



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES - CH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS - PPGCS

**CIRCO E *PERFORMANCE*: UMA ANÁLISE ACERCA DAS
PERFORMANCES CIRCENSES NO COTIDIANO, BASTIDORES E
ESPETÁCULO**

Ana Carlyne Brasileiro Torres

CAMPINA GRANDE-PB
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES - CH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS - PPGCS

***CIRCO E PERFORMANCE: UMA ANÁLISE ACERCA DAS
PERFORMANCES CIRCENSES NO COTIDIANO, BASTIDORES E
ESPETÁCULO***

Texto de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande (PPGCS/ UFCG), orientado por professor Dr. Rodrigo de Azeredo Grünwald.

Ana Carlyne Brasileiro Torres

Campina Grande/PB

T693c Torres, Ana Carlyne Brasileiro.
 Circo e performance: uma análise acerca das performances no cotidiano, bastidores e espetáculo / Ana Carlyne Brasileiro Torres. – Campina Grande, 2019.
 110 f. : il. color.

 Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2019.
 "Orientação: Prof. Dr. Rodrigo de Azeredo Grunewald".
 Referências.

 1. Circo. 2. Performance. 3. Antropologia. 4. Etnografia. I. Grunewald, Rodrigo de Azeredo. II. Título.

CDU 791.83(043)

**CIRCO E PERFORMANCE: UMA ANÁLISE ACERCA DAS
PERFORMANCES CIRCENSES NO COTIDIANO, BASTIDORES E
ESPETÁCULO**

Texto de Dissertação apresentada em 09/07/2019

Aprovado por:

Prof. Dr. Rodrigo de Azeredo Grunewald (PPGCS/UFCG – Orientador)

Prof. Dr. Vanderlan Francisco da Silva (PPGCS/UFCG – examinador interno)

Prof. Dr. José Gabriel Silveira Corrêa (UACS/UFCG – examinador externo)

RESUMO

Este trabalho tem como propósito a discussão da *performance* nos circos, mais especificamente no âmbito do espetáculo, dos bastidores e do cotidiano. Os circos que pude acompanhar têm como maior característica sua itinerância, descentralizando uma localização específica. Três circos foram observados: American Circo, Real Circo e Circo do Palhaço Cheirozinho. A pesquisa que foi realizada nesses locais parte de princípios etnográficos, utilizando as ferramentas de observação participante, entrevistas e recursos visuais (fotos e vídeos). Ao observar o cotidiano circense percebeu-se que toda a lógica é voltada para a preparação dos espetáculos que irão ser apresentados. Para isso, os *performers* realizam ritos específicos que demarcam os bastidores pré-exibição, como: maquiagem, alongamento, alimentação etc. Para complementar a análise, salienta-se que nos espetáculos circenses, em todos os elementos que compõem o cenário do espetáculo (*vendagens*, músicas, alegorias etc.) destaca-se uma experiência em relevo, a qual emerge tanto para os *performers* quanto para as plateias. Dito assim, na investigação etnográfica notou-se como as *performances* executadas nos espetáculos apresentados trazem renovação para o circo a partir das experiências compartilhadas no ambiente circense.

Palavras-chaves: circo, *performance*, etnografia, espetáculo, bastidores.

ABSTRACT

The work purpose aim to discuss *performance* in circuses, specifically in the spectacle context, backstage and everyday life. The circuses I could follow have as their main characteristic their roaming, decentralizing a specific location. Three circuses were observed: American Circo, Real Circo and Circo do Palhaço Cheirozinho. The research that was carried out in these places is based on ethnographic principles, using participant observation tools, interviews and visual resources (photos and videos). When observing the daily circus, it was realized that all the logic is directed to the spectacles preparation that will be presented. For this the performers perform specific rites that demarcate the pre-exhibition frames, like: makeup, stretching, feeding etc. To complement the analysis, in the circus spectacles all the elements that make up the scene of the *show* (*vendagens*, songs, allegories etc.); an outstanding experience stands out, which emerges as much for the performers as for the audiences. Thus, in the ethnographic investigation it was noted how the *performances* performed in the presented *shows* bring renewal to the circus from the experiences shared in the circus environment.

Key-words: circus, *performance*, ethnography, spectacles, backstage.

Índice de Figuras

Figura 1 Trailer do Real Circo antes de se estabelecerem no terreno	36
Figura 2 Terreno onde o American Circo se alojou (Imagem de satélite cedida pelo Google Maps) ...	40
Figura 3 Terreno que o Real Circo se alojou no Portal Sudoeste (Imagem de satélite cedida pelo Google Maps)	41
Figura 4 Terreno ocupado pelo Real Circo no bairro do Catolé, coincidentemente com o Circo armado (Imagem de satélite cedida pelo Google Maps)	42
Figura 5 Caminhão do Real Circo ocupando o terreno que proximamente dará vida ao circo.	44
Figura 6 Tratorzinho do Circo do Palhaço Cheirozinho (Imagens: Google).....	48
Figura 7 Lona sendo armada, Circo do palhaço Cheirozinho (divulgação: facebook)	48
Figura 8 Parte interna do Real Circo	50
Figura 9 Fachada do Real Circo	50
Figura 10 Área comum do Real Circo.....	51
Figura 11 Carro de Som do American Circo estacionado	53
Figura 12 Raquel Brandão no programa Tudo de Bom da Tv Record (divulgação: Instagram).....	55
Figura 13 As vendagens.....	59
Figura 14 Membros do Amercian Circo prontos para a apresentação	65
Figura 15 Artista se alongando para a apresentação.....	66
Figura 16 Palhaço Geleia se preparando para protagonizar o espetáculo do American Circo	67
Figura 17 Real Circo visto de Frente	78
Figura 18 Público esperando o espetáculo começar.	80
Figura 19 Membros da plateia esperando e os circenses oferecendo os produtos	80
Figura 20 Corpo de Ballet do Real Circo.....	81
Figura 21 Palhaço Reizinho e integrantes da plateia	87
Figura 22 Palhaço e locutor dividindo a cena.....	93
Figura 23 Lira (Reprodução: Instagram.com/renallybrandao).	99
Figura 24 Globo da morte	104
Figura 25 Faixa	102
Figura 26 Hula Hoop	103

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	
I. INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – CIRCO E HISTÓRIA: COMPREENDENDO AS TRAJETÓRIAS DOS CIRCOS NO BRASIL	19
1.1. O <i>circo-família</i> e suas implicações	28
1.2. O percurso etnográfico	33
CAPÍTULO 2 – COTIDIANO E BASTIDORES DOS CIRCOS ITENERANTES: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO	38
2. 1. O <i>fazer a praça</i>	38
2. 2. Erguendo o circo	45
2. 3. O desenrolar do cotidiano	52
2. 4. Gerenciamento circense	61
2. 5. Os Bastidores	64
2. 6. <i>Ethos</i> circense	69
CAPÍTULO 3 – CIRCO E PERFORMANCE: UMA ANÁLISE DO ESPETÁCULO CIRCENSE.....	72
3. 1. Sobre a teoria da <i>performance</i>	72
3. 2. Sobre o espetáculo	77
3. 3. Os palhaços.....	81
3. 4. Os números acrobáticos.....	95
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
BIBLIOGRAFIA	111

AGRADECIMENTOS

“Trato a própria etnografia como uma performance com enredo estruturado por histórias poderosas. Encarnadas em relatos escritos, tais histórias simultaneamente descrevem acontecimentos culturais reais e fazem afirmações adicionais, morais, ideológicas e mesmo cosmológicas. A escrita etnográfica é alegórica tanto no nível de seu conteúdo quanto no de sua forma” (Clifford, 2014 p.59)

É com esta citação dita por James Clifford que posso resumir minha relação com a etnografia e os métodos etnográficos durante toda a minha pós-graduação. Percebi que o trabalho etnográfico é um produto meu, criado por mim, performado por mim, vivido por mim, escrito por mim. Porém, isto não anula sua construção única, não anula as experiências *autênticas* vivenciadas no campo. Não elimina o caráter da *autoridade etnográfica*. Utilizando-se de Clifford (de novo), o relato presente em nosso trabalho de campo nada mais é que a construção em segunda mão do outro, é aquilo que apreendi convivendo – minimamente – naquele contexto. Ademais, a etnografia se tornou, para mim, uma responsabilidade agradável, pois percebi que antes de tudo essa visão me pertence.

Por fim, esse ciclo de pós-graduação se encerra da melhor maneira possível. Apesar dos percalços que consiste em estar imersa por dois anos neste ritmo acelerado de aulas/pesquisas/produção acadêmica, a minha experiência tem sido completamente satisfatória em todos os aspectos que envolvem estar em uma pós-graduação de Ciências Sociais.

Por isso, só me resta agradecer primeiramente a meu orientador. Por toda a paciência, compreensão, puxão de orelha, alertas, por me dar espaço para pensar e por me respeitar nos momentos que precisei me afastar. Ao professor que me acompanhou durante toda a minha graduação e se aventurou na orientação no PPGCS, meu muito obrigada por tudo.

Aos circenses que me deixaram entrar em suas moradias, em sua *intimidade*, que foram tão pacientes comigo quando ensinavam aquilo que não compreendia. Por me acolher, contar suas histórias, suas trajetórias, por sentaram comigo no terraço e só me acolherem. Obrigada!

A meus professores da pós-graduação que ministraram as aulas, que me ajudaram a acrescentar conhecimento, dividiram comigo as angustias de um país em colapso: Obrigada.

Aos professores, em especial, que sempre me apoiaram durante a graduação e continuaram me apoiando na pós-graduação. Que me fizeram rir, sentir acolhida, ser amiga...Gabriel e Vanderlan, obrigada!

A meus colegas que fiz nessa etapa de minha vida, compartilhamos apreensões, ensinamentos, angustias, incertezas. Estar de igual por igual na escala de hierarquia nos faz mais próximos. Só nós sabemos a dureza e a leveza da Pós.

Gostaria de agradecer em especial aqueles colegas que se transformaram em amigos: Jakeline, Deyse, Roberta, Rafael, Evandro, Jéssica, Thiago K., Fabíola, Messias... vocês são mais que especiais, obrigada por todo apoio.

A meus amigos de sempre e para sempre que apostam em mim, que estão comigo desde a graduação, que me entendem: Hualafy, Bárbara, Edilma e Renan. Obrigada!

A minha família e meu companheiro: obrigada por acreditaram em mim, por me darem apoio incondicional sem nunca duvidar ou me pedir nada em troca. Vocês são essenciais em minha vida.

E por fim, a minha avó... que me deixou no começo do mestrado, mas que sempre me apoiou, sempre acreditou em mim, sempre soube (mesmo antes de mim) que meu caminho era esse. Saudades eternas, vovó. Obrigada sempre!

No mais, espero que esse trabalho seja prazeroso.

I. INTRODUÇÃO

O circo sempre esteve presente em minha infância e das pessoas que me cercavam nesta época, sendo um lugar que envolvia fascínio, mistério e diversão. Esse fascínio era maximizado tanto pela televisão que, sempre abordava as temáticas circenses em sua programação – trazendo na grade televisiva programas com as presenças de Beto Carrero e Marcos Frota – com também pela assiduidade que os circos compareciam na cidade de Campina Grande, onde resido. O circo e os espetáculos (que se configuram como uma de suas características principais), se tornaram uma atividade empolgante e prazerosa; ir até o local era sinônimo de encontros, reconhecimentos e de marcadores sociais.

Desta forma, antes de me tornar uma “pesquisadora do circo” fui frequentadora assídua e estive na plateia muitas vezes, experienciando as sensações do que é aguardar a compra do bilhete de ingresso para estar dentro do ambiente, do cheiro da pipoca ao entrar no local, do calor da plateia quando me dirigia às arquibancadas e do sentimento mais angustiante que era a ansiedade palpitando pela espera do início do espetáculo. Estive diversas vezes no espaço assistindo, reagindo e interagindo aos estímulos criados pela exibição circense.

A vivência nos circos experienciada repetidamente na minha infância aliada ao contato com os textos que trabalham a *performance* em suas multidimensões, propiciou o levantamento de questionamentos sobre a imagem do circo e dos espetáculos nos quais muitas vezes estive presente. A minha visão antes sobre o que é o circo era cristalizada, sólida e fixa. Todavia, foi modificada com o início do trabalho de campo. Pude perceber e, de certa forma, compreender que não existe um engessamento¹ do circo. Dito assim, tomo como premissa neste trabalho que o circo é dinâmico, processual e plural.

¹ Quando se discute sobre circo existe um discurso que coloca o local que como fadado a extinção e que esse modelo tradicional circense irá saturar. No trabalho de campo ao entrar em contato com os membros do Circo do Palhaço Cheirozinho, na entrevista Dona Edileusa (nasceu em circo, por volta de 1940) tece comparações do circo outrora e o circo contemporâneo, em sua análise o circo perdeu espaço para outras formas de entretenimento. Josilene (dona do American Circo) milita e convida no fim do espetáculo que ocorreu no teatro (na plateia estava o governador) o público para valorizarem os circos que estão na cidade para que futuramente o modelo tradicional não se extingue. Contudo, percebeu-se assistindo os shows e compartilhando os bastidores do circo a existência de uma multiplicidade de circos, onde ocorre debaixo da lona, em teatros, ruas, no cotidiano etc. Diante disso, percebe-se a constante renovação do modelo circense tradicional.

Ao divulgar minha pesquisa no meio acadêmico, um dos maiores questionamentos que chegavam a mim era o discurso comum de que o circo estava acabando. Com o trabalho de campo e me norteando pelo princípio da teoria da *performance*, pude notar que o circo sempre se renova a partir dos espetáculos apresentados, pois, segundo Korom (2013) a *performance* está no ato, que se renova a partir das ações performandas. Assim, a renovação do circo está na constante apresentação artística dos *shows*, quando os elementos que constituem as *performances* dos espetáculos propiciam uma experiência única.

Indo nesta direção, através do levantamento bibliográfico o circo vem, mais recentemente, se constituindo como tema e objeto de estudo que permeia as mais diversas áreas, tanto nas ciências sociais, quanto nas demais ciências. Para tanto, de acordo com o levantamento dos estudiosos da área – especialmente Silva & Abreu (2010) – o circo, outrora, servia como um analisador, isto é, uma base para pesquisas de saúde, artes cênicas, educação física etc.. Contudo, com a mudança nas perspectivas sobre o mundo social, quando a história veio a participar ativamente das pesquisas empreendidas nas ciências sociais, percebeu-se que tal como outros temas de estudos, o circo também tem sua própria história, é processual e dinâmico. Com esta nova percepção alterou-se a maneira de se observar o mundo circense e suas nuances.

Analisando as produções antropológicas nota-se que o circo vem se consolidando como um objeto de estudo de interesse nesta disciplina, como se observa pela produção de algumas pesquisas. Magnani (1984) realizou um estudo no qual tinha como intuito relacionar circo e lazer, mostrando detalhes do espetáculo e a dinâmica de um circo estabelecido em um bairro paulistano. Com Rocha (2013) a temática circense foi estudada a partir de um viés estruturalista, estabelecendo os principais elementos estruturantes do circo que acompanhou.

Com isto posto, acredito que a principal contribuição destes estudos acerca do mundo circense, se dá na quebra de alguns mitos e senso comum que cercam este universo como também das categorias que os rodeiam. Neste sentido, percebe-se a importância do circo como um objeto antropológico ainda a ser estudado e conseqüentemente a ser aprofundado.

Decorrente de tais fatos, vejo que o circo de maneira recorrente sofre um processo de “orientalização”². Pois, muitas vezes o senso comum através de revistas, reportagens e filmes colocam os circenses como indivíduos perigosos, exóticos e estranhos. Indo nesta direção, percebo que não possuímos um conhecimento sobre o cotidiano, os costumes e como estes se relacionam com o mundo fora do circo. Diante disso, um leque de possibilidades de análises sobre o circo se abre, devido, inclusive, às poucas pesquisas na área.

Destarte, o presente trabalho tem como objetivo abordar o circo através de um viés da antropologia da *performance*, pois, percebo que a partir dos atos processuais performados cotidianamente nos espetáculos há uma renovação do circo. Dito assim, se busca compreender como essas ações são executadas cotidianamente, nos bastidores e nos espetáculos. Para mim, compartilho da concepção de Certeau de que “o cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada” (CERTEAU, 1998). Neste sentido, o cotidiano é múltiplo e se reinventa de acordo com multiplicidades sensoriais disponíveis, como também através dos dispositivos adquiridos.

Isto posto, existem vários tipos de circo e vários tipos de espetáculos apresentados. Durante minha pesquisa de campo, tive a oportunidade de visitar os circos nos anos de 2013, 2016, 2017 e 2018. Com um olhar mais crítico e a partir dos princípios etnográficos pude entrevistar os circenses e estar nesses lugares em horários que o público mais amplo não tem acesso, na maioria das vezes. Na ocasião da incursão etnográfica, todos os circos que tive contato eram itinerantes, se nomeavam tradicionais e eram de porte médio³. Outro denominador comum entre estes circos é que todos passaram pela cidade de Campina Grande para apresentarem seus espetáculos.

Sendo assim, quando me propus a trabalhar com os estudos acerca do mundo circense, a etnografia e a maneira de fazê-la sempre me colocaram entraves e preocupações. Por ser um objeto em constante movimentação (fluxo), fazer uma pesquisa em campo que marcava o circo como estando fixo, do meu ponto de vista, em Campina Grande, foi uma das maiores apreensões para a construção de um objeto

² Said, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

³ Circos de porte médio são aqueles que estão no limiar de, nem são pequenos (mambembes) nem grandes.

de estudo que está em constante movimento. Diante disso, a partir das possibilidades que estavam a minha disposição, realizei o trabalho de pesquisa partindo da premissa da pesquisadora estando em um local fixo, e observando circos em movimento.

Para tanto, durante a realização da pesquisa levou-se em consideração a metodologia processual que Turner utilizou para a realização dos seus trabalhos analisando as *performances* nos processos ritualísticos. Para isto, tem-se a ideia de que o circo possui um caráter processual, sendo isto uma importante ferramenta que serviu para analisar as diferentes formas de apresentar um espetáculo e de construir o cotidiano circense. Desta forma, intentou-se buscar os significados dos atos construídos para constituir o que compreendemos por *ethos circense*⁴. Assim quando Turner (2005) afirma que “todos os atos humanos estão impregnados de significados, e significado é difícil de ser mensurado, embora possa ser compreendido” (p. 177), conclui-se que são nesses atos que os circos perpetuam.

Concomitante, algumas ferramentas de cunho antropológico foram utilizadas para a realização da pesquisa. Uma das mais importantes para o andamento do trabalho foram as entrevistas que foram feitas com os circenses. Para a realização das entrevistas levou-se em consideração a concepção do controle de impressões, nos termos de Goffman (1985) e avançados por Barreman (1975). De acordo com este autor, as interações sociais envolvem controle e interpretação, tanto pelo etnógrafo quanto pelos sujeitos que estão sendo pesquisados. Desta forma, ao ser uma estranha dentro do ambiente circense e ao me identificar como pesquisadora, senti a necessidade ir além dessas impressões e das máscaras sociais, para conseguir apreender o cerne das interações sociais.

