNICADO. Marcos Teixeira. <http://lista.asfazi.org.br/listinfo.cgi/circomunicando-asfazi.org.br/circomunicando@lista.asfazi.org.br>. Acesso diário desde 2010 até a data.

CIRCONTEÚDO. Ermínia Silva. www.circonteudo.com.br.

DEBATE CÊNICO. Fórum de discussão on line. Disponível em: www.debatecenico.com. Consultado em: 07.07.2011.

FONTES, Edilsa. edilzafontes.blogspot.com/2011/05/cenas-de-belem-memorial-dos-povos.html. Postado em 27.03.2011, 18:17h. Acesso em 28.02.2012.

GOVERNO DO PARÁ. Fundação Curro Velho. www.currovelho.pa.gov.br/historico.html. Postado em 2011. Consultado em 28.02.2012.

PORTAL BSB. Belém BW: complete de seu jeito. Caderno Cobertura de eventos: Aconteceu. De: 2009. www.belemweb.com.br/navegacao.asp?id=6795&pagina=15&subpagina=92. Consultado em: 23 set, 2010.

VIDA DE CIRCO. Maria Virginia Abasto de Sousa. <http://groups.google.com/group/vidadecirconpara>. De: 2011.

WIKIPEDIA. Categoria Bairro de Belém. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_Velha_\(Bel%C3%A9m\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_Velha_(Bel%C3%A9m)). Postado em 22 de fevereiro de 2012, 21:07h. Acesso em 28.02.2012.

_____. Categoria: Colégio Salesiano Nossa Senhora do Carmo. www.wikipedia.org/wiki/Colegio_Salesiano_Nossa_Senhora_do_Carmo De:04.02.2011 Acesso em 28.03.2012.

SKYSCRAPERCITY. Serie: Parques de Belém. Complexo Ver-o-Rio www.skyscrapercity.com. De: 12.02.2007, 03:21h. Acesso em 28.02.2012.

- **Filmes e documentários**

BRASIL. Dossiê. Escola Nacional de Circo: 25 anos de pedagogia no picadeiro. Ministério de Cultura. Fundação Nacional de Artes-Funarte.Petrobras, 2010.

CIRQUE DU SOLEIL. Cirque Réinventé. Franco Dragone Sony Pictures, 1989.

CIRQUE DU SOLEIL. Nueva experiência. Franco Dragone. Sony Pictures, 1991.

CIRQUE DU SOLEIL. La odisea Barroca. Franco Dragone. Sony Pictures, 1994.

CIRQUE DU SOLEIL. Saltimbanco. Jaques Payette. Sony Pictures, 1994.

- CIRQUE DU SOLEIL. La magie continue. Franco Dragone. Sony Pictiures, 1996.
- CIRQUE DU SOLEIL. Varekai. Dominic Champagne. Sony Pictures,2002.
- CIRQUE DU SOLEIL Y THE MONTREAL INTERNATIONAL FESTIVAL. Midnight sun.Conte Producciones IV y Amerimage-spectra, INC. Sony Pictures, 2004.
- CIRQUE DU SOLEIL. Corteo. Daniele Finzi Pasca. Sony Pictures, 2005.
- CIRQUE DU SOLEIL. Solstrom Collection. Sony Pictures, 2005.
- DEMILLE, Cecil B. O maior espetáculo da terra (The greatest Show on Earth). Duração: 152min EUA: Paramount Pictures, 1952.
- FELLINI, Federico. Il Clowns. Documentário.Duração: 92min. Serie TV. Co-produção Italia, França -Alemanha: 1970.
- LAWRENCE, Francis. Água para Elefantes. EUA: 20th Fox Century, 24.04.2011.
- MELO, Selton. Palhaço. Duração: 90min. Brasil: Imagem Filmes, 2011.
- MEIRA, Fabio. Hoje tem alegria. Documentário. Duração: 26min. SP: Produtora Ay que rico, 2010.
- SANTOS, Alexandre e França, Jurandyr. Sinal fechado. Documentário sobr Breno Siqueira artista de rua de Belém/PA. Duração: 3:01 min. Brasil. Postado em 30.06.2011. https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=3j5eAuWQGC8#!. Acesso e. 15.03.2013.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

• Entrevistas

- Arnóbio Ribeiro Novaes (Arnóbio N.)
- Billy Brito Bezerra (Billy B.)
- Breno Siqueira (Breno S.)
- Bruno Magno da Conceição (Bruno M.)
- Cássia Cássia Laurentina dos Santos Ribeiro (Cassia T.)
- Douglas Aparecido Marques Ribeiro (Douglas T.)
- Charles Wesley (Charles W.)
- Diogo Vaz Mariano (Diogo M.)
- Gilda e Gilma Marques (Gilma M.) (Gilda M.)
- Jessica do Socorro Alves da Silva (Jessica A.)

Jackeline Lima da Silva (Jackeline S.)

Jonas Alves (Jonas A.)

Jonnhatan dos Santos Silva (Jonnhatan S.)

Kennedy (Kennedy)

Leonardo Silva (Leonardo S.)

Mágico Chamom: Marcio Antônio Sena dos Reis (Chamom)

Márcia Silva (Marcia S.)

Palhaço Chamego: Raimundo Roberto Bezerra (Chamego)

Patrícia Mara Pinheiro (Patricia P.)

Ronaldo Ramos Abreu (Ronaldo A.)

Roger Ramito (Roger R.)

Wilson Dias Moraes (Wilson M.)

• **Eventos Gravados**

Circenses do Pará (I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses, 2012).

Circenses do Pará (Programação do Gran Circo Curro Velho, 2013).

Prof. Mário Fernando Bolognesi (I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses, 2012).

Prof. Agenor Sarraf (I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses, 2012).

Prof. Wladilene de Sousa Lima (I Seminário de Pesquisa em Artes Circenses, 2012).

Prof. Daniel Marques (IV Encontro Palhaços Trovadores).

Prof. Fábio Fonseca de Castro (Introdução à obra de Michel Maffesoli).

Prof. Marton Maués (Defesa pública de doutorado, 2012).

Siglas

ECMS: Escola Circo Mano Silva

ETDUFPA: Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará

GCCV: Gran Circo Curro Velho

IAP: Instituto de Artes do Pará

IAPAC/AP: Instituto Amapaense de Arte e Tecnologia

PLC: Projeto de Lei de Cultura

PPGARTES/ICA: Programa de pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte

UFPA: Universidade Federal do Pará

CONSIDERAÇÕES DO DOCENTE