As interlocuções no âmbito circense foram realizadas com as pessoas que compõem o corpo técnico do circo, desde o *capataz*⁵ até os artistas que estão envolvidos no espetáculo. Deste modo, as entrevistas foram iniciadas a partir de um contato prévio com um dos membros circenses, na maioria das vezes os donos do circo ou artistas circenses ativos nas redes sociais. Para isto, uma proximidade foi estabelecida tanto a partir da primeira ida ao espetáculo quanto a partir das redes

⁴ *Ethos circense* configura-se como sendo a maneira que os circenses criam sua própria lógica e hábitos de viver e as maneiras de compartilhar tais costumes.

⁵ Categoria nativa que designa a pessoa que trabalha para a manutenção técnica do circo: levantar a lona, auxiliar nos espetáculos, consertar algo que não está funcionando bem etc.

sociais⁶. Depois desse primeiro contato objetivou-se instituir uma relação com os outros membros do circo.

As entrevistas foram úteis para compreender um pouco mais a fundo sobre como os circenses veem a estrutura de organização do seu cotidiano, dos bastidores e dos espetáculos; como também, perceber quais são os significados que os *performers* dão a seus atos no centro do picadeiro. Além do mais, foi possível apreender as categorias nativas que eles utilizam para denominar as atividades realizadas no âmbito circense. Salienta-se ainda que através das entrevistas foram possíveis as análises das percepções das pessoas que integram o circo em relação à trajetória que estes indivíduos constroem com as atividades realizadas, tendo com o objetivo ressaltar que essas atividades compõem tanto o circo em si quanto memórias que posteriormente são compartilhadas como tradições.

Ademais, foram realizadas também entrevistas a partir da ferramenta da internet partindo do princípio da netnografia. Tal método consiste, segundo Kozinets (2014) em uma das ferramentas utilizadas para auxiliar na regulamentação que o pesquisador tem acesso às comunidades étnicas pela internet; como também a tratar as fontes que são abundantes no mesmo local. Por conseguinte, a análise de sites que debatem/contam histórias dos circenses foram de primordial importância para o andamento da pesquisa; assim como as redes sociais dos artistas que tornavam mais presentes o compartilhamento de experiências.

Em relação às memórias, uma das principais partes que compõem este trabalho se dá na compreensão da história dos circenses e do circo a nível nacional e local. Para isto, será de extrema importância se utilizar dos princípios que constituem a história oral. De acordo com Pollak (1989), esse tipo de método é compreendido por analisar a história de um viés não oficial privilegiando as vivências locais vividas e contadas pelas pessoas que experienciaram o circo. Dessa forma, de acordo com o autor “ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso a memória nacional” (POLLAK, 1989 p. 04).

Com uma ida prévia a campo, percebi que a história na construção do circo e a ênfase na tradição marcam uma distinção em relação aos circos mais

⁶ Instagram; WhatsApp.

recentes/escolas formadoras de artistas de circo. Portanto, de acordo com Bosi “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. (BOSI, 1987 p. 17) ”. As memórias e as histórias no ambiente circense distinguem, recriam, recontam e revivem. Propiciam, desta maneira, uma efetividade maior nas atividades realizadas.

Além disso, outras estratégias foram utilizadas como recurso para o auxílio do trabalho etnográfico. As fotografias foram de extrema importância para ilustrar um pouco do campo pesquisado com o objetivo de transmitir o que foi experienciado nas *performances* captadas pelas câmeras e recontar um pouco das histórias para os leitores.

Esses instrumentos que serão usados na pesquisa etnográfica colocam a antropologia perto da arte, no sentido de que o pesquisador não apenas irá presenciar tais momentos. Acima de tudo, ele irá compartilhar sua versão do seu estudo de forma dinâmica, mostrando os aspectos dos *performers* e das *performances* executadas, fazendo com que aqueles que não estão no centro da pesquisa possam experienciar (ao menos minimamente) de outras formas o que é ser plateia de um circo, proporcionando novos significados e momentos para o leitor.

Dito assim, a observação participante foi um dos princípios que norteou a análise desse trabalho, possibilitando através da vivência em campo uma visão mais precisa do que acontece no circo.

No que tange à observação dos bastidores, a pesquisa se debruçou nas principais marcas que delineiam a preparação para o *show* que irá acontecer posteriormente. Dito isso, objetivou-se perceber quais rituais são específicos dos bastidores, como se dá a concentração para os números que logo serão apresentados, como as pinturas faciais demarcam a vinda do personagem para a cena.

Por conseguinte, o estudo permeou a análise dos espetáculos compreendendo as principais categorias da antropologia da *performance*. Com isto, notou-se como se organiza a montagem dos espetáculos, quais números são escolhidos para a apresentação, quais papéis representados pelos *performers* no picadeiro, como o discurso do locutor propicia uma experiência distinta para a plateia.

Além disso, a observação participante averiguou como se dá a participação do público para a efetividade das *performances*, como também para a reconstrução e permanência do circo, analisando os elementos que fazem a plateia se transportar no espetáculo e avaliar a eficácia da exibição.

Em síntese, a partir do método etnográfico, as entrevistas e a observação participante se desenvolveram de maneira contínua. Como base teórica para a fundamentação do trabalho, que foi elaborado diante da antropologia da *performance*, tornaram-se essenciais para a compreensão das categorias que ressaltam no campo de estudo circense.

Para tanto, a disposição da pesquisa se dará em três capítulos. O primeiro capítulo busca apresentar de modo sucinto a história circense tanto local quanto nacional, esquematizando quais os entraves os circos passaram ao longo de sua chegada no Brasil através de famílias europeias e como estas famílias tradicionais circenses foram se adequando e transformando-se no que conhecemos por circo hoje.

Para fazer o levantamento da pesquisa utilizou-se fontes bibliográficas que estudam a história do circo como uma instituição nacional. Neste sentido, se procurou apreender tanto a história do circo mais antiga, quanto mais contemporânea.

No que tange a pesquisa da história local, procurou-se buscar dentro do circo-família o início da carreira artística dos circenses dentro do circo, para, a partir de então, averiguar quais eram as condições do circo no Nordeste. Desta forma, ao longo do capítulo intenta-se ressaltar os processos ocorridos no circo para transformá-lo no que conhecemos atualmente.

Com base em trabalho de campo etnográfico, o segundo capítulo foi direcionando para a análise do cotidiano dos circenses, com o propósito de compreender a estrutura do circo: como se dão os espetáculos, quais critérios para as escolhas das cidades em que o circo habita, quais são as etapas da atividade denominada *fazer a praça*, se há alguma regra para as disposições dos *trailers*, ou seja, buscar compreender a organização gerencial do circo.

Além disso, objetiva-se mostrar ao leitor como acontece a organização dos bastidores dos espetáculos, quais preparações são feitas para a apresentação, como acontecem as montagens dos espetáculos, quais e porquê tais *performances* são selecionadas para serem apresentadas em um determinado dia.

Este estudo dos bastidores é significativo para a averiguação do objetivo deste trabalho, que é a análise das *performances*⁷ no cotidiano e bastidores circenses. Assim sendo, esse momento de preparação – bastidores – é de fundamental importância para apreender como se dá o processo de concentração para a representação das exibições que serão apresentadas no picadeiro.

Em síntese, o segundo capítulo irá se deter na etnografia trazendo os principais elementos que constituem a estrutura de um *circo-família* itinerante. Como também irá se debruçar na observação dos bastidores como constituindo uma parte da *performance* do espetáculo que irá acontecer posteriormente.

O terceiro e último capítulo foi destinado para a análise mais detalhada de dois grupos de *performances* do espetáculo circense, sendo elas a apresentação do palhaço e o número final de acrobacia. Para isto a pesquisa e a análise dessas apresentações foram fundamentadas a partir da teoria antropológica da *performance*, a partir da qual irá se analisar os elementos constituintes dos números apresentados. Além disso, as análises etnográficas foram essenciais para a constituição desta parte do trabalho, pois foi com a frequente ida aos espetáculos que se obteve os elementos para a constituição da descrição das ações apresentadas no picadeiro.

Para compreender melhor a efetividade das *performances*, ainda nesta parte da dissertação, me deterei na observação das plateias que vão assistir aos espetáculos em suas cidades. Para isto, a proposta é entender e apreender se os dispositivos sensoriais construídos e impulsionados pelos artistas e locutores nas *performances* são determinantes para a legitimação e concretização das reações da plateia. Isto é, se os desempenhos no centro do picadeiro renovam, recriam e moldam o público que vai assistir.

Ao fim, um breve conjunto de considerações finais será apresentado, retomando sucintamente os principais pontos desta dissertação.

⁷ Escolho o viés da antropologia da performance pois, na minha visão é a teoria que mais se aproxima na compreensão da arte performáticas dos circenses, visto que, ao executar diariamente as ações no picadeiro, diversos dispositivos são acionados para a efetivação e perpetuação do fazer/ser circo/circense.

CAPÍTULO 1 – CIRCO E HISTÓRIA: COMPREENDENDO AS TRAJETÓRIAS DOS CIRCOS NO BRASIL

“A etnografia, assim como a história – e principalmente as duas juntas – seria uma forma de conectar os fragmentos aos quais se pode ter acesso na pesquisa empírica a um contexto mais abrangente, histórica e culturalmente determinado, que lhes conferiria significado” (COMAROFF, J & COMAROFF, J., 2010, pg. 02).

O circo vem mais recentemente se constituindo como tema e objeto de estudo que permeia as mais diversas áreas, tanto nas ciências sociais, quanto nas ciências da saúde. Porém Silva & Abreu (2010), historiadora/circense e dramaturgo respectivamente, afirmam que o circo nesses estudos foi usado como um “analisador”, ou seja, um tema que vira investigação para a pesquisa em outras esferas sociais. Para tanto, os autores afirmam que “O circo passou a ser considerado sem uma perspectiva que o tomasse por si mesmo, como eixo de estudo e reflexão, o que é um problema se o que se pretende for a construção de conhecimentos sobre a sua historicidade, conduzindo a produção de uma memória sobre a mesma” (SILVA & ABREU, pg.74). Este estudo intenta contribuir para compreensão do circo em outras dimensões sociais e a partir das transformações históricas que sofreu.

O circo apresenta-se como uma arte que surge há muito tempo nos países europeus, não se tendo precisão ou exatidão do aparecimento. Muitos afirmam que o berço das artes circenses foi na Grécia, outros China ou Turquia:

“Segundo, Alice Viveiros de Castro, os primórdios da arte circense têm ligação com a caça aos touros, informação embasada nos achados arqueológicos de uma antiga cidade da Turquia, há mais de 8.000 anos; época essa em que era admirável a arte de dominar os touros e realizar acrobacias e saltos sobre eles. Ainda segundo a autora, aproximadamente aos 3.000, as pirâmides do Egito eram decoradas com figuras de malabaristas, equilibristas e contorcionistas. Outros registros situam a origem do circo na China, onde foram descobertas pinturas de quase 5.000 anos que retratam acrobatas, contorcionistas e equilibristas. Supõe-se que a acrobacia era uma forma de treinamento para os guerreiros de quem se exigia agilidade, flexibilidade e força. Outra hipótese levantada é a de que esta linguagem artística seja proveniente dos espetáculos populares gregos e romanos e dos exercícios atléticos da Grécia. No entanto, os precedentes históricos do circo estão, na maioria das vezes, atrelados à

sabedoria popular e ao conhecimento oral dos próprios circenses” (ILKIU, 2011, pg. 82).

De acordo com Ilkiu (2011), só no século XVIII na Inglaterra, é que se começa a ter registro sobre a organização estrutural circense nos moldes que conhecemos nos dias de hoje. Para tanto, tem-se registros que o circo estava correlacionado principalmente com a união dos cavaleiros militares e os artistas ambulantes da época, faziam suas apresentações em locais públicos, como: feiras, praças e nas ruas. Para Alice Viveiros de Castro (2005), as ruas eram configuradas como tendo caráter unificador, sendo cenário para vários artistas apresentarem as mais diversas artes, tais como: música, atores encenando peças, danças, circo etc. Ainda de acordo com a autora “para chamar a atenção no meio da balbúrdia, armava um pequeno tablado – tipo um banco – e, em cima dele, eram realizados espetáculos. Vem daí o termo saltimbanco, *saltare in banco*” (p. 83).

Observa-se, conforme as autoras (ILKIU 2011, apud CASTRO 2005), “na Inglaterra do século XVIII, as exposições equestres que, em princípio se limitavam ao público aristocrático, passaram a ocupar espaços populares e aos poucos foram atrelando-se aos números dos saltimbancos – doma de animais, funambulismo, mágica, acrobacias e comicidade, que ficava por conta dos clowns” (pg. 82). Nesta época, também surgiu o termo circo, o qual foi utilizado por Charles Hughes quando inaugurou o *Royal Circus*.

A partir do século XIX os espetáculos circenses começaram a se multiplicar, e com essas apresentações, veio também às estruturas do circo (lonas, picadeiro etc.): tanto aquelas que eram fixas, quanto as itinerantes, nas quais faziam suas exposições pelas mais diversas localidades. Assim, de acordo com Silva (2007), citada por Ilkiu (2011), os circos que não tinham lugares fixos eram considerados inferiores àqueles que tinham sua estrutura fincada em algum lugar e eram identificados como sedentários.

“O circo chegou à América pelos Estados Unidos ainda por volta do século XVIII, inserido por um ex-integrante da trupe de Hughes. Foi neste país que se consolidou a itinerância com tendas e barracas, visto o grande número de cidades e as grandes distâncias entre elas. Até hoje os circenses brasileiros referem-se à arquitetura vigente – as lonas - como “circo americano”. Entretanto essa estrutura deve-se ao aprimoramento de técnicas de montagem

desenvolvidas pelos circenses ao longo de sua trajetória itinerante a partir de estruturas como as do circo de “tapa-beco”, de “pau a pique” e de “pau-fincado”. Na Europa, a estrutura de circo itinerante, antes classificada de inferior, se equiparou à importância das estruturas fixas ainda no século XIX, quando alguns artistas retornaram das Américas” (ILKIU, 2011, pg. 84).

Os documentos datam a entrada dos circos no Brasil, tal qual afirma as autoras Silva e Ilkiu, em meados do século XVIII e intensamente no século XIX, provenientes das cidades europeias, que vinham com o fluxo de imigração intenso da época. De acordo com as estudiosas, os circos que aqui chegavam, eram caracterizados por serem *circos ciganos*, já que, em suas apresentações, utilizavam-se da armação similar ao pau-fincado (SILVA, 2007).

“Rio de Janeiro e Buenos Aires eram as principais cidades do período a receber constantemente trupes estrangeiras. Entretanto, cidades como Porto Alegre, São Paulo, Montevideú, Assunção e Lima também faziam parte da rota de artistas, de um modo geral, e dos circenses. Devido ao total intercâmbio e circulação dos grupos, foi possível conhecer a movimentação daqueles artistas e o que realizavam, através da produção de pesquisadores, memorialistas e historiadores do circo de alguns desses países latino-americanos e do Brasil” (SILVA, E, 2007 pg. 57).

Neste mesmo período, percebeu-se, que os circos com estilo inspirados em Charles Hughes também chegaram por aqui “dentro dos mesmos moldes de organização de espetáculo, exceto pelo circo Lowande, o primeiro a trazer acrobacias nos cavalos e a partir da segunda metade do século XIX o ‘circo de cavalinhos’, como também era chamado, já se fazia presente em muitas cidades brasileiras” (ILKIU, 2011, pg. 85). Os circenses como não vinham da Europa com a sua estrutura e armado em pavilhões, Silva & Abreu (2011) afirmam que os artistas imigrantes desenvolviam adaptações no que eles encontraram aqui, “de modo a sair das praças para se apresentar em espaços fechados nos quais pudessem cobrar ingressos, tendo como referência o conhecimento técnico da estrutura física de um circo que traziam da Europa” (pg. 120).

“Nas primeiras décadas do século XX não era significativo o número de circos grandes, no Brasil, a maioria destes era de estrangeiros que percorriam a

América Latina. Os circos considerados pequenos e médios pelos circenses apresentavam em seus picadeiros e palcos, tanto a primeira parte – com os números de variedades – quanto uma segunda parte – com pantomimas ou teatro. Percorriam cidades brasileiras, cujo número de habitantes comportaria circos de distintos portes. Para o circo de médio porte, independente do espetáculo apresentado, não haveria resultados econômicos favoráveis em apresentações feitas em um lugarejo, o que era possível para o circo pequeno” (SILVA, E. 2007, pg. 49).

A mesma autora informa que a partir de 1834, com a chegada do *Circo Chiarini*⁸, há uma consolidação do circo no Brasil, sendo intensificada pela expansão econômica, que na época o país se encontrava. O ciclo do café e da borracha contribuíram para a imigração circense e a estabilidade desses artistas no país, devido à possibilidade de empreender com triunfo a atividade de entretenimento, já que nesse período o país crescia exponencialmente na economia.

Assim, com tal a situação econômica favorável do país, a vinda das famílias circenses para o Brasil fortificou a tradição da transmissão oral dos saberes, a imigração circense contribuiu para uma mescla de costumes tanto dentro dos espetáculos, quanto na prática da arte circense (Silva & Abreu, 2010). Desta forma, apesar da integração de costumes, ficou claro que não houve a dissolução da “transmissão do saber: familiar, coletiva e oral. Esta forma perdura praticamente até os dias de hoje, particularmente nos grupos circenses itinerantes da Iona” (SILVA, E. & ABREU, L. A. de, 2010, pg. 25):

“Chegaram como estrangeiros, mas não chegaram sozinhos ou apenas com parceiros. Chegaram na grande maioria com a família. Suas exposições, mesmo que individuais, pressupunham que se constituíam enquanto trupes, capazes de realizar vários números. Essa trupe normalmente era composta apenas pelos elementos da família” (SILVA, E. & ABREU, L. A. de, 2010, pg. 121).

A itinerância das trupes circenses ficou estabelecida a partir das frequentes caminhadas pelo país, pois as presenças dos artistas eram requisitadas nas comemorações e festividades locais de cidades específicas. Com isto, pelas andanças pelas cidades no país, alguns brasileiros foram se incorporando nas trupes

⁸ Ermínia Silva - A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872, 2015.

circenses que eram originalmente europeias. Em festas populares do país como a do Divino no Rio de Janeiro “a maioria dos artistas das companhias circenses ainda era estrangeira, mas já havia referência a integrantes brasileiros, como num espetáculo organizado pela Companhia Ginástica e Eqüestre do Sr. Bernabó, que enfatizava a presença de um artista brasileiro no espetáculo” (ILKIU 2011). Para tanto, os circos ousavam na originalidade e experimentação “divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa”. (Silva & Abreu, 2010, pg. 48).

Neste período a itinerância e também a fixação ocasionou um emaranhado de famílias através de casamentos, sociedades, trocas diversas, contratações de artistas, contratos e a incorporação de artistas pelas cidades por onde passavam (Silva & Abreu, 2010). Neste sentido, os autores em questão afirmam que “desse modo, como a resultante da permanência é uma nova linguagem, o nascimento de filhos brasileiros com nomes brasileiros, a interligação e a fixação das famílias resulta, também, em um processo de socialização, formação e aprendizagem e em uma organização do trabalho em que os saberes, práticas e a ‘tradição’” (Silva & Abreu, 2010 pg. 32).

Nesse meio tempo, onde o circo estava se alojando nas terras brasileiras e transformando os costumes com as tradições do país em questão, o circo-teatro surge como um gênero circense que demarca um estilo importante dentro da trajetória do circo. Para tanto, esta forma de apresentar os espetáculos “alguns circenses consideram o circo-teatro um marco da decadência do circo, por acabar com a “pureza” do espetáculo – acrobacias, animais e palhaço (pantomima), pois traziam aos picadeiros elementos novos que comprometiam o típico espetáculo de circo” (ILKIU, 2011, pg. 87). Já outros tantos artistas se faziam adeptos do circo-teatro e viram essa modalidade como sendo uma ferramenta para incorporar e enriquecer o espetáculo que estavam fazendo:

“O fato é que os dramas e comédias encenados nos espetáculos de circo faziam muito sucesso junto ao público e parecem ter sido responsáveis por grande parte do sucesso destes. Tanto que no ano de 1862, o ator João Caetano, em documento oficial, solicitou às autoridades a proibição dos espetáculos das companhias de circo-teatro nos mesmos dias de “teatro nacional”, por considerar a ameaçadora concorrência uma arte menor, descomprometida e sem caráter educacional. (SILVA, 2007, p. 72). Na Europa os circenses eram proibidos de usarem fala e instrumentos musicais nos seus

espetáculos pelos mesmos motivos brasileiros: concorrência com os teatros, embora não deixassem de fazê-lo; já no Brasil nenhuma proibição oficial foi criada nesse sentido” (ILKIU, E. 2011, pg.87).

Para Silva & Abreu (2007) o circo-teatro poderia ser caracterizado como o mais popular entre o público que frequentava os espetáculos, pois, “este estaria mais ligado à periferia de uma grande cidade, ou seja, aos bairros de trabalhadores ou bairros operários” (SILVA & ABREU, 2010, pg. 50). Até os dias atuais, principalmente, nos circos mais populares, ainda predominam os circos-teatros, como demonstra Magnani (1984) em *A festa no pedaço – cultura popular e lazer na cidade* ao destrinchar as diferentes maneiras como o circo-teatro se faz imponente nos espetáculos tradicionais apresentados nos circos de São Paulo.

No começo do século XX, segundo os mesmos autores, o circo se tornou admirado e “era moda” na cidade de São Paulo (ILKIU, 2011). Eles estavam presentes nos maiores meios de comunicação em massa. Desta forma, em meados do século XX os circos eram colocados como um espaço de divulgação para os mais variados gêneros musicais e artistas locais, “seus palcos/picadeiros eram lugares privilegiados de trabalho e emprego para uma parte significativa dos músicos, cantores, instrumentistas, maestros de bandas e orquestras, produtores musicais, autores e adaptadores musicais para teatro” (SILVA, E. & ABREU, L. A. de 2010, pg. 100).

Magnani (1984) afirma que era frequente os circos da época levarem artistas populares do momento para se apresentarem nos picadeiros. Segundo ele, no intervalo do espetáculo, ocorriam os *shows*, e logo depois vinha à segunda parte da atração circense; outras vezes, os *shows* musicais se integravam com as *performances* cômicas e constituíam um espetáculo atrativo ao público.

Nesta perspectiva, a trajetória de artistas conhecidos em suas épocas, foi marcada pelas apresentações no circo, tanto dos músicos, quanto dos humoristas e atores. Estes tipos de apresentações circenses fizeram com que existisse uma consolidação dos circos-teatros, tornando-se mais requisitados devido à popularidade e a dinamicidade dos espetáculos.

Com isto, os circenses no século XX vinham disputando produção “de novas linguagens culturais urbanas quanto o público dos diferentes setores sociais das cidades. Na sua forma de organização, apreendiam, recriavam, produziam e incorporavam referências culturais múltiplas e eram assistidos pelos trabalhadores,

intelectuais, artistas e a população mais abastada” (Silva & Abreu, 2010 pg. 62). Ressaltava-se assim, que:

“A forma da transmissão oral do saber circense fez desse mundo particular uma escola única e permanente. A diretriz desta aprendizagem determinou a formação de um artista completo, pois cada indivíduo fazia parte de uma comunidade cuja sobrevivência dependia de seu trabalho. Um artista completo tinha a capacidade de desempenhar várias funções dentro do espetáculo, além de ter conhecimento (e prática) de mecânica, eletricidade, transporte; podia atuar como ferramenteiro, ferreiro, relações públicas e, por fim, armar e desarmar o circo” (SILVA, E. & ABREU, L. A. de 2010, pg.73).

Neste viés, nota-se que cada vez mais os circos foram conquistando seu espaço de trabalho a partir de sua arte itinerante, integrativa, popular e dinâmica. Assim, a partir dos anos 70, os circos foram se configurando nos moldes que conhecemos hoje em dia. Para exemplificar: a estrutura e sua organização fincada na premissa de ser uma empresa que percorre as cidades. Essa característica, de ser uma empresa com divisão de trabalho transformou o circo em um comércio duradouro e fluido, pois mudanças são construídas a partir da demanda popular.

Outro aspecto importante de ser ressaltado é o conceito e base dos circos tradicionais de meados do século XX, o *circo-família*, que foi fortificado com a legitimidade do circo na época:

“O conceito *circo-família* foi construído por meio da abstração de elementos que, para os circenses – a fonte – constituíam matéria-prima de seu modo de viver. A noção geral dada pelo conceito é a de um circo que se fundamentava na família circense. O conceito é complexo, constituído por meio da intermediação dos vários aspectos que conformam essa ideia de família circense” (SILVA, E. & ABREU, L. A. de 2010, pg. 32).

A concepção de *circo-família* está correlacionada com a ideia de “tradição”, onde ambos os termos (*circo-família* e tradição), estão ligados e podem dar legitimidade ao artista ou as pessoas que vivem no circo.

“Uma leitura possível do que significa ser tradicional para o circense seria a necessidade de se contrapor aos elementos “não tradicionais” que entraram no

circo. Utiliza do conceito hoje como forma de distinguir a organização circense de “antigamente” da atual, de modo a atribuir certa importância ao papel do circense, que teria sofrido uma perda e mostrando também a nostalgia de uma determinada forma de organização do circo numa determinada época” (Silva & Abreu, 2010, pg. 82).

Desta forma, a percepção de tradicionalidade para alguns dos circenses na pesquisa – Josilene do American Circo e Robson do Circo do Palhaço Cheirozinho – indicam que eles pertencem de uma maneira singular a seu grupo, pois estes circenses passaram pelas diversas etapas para se autodenominar como sendo do circo. Essas não são apenas as apresentações dos artistas no picadeiro, contudo os aspectos que envolvem a manutenção, a decodificação, e a própria ritualização das atividades (ver mais em capítulo 1.2).

Em contrapartida aos *circos-famílias*, um *novo tipo de circo* (circo moderno) é colocado como primordial para perdurar a arte circense, firmado pelas instituições que ensinam as artes circenses. As escolas circenses enfrentam uma dualidade dentro da esfera tradicional circense, pois vão em direção contrária aos circos tradicionais e formam artistas em larga escala para suprir um mercado que demanda artistas com técnicas mais aprimoradas e que tenham um respaldo organizacional.

Diante disso, a primeira escola, segundo ILKIU (2011), aberta em 1977 no Brasil foi a escola Piolim na cidade de São Paulo. Todavia, esta organização fechou as portas por problemas financeiros. Já em 1982, surgiu a Escola Nacional de Circo localizada no Rio de Janeiro, onde os jovens das diversas classes sociais têm acesso aos seus ensinamentos, perdurando até os dias atuais.

Tais escolas fomentam o fluxo de artistas dos circos opostos aos tradicionais, os modernos. Os circos modernos foram concebidos a partir da tradicionalidade dos *circos-famílias* juntamente com uma inovação sustentada nas novas formas de condução dos espetáculos, como também na administração do circo. As escolas de circos espalhadas pelo Brasil abastecem os circos modernos. Tais circos são conhecidos por conter no corpo do espetáculo uma maior expressividade acrobática.

O precursor dessa nova forma de apresentação dos espetáculos – o nome com mais expressividade no cenário circense atual – é o *Cirque du Soleil*. Fundado em 1984 em Montreal no Canadá o circo é referência nas apresentações de um *ballet*

sincronizado, de acrobacias com um nível elevado de dificuldade e espetáculos tematizados.

Aqui no Brasil, o Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo *Show*) tem uma relevância na condução dos espetáculos mais modernos. Com uma nova forma de gerência, este circo tornou-se referência no país para *performances* acrobáticas mais elaboradas. No que tange as apresentações de comédia, os *clowns*⁹ são mostrados como um novo jeito de conduzir os espetáculos circenses, por meio do qual o ponto focal não está nas apresentações cômicas e sim nas acrobacias.

Com novos costumes e ressignificação de práticas tradicionais, os espetáculos circenses buscam novas maneiras de perdurar nos dias atuais. Outrora animais eram centrais para o sucesso de um circo, contemporaneamente animais são proibidos e com efeito, rearranjos são moldados para agradar ao público e os artistas que se apresentam. Deste modo, percebe-se que as trajetórias do circo em todas as esferas são múltiplas, tais quais as histórias traçadas pelos circos neste país.

Diante disso, podemos perceber que a trajetória do circo no Brasil é rica, cheia de momentos que constituem o que conhecemos do circo atual. O percurso demonstra os processos que o país sofreu desde sua chegada em meados do século XVIII, através das imigrações, até os dias atuais. Pudemos notar que com a vinda dessas famílias europeias para cá, puderam readequar, ressignificar seus costumes e práticas a partir dos contextos aqui encontrados. Percebemos também, como foi importante a constituição do *circo-família* e a divisão de trabalhos dentro da empresa circense, para a permanência do circo como sendo uma unidade fundamental e organizada.

⁹ Os clowns são os palhaços que fazem mímicas nas apresentações das performances.

1.1. O *circo-família* e suas implicações

Circo-família é uma categoria que perpassa todo este trabalho de maneira enfática e incisiva. Tal conceito é enfatizado tanto nas falas dos interlocutores, usado como uma palavra que distingue e demonstra poder, quanto no cotidiano destes, quando se percebe que eles vivem o *circo-família* de corpo e alma.

Neste sentido, esta categoria ressalta diferenciações entre aqueles que nascem no circo, constituem uma família e perpetuam essa tradição; E entre aqueles que não são nascidos no circo, porém através de escolas circenses têm o intuito de trabalhar na empresa performando a arte aprendida.

Com isto, a percepção de tradicionalidade para alguns dos circenses na pesquisa, como por exemplo: Josilene do American Circo e Robson do Circo do Palhaço Cheirozinho, pertencer a uma família que possuem descendentes de circo, indicam que eles fazem parte de uma maneira singular ao seu grupo. Como já dito outrora, nesses grupos o circense é aquele que sabe decodificar todos os sinais do grupo que está inserido.

“A família – portadora de saberes e práticas presentes na memória preservada de seus antepassados – fez parte de todas as fases de construção do circo no Brasil. Na virada do século consolidou-se um “território” formado pelas várias famílias circenses, que apesar das mudanças tecnológicas e suas implicações internas, estruturaram-se em torno da manutenção da transmissão oral daqueles saberes e práticas, de geração a geração” (SILVA, E. & ABREU, L. A. de 2010).

De acordo com Gilmar Rocha (2013), há uma tenção quando se desdobra sobre os artistas que pertencem a um novo tipo de circo, definido por ele como “novo circo”. De acordo com este autor, e compartilhando desta visão, há uma dicotomia existente entre o circo moderno *versus* o circo tradicional.

O circo moderno é definido como um local com uma estrutura bem específica, contendo: uma base administrativa bem arraigada, com um espaço exclusivo e pessoas específicas para cuidarem dessa tarefa; um espetáculo “contemporâneo” definido pelo autor, como um *show* com acrobacias de alta complexidades, formado por um corpo de *ballet* e *performers* que possuem uma qualificação¹⁰ diante do

¹⁰ Quando se fala em qualificação, refere-se a artistas que possuem graduação em *ballet*, formação em artes cênicas e que são formados nas escolas *expertises* na arte contemporânea circense.

mercado; separação entre artistas e membros executivos; além do mais, uma drástica redução nos quadros cômicos.

Quando se conota o *circo-família*, ou o circo tradicional seguindo os termos de Rocha, determinadas características destacam-se. Em evidente oposição defronte ao circo moderno descrito acima; primeiro, o *circo-família* prioriza uma organização baseada na hierarquia familiar, na qual os moradores do local realizam as tarefas que lhe são designadas. O (a) dono (a) do circo, aquele que tem a sua família como núcleo familiar principal, constitui enfaticamente as diretrizes primordiais de seu circo. Isto é, esta estirpe é quem cuida da parte administrativa, quem seleciona as outras famílias constituintes do circo, àqueles que selecionam os números e que muitas vezes possuem os números principais.

“O conceito *circo-família* foi construído por meio da abstração de elementos que, para os circenses – a fonte – constituíam matéria-prima de seu modo de viver. A noção geral dada pelo conceito é a de um circo que se fundamentava na família circense. O conceito é complexo, constituído por meio da intermediação dos vários aspectos que conformam essa ideia de família circense” (SILVA, E. & ABREU, L. A. de 2010, pg. 32).

Dito assim, nos *circos-famílias* a presença do grupo familiar principal faz o circo funcionar de maneira utilitária. Tem-se esta família nuclear principal como o centro de qualificações próprias dos circenses. São eles que promovem¹¹ o *ethos circense* dentro da comunidade de convívio. São eles que ditam, recriam, inovam e estruturam o espetáculo. São eles que dispõem, organizam e demarcam os locais dentro do terreno. Por fim, são eles que estabelecem as regras, que fornecem suprimentos, salários e muitas vezes o *trailer* dos artistas.

Esta estirpe principal é expansiva e central, no sentido de que regem a vida dos outros circenses que partilham do circo com eles. As regras absolutas se asseguram no *status* de dono do circo. Sendo assim, este poder que dispõem centraliza-se tanto: no cargo de patrão, como também por concentrarem o poder aquisitivo dentro daquela comunidade.

¹¹ Quando digo promovem é porque a estirpe principal dita as regras dentro do circo que comandam. São eles que têm a obrigação de estabelecer quais normas são adotadas para a manutenção deste cotidiano. Porquanto, estes comportamentos acionados pelas regras, são capitais adquiridos pelos circenses, configurando-se nos hábitos/*ethos* perpetuados dentro de toda comunidade circense.

“Eu sou o cara de frente aqui, tenho meus artistas e a gente faz a programação, vai começar com isso, com aquilo, beleza. E todo mundo já sabe o horário tem por escrito já que vai começar. [...]. Eu tenho direito de mudar, botar a ordem que eu quiser. Botar lá embaixo quem tá pra cima, pra cima quem tá embaixo, botar pro meio e assim vai. A gente vai e faz o programa, vamos supor tem Cristal e ballet clássico aéreo, Sara Stefani na força capilar. Então a gente nunca bota duas mulheres seguidas, a gente sempre coloca um rapaz e uma mulher, um palhaço e assim vai. A gente vai trocando os locais de números, por que números não tem como você mudar todos os dias, já os palhaços têm por obrigação mudar a piada é muito importante o palhaço fazer isso. Tem um cenário por trás do palhaço que a gente muda [...].” (ROBSON).

Diante disso, a comunidade circense gira em torno de um poder central concentrado na figura da família principal, mesmo que existam membros familiares oriundas da estirpe dirigente.

Para ilustrar como se dá a convivência e a predominância do núcleo familiar principal dentro dos *circos-família*, alguns conflitos são ocasionados quando, por exemplo, o prestígio do espetáculo está em outro foco familiar.

O espetáculo conta diversas histórias, algumas sobressaem mais que as outras é o que nos conta Robson ao relatar sua história. Dentro do circo de seu irmão, Robson era a *peça* que sobressaia. O palhaço Cheirozinho tinha vida própria e trazia seu próprio público apenas para lhe prestigiar. Robson, como palhaço dentro do circo do seu irmão, angariou seguidores, fãs e uma importância que se destacava dos demais artistas que dividiam o palco com ele.

Consequentemente, o *drama social* – nos termos de Turner (1987) – é instituído devido aos conflitos de interesse entre aquela estirpe que comanda a importância do circo e a figura de destaque em relevância denotada, nesse contexto, pelo personagem de Robson, o Palhaço Cheirozinho.

De acordo com o autor em questão os dramas sociais são “unidades harmônicas ou processos desarmônicos sociais, baseados em situações de conflitos”¹² (Turner, 1987 p.04 tradução minha). Indo nesta direção, o cenário é composto por uma harmonia frágil, devido aos conflitos que podem emergir em

¹² “I define social dramas as units of harmonic or disharmonic social process, arising in conflict situations”.

correspondência a um pequeno sinal de “ameaça” a este poder que se configura como sendo soberano.

Os dramas sociais têm quatro frases de identificação que são constitutivas para o reconhecimento das situações sociais.

Para Turner a primeira fase do drama social se configura como a violação das regras normativas, ou seja, a ruptura e a separação do que antes era estabelecido. Ao fazermos um paralelo com o *circo-família*, nota-se que a norma é a família que tem o poder encabeçando as atividades dentro do circo, com um protagonismo central dentro do espetáculo. Eles se impõem na organização estrutural e empresarial do circo, como também nas atividades artísticas. Contudo, quando um novo personagem surge em evidência dentro da comunidade, coloca em risco a chefia daquele que concentra o poder central nas mãos, o drama social é estabelecido em sua primeira fase.

A segunda etapa que compete os dramas sociais é a crise e a ampliação da violação. Nas palavras de Turner “cada crise possui característica liminar; já que existe um limiar entre fases mais ou menos estáveis do processo social (...)”¹³ (Turner, 1887 p.04 tradução minha), a crise ocupa uma posição de coação, onde os representantes se desdobram para resolvê-la. Essa fase de crise configura-se como uma fragilidade que necessita ser rapidamente resolvida, pois nesse estágio limiar o poder expõe-se, podendo ser tomado.

Dentro do circo a crise é agravada quando a autoridade da família principal é estremecida no momento que a outra figura, em ascensão, começa a ganhar mais do que o líder pode pagar; ao passo que os outros circenses percebem na figura deste um líder em potencial e passam a legitimar mais a representação daquele que está emergindo; e, além disso, quando o número mais aguardado e o *chama* do circo é aquele em ascendência.

“Fui forçado a ser dono de um circo... Trabalhava no circo do meu irmão ganhava muito bem, palhaço Cheirozinho é um cara muito conhecido, um palhaço muito conhecido no Nordeste, então ele sempre me aumentando, sempre me aumentando, chegou um momento, a um ponto que a fama do Cheirozinho foi além do que eu estava ganhando, então ele não poderia pagar o que eu merecia,

¹³ “Each public crisis has what I now call lamina characteristics, since it is a threshold (*limen*) between more or less stable phases of the social process but it is not usually a sacred limen, hedged around by taboos and thrust away from the centers of public life.

então chegou um ponto que nenhum circo poderia pagar Nordestemente falando” (ROBSON).

No que tange a terceira fase dos conflitos dos dramas sociais, Turner identifica a tentativa de remediar a crise entre as lideranças da disputa. Neste sentido, para tentar remediar o impasse dentro do circo, tenta-se, primeiramente, abarcar com todas as exigências empreendidas pela figura que demanda; o líder empenha-se para estabelecer seu poder dominante diante daqueles que por sua vez questionaram sua abrangência; e, por fim, há o reestabelecimento do poder da família principal ou a cisão, forçando um membro a sair do circo.

Robson, ao estar no centro do conflito estabelecido, entre a sua ascensão e a figura do seu irmão, decidiu sair daquele local e fincar seu próprio circo, pois, segundo ele “tu tinha que colocar o teu circo, então por isso eu tive que colocar o meu circo pra assegurar aquele patamar de vida para a minha família” (ROBSON). Destarte, a resolução para o conflito de interesses foi a saída de Robson e do personagem do palhaço Cheirozinho do circo que lhe deu vida, para o fortalecimento da figura do palhaço no seu próprio circo, sendo assim, ele constituirá seu próprio *circo-família* tendo o *ethos* da família principal em suas mãos.

Na quarta fase a reintegração é estabelecida após a remediação da crise própria do estágio anterior. Com isto exposto, podemos concluir que, em cada ambiente circense tradicional só poderá ter uma estirpe principal, com a concentração do poder fixado em um lugar. Portanto, o poder da família principal é único, central e absoluto.

Mediante o exposto, percebe-se que ser do *circo-família* requer características que são rebuscadas a partir do convívio rotineiro dentro da comunidade circense. Participar do circo vai além das questões superficiais – performar no espetáculo –. Ser do *circo-família* requer a convivência diária com regras pré-estabelecidas próprias da comunidade tradicional em questão.

1.2. O percurso etnográfico

Três *circos-família* permeiam esse estudo etnográfico. São eles: American Circo; Circo do Palhaço Cheirozinho e Real Circo. Vejo inicialmente a importância de mostrar um pouco de como se deu a entrada nesses diferentes ambientes. No American Circo a abordagem diferenciou-se dos demais, devido à aproximação em um horário diferente do espetáculo. Já nos outros circos, a interpelação se deu através de um membro circense que vendia os bilhetes para o espetáculo da noite em que fui. A partir desses primeiros contatos, uma rede foi criada para um melhor aprofundamento da pesquisa.

Foram realizadas 10 entrevistas nos circos pesquisados. No American Circo as entrevistas se deram mais informais e apenas foi gravada a de Josilene. Já no Circo do Palhaço Cheirozinho foram efetivadas 5 entrevistas contemplando: Naldo (palhaço), Edileusa (mãe de Cheirozinho), Frajola (o palhaço mais novo da trupe), Robson (o dono do circo e o *chama*) e o Capataz. No Real Circo, foram realizadas quatro interlocuções: Renally e Raquel Brandão (filhas do dono do circo), Micael (capataz do Real Circo) e Jeff (palhaço do circo).

A minha primeira entrada para pesquisa em um circo se deu no ano de 2013. Estive lá numa noite de quinta-feira para ver se conseguia assistir ao espetáculo. Todavia, como ainda estava muito cedo e nos dias de semana ocorrem espetáculos no fim da noite, não pude assistir.

O American Circo tem porte médio e vivem lá mais de cinco famílias. O espaço que estas estavam era grande o que facilitava a distribuição da estrutura do circo. Quando cheguei lá, estava tudo bem iluminado e dois jovens me receberam; ambos estavam fazendo a guarda da catraca de entrada do circo.

Neste período, em meados de 2013, o American Circo escolheu o bairro de Santa Rosa para suas instalações. O bairro periférico é conhecido por representar uma boa parcela da população da cidade de Campina Grande, sendo um local de alto fluxo demográfico e comercial.

Para tanto, assim que cheguei me apresentei como estudante de antropologia da UFCG e perguntei aos funcionários que estavam na porta fazendo a guarda da catraca, se eu poderia conversar com alguém que era responsável pelo circo e prontamente apontaram o *trailer* onde se encontrava a dona do local, chamamos por

ela, que rapidamente me atendeu. Fora do *trailer* tinha uma mesa e cadeira para receber as visitas. E foi lá que conversamos.

Josilene é uma mulher loira com mais ou menos 35 anos de idade. Desde os 14 anos ela vive no circo. Josilene foi bastante receptiva ao se deparar com uma pessoa interessada na divulgação do trabalho circense. Ela gentilmente contou um pouco de sua história, abordando como ela foi parar no ambiente circense e a influência do seu marido, já que ele era desse meio, pois a família dele era proprietária do American Circo, que atualmente ela gerencia.

Com um orgulho palpável, Josilene mostrou-me uma reportagem feita pela televisão local¹⁴. O conteúdo da matéria televisa divulgava o trabalho circense, colocando em pauta o espetáculo, o cotidiano e o trabalho demandado pelos artistas quando estão em período de apresentação.

Após esse breve contato, pude estabelecer um laço de confiança junto com Josilene e acompanhar o American Circo em outras ocasiões que contribuíram para melhor compreensão de como se organiza e estrutura a rotina de um *circo-família* paraibano/pernambucano.

Em seguida, visitei o American Circo em outras duas oportunidades: 1) no Centro Cultural Lourdes Ramalho, enquanto Josilene esperava a filha terminar a aula de *ballet*; e 2) no Espaço Cultural José Lins do Rêgo, num evento de arte patrocinado pelo governo do Estado da Paraíba, com o intuito de assistir à apresentação circense no teatro. Nesses outros encontros pude realizar entrevistas e estreitar mais os laços com Josilene e os outros circenses do American Circo.

Em decorrência de uma pausa na pesquisa, só estive em contato com o Circo do Palhaço Cheizorinho, no mês de abril de 2016. O circo fazia estadia na cidade de Campina Grande no bairro nobre do Catolé. A área do terreno era bem central e bem localizado, ficando no caminho de quem iria ao principal *shopping center* da cidade.

Soube da presença do circo na minha cidade através das redes sociais, especificamente o *facebook*. Nosso primeiro encontro se deu, numa sexta-feira à noite através da ida ao espetáculo.

Como estratégia – tanto para iniciar a pesquisa quanto para ter contato com as pessoas que trabalhavam no circo – na hora da compra do ingresso para o espetáculo, me aproximei da pessoa que estava vendendo os bilhetes naquela noite. Kássia foi

¹⁴ Jornal da Paraíba – Primeira Edição, reportagem exibida no ano de 2013.

quem me atendeu. Ela é uma jovem circense, com aproximadamente 25 anos e muito receptiva. Ao iniciar o diálogo, prontamente, explanei a minha intenção de pesquisar circos/cotidiano e abordei sobre questões práticas em relação ao tempo de estadia na cidade e logo após, pude obter o contato dela. A partir de então iniciamos uma troca de mensagens no aplicativo *WhatsApp* para combinar uma visita em um horário não comercial.

De início, agendar uma visita foi complicado devido à ausência do dono do circo, já que este estava *fazendo praça* na cidade de Caruaru. Diante das adversidades, tive pouco tempo de contato com os circenses do Circo do Palhaço Cheirozinho. Porém, neste ínterim, diversas coisas foram apreendidas e aprendidas.

Na primeira visita, em um sábado à tarde, havia uma comemoração do aniversário de um dos membros do circo. Então, Kássia veio me recepcionar na entrada e adentrei por um portão alternativo, através do qual apenas membros do local têm acesso. Chegando lá, ela me deixou à vontade e me apresentou Robson, que para minha surpresa se identificava como o dono do circo e como o palhaço Cheirozinho (a atração principal).

Ao ser apresentada ao proprietário, pude conversar com ele mais longamente e conseqüentemente, entrevistá-lo. No decorrer da trajetória da pesquisa, Robson pôde me apresentar o circo com mais detalhes, focando na disposição da estrutura, na organização dos *trailers* pessoais, da cozinha e dos dormitórios compartilhados etc. Robson também me levou para conhecer alguns membros do circo, como sua mãe Edileusa, o *capataz* e carreteiro Naldo, Marcelo, Frajola, entre outros.

O percurso que me levou de encontro com o terceiro circo que complementa este trabalho, se deu de forma similar ao Circo do Palhaço Cheirozinho. Nosso encontro aconteceu em junho de 2018 no bairro periférico de Campina Grande, Portal Sudoeste. Diferentemente dos outros dois circos citados, o Real Circo primeiramente se alojou em um local distante do centro da cidade, tornando o alcance do público bem limitado. Contudo, devido às redes sociais e através de moradores do bairro pude assistir ao espetáculo e começar o acesso às pessoas que compõem e são membros do circo em questão.

À vista disso, mesmo com trajeto sendo mais longínquo e complicado, cheguei ao Real Circo uns vinte minutos antes do início do espetáculo com o intuito de estabelecer conexões com os membros circenses. A estratégia seguida foi a de

estabelecer contato a princípio com a pessoa que estava na bilheteria, explicando quais minhas intenções e pedindo o contato desta para posteriormente agendar um dia para visitar o circo em dias usuais. Flávia foi quem conversou comigo naquele momento. Como sempre, ela se mostrou bem solícita e me alertou que o circo estava em sua última semana, mas que retornaria à Campina Grande em meados de julho e começo de agosto. Desta forma, resolvi esperar o retorno à cidade para dar o início à observação participante no Real Circo.

Agosto foi o mês de retorno do Real Circo à cidade de Campina Grande, após uma intensa turnê visitando as cidades menores que ficam mais para o interior do estado da Paraíba.

Antes de se estabelecerem no terreno, visitei a área na parte nobre do bairro Catolé. O ambiente é muito bem localizado, próximo à delegacia de polícia e com a vizinhança tranquila. Vale ressaltar que o campo alugado por esse circo foi o mesmo que o Circo do Palhaço Cheirozinho se alojou em sua vinda à Campina Grande.



Figura 1 Trailer do Real Circo antes de se estabelecerem no terreno

Com várias mensagens trocadas com Flávia (informante), estive presente na data exata de reestreaia do espetáculo e foi neste dia que ela me apresentou ao *staff* do circo e à família que é dona e gerencia o local, os Brandão. Tive contato primeiramente com a filha mais velha, Raquel, que ajuda ativamente o pai fazendo o *marketing* do circo e, além disso, também é *performer*.

Raquel e sua família me permitiram estar constantemente no circo todos os dias da semana¹⁵ para acompanhar as atividades, a rotina exaustiva de apresentações, as preparações para os espetáculos, ou seja, de maneira geral a convivência de todos que compartilham o ambiente. O circo ficou em Campina Grande um mês e esse foi o tempo de nosso contato.

Com esses cenários descritos acima, constata-se que a entrada nos locais de pesquisa quase nunca se dá de maneira automática e mecânica. Como os espaços são constituídos de diferentes pessoas e possuem diversos tipos de organização, a forma de abordagem às vezes se dá de maneira espontânea, outras vezes possuem empecilhos colocados pelos próprios sujeitos da pesquisa. Neste sentido, não existem regras fixas para adentrar-se no campo. E, acima de tudo, não é o antropólogo que dita as regras do jogo e sim as pessoas que nós pretendemos pesquisar.

Dito assim, a experiência nesses locais e a trajetória de pesquisa constituída nesses locais foram primordiais para a compreensão do espaço, para a familiarização com os sujeitos da pesquisa e categoria utilizada por estes, para o entendimento da construção do *ethos* circense performado e estabelecido cotidianamente.

¹⁵ Menos na segunda-feira, devido ao dia de folga dos circenses.

CAPÍTULO 2 – COTIDIANO E BASTIDORES DOS CIRCOS ITENERANTES: UM ESTUDO ETNOGRÁFICO

Este capítulo vem, por meio da pesquisa etnográfica mostrar como são estruturados o cotidiano dos circos-famílias pesquisados. Busca-se demonstrar através da descrição densa, as particularidades de estar dentro do ambiente circense. Para isto, proponho apresentar as nuances que compreendem a disposição do espetáculo: quais números serão apresentados, quem organiza, quais formas de gerir e promover a arte circense, como o próximo local é escolhido para a acomodação do circo, isto é, procurar entender como se dá o mecanismo de *fazer a praça*.

Para tanto, propõe-se averiguar as *performances* dos circenses a partir do cotidiano destes com a intenção de delinear quais conjuntos de características são suscitados a partir das alegorias¹⁶ cotidianas para a construção do *ethos* circense.

2. 1. O *fazer a praça*

Ser, estar e gerenciar o circo requer algumas habilidades que são próprias de quem já nasceu no ambiente, ou de quem está em constante contato com a administração circense. É com a prática que se acaba aprendendo as atividades próprias dessa área.

O *fazer a praça* é uma atividade característica do circo. É esta ocupação que proporciona a itinerância do circo e a sobrevivência dentro do mercado circense. Antes de tudo, temos que analisar e apreender o circo como uma empresa. Empresa familiar, grupal, que contém tarefas bem divididas e delimitadas. Muitas vezes, apenas, o principal membro da família principal pode exercê-la, por: 1) conhecer o mercado; 2) já possuir uma rede de conexão entre prefeituras, donos de terreno e artistas circenses; e 3) por ser a principal tarefa que perpetua a atividade circense dos *circos-famílias*.

De acordo com Magnani (1984), ao destrinchar as atividades de lazer de um bairro em São Paulo e perceber que além dos trabalhadores terem atividades que geram entretenimento, os mesmos eram assíduos nos circos que faziam morada nos bairros, o autor propôs analisar o circo e sua esfera estrutural e, notou que estes

¹⁶ Lona, trailers, estrutura circense, etc.

ambientes são constituídos como uma empresa familiar, que possui uma divisão de trabalho bem delineadas e restritas. O produto final, oferecido ao grande público, é o espetáculo apresentado cotidianamente.

Concomitante, o mecanismo de busca e negociação, *fazer a praça*, é uma atividade que se compreende como uma série de pesquisa de mercado em uma determinada cidade para saber se há condição de armar a lona no local desejado. Esta tarefa objetiva-se como um trabalho árduo, com muita negociação e planejamento envolvido. Diante disso, uma das primeiras incumbências do *fazer a praça* é a escolha da cidade que irá lhes abrigar.

De acordo com os circenses que tive contato durante o trabalho de campo¹⁷, o processo de busca dura aproximadamente de um a dois dias para as cidades pequenas, quando o município tem um porte maior a pesquisa se estende mais devido às burocracias envolvidas no processo.

A atividade é movida por uma rede de contatos que se estendem na medida em que os circenses vão se instalando nas cidades. A itinerância marca o sucesso do *fazer a praça*, pois proporciona uma ampliação nas redes de conexões estabelecidas pela família principal. Neste sentido, ao se alojar em uma cidade os circenses estão a todo tempo em contato com donos de terrenos, com o *staff* da prefeitura, com a vizinhança, com os comerciantes locais, entre outros. A rede serve tanto para estabelecer relações com outros espaços quanto para um possível retorno.

O primeiro passo da atividade consiste em encontrar a cidade de destino. Para isto, primeiro tem-se que averiguar se a cidade teve um circo fazendo morada nos meses antecedentes¹⁸; senão, a primeira etapa está concluída.

Para o desempenho exitoso da tarefa há que seguir um determinado tipo de cronograma. O segundo passo consiste na procura de um terreno que comporte toda a estrutura que o circo possui. Algumas vezes a prefeitura da cidade em questão tem a disponibilidade de um terreno reservado exclusivamente para o lazer e o cede para que o circo seja montado. Outras vezes, eles têm que alugar terrenos com seu próprio dinheiro alugando ou através da prefeitura ou através dos donos do espaço.

¹⁷ Também se leva em consideração o porte do circo pesquisado, pois de acordo com a pesquisa de Gilmar Rocha em *A magia do circo: etnografia de uma cultura* ao pesquisar o Grande Circo Popular do Brasil, os mecanismos de fazer a praça envolvem um tipo de esforço maior.

¹⁸ É comum este tipo de averiguação, pois, afeta diretamente na audiência dos espetáculos. Se faz muito tempo que um circo não vai à cidade a chance de se ter um grande fluxo de público é maior do que quando outros circos estiveram no local há pouco tempo.

“Ah aí é com o gerente, ele viaja, ver a cidade, se suporta o circo, sem tem lugar pro circo ficar, aí vai na prefeitura, ver o terreno, essas coisas. Aí é com eles, eu não entendo muito essa área, mas eu sei eles viajam pra ver a cidade, o tamanho, se o pessoal é animado. Aí eles fazem isso e levam o circo pra cidade” (RENALLY).

Para a escolha do terreno alguns critérios são levados em consideração, um dos principais é o movimento e circulação de pessoas no local, onde acarreta mais visibilidade e consequentemente público para o espetáculo.

Neste sentido, o Bairro de Santa Rosa localiza-se na zona oeste da cidade de Campina Grande. O conjunto habitacional fica entre as principais universidades do município, como também do Instituto Federal da Paraíba. A principal avenida da cidade – Floriano Peixoto – corta o bairro; ou seja, o fluxo de automóveis e transporte público é bastante intenso nessa região.

O American Circo escolheu o terreno que ficasse entre a Av. Floriano Peixoto e a Av. Dinamérica Alves Correia (ver figura abaixo). A vizinhança nesse local é composta por diversos tipos de comércios como: mercadinhos, lanchonetes, pizzarias, cabelereiros etc. Também conta com casas residenciais e é próximo a quadra de esportes O Meninão.



Figura 2 Terreno onde o American Circo se alojou (imagem de satélite cedida pelo Google Maps)

Desta forma, o bairro conta com o fluxo de pessoas bastante intenso na região da faixa de proteção¹⁹, preenchendo todos os pré-requisitos de acomodação da estrutura circense. Com isto, para *fazer a praça* os membros do circo levam todos esses pontos em consideração para a escolha do espaço ideal para instalação deste.

Como dito anteriormente, meu primeiro encontro com o Real Circo se deu no bairro do periférico do Portal Sudoeste, também na cidade de Campina Grande. O conjunto habitacional é relativamente novo na cidade e fica a 10 km do centro comercial do município.

O Real Circo estava localizado (indicado na figura abaixo) em uma das principais ruas do bairro – Írio Palmeira da Nóbrega –, local onde se aglomeram os mais variados tipos de comércio, ponto de ônibus, condomínios e um terreno que se classifica nas especificações exatas para abrigar o circo.

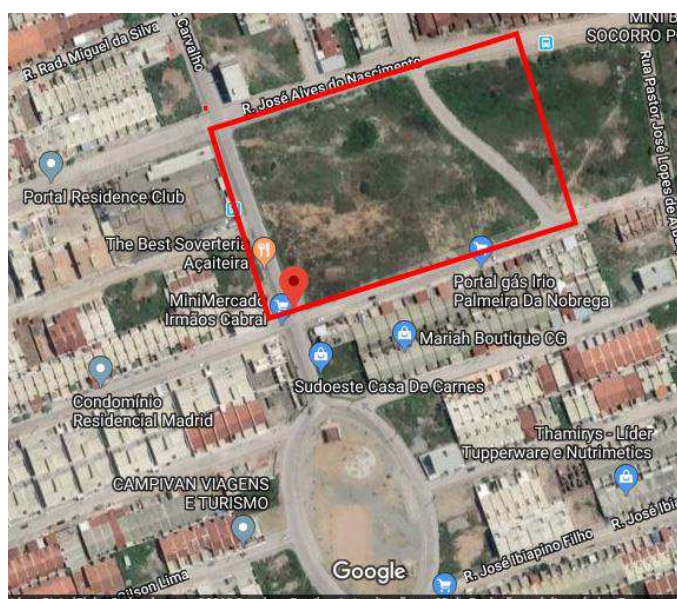


Figura 3 Terreno que o Real Circo se alojou no Portal Sudoeste (Imagem de satélite cedida pelo Google Maps)

Já o circo do Palhaço Cheirozinho e, posteriormente, o Real Circo, se alojaram em um dos bairros mais tradicionais da cidade de Campina Grande, o Catolé.

O Catolé é um bairro de classe média/alta, constituindo-se como uma das áreas mais valorizadas da cidade de Campina Grande. Está localizado na zona sul da cidade, fazendo fronteira com: Mirante, Sandra Cavalcante, Itararé, José Pinheiro,

¹⁹ Nome conhecido pelos moradores do bairro.

Centro, entre outros²⁰. Por ser bem localizada e central, a região abriga centros comerciais importantes para a cidade, como: os dois principais *shoppings*, supermercados, polícia federal e militar, escolas, centros médicos, bares, igrejas etc.

O terreno no bairro do Catolé, escolhido pelos circenses, é altamente valorizado por conta de sua privilegiada localização; além dos citados acima, a área está em frente à Central de Polícia da Polícia Civil.



Figura 4 Terreno ocupado pelo Real Circo no bairro do Catolé, coincidentemente com o Circo armado (Imagem de satélite cedida pelo Google Maps)

Em paralelo com a busca do terreno, ocorre a medição do espaço selecionado para então ter a efetivação do aluguel, sendo assim começa a medição do terreno feita pelo *capataz*, encarregado da lona. Essa avaliação feita do local é primordial, pois objetiva-se buscar e prever a disposição da estrutura do circo naquele determinado espaço. Para o espaço ser definido algumas especificações básicas são levadas em considerações: o tamanho do terreno e o solo, que será perfurado.

Logo após o terreno selecionado, o outro passo a ser dado é entrar em contato com a prefeitura e a secretaria de cultura para saber se há algum impedimento de armar o circo no lugar escolhido, no bairro de Santa Rosa – o lugar escolhido pelo American Circo – o terreno localizado na faixa de terra do Santa Rosa era da prefeitura

²⁰ Júnior, Josué O Espaço Urbano do Bairro do Catolé em Campina Grande-PB: (Re) pensando o seu crescimento e sua dinâmica espacial, 2011.

de Campina Grande, estava uma área faixa de proteção, contudo isto não impossibilitou o arrendamento do terreno da prefeitura para os circenses.

No terreno do Catolé, a contratação não se dá pela prefeitura e sim pelo dono do espaço selecionado previamente pelos encarregados de *fazer a praça*. Robson conta que o preço é caro para um circo de médio porte, porém, de acordo com ele era um sonho está com seu próprio circo na cidade de Campina Grande.

“Pra minha área, um terreno desse por 20 mil reais é muito dinheiro, muito muito dinheiro. Aqui é um sonho meu, eu não queria saber quanto fosse aqui eu queria vir. Que foi aqui que eu sai do circo do meu irmão e eu coloquei o meu circo, faz três anos” (ROBSON).

Como a cidade de Campina Grande é de porte médio e configura-se como a segunda maior município do estado da Paraíba, os terrenos vagos na cidade têm um preço mais elevado. As queixas de Robson se estendem à inércia da prefeitura ao não ter um espaço próprio destinado às atividades de lazer.

“Eu acho um absurdo, não leva um quilo de areia, o pessoal aqui da cidade cobrar 10 ou 15 mil reais. Não tem apoio da prefeitura, a gente não tem apoio da prefeitura, tem que se pagar tudo. Beleza que vamos pagar beleza, mas vamos pagar no limite. Infelizmente acho que está em geral, tá complicado pra circo está pra tudo. A prefeitura tem um terreno que é o parque do povo, mas eles não cedem. Não pode furar, eu acredito que sim, acho que o certo era pra ter um terreno que pode furar, quando saísse tampava o buraco. Acho que é o mínimo que uma cidade pode oferecer a uma cultura circense” (ROBSON).

Todavia, já com o terreno selecionado e com a intenção de alugá-lo, os circenses têm que contatar a prefeitura da cidade de interesse. O órgão municipal redireciona os circenses e repassam algumas instruções e pré-requisitos para serem seguidos. Tais pré-requisitos constituem-se em: 1) Ir atrás da companhia de luz da cidade para a instalação no terreno desocupado; 2) conseguir o aval dos órgãos da prefeitura: secretaria da cultura, corpo de bombeiros, companhia elétrica etc. Após a instalação da luz elétrica e com o terreno escolhido, uma parte do *fazer a praça* está concluído.

“Pedimos uma solicitação para o bombeiro vir aqui, depois ele vem aqui e vê se tá tudo direitinho, se está de acordo com o que eles querem banheiros químicos, extintor, energia, saída de emergência, isso é importante. Se tem gerador no circo, faltar energia a luz acender automaticamente, então tudo isso eles pedem.

Ai eles vem aqui e fazem a vistoria dele e dá o aval, quando ele dá o aval dele a gente vai à prefeitura pra mostrar que está tudo autorizado para ele dá o alvará de funcionamento” (ROBSON).

Antes de armar a lona na cidade, os circenses aprofundam sua pesquisa de mercado, ao averiguar as condições dos habitantes para posteriormente cobrar um preço que chame o público para assistir ao espetáculo. É nesse momento, que o encarregado do *fazer a praça* deixa seus caminhões no terreno e caminha pela vizinhança para conhecer e compreender o local em seus detalhes.

O ato de deixar os caminhões com a marca do circo nos terrenos, avisa à cidade da chegada do circo, proximamente. Prepara a vizinhança para a alocação de uma nova comunidade no *pedaço*²¹.



Figura 5 Caminhão do Real Circo ocupando o terreno que proximamente dará vida ao circo.

Outra atribuição vital designada do *fazer a praça* está na tarefa árdua do roteiro de itinerância. Inicialmente, algumas cidades são pensadas para a estadia do circo; este roteiro é montado a partir da proximidade da cidade com o local que eles estão. Para isso, um pequeno esquema é montado com o desejo de passar naqueles municípios que compõem a lista. Dito assim, os circenses vão adequando a lista de acordo com o desenrolar de oportunidades, isto é, se aparece outro local melhor para

²¹ De acordo com Magnani, *pedaço* define-se como o lugar intermediário entre o público (rua) e privado (casa). Para o autor, é "onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade" (p. 116).

alojar o circo, este local será preferível em detrimento do outro. No Real Circo, o foco principal é o Nordeste, contudo, o sudeste do país é o objetivo, “mas a gente andou só no Nordeste, por enquanto nós vamos para o Recife, e estamos querendo ir pro lado de Minas” (RENALLY).

Deste modo, a execução do *fazer a praça* é bastante minuciosa e requer uma *expertise* próprio de quem já conhece o trabalho. O circo só consegue sucesso na itinerância se a rede de conexões estiver bem estabelecida, organizada e em constante movimento. O ofício de *fazer a praça*, como vimos, é centralizada na família principal e apresenta-se como uma das principais formas de empreender o circo.

Portanto, *fazer a praça*, de certa maneira, também é fazer o circo. Enfatiza o *ethos* de ser circense, de ser do *circo-família*. Esse *ethos* é sustentado no saber, fazer e no ter êxito nas tarefas que são próprias de quem convive diariamente dentro da comunidade circense. É algo singular, hierárquico, que marca uma distinção e a fluidez própria de tais circos.

Fazer a praça é uma tarefa de barganha, de extensas negociações. É uma atividade de barganha, onde, cede-se aqui... ganha-se acolá. Quem *faz a praça* tem um grande prestígio na rede de conexões e dentro do seu próprio circo. Quem desenvolve o tecer do ato tem poder e essa autoridade é exercida e exaltada na comunidade circense.

2. 2. Erguendo o circo

O circo chega à cidade em uma grande comitiva, caminhões abarrotados com a alma do circo em seus baús. Um a um caminham pela cidade, uns com as ferramentas essenciais para a manutenção do circo, outros com a montagem do circo – lona, portões, cerca, bilheteria etc. – e outros (os carros) com os artistas. Os *trailers* também participam da jornada, carregando as casas circenses para mais uma cidade, mais uma experiência, mais uma trajetória, mais uma rede de conexões, mais ensinamentos.

A perambulação até o próximo terreno é marcada pelo (re) conhecimento. Os que já estiveram na cidade sentem a alegria ao estar de volta, e os que estão lá pela primeira vez se deleitam por experienciar àquelas histórias que são contadas pelos circenses sobre as cidades que transitaram.

A comitiva chega, geralmente pela manhã, no local indicado pelo membro da família principal; muitas vezes ele vai na frente para averiguar as condições do espaço, se os termos estão honrados de quando ele os determinou na tarefa do *fazer a praça*. Como é o chefe da família e do circo, essa responsabilidade é exclusivamente sua e de seus familiares mais próximos.

A vinda é barulhenta e exaustiva. Mesmo que estejam chegando de uma cidade próxima, existe o cansaço acumulado da desmontagem do circo, que muitas vezes acontece horas antes da partida para o novo local.

Ao estacionarem os carros, *trailers* e caminhões no terreno, o espaço –antes vazio – se modifica instantaneamente. A calma dá lugar à agitação e a desordem se instala momentaneamente. Enquanto isso, o aviso da chegada da comitiva circense se alastra pela vizinhança do local, as pessoas que estão nos arredores vão até os portões de suas casas, ou mesmo até a rua, para noticiar os acontecimentos. As crianças prontamente se animam com a chegada do circo nas redondezas e correm logo para se juntar aos circenses recém-chegados.

Logo após a euforia efêmera das pessoas nos arredores e da própria comitiva circense, chega o momento de colocar ordem no espaço. O dono do circo, demanda ao *staff*, principalmente ao *capataz*, as tarefas que devem ser realizadas rapidamente para levantar à lona. Dada a ordem, prontamente todo o *circo-família* se concentra nesta atividade, para logo o ambiente já está pronto e aberto ao público.

A arte de montar o circo não é trivial, necessita certa habilidade requerida para compor os elementos de forma correta, ordenada e estabilizada. Apenas as pessoas que já estão afeiçãoadas com a técnica da montagem é que participam desta atividade. De acordo com Naldo²² o levantamento do circo pressupõe uma técnica adquirida que nem todos podem chegar a montar com a perfeição e rapidez dos circenses.

“Olha o que nós fazemos para montar uma estrutura dessa um engenheiro não faz. Todas essas estruturas que você vê aqui montados, por exemplo, o circo dá 30 metros redondos e dá mais 11 metros de altura, não tem nada enfiado no chão a não ser isso aqui (aponta para a finca), é isso que sustenta [...] toda estrutura em pé, está aqui ó (aponta de novo)” (NALDO).

²² Palhaço do Circo do Palhaço Cheirozinho

Usualmente, um caminhão é utilizado apenas para guardar a lona, os ferros de sustentação, as cordas, as madeiras, as cortinas, as grades, as cercas, as luzes, as arquibancadas, as cadeiras etc. Os instrumentos próprios dos artistas, comumente, vão com eles dentro de suas casas, pois, requerem um cuidado maior no seu manuseio.

O principal objeto que marca a montagem do circo é a lona. De material sintético, a peça é colorida para chamar a atenção dos transeuntes e do público em geral. A lona é primordial para a estrutura circense: protege das mudanças climáticas, abriga o picadeiro, as arquibancadas, e, além do mais, permite que os circenses estejam assegurados nos números que são apresentados no alto. Essa peça constitui-se como sendo a principal alegoria²³ circense que permite à visibilidade do circo para a cidade e se estabelece como um instrumento de representação e distinção em face aos outros circos.

A lona demarca se o circo é de pequeno porte – *mambembes* –, de médio ou de grande porte. Os circos mambembes, geralmente, possuem lonas que não cobrem o circo como um todo, nesses circos o espetáculo é aberto, contam apenas com a estrutura na parte superior. Já nos circos de grande e médio porte as lonas são imponentes, geralmente possuem 30 metros de altura. As lonas nesses circos protegem os espetáculos dos olhares de fora, sendo apenas possível assisti-los a partir da compra do ingresso. Como já ressaltado, essa estrutura grandiosa tem a função de evidenciar o circo para os outros circos, para o público, e para a vizinhança.

Dito assim, o ofício de descarregamento do caminhão é feito pelo *capataz* e seus ajudantes, juntos eles têm o dever de dispor os objetos no terreno para posteriormente serem organizados na realização da montagem da lona. Com os objetos dispostos nos espaços laterais, o *capataz* manobra o trator²⁴ para fazer os furos no terreno afim de assegurar a lona no solo por meio das estacas, de maneira que a perfuração fique profunda o suficiente garantindo a segurança do local.

²³ Apoiando-se no trabalho de Cavalcanti (2012), adequiei a categoria *alegoria* para meu trabalho, visto que a estrutura circense determina a experiência do público e dos próprios circenses no ambiente em questão. De acordo com a autora as alegorias “guardam forte relação com a ideia mesma de alegoria na tradição clássica: uma forma de linguagem e do pensamento que lança mão de imagens plásticas e visuais para transmitir ou captar sentidos que estão aquém ou além das palavras” (p. 166). Dito isto, a alegoria circense funciona como uma parte do todo que abrange o sentimento de ir ao circo.

²⁴ A minicarregadeira, denominada pelos circenses de tratorzinho, é um objeto de extrema importância para a armação completa da lona. Além da ajuda das aposições das estacas no solo, o mini trator auxilia na adequação da lona no alto, assistindo os circenses ao esticar à lona.

“A gente faz com a ajuda de um trabalhador, funcionário, e com a ajuda de um tratorzinho, ele prega as estacas, tanto prega como arranca, tanto puxa as torres nesses cabos de aço” (NALDO).



Figura 6 Tratorzinho do Circo do Palhaço Cheirozinho (Imagens: Google)

Com os furos perfurados, com as estacas encaixadas e parte do trabalho encaminhada, é hora de subir a lona para que ela fique exatamente estendida garantindo tanto a segurança da estrutura quanto a visibilidade da alegoria para os não circenses.

Nesta parte da tarefa, todo o circo fica voltado e apreensivo para montagem da Lona. No American Circo, Josilene conta que comumente é uma tarefa para os homens, porém, quando não há homens suficientes as mulheres e as crianças ajudam nesse trabalho.

“São os homens que são responsáveis pela montagem do circo. Mas se no caso, não tiver homem suficiente as mulheres dão uma ajudinha. Não de tá carregando, de tá levantando lona, porque isso é papel dos homens, mas ajudar a trazer umas cadeiras pra dentro, trazer uns aparelhos pra dentro. Isso sem sombra de dúvida ajuda, mas, é muito raro, é mais sempre os homens. As mulheres se encarregam de tomar conta dos meninos e cuidar da casa” (JOSILENE).



Figura 7 Lona sendo armada, Circo do palhaço Cheirozinho (divulgação: facebook)

Nos bairros mais periféricos – Portal Sudoeste e Santa Rosa – é costumeira a ajuda dos moradores na montagem do circo. As crianças são as primeiras que se animam para servir aos circenses, auxiliando no que eles pedem. Os jovens que residem no bairro são utilizados para auxiliar em tarefas mais fáceis, como: pegar objetos, martelar, varrer etc. Josilene utiliza esta estratégia para se integrar melhor dentro da comunidade de moradores. Diferentemente do que acontece em um bairro de classe média/alta como o Catolé, a desconfiança com os circenses pauta o relacionamento dos cidadãos.

Em troca a esses favores fornecidos pelas crianças do bairro, os circenses abrem as portas para elas. Muitas vezes, são utilizados como funcionários remunerados para ficar recepcionando o público que chega para assistir ao espetáculo. Com este tipo de trabalho exercido, as crianças divulgam pelo bairro e conhecidos como funciona o relacionamento destes com os circenses, fazendo com que a boa fama se alastre pela comunidade. Assim, a reciprocidade funciona dos dois lados de forma gentil e genuína, quando as crianças e os circenses se igualam nos benefícios da relação.

No entanto, o trabalho para a montagem do circo despende horas à fio. Após a finalização do levantamento da lona, com os mastros já fincados chega o momento da montagem interna: o picadeiro é centralizado embaixo da lona; as arquibancadas são postas envolta do espaço como um todo; as luzes são posicionadas afim de enaltecer o local, as cortinas fecham o espaço provocando o suspense comum dos espetáculos. Com isto o primeiro dia de trabalho se encerra e o local principal de identificação do circo está concluída.

Enquanto isso, o circo externamente tem sua própria vitalidade. As suas casas – os *trailers* – são postas rodeando todo o terreno e a partir de então a dinâmica cotidiana em uma nova cidade começa. No American Circo, gerenciado por Josilene, como a montagem é uma tarefa dos homens; as mulheres, enquanto isso, põem ordem nas casas, preparam a área de convivência, os pequenos terraços e cuidam de suas crianças.



Figura 8 Parte interna do Real Circo

No segundo dia de ordenamento do espaço, os circenses são responsáveis de montar a parte externa para assim dar início às maratonas de espetáculo. Prontamente, as cercas que delimitam o terreno são postas e a partir desse momento o local torna-se privado, uma comunidade fechada se estabelece naquele local e para adentrar no espaço só mediante a compra do bilhete do *show*.

Os portões são instalados e a fachada principal do circo é alocada. Esta *portada* é o cartão de visitas do circo. Como a lona, configura-se como uma alegoria importante de identificação do público e dos circenses com o local. Para o público, é atrás desta fachada que mistérios são suscitados. Para os circenses, depois de sua montagem é que a ordem é estabelecida e sua comunidade está protegida, devido ao processo de cercar o terreno.



Figura 9 Fachada do Real Circo

Neste segundo dia, a área comum também é organizada pelos circenses. A passarela, as *vendagens*, os bancos, o mural, as placas de patrocínios etc. são dispostos neste setor, ao alcance e visualização do público.



Figura 10 Área comum do Real Circo

Neste dia também é essencial a organização do terreno que estão morando. Primeiramente, há a ordenação dos *trailers* e estes são dispostos circulando a lona e o terreno onde o circo está alojado. Como em outros setores, as acomodações das casas circenses obedecem a uma hierarquia de importância dentro do circo, a qual é medida: de acordo com o grau de parentesco com a família principal, como também obedece à importância dos quadros apresentados no âmbito do espetáculo.

Com isto, a primeira casa que recebe uma atenção primordial é a da família nuclear principal. O *trailer* destes circenses fica em um local estratégico do circo na frente do portão lateral que é utilizado no momento que o portão principal está fechado, onde estão localizados é possível ver todas as pessoas que entram e saem do circo.

Do outro lado do circo ficam concentrados os *trailers* dos artistas principais e que tem relação de parentesco com a família principal. Estes são incumbidos de proteger o outro portão lateral. Mais para trás, e após esses *trailers* principais, ficam as casas dos artistas secundários e o caminhão que abriga o dormitório – para quem não possui seu próprio *trailer* –, como também acomoda a cozinha comunitária.

Para tanto, a organização estrutural do circo é coordenada e dinamizada; segue as regras estritas e sequenciadas para assegurar a segurança e comodidade do ambiente. Com a disposição dos *trailers* percebe-se quais são os locais que concentram às pessoas que estão no topo da hierarquia circense, isto é, fica claro o poder presente do dono do circo e da família a partir de tais singularidades.

Com o levantamento da lona nota-se como a alegoria é formulada para chamar a atenção do público, sendo esticada para instigar à memória coletiva de um local mágico e ilimitado. Mais: as cercas que rodeiam o circo, servem tanto para a proteção do local, como para manter a mística que o espaço acarreta. Sendo assim, a parte física e estrutural do circo demarca um espaço privado (em horários que não acontecem os espetáculos) e público (quando está aberto para experienciar o espetáculo).

Dito desta forma, a montagem da lona e de todas as outras atividades citadas nesse tópico, reforça o *ethos* de viver, de se comportar, de compartilhar os costumes circenses, do *savoir faire*. E este saber fazer só é exercido quando se vive cotidianamente na comunidade circense.

2. 3. O desenrolar do cotidiano

Após a instalação do circo o trabalho não para e o dia amanhece repleto de afazeres. Com os carros particulares apostos é hora de percorrer a cidade; é o período da terceira etapa do *fazer a praça*. Neste momento, todo o circo é mobilizado para organizar o modo de viver em uma cidade inicialmente estranha.

O dono do circo começa à mobilização dentro de sua própria família. Como estes têm sua total sua confiança, as tarefas que envolvem burocracias, dinheiro e alianças são de responsabilidades daqueles que comandam a empresa. Aqueles que compõem a equipe do *capataz* ficam, geralmente, realizando o trabalho interno que é uma constante.

Em vista disso, uma equipe é encarregada do *marketing* do circo. Nos bairros mais periféricos, como o Portal Sudoeste e Santa Rosa, esse trabalho é mais discreto sendo voltado inteiramente ao local que eles estão alojados. Para isso, um carro de som é posicionado para percorrer o bairro em sua totalidade com o intuito de promover o espetáculo. Os carros utilizados são sempre bem equipados, recebendo uma atenção especial, pois esta alegoria também chama à atenção do público para o *show*. De acordo com Robson, está é uma parte essencial da promoção do circo e para isto precisa-se de uma boa apresentação que passe uma mensagem da qualidade dos espetáculos.

“No meu caso no dia a dia, eu que sou o dono, já procuro equipamento para o circo, uma frente mais bonita, um jogo de luz mais equipado. Com a mudança do circo, estou aproveitando e indo para São Paulo procurar equipamento de luz melhores. O dia a dia da gente é esse aí, 9h da manhã a gente bota os carros de som na rua, todo dia. Quando chega tem que lavar o carro, o carro sai limpinho bem equipadinho no meio da rua” (ROBSON).



Figura 11 Carro de Som do American Circo estacionado

Dia após dia as integrações nesses bairros ficam mais intensas. Os circenses encarregados do *marketing* possuem algumas táticas para uma melhor convivência e socialização. Neste sentido, as pessoas dos circos caminham no bairro, compram no bairro, vão às praças do bairro, utilizam os serviços oferecidos do bairro. Esse tipo de incorporação dentro da comunidade que estão inseridos, garante aos circenses, além de: tanto uma boa convivência e inserção maciça nos afazeres da vizinhança; como proporciona a principal propaganda, o *boca a boca*.

A publicidade garantida pelo *boca a boca* é tanto acarretada pelos circenses divulgando os espetáculos com os carros de sons e através da convivência nos bairros, quanto pela lona e sua imposição dentro do espaço. Com isto, um espaço que anteriormente estava vazio, é preenchido pela estrutura circense, e sobressalta-se aos transeuntes que vão passando a informação adiante, ocasionando na divulgação gratuita pelo público envolvido.

Além disso, ao se familiarizar dentro da vizinhança, os circenses se voltam à procura das lojas, lanchonetes, ou seja, comércios em geral para a promoção dos

espetáculos. Quando no Portal Sudoeste, o Real Circo, utilizou-se de um restaurante famoso do local para sortear ingressos para o *show* e refeições grátis. Este tipo de envolvimento determina, de certo modo, uma boa convivência dos circenses no local que estão.

Em contrapartida, quando estão alojados em bairros de classe média/alta, como no caso do bairro do Catolé em Campina Grande, a estratégia de promoção difere demasiado dos bairros menores. Para tanto, o exercício é alcançar toda a cidade, pois como os alugueis dos terrenos desses locais são mais caros, o circo precisa de mais público para ao fim a empresa sair com saldo positivo.

Dito assim, no Real Circo as equipes – composta pelas filhas, pais e genros – de *marketing* se dividiam para explorar a cidade: uma parte se concentrava em ir as gráficas e a outra parte à procura de possíveis patrocinadores para arcar com uma parte do arrendamento. No Circo do Palhaço Cheirozinho essas tarefas eram encargos de Robson e sua mulher, Sara Stephanie.

O plano tático de promoção do espetáculo é baseado institivamente no aspecto visual. Para isto, os circenses espalham em pontos estratégico cartazes que promovam o circo. Nota-se que um acordo com uma gráfica é essencial para o andamento da publicidade. É comum espalharem nas lojas parceiras folhetos com as informações essenciais para o público se informar dos horários que acontecem os espetáculos.

Os donos dos circos, devido às suas redes de interconexões por entre a cidade, buscam de todas as formas realizar parcerias para captar o máximo de visibilidade e público, para tanto, trocas são negociadas com as pessoas do município para a captação de plateia. Neste sentido, nesses primeiros dias de *marketing* é costumeiro ir às rádios e levar seus artistas mais conhecidos para entrevistas, por conta do grande alcance deste veículo de informação os circenses cedem ingressos como cortesia para à equipe do local, como também para os ouvintes da estação.

Esta forma de troca realizada no âmbito da divulgação é benéfica para a permanência do circo na cidade, como também na manutenção das boas relações nas redes de contato que são frequentemente estabelecidas e utilizadas. À máxima dar, receber e retribuir²⁵ se centra na figura do chefe do circo e determina as boas

²⁵ MAUSS, M. 1974 [1923-24]. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. Sociologia e Antropologia. v. II. São Paulo : Edusp.

relações, redes e lucro para o circo em questão. Assim, seguindo a perspectiva anunciada por M. Mauss, noto que “os contratos se fazem sob a forma de presentes” (MAUSS, 1974, p. 41). Neste sentido, dentro do circo o contrato de publicidade, é, muitas vezes, apoiado no favorecimento de regalias dentro do ambiente circense.

As redes televisivas locais são de imensa contribuição para os anúncios das atividades circenses na cidade. Usualmente, as emissoras chamam os circos para apresentar algum número acrobático em seus estúdios ou alguma *peça* cômica.



Figura 12 Raquel Brandão no programa Tudo de Bom da Tv Record (divulgação: Instagram)

Ainda, para complementar a tarefa do *marketing* o carro de som também é utilizado, como estão localizados em bairros mais nobres, os automóveis são deslocados para percorrer o centro da cidade e os bairros circunvizinhos a fim de expandir ainda mais o alcance do espetáculo.

Simultaneamente às pessoas que estão fazendo os afazeres externamente ao circo, os indivíduos que ficam no circo buscam adequar o novo local aos seus costumes. Para as mulheres que ficam, os *trailers* são reorganizados, já que quando estão na estrada os objetos têm que ser trancados em razão do percurso movimentado.

Para as mulheres que também são mães, a rotina é preenchida na busca de escolas para os filhos que precisam. Neste sentido, a lei federal 6533 de 1978 garante aos circenses direitos trabalhistas, assegura o direito à escola para os circenses e o direito de usufruir dos órgãos públicos que estão presentes nos bairros que estes estão alocados, como: postos de saúde, escola pública, serviços básicos etc.

Art. 29. Os filhos dos profissionais de que trata esta Lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e conseqüente 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.

Como é um direito certificado por lei, algumas crianças vão às escolas públicas e outras para as escolas privadas. Contudo, algumas barreiras são postas quando os circenses precisam dos serviços. Josilene relata que muitas vezes os direitos são negados, mas ela se utiliza do respaldo jurídico para pressionar os responsáveis.

“No governo federal, existe uma lei federal, que diz que nós temos prioridades em várias coisas, como por exemplo colégio, hospital, posto médico. Mas na realidade isso não é na pauta. O colégio sim, porque como existe hoje essa lei que todas as crianças têm que estar estudando e principalmente quando sabem que é do circo, sabem que a lei pega mais, tudo bem, mas se eu precisar me consultar em um posto médico eles não atendem. Eles alegam que a gente não é do bairro que a gente procure outro. Vamos dizer que eu precise de um exame, o exame vai só chegar daqui a um mês dois, não pode ser assim. Eu sou de circo, e a gente passa pouco tempo na cidade, temos que ter prioridade. Mas a prioridade fica só no papel, na prática não é. A gente fica triste porque as pessoas não respeitam mais o circo como era antes” (JOSILENE).

Para Renally recém-saída da escola, a relação dela com os colegas sempre se deu de maneira usual até ela mencionar que vinha do circo, neste momento a curiosidade era natural e ela sempre respondia aos questionamentos dos companheiros.

“Sim toda cidade que a gente ia a gente estuda. Não só em escolas também, todo lugar que a gente chegar, a gente vai conversando a pessoa trata a gente normal, mas a gente fala “nós somos circenses” aí já muda um pouco assim. Assim não são todos os lugares, mas a maioria” (RENALLY).

Assim que esse problema de matrícula é resolvido, a rotina dos circenses vão se adequando às novas mudanças postas pela nova localização. Inicialmente a rotina

de espetáculos é bem limitada devido aos contratos ainda não assinados. Desta forma os circenses se apresentam apenas à noite.

“O meu dia-a-dia é normal, tranquilo, igual o seu. A gente só dorme mais um pouco, porque trabalhamos até umas 22h ou 23h da noite. Tem dia que a gente acorda umas 9h ou 10h, quem acorda mais cedo é minha esposa pra levar os meninos no colégio. Mas é tranquilo” (ROBSON).

Seguindo a rotina, os circenses que ficam no circo tocam a vida de acordo com as necessidades que surgem dentro da comunidade. Alguns ensaiam números novos, outros descansam para a maratona de espetáculos, preenchem o dia com afazeres na cidade: indo a academias de musculação, centro da cidade, *shoppings* etc. Outras pessoas preenchem o tempo terminando de ajeitar às pendências na estrutura física do circo.

“É bem normal e não é, tem dias que é normal e tem dias que não é. Nossa rotina é assim todos os dias nós ensaiamos, tem dias que não, mas o pessoal tem uma imagem assim que o pessoal do circo ensaia muito, realmente muito, mas a gente também tira nosso tempo, pra normal, pra ir no mercado sair pra resolver alguma coisa, é um dia a dia normal só que incluindo o ensaio, é bem normal como uma pessoa de cidade normal, é bem parecido assim nossa vida, o dia a dia, com o pessoal de cidade” (RENALLY).

Após as exaustivas e insistentes negociações, o dono do circo busca também parceria com a prefeitura para apresentar os espetáculos para as escolas municipais. Essa parceria sempre é efetuada dias posteriores à chegada do circo, diante disso, os circenses acordam determinado valor para levar as crianças para assistirem ao *show*; usualmente, os circos também fornecem os ônibus para pegarem as crianças nos colégios. Ou seja, para a prefeitura fica apenas a responsabilidade de ceder algum apoio para liberação da estrutura e também, o valor que foi acordado para o circo (muitas vezes, simbólico).

Com a incorporação, na agenda de apresentação, dos *shows* escolares, a maratona de apresentação torna-se intensa e conseqüentemente exaustiva. Geralmente, para dar conta das turmas das diferentes escolas, os circenses se

apresentam às 11 da manhã, às 15 horas da tarde e às 20 horas²⁶ o espetáculo aberto ao público pagante.

“Geralmente é assim, muitas vezes muito corrido, porque dia de semana a gente trabalha muito para as escolas, então são três espetáculos: segunda, sexta, sábado. Ai são matinal, matinê e a noite. Na turma da manhã reúne duas ou três escolas, ai traz a escola todinha ao circo. Muitas vezes eles fazem prova tudo, que vale ponto. Que é uma maneira, mas também tem escola que não aceita de jeito nenhum. Mas, tem diretoras que acham super bacana, acha muito importante. Então muitas vezes a maneira dela incentivar o aluno é dizer “olhe, vale nota. Vão assistir, estudem que vai cair na prova”. Muitas vezes vem aquela turma, que faz a entrevista que pergunta como é que é. “A gente queria ver o palhaço” ai os meninos se pintam” (JOSILENE).

O ritmo fica acelerado nesses dias de intensas apresentações. Os espetáculos apresentados nessa parte da manhã e da tarde são menores e com os repertórios mais limitados, pois são apresentadas seguidamente várias vezes ao dia. Os *shows* noturnos tendem ser mais extensos e completos, já que o prioriza-se o público que pagou para consumir as atuações em sua totalidade.

Outro fator que maximiza a jornada cansativa de trabalho dentro do circo é a preparação do ambiente para receber o público. Todos os circos possuem uma área comum que fica no *hall* de entrada do ambiente. Nesses espaços se encontram: as *vendagens*. Esta categoria é utilizada para definir as pequenas barracas que comercializam comidas, bebidas, doces etc.

²⁶ Geralmente nos dias de semana o público pagante nos espetáculos restringe-se aos *shows* noturnos. Finais de semanas e feriados, os circenses abrem as portas três vezes por dia (15h, 18, 20h). Os espetáculos apresentados nas escolas acontecem durante o dia e a tarde (nos dias de semana), e à noite fica reservado à quem paga.

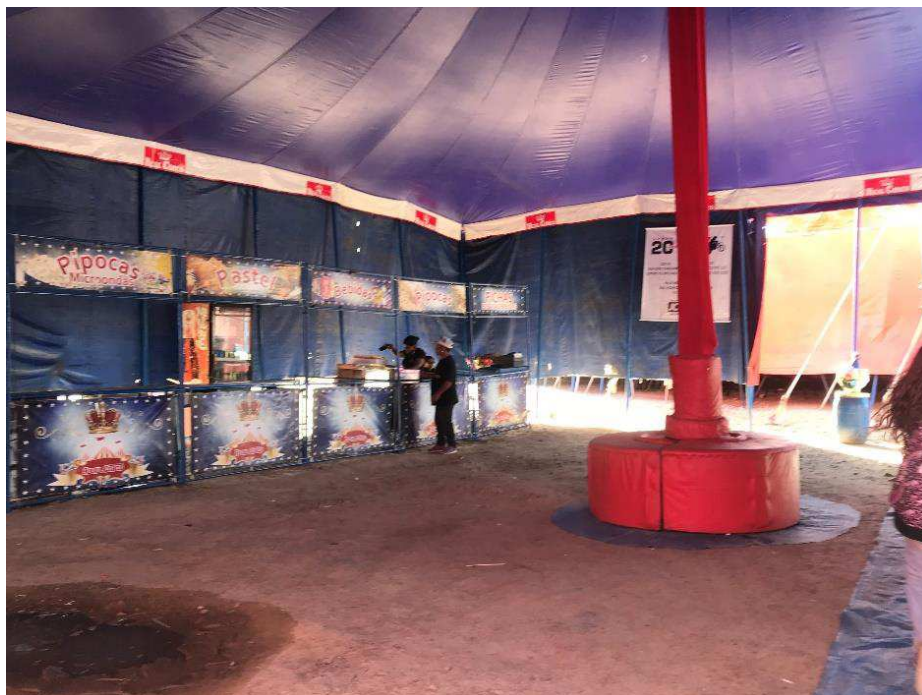


Figura 13 As vendagens

Cada família que convive na comunidade circense pode fazer um dinheiro extra ao vender os produtos enquanto ocorre o *show*. Este tipo de estratégia é utilizado para sustentar a família no local, quanto também para a dar tempo os circenses para ajeitarem o picadeiro para o espetáculo.

“Tem as moças que ficam na vendagem, que muitas vezes é as moças que trabalham no picadeiro [...] Então, quando é umas 19h30 já começam a se maquiar a se vestir, pra quando abrir a bilheteria de 20 horas já está todo mundo na vendagem. Quem fica na vendagem é o balé, que já fica com a roupa por baixo, que na hora que começar o espetáculo corre todo mundo lá pra trás e se apresenta” (JOSILENE).

As *vendagens* são permitidas aos membros que quiserem, algumas barracas são do dono do circo e ele estabelece quantas bancas cada família pode ter. As *vendas* são de guloseimas que muitas vezes a imagem do circo remente, são vendidos: churros, batata frita, algodão doce, pipoca, balas e refrigerantes.

“Olha, tem refrigerante, cerveja, água mineral, sorvete, churros, pastel, cachorro quente, hambúrguer, tem os carros de bombons. É tudo preparado lá, cada pessoa com sua vendagem. Você é contratada, ai você diz “ai eu quero uma vendagem”, que geralmente dá. Ai vai escolher, no caso você só pode

escolher o que não tem, ai quando circo é grande demais, pode até ter duas vendagens” (JOSILENE).

Com efeito, esse tipo de comércio dentro do circo sustenta as famílias dentro do local, pois estas pessoas podem fazer um dinheiro extra com as vendas dos produtos. Ainda que cada circo tenha sua regra para as *vendagens* as decisões dos sistemas de distribuições perpassam pelo dono do circo, que define quais métodos serão aplicados para a concessão dessa regalia.

Percebe-se que esta dádiva é compartilhada primeiramente com a família consanguínea por estarem mais próximos na escala de afinidades. Também por uma questão de reciprocidade, estes recebem a regalia de ter suas *vendas* previamente aos artistas que são de fora da família.

Além de sustentar financeiramente as famílias do circo, esta concessão garante ao dono do circo respaldo aos seus atos perante à comunidade circense. O dono do circo fortifica seus laços com seus familiares e artistas contratados ao doar um espaço no qual eles estão livres para fazerem seu próprio capital.

Tal qual Mauss em *O Ensaio Sobre a Dádiva* essas trocas não são apenas reguladas pelo caráter econômico do intercâmbio; acima de tudo são carregadas de simbolismos, afirmação do poder do dono do circo e reciprocidade, obrigando àqueles que a recebem estarem no papel de devedor perante a quem concede, afirmando o caráter dominador daqueles que compartilham o poder.

Neste sentido, as condições do sistema de distribuição das vendagens perpassam por regras estabelecidas pela família principal. O papel centralizador do dono do circo amplia sua dominação para todo o ambiente demonstrando a soberania deste diante dos outros. Ainda, sua figura é legitimada de acordo com as concessões adquiridas e doadas.

Para tanto, ao estar em contato diariamente com os circenses (em um espaço de tempo) notou-se que o cotidiano desta coletividade é voltado para a preparação do espetáculo. As pessoas que compartilham desse ambiente buscam diariamente a excelência da atividade primordial da apresentação do *show*.

Observa-se, da mesma forma, que a maneira de estruturação do cotidiano e seus rearranjos: fortifica, afirma e enaltece o *ethos* circense de ser, estar e viver o circo em sua plenitude.

2. 4. Gerenciamento circense

Gerenciar o circo e toda a sua estrutura circundante vai além do *fazer a praça*; requer um trabalho diário, exaustivo e dominador. O gerente do circo é aquele que determina os pormenores do espetáculo, do cotidiano e da vida das pessoas que participam da comunidade circense.

Como abordado anteriormente neste capítulo, a figura do gerente se concentra, majoritariamente, dentro do núcleo da família principal. Para tanto, usualmente o homem encabeça esse exercício de comandar o circo.

Dentro das especificações de gerente do circo ter nascido e convivido diariamente dentro deste ambiente é essencial para adquirir o *savoir faire* que necessita as tarefas.

Com isto, primordialmente, é encargo do gerente montar os espetáculos, determinar os números apresentados duração da apresentação, quais artistas serão escalados para aquele dia, dentre outras.

Como tal, o espetáculo é montado diariamente, sendo assim, os únicos números fixos são aqueles que exigem mais treinos, esforço e dedicação dos artistas, com isto as acrobacias são apresentadas diariamente. No *Circo do Palhaço Cheirozinho* a figura de Robson, dono e gerente deste circo, é predominante. Ele, como se auto-descreve, é o *cara de frente* do circo, e todas as decisões passam por seu crivo.

“Eu sou o cara de frente aqui, tenho meus artistas e a gente faz a programação, vai começar com isso, com aquilo, beleza. E todo mundo já sabe o horário tem por escrito já que vai começar. [...] Eu tenho direito de mudar, botar a ordem que eu quiser. Botar lá embaixo quem tá pra cima, pra cima quem tá embaixo, botar pro meio e assim vai. A gente vai e faz o programa, vamos supor tem Cristal e *ballet* clássico aéreo, Sara Stefani na força capilar. Então a gente nunca bota duas mulheres seguidas, a gente sempre coloca um rapaz e uma mulher, um palhaço e assim vai. A gente vai trocando os locais de números, por que números não tem como você mudar todos os dias, já os palhaços têm por obrigação mudar a piada é muito importante o palhaço fazer isso. Tem um cenário por trás do palhaço que a gente muda [...]” (ROBSON)

Os números são selecionados para a apresentação diária do espetáculo de acordo com as disposições dos artistas dentro da comunidade circense. Aqueles que

são escalados para trabalhar nos espetáculos da tarde podem ser dispensados para os *shows* noturnos. Todavia, nas apresentações de final de semana, todos os maiores nomes do circo performam, visto que tais dias são fundamentais para o desenrolar do sucesso do circo. Além do mais, alguns artistas são primordiais para os espetáculos e por esse motivo, tornam-se essenciais para o *show*. Assim, as folgas desses *performers* tornam-se mais restritas, tendo apenas a segunda-feira como dia de descanso, que é quando o circo não funciona.

No momento em que as tarefas são excessivas, o gerente outorga pessoas de sua família nuclear para desenvolvê-las e ajudá-lo. No Real Circo, a incumbência de delegar as escalas de trabalhos aos artistas, fica ao encargo da mulher do gerente. Ela monta todo o espetáculo, estabelece os horários, como também modifica as *reprises* de acordo com suas pretensões. As suas filhas também estão envolvidas na função de auxiliar o pai/gerente.

“Quem faz a programação é minha mãe, ela sabe os números, ela quem olha o espetáculo, ela ver se tem alguma coisa errada, aí te fala pra ensaiar tal coisa. Quando tem alguma coisa nova, pra colocar no espetáculo, é minha irmã que cuida dessa área, uma nova apresentação, a gente vai lá ver como vai ser apresentado, música e tal” (RENALLY).

Com a programação pronta e os espetáculos sendo apresentados, os salários dos artistas e do *staff* do circo são sempre pagos pelo dono/gerente do circo. Com a ajuda dos outros funcionários responsáveis pela montagem do *show* o pagamento vai de acordo com o fluxo de capital que entra através dos espetáculos, como pela escala de importância e apresentação. De acordo com Robson, o pagamento é acordado com os artistas: em cada dia de apresentação o artista recebe X do espetáculo performado. Espera-se que o artista contratado *vista a camisa* do circo e compreenda quando a casa não vai bem. Diante de tal situação, o acordo feito é que, posteriormente, quando a casa estiver gerando lucro de novo, paga-se as dívidas com o artista.

“É complicado, se você não tiver um fundo de reservas guardado você tem que atrasar o povo, que não é legal. O povo gira em cima disso, o elenco precisa do seu dinheiro então você tem que ter um dinheiro guardado. Tem que ter um fundo de reserva bem legal, um circo desse meu, com esse porte, o fundo de

reserva tem que ser legal, porque a gente tem carretas, carros novos de passeio, pode acontecer de quebrar, e não pode ficar assim” (ROBSON).

No entanto, as coisas se mostram conflituosas quando um membro do circo que apresenta seu número diariamente precisa sair. Para isto, necessita-se contratar alguém para preencher a lacuna deixado pelo outro funcionário. Logo, a rede de contatos é acionada para buscar um artista que preencha os requisitos do circo. Deste modo, a contratação é determinada: pelas pessoas que conhecem os artistas e sabem do seu potencial, pela urgência da vaga ser ocupada; pela versatilidade e aptidão do *performer* no picadeiro.

“A contratação é que nem jogador de futebol, a gente contrata, vem um cara no circo. Hoje está mais fácil, pela internet está bem interessante você conversa com um cara de São Paulo e ele te manda um vídeo do trabalho dele e a gente pergunta se ele tem moradia ou não, se ele não tiver moradia a gente tem no circo para as pessoas que vem entendeu é uma obrigação o circo também ter isso e de acordo com o que ele faz, se ele mora por conta se ele vai dormir por conta, ai a gente faz isso ai ele vai ganhar o dinheiro dele” (ROBSON).

Apesar disso, as contratações também seguem uma linha tradicional. Este segmento é assinalado por buscar seus artistas assistindo espetáculos em outros circos; “O circo de Soleil vai assistir os circos grandes, já para vê se tem um artista melhor para contratar, porque assim circo é assim, você vai contratar os artistas aonde? No circo. Você tem que conhecer o trabalho” (JOSILENE). Este tipo de admissão vai de encontro com a política de contratação dos artistas pelas escolas de circo. Os *circos-famílias* buscam priorizar àqueles que são provenientes de outros circos.

“[as contratações são] Sempre no circo. Vamos supor você faz um número. Ai eu não te conheço, ou até posso te conhecer de outros circos, ai você liga, ou entra no meu face ou vai pessoalmente. “olha eu sou de circo, vocês não estão precisando? Sou do tecido, ou sou contorcionista” ai se eu tiver interessada, ai eu digo “ai tou, vamos conversar, vem aqui pra você conhecer o circo” ai eu

vou e lhe contrato. Ai eu vejo se você merece e faço um contrato, todo mundo tem um contrato, só o dono do circo que não tem” (JOSILENE).

Mediante isso exposto, nota-se que gerenciar e cuidar do circo em sua totalidade, é uma tarefa complexa e, exige o *savoir faire* tão fundamental para o sucesso dos eventos. Tal qual outras empresas de entretenimento o circo configura-se como um local que demanda uma divisão de trabalho setorizada e hierarquizada no âmbito da qual como já foi abordado nesse trabalho anteriormente, o chefe tem poder centralizador na condução das atividades. Dito assim, a figura do gerente acentua mais a ordenação das atividades e denota enfaticamente a importância de saber gerir um espaço múltiplo, dinâmico, dependente, complexo e setorizado.

2. 5. Os Bastidores

Os dias de espetáculos no circo começam agitados. Uns correm aqui outros correm acolá. Há sempre algo para fazer, ajeitar, lembrar, resolver, averiguar. A onda de agitação atinge todos que irão se apresentar. Ninguém fica parado.

Os artistas acordam dispostos e animados para iniciar o dia de apresentação. Muitos são escalados para se apresentar logo pela manhã, horário reservado para os alunos das escolas públicas municipais da cidade. O café da manhã reforçado é disposto no refeitório central²⁷. Pães, queijos, frutas e café são servidos para aqueles que irão prontamente se apresentar.

Após a refeição, as pessoas que foram alocadas para se apresentar começam seu ritual de concentração e preparação para dá existência ao *performer* requisitado no centro do picadeiro. As composições dos personagens acontecem dentro dos *trailers*/dormitórios. É naquele local que o personagem nasce e posteriormente, se vai.

Os espetáculos noturnos iniciam às 20h e tem uma atmosfera distinta²⁸ dos espetáculos apresentados pela manhã. Com isto, o ritual para a preparação para o *show* se inicia uma hora antes, com os artistas vestindo as roupas de trabalho e se maquiando. As filhas do dono do Real Circo têm um camarim para se aprontar. Elas ,

²⁷ Para aqueles que não tem trailer próprio.

²⁸ Distingue-se quando toda a trupe tem que se ajeitar para a apresentação. Visto que o show noturno é completo e todos os principais artistas participam.

diferentemente dos outros artistas, se maquam em um ambiente que proporciona uma concentração maior devido à privacidade acarretada do espaço fechado.

O processo de concepção do personagem é rápido, todavia, sucinto e mecânico devido às diversas vezes sendo constituído e dinamizado. O artista, muitas vezes, se constrói através de novas maquiagens, novas roupas, novos números. Todos esses dispositivos marcam a característica do personagem e do artista que lhe forma.



Figura 14 Membros do Amercian Circo prontos para a apresentação

Com isto, muitos quando vão ficando prontos para logo mais apresentarem seu trabalho, vão saindo de seus *trailers* e indo para a área comum do circo. As crianças – quando menina vestida de bailarina e quando menino de palhaço –, brincam e passam exibindo suas roupas e maquiagens. Os adultos geralmente ficam conversando e jogando papo fora. A área comum funciona como um local para encontro antes do começo do espetáculo, um espaço que serve para a representação de seu *eu* através do personagem. É um local também que serve como uma área para dá satisfação ao dono do circo, conversar sobre os números e as escalas de trabalho. Assim, esta área comum é um local próprio de encontros e identificação.

Próximo ao momento da apresentação, os *performers* vão alongando os músculos para evitar lesão. É um momento solitário de concentração, no qual o artista se encontra com o personagem minutos antes que antecedem o início do espetáculo.



Figura 15 Artista se alongando para a apresentação

A música entoa o momento predeterminado para o espetáculo, o som alto configura-se como o primeiro tipo de sinalização que o trabalho prontamente irá começar. Com a canção embalando a preparação, os artistas vão se adequando, sentindo e experienciando o momento inicial da *performance*.

Neste sentido, tem-se a ideia inicial de que os bastidores do circo representam o cotidiano para eles, pois esta tarefa é diariamente repetida, normatizada e performada no ambiente circense. Para isto, para trabalhar melhor a *performance* e as experiências constituídas no cotidiano, parto da concepção de rito como essencial para a execução das *performances* no dia a dia.



Figura 16 Palhaço Geleia se preparando para protagonizar o espetáculo do American Circo

Dito assim, o rito comumente é confundido como algo atípico dentro das sociedades ocidentais. De fato, de acordo com Langdon (2007), a definição inicial de ritual e rito perpassava pela religião, rituais nativos etc. Contudo, a partir do aprofundamento de estudos dentro da antropologia e nas demais áreas das ciências humanas, é tangível a percepção de que os ritos e os rituais estão disseminados tanto em situações cotidianas, como nas extraordinárias também.

Hoje a noção abrange um conjunto amplo e heterogêneo de eventos presente na vida contemporânea, sejam estes sagrados ou profanos. Podem ser dos mais banais, como as saudações cotidianas que iniciam e fecham os encontros, mas incluem também os cultos religiosos, atos políticos e cívicos, cerimoniais de todos tipos, processos jurídicos e uma variedade de outros eventos que constroem e expressam a vida social e individual. (LANGDON, 2007 p.05).

Assim, ainda de acordo com Langdon, o rito é típico da ação social e possui características próprias das identidades que compartilham desse processo. Sem embargo, o rito tem como principais definições a “ruptura no fluxo da ação social, um limite temporal, e os atores sociais que estão de alguma maneira, manifestando simbolicamente valores e ideias sobre o seu mundo” (LANGDON, p.05).

Como já dito anteriormente, os bastidores dentro de um circo família normativo, se configura como sendo o cotidiano para aqueles que dividem esse espaço. Quando

o gerente do circo tem a tarefa de definir a agenda do dia, percebe-se sinalização para apontar o início do ritual de preparação.

Outra concepção bastante discutida na antropologia é a ideia de Turner (1987), de que o ritual pode ser definido como *performances* transformativas que revelam classificações, categorias e contradições do processo cultural. Com isto, tanto os ritos quanto as *performances* utilizam os mesmos conjuntos de características. *Performance* é manifestada na ação. Rito é manifestado nos valores. Ambos fazem acontecer o evento ritualístico e performático. Indo nesta direção podemos refletir que no circo se encontram diferentes tipos situações onde a *performance* está presente.

Dessa forma, podemos concluir essa quebra de rotina na apresentação dos espetáculos se configura como uma experiência no sentido adotado por Turner (2005) na qual a centralidade da ideia se dá que a experiência se destaca do normativo, possuindo um começo e um fim. Com isto, percebo que a *performance* nos bastidores em outros ambientes que o circo se apresenta se dá de maneira mais tangível, pois o local, as pessoas, os artistas, as conversas quebram a rotina da *performance* cotidiana.

Dito assim, apesar dos bastidores dentro do ambiente do *circo-família* ser, de certa forma sucinto e rotineiro, dispositivos ritualísticos são acionados cotidianamente para a performatização dos rituais do *backstage*. Esta forma de performatização frequente dos rituais é possibilitada pela crença do ator e da plateia que lhe assiste (GOFFMAN, 1959).

Nesta direção, podemos estabelecer que tais rituais próprios dos bastidores são representações – nos termos de Goffman –, pois os indivíduos que performam esses papéis influenciam uns aos outros na efetividade da *performance*. Sendo assim, apesar de haver uma *performance* cotidiana dos bastidores, cada cenário, fachada e plateia diferencia as situações das *performances* e o desempenho diante dos atores envolvidos, pois “as encenações legítimas do cotidiano não são “representadas” ou “assumidas” no sentido de que o ator sabe de antemão exatamente o que vai fazer e o faz exclusivamente em razão do efeito que provavelmente venham a ter” (GOFFMAN, p. 103). Com isto, os rituais próprios desta etapa que precede o espetáculo servem para frequentemente marcar – a partir de encenações, vivências, caracterizações etc. – o *ethos* que completa e preenche a vida dos circense.

Participar desta etapa dos bastidores sublinha a importância dos membros que compõem o circo e evidencia o *ethos* que é ser não apenas só do *circo-família*, todavia da comunidade circense em geral, ao sucumbirem aos bastidores que performam tanto seu eu, quanto o personagem.

Assim, de acordo com Schechner (2007) performar a vida cotidiana através de dispositivos ritualísticos acionados “fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais” (SCHECHNER, 2007 p. 03).

Em vista disso, os rituais que são próprios dos bastidores demarcam nitidamente a preparação requerida para os espetáculos que serão apresentados. Demonstra, por mais que seja sutil, que o *show* apresentado requer uma preparação exclusiva para sua representação. Assim, percebe-se que “as atividades da vida pública – algumas vezes calma, outras tumultuada; algumas vezes visível, outras mascaradas – são *performances* coletivas” (SCHECHNER, 2007 p.03).

2. 6. Ethos circense

Estar em um local que não lhe é familiar, é, comumente, estar em contato com outros tipos de costumes, hábitos e reproduções de comportamentos próprios daquele grupo específico. Estar no circo, convivendo, percebendo e compartilhando momentos como um *outsider*, foi averiguar como nossos hábitos são postos em prática cotidianamente.

Podemos observar, de acordo com Bourdieu, que os *habitus* são um conjunto de dispositivos que são adquiridos durante a trajetória social do indivíduo através das intensas relações com o ciclo social. Com isto, o autor assinala que “o *habitus* apresenta-se por meio de dois componentes: o *ethos*, correspondente aos valores interiorizados que direcionarão a conduta do agente, e a *hexis*, ligada à linguagem e à postura corporal” (ALMEIDA, 2005 p. 142). Em cada grupo social existe um *ethos* próprio reproduzido constantemente através das práticas apreendidas e compartilhadas. Assim, podemos compreender que a *hexis* e o *ethos*, trabalhada na teoria de Bourdieu, são dispositivos construídos e formulados dentro de um contexto

social específico, que revelam tanto os aspectos individuais do sujeito, quanto as características peculiares do espaço associado (ALMEIDA, 2005).

O termo *habitus*, adotado por Bourdieu para estabelecer a diferença com conceitos correntes tais como /hábito/, /costume/, /praxe/, /tradição/, medeia entre a estrutura e a ação. Denota o sistema de disposições duráveis e transferíveis, que funciona como princípio gerador e organizador de práticas e de representações, associado a uma classe particular de condições de existência. O *habitus* gera uma lógica, uma racionalidade prática, irredutível à razão teórica. É adquirido mediante a interação social e, ao mesmo tempo, é o classificador e o organizador desta interação. É condicionante e é condicionador das nossas ações (THIRY-CHERQUES, 2006).

Logo, estabelece-se que em todo o corpo social e em todos os indivíduos, os *habitus* formulam as ações, temporalidades, moldam os corpos, indica materialmente e subjetivamente os desejos voluntários sobre algo. Reforçando os *habitus* são compostos pelo “*ethos*, os valores em estado prático, não-consciente, que regem a moral cotidiana (diferente da ética, a forma teórica, argumentada, explicitada e codificada da moral, o *ethos* é um conjunto sistemático de disposições morais, de princípios práticos) ” (THIRY-CHERQUES, 2006); e pelo *héxis* para representar os princípios adquiridos pelo corpo, como: as expressões, posturas etc.

Com isto posto, observa-se que a constituição e condicionamento do *habitus* é de extrema importância para o encadeamento da reprodução social. Vemos cotidianamente que os dispositivos apreendidos através das relações sociais formulam e caracterizam o *circo-família* e, conseqüentemente, as pessoas que compartilham desse ambiente.

Como já observado e argumentado nesse trabalho, o *ethos* circense é constantemente posto em prática no desenrolar cotidiano, por meio das ações exercidas pelos agentes e pelo grupo.

Assim, o *savoir-faire* instigado nas maneiras de compreender o espaço como um todo, de exercer as atividades próprias que o circo demanda, de estabelecer as prioridades dentro do local, de seguir as regras que estão no circo de forma sutil; é a síntese do encadeamento da reprodução social apontado acima.

Os *habitus*, manifestados pelos *ethos* dentro do circo; delineiam as posições que os circenses buscam empreender ao performar esta habilidade assimilada dentro

do ambiente circense. Ou seja, a performatividade dentro do circo por meio dos hábitos adquiridos explanam, demonstram e demarcam as formas de agir que devem ser interiorizadas por todo àquele corpo social.

Destarte, podemos observar que o *ethos* manifestado nos hábitos dos indivíduos e do grupo social, configura-se como um comportamento esperado dentro da comunidade que se compartilha as rotinas diárias. Este comportamento esperado, é exteriorizado a partir das *performances* próprias daquele contexto específico.

Nesse sentido, com o *ethos* expresso pelos comportamentos esperados do grupo social, nota-se as interações dentro da comunidade circense é pautada tal qual Goffman (1959) aponta em suas discussões, isto é, “a interação (isto é, interação face a face) pode ser definida, em linhas gerais, como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata” (p. 23). Com isto, ao compartilharem repetidamente o cotidiano, o *ethos* é sobressaltado nas formas de interações do grupo.

Dito assim, as formas de interagir através dos dispositivos sociais adquiridos (*habitus*) suscitam a crença dos indivíduos nos papéis representados rotineiramente por todo corpo social. Utilizam-se mecanismos de convicção para reafirmar as fachadas por eles representadas através dos costumes tradicionais do *circo-família*. Tal qual afirma Goffman, “a fachada é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconsciente empregados pelos indivíduos durante a representação” (p. 29). Quer dizer, para a efetividade completa das *performances* dos *ethos* durante o cotidiano compartilhado, necessita-se: 1) da crença do indivíduo e da plateia que participa do momento; 2) da fachada para representar a *performance*; e, 3) do cenário, que compreende como o local da representação.

Em síntese, compartilhar o *ethos* circense é estar constantemente suscitando as formas tradicionais do que é ser circense. Além de ser um conjunto de princípios práticos e inconscientes, o *ethos* é constituído pelo grupo que rotineiramente o representa a partir das interações sociais efetivadas cotidianamente.

CAPÍTULO 3 – CIRCO E PERFORMANCE: UMA ANÁLISE DO ESPETÁCULO CIRCENSE

Este capítulo tem como objetivo analisar a apresentação das *performances* cômicas e acrobáticas a partir do viés metodológico das teorias que fundamentam os estudos sobre performances.

Para isto, a observação participante dentro dos espetáculos representados nos três circos pesquisados²⁹, constituiu uma parte primordial para a descrição das atividades performáticas. Dito assim, parte do pressuposto teórico metodológico da antropologia, no qual etnografia não é apenas método, mas acima de tudo, também é teoria (PEIRANO, 2014).

Porquanto, ao debruçar-se nas ferramentas etnográficas, tais como, diários de campos, fotografias, gravações, entre outros recursos, formulou-se a síntese que compreende este terceiro capítulo, o qual pode ser resumido pelas percepções das representações performáticas dentro dos espetáculos circenses e de como as experiências em relevo suscitadas por estas performances promovem tanto a efetividade destas, quanto a renovação do circo por meio das particularidades promovidas pela plateia.

3. 1. Sobre a teoria da *performance*

Para construir a análise sobre o circo e o espetáculo, a antropologia da *performance* foi a que mais se adequou as minhas apreensões visto que nos atos performáticos podemos sentir, experienciar e recriar as ações. Neste sentido, pode-se salientar a *performance* como um evento que está sempre em movimento, sendo processual e dinâmico. Com isto, as atividades performáticas compõem a ação, sendo caracterizada como uma categoria universal, pois de acordo com Langdon (2007), tem-se a concepção de que os eventos performáticos estão em todos os lugares.

Dito isso, trabalhar a *performance* é trabalhar a experiência em relevo: “*performance* trata de experiência ressaltada, pública, momentânea e espontânea” (IDEM, p.16). Para se ter a eficácia do evento experienciado, precisa-se ressaltar a importância da participação massiva dos integrantes da ação e a significância do

²⁹ American Circo, Circo do Palhaço Cheirozinho e Real Circo.

envolvimento que se dá na criação de novas e contínuas experiências. Para isto, é necessário frisar que essas novas/velhas/contínuas experiências vão se desdobrando em eventos multissensoriais, no qual despertam experiências multivocais.

A partir desses diversos sentidos impulsionados pelo ato da *performance*, no seu limiar aparecem os engajamentos corporais e emocionais (Langdon, 2007). Tais ações trazem simultaneamente novos significados que emergem na realização da *performance*, estando a *performance* localizada na experiência imediata.

Com isto, nos estudos sobre a *performance*, nota-se a utilização de mecanismos que integram a execução da *performance* e faz com que se tenha eficácia na ação. Dito isto, as *performances* sempre terão *scripts* tendo muitas das vezes uma ordem de execução do ato. Contudo, mesmo com os *scripts* no momento da reprodução do evento há uma renovação e criação de novos significados. Toma-se a plateia³⁰ como um elemento constituinte das *performances* que estão sendo representadas, dado que a audiência compõe a execução do ato para na finalização e êxito da ação performada. Desta forma, o envolvimento do público torna-se essencial para que exista uma troca de experiências do *performer* e de quem assiste.

A execução da *performance* é compreendida também como um comportamento restaurado, onde “comportamento de *performance* é comportamento apreendido e/ou praticado – ou duplamente, comportamento treinado, comportado: comportamento restaurado” (SCHECHNER, 1988 p. 108 APUD SILVA, R.A. 2005 p. 57). É importante, assim, lembrar-se que os *scripts* mantêm a concepção de que as *performances* possuem ordem, mas que, na sua reprodução sempre aparecem novos elementos e que trazem significância para a perpetuação. Neste sentido, de acordo com o Schechner, “*performances* marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo e contam histórias. *Performances* – rituais, de arte ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamento duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam” (SCHECHNER, 2011 p. 02).

³⁰ Se tomamos como exemplo as *performances* executadas nos picadeiros, podemos perceber que a participação do público renova as ações executadas nos eventos performáticos e propiciam a permanência do circo, visto que a cada apresentação novos dispositivos são criados, recriados, sentidos e reelaborados a partir das significações que emergem dos atos executados.

Ainda mais, é preciso ter a ideia de que as *performances*, no ato da execução, possuem diversas funções, tais como: entreter, construir algo, formar ou modificar uma comunidade, curar, ensinar, persuadir, convencer, lidar com o sagrado ou com o profano etc.

Desta forma, utilizando a concepção de Schechner – de que “na vida cotidiana, “realizar *performance*” é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem” (SCHECHNER, 2011 p. 29) –, e fazendo um paralelo com as *performances* circenses que estão na área comum vestidos de seus personagens percebe-se que estão sendo, fazendo e se mostrando fazendo a *performance*. “As *performances* da vida cotidiana (“fazem acreditar” – elas criam as realidades sociais que encenam. Em *performances* de “faz-de-conta”, a distinção entre o que é real e o que é fingido é sempre clara” (Idem, p.44).

Neste sentido, de acordo com Dawsey *et al.* (2013) se apoiando em Schechner, afirmam que a *performance* pode ser estudada pela noção de “trança”. Este entrelaçamento se dá a partir de elementos que constituem as *performances*. É dessa forma que a continuidade entre os ritos e as *performances* teatrais são exaltadas.

Rituais se produzem como eventos teatrais, e teatros podem suscitar experiências rituais. *Performances* podem ser vistas como uma “trança” (braid) de elementos de ritual e teatro. Quanto mais trançadas forem as *performances* mais eletrizantes tendem a ser (Dawsey *et al.*, 2013 p. 23).

Para tanto, nota-se aqui que as diferenças entre dramas rituais e os dramas estéticos³¹ – tais como elaborados por Turner –, são dissolvidas e, a partir da trança, nota-se um *continuum* entre elementos colocados muitas vezes como diferenciados. Com isto, ainda de acordo com os autores, esse tipo de análise de continuidade possibilita a captação da “movência das manifestações” (p. 23), exaltando as justaposições, “as formas híbridas” (p. 23), como também os processos relacionais.

Tendo isso em mente, nesse entrelaçamento de tipos distintos de *performances* o *continuum* que se movimenta entre os dramas rituais e os dramas estéticos são atos

³¹ Ao debruçar-se sobre a teoria da performance, Schechner busca dar continuidade aos escritos promulgados por Turner em “From Ritual to Theatre” (1982). Schechner em “Do ritual ao teatro e de volta: a trança da eficácia e do entretenimento” estabelece uma relação entre as manifestações ritualísticas e teatrais, no qual em ambas esferas performáticas encontram-se elementos performáticos que suscitem experiências reais. Dito assim, “dramas estéticos e rituais espelham a vida social” (DAWSEY *et al.*, 2013 p.24). Ambas experiências controem relações sociais e performances efetivas, construindo entrelaçamento entre ambas (braids).

carregados de transferências vitais³² transmitindo “conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados” (TAYLOR, D. 2013 p. 10).

Segundo Bauman (2009), na antropologia da *performance* existem/existiram três correntes distintas cuja são desenvolvidas as pesquisas e teorias. Uma delas está arraigada na teoria social moderna e as outras duas estão localizadas no âmbito dos estudos antropológicos que partem da década de 70.

Para tanto, a mais antiga dessas abordagens mencionadas acima trata a *performance* como um evento singular e único como: “festivais, feiras, espetáculos, mercados, e assim por diante, chamados na literatura variadamente como “*performances* culturais” (Singer, 1972), “eventos de display” (Abrahams, 1981) ou “encenações” [enactments] (Abrahams, 1977) ” (BAUMAN, R. 2009 p. 03).

A concepção central nesta abordagem é que as *performances* culturais são ocasiões nas quais os significados e valores mais profundos de uma sociedade recebem forma simbólica, são corporificados, performados e exibidos perante uma audiência para contemplação, manipulação, intensificação ou experimentação. (BAUMAN, R. 2009 p. 03).

A segunda corrente de pesquisa sobre a temática da *performance*, de acordo com Bauman, se autodenomina *performatividade* no qual a ação está ligada as linguagens, gêneros que performam uma ação particular.

Já a terceira corrente da *performance*, para o autor, está no domínio da comunicação habilidosa, no qual, o próprio Bauman contribui com seus estudos. Os trabalhos que pesquisam a arte verbal se detêm à *performance* da fala, dando ênfase ao significado cultural dessas práticas.

Com isto, seguindo a concepção de Victor Turner (que se encaixa na primeira corrente de pensamento) as *performances* têm um caráter revelador, em que ao observá-las pode-se apreender a particularidade mais profunda, singular e autêntica da cultura diferenciando-se da *performance* que é construída/inventada.

Ainda, conforme Turner, as *performances* surgem através de elementos particulares da vida cultural fazendo emergir os princípios estruturantes de onde se observa. No entanto, as execuções das *performances* também revelam os fundamentos ligados a antiestrutura nos quais são definidos como os momentos únicos no ato da *performance*.

³² Taylor, Diana *Traduzindo performance*, 2013

Nessa dialética social, o que evidenciou Turner é que em um determinado momento a estrutura institui a antiestrutura, de modo a produzir um efeito de distanciamento reflexivo sobre si mesma; em um segundo momento, a “antiestrutura” tende a contribuir para revitalização da própria estrutura social (SILVA, R.A. 2005 p. 37).

Neste sentido, esta parte da dissertação tem por objetivo relacionar essas duas correntes que se diferem, por meio das quais as *performances* circenses podem ser percebidas, pelos termos de Turner, no cotidiano e nos espetáculos evocando o caráter mais profundo da cultura. Contudo, vejo também a *performances* nos circos como uma construção e uma invenção, podendo também ser apenas uma máscara³³ da representação. Isto é, mesmo a *performance* trazendo à tona movimentos e experiências mais íntimas da cultura/ato, a mesma *performance* pode ser evidenciada pela artificialidade, uma reprodução de comportamentos restaurados.

Tendo sido delineado esse objetivo, aqui objetiva-se analisar duas partes primordiais que compõem os espetáculos circenses, sendo eles as *peças* dos palhaços que se estendem ao longo de todo *show*, e os números de acrobacias³⁴, culminando na apresentação final que geralmente é um quadro que depreende uma organização maior dos circenses para fechar com maestria. Para tanto, irei analisar também a plateia que vai para assistir as representações do circo, sendo esta observação importante para complementar o todo que é o espetáculo circense, tendo em vista que o público efetiva o que está sendo apresentado no centro do picadeiro.

Dito isto, para fundamentar essa descrição das partes do espetáculo circense como também a observação do público, irei tecer discussões juntamente com a etnografia³⁵ sobre as contribuições da teoria da *performance* para a análise circense, visto que os estudos sobre a *performances* podem captar as multisensações³⁶ que os espetáculos provocam. Ainda se vê necessário a teoria da *performance* neste trabalho tendo em vista que, de acordo com Langdon (2007) na “reconfiguração do pensamento social contemporâneo (Geertz1998), o campo da *performance* se apresenta como espaço interdisciplinar importante para a compreensão dos gêneros

³³ Esta categoria de máscara social é trabalhada por Erving Goffman em *As representações do Eu na vida cotidiana*. (1985).

³⁴ *Lira*, bambolê, malabarismo, parada sob as mãos etc.

³⁵ Etnografia não é apenas método também é teoria de acordo com Mariza Peirano (2014).

³⁶ Defino multisensações como as reações de risadas, aflição, ansiedade, questionamentos e deleite provocadas através das *performances* cômicas que são apresentadas pelos palhaços.

de ação simbólica” (p. 163). Neste sentido, percebe-se que as teorias que controem a categoria da *performance*, denota-se estas como um marco teórico que abrange essas análises sobre o circo que serão aqui desenvolvidas uma vez que as perspectivas dos estudos em *performance* captam as ações simbólicas performadas ao longo do espetáculo apresentado ao público.

3. 2. Sobre o espetáculo

Ao longo de minha pesquisa, ir ao espetáculo se tornou o local por onde eu poderia estabelecer contatos com os circenses para experiências futuras. Isto é, eu era espectadora do espetáculo e me apresentava como uma pessoa que estava empreendendo uma pesquisa sobre circo, com isto os circenses se interessavam e abriam as portas de sua moradia para mim.

Desta forma, ao longo da minha trajetória como pesquisadora dos circos, tive a oportunidade de visitar e assistir três circos que percorrem a Paraíba. O primeiro deles foi o American Circo, no qual, pude estabelecer um vínculo duradouro, o que me permitiu compreender diversos ensinamentos a partir de conversas com eles.

Os espetáculos que assisti deste circo em específico, se deram a partir de convites e em um ambiente que não era regular: o teatro. Com a observação do circo no teatro, pude tecer comparações e assimilar as diferenças entre o espetáculo normatizado³⁷. Contudo, as similaridades também estavam presentes e se faziam efetivas para o público.

No circo do Palhaço Cheirozinho o contato que pude constituir com eles se deu a partir da ida ao espetáculo como plateia e a partir de então estabeleci uma relação com Kássia que trabalhava na bilheteria, e ela me abriu as portas para conhecer os outros circenses e compreender mais a fundo sobre o cotidiano e seus desdobramentos. Com Robson³⁸ pude aprender as burocracias e as técnicas que o trabalho de gerir um circo empreende.

Já o meu contato com o terceiro circo, o Real Circo, se deu mais recentemente. Eles também estavam de passagem por Campina Grande, primeiro no bairro Portal Sudoeste e depois no bairro do Catolé. Conversar com eles foi um pouco mais difícil.

³⁷ Quando digo normatizado é aquele espetáculo no ambiente circense, cercado da lona e na presença do picadeiro como o centro das apresentações.

³⁸ Dono do Circo do Palhaço Cheirozinho.

Todavia, a partir da ida ao espetáculo como espectadora, e tentando explicar um pouco mais do que era meu trabalho, as portas do Real Circo foram se abrindo para que eu pudesse depreender minha pesquisa.



Figura 17 Real Circo visto de Frente

Tendo isto em mente, irei me deter mais detalhadamente na estrutura do espetáculo que pude apreender nesses diferentes circos. Destacando ainda, uma regularidade de lógica estrutural observada entre os diferentes circos citados anteriormente.

Neste sentido, os espetáculos são apresentados cotidianamente³⁹ sendo geralmente noturnos, com uma duração aproximada de 2 horas. Todavia, nos fins de semana quando os fluxos de pessoas aumentam, os circenses apresentam de dois a três espetáculos por dia, consistindo nos dois vespertinos – das 15h até as 19h – direcionados para o público infantil. Já o noturno está voltado para todos os públicos trazendo as principais atrações e piadas.

Os números que são apresentados nos espetáculos podem diferenciar e alternar diariamente ou semanalmente. Esta estratégia de acordo com Robson é proposital, pois a repetição de números como também a alternância entre eles traz o público ao espetáculo tanto para apreciar os *shows* novos quanto para assistir àqueles que os trouxeram de volta:

“O que acontece, você quando vem, vem duas no máximo três vezes, mas a gente passa meses... Então vai mudando o público então as vezes não é necessário você tá mudando direto porquê o público mesmo se muda, vai mudando de pessoas que vai assistindo que não viu. E acontece isso que

³⁹ Com exceção da segunda feira, pois consiste na folga dos artistas.

você falou agora: gostei da faca. Você vai contar pra tua amiga, teu amigo, aí quando você vem sua intenção é mostrar isso a eles, 'oh é isso, você vai vê como é engraçado" (ROBSON).

Para tanto, o espetáculo é montado diariamente, sendo assim, os únicos números fixos são aqueles que exigem mais treinos, esforço e dedicação dos artistas, com isto as acrobacias são apresentadas diariamente.

Como a duração do espetáculo é geralmente em torno das duas horas, os circenses montam estratégias para o consumo dos produtos que eles mesmo produzem nas *vendagens/vendas*. Com isto, um intervalo é concedido durante a execução do espetáculo, esta estratégia consiste em uma pausa nas apresentações para a montagem da segunda parte do *show* que normalmente requer uma preparação maior no centro do picadeiro, como também para o público ir ao banheiro e principalmente consumir os produtos produzidos nas *vendagens*.

O público passa por esse caminho e vai para as arquibancadas, esperar o espetáculo começar. Quem chega mais cedo fica escutando músicas que aumentam a ansiedade para o início do *show*. Essas músicas geralmente são as que estão fazendo mais sucesso no momento. É possível escutar a plateia cantando e entrando no clima para o espetáculo que irá acontecer proximamente. Os circenses agradam a plateia de todas as maneiras, levando os produtos até aqueles que estão sentados, tiram fotos das pessoas para depois vender em um porta-retrato. É comum também ver os circenses circulando com brinquedos luminosos para as crianças que servem para complementar o espetáculo que irá iniciar.



Figura 18 Público esperando o espetáculo começar.



Figura 19 Membros da plateia esperando e os circenses oferecendo os produtos

Com isto, assim que as luzes se apagam o espetáculo está para começar. Para abrir os números principais, o *show* conta com uma apresentação do corpo de *ballet* do circo, fazendo danças de músicas que são conhecidas nacionalmente. Esse *ballet* é formado pelas próprias artistas de circo que também realizam números de maior complexidade, como as acrobacias.



Figura 20 Corpo de Ballet do Real Circo.

Nas duas horas seguintes de *shows*, as *peças* do espetáculo que são apresentados se intercalam entre apresentações de números acrobáticos e os *shows* dos palhaços. As trocas de equipamentos e dos artistas são feitas na hora trazendo uma dinamicidade e uma sequência ordenada de apresentação. Esses números apresentados trazem elementos populares, tanto para crianças quanto para os adultos, a presença de personagens como: homem aranha, *os minions*, *transformers* trazem um apelo maior para assistir os espetáculos que essas figuras irão apresentar.

Desta forma, desde a decisão de assistir a um espetáculo circense, até a compra do ingresso, a espera na fila, o caminho para entrar na lona e sentar nas cadeiras, o período de expectativa ao escutar as músicas pré-apresentação, os elementos estruturantes do espetáculo, os personagens dos filmes etc. todas essas experiências trazem à tona a magia que envolve o imaginário circense, fazem com que as *performances* que serão apresentadas posteriormente tornem-se uma experiência sinestésica.

3. 3. Os palhaços

Ir para o circo, muitas vezes, acarreta ir assistir aos *shows* de humor que os palhaços apresentam. Eles se tornaram uma das principais atrações do circo devido

ao papel central que eles têm dentro do imaginário circense. No circo do palhaço Cheirozinho, pude me deparar com a categoria o “*chama*” do circo, que é compreendido como o próprio Palhaço Cheirozinho.

O palhaço Cheirozinho é bastante aguardado pelas crianças, enquanto estava realizando minha entrevista com os circenses, presenciei a cena de uma criança bastante ansiosa perguntando que horas seria a apresentação do palhaço em questão.

Cheirozinho se tornou bem famoso no nordeste através do circo de seu irmão. Ele nos contou que nasceu em circo e que sua família, Brandão, tem vários circos renomados pelo Nordeste. Contudo, há apenas três anos ele saiu do circo do seu irmão e montou o seu:

Neste sentido, percebeu-se – durante a etnografia – que o *chama* dos circos tradicionais⁴⁰ são as *performances* dos palhaços. Em vista disso ao longo de todo o espetáculo percebe-se como os gerentes do circo usufruem do *chama* e dispõem as *performances* dos palhaços por toda a extensão dos espetáculos que pude assistir como plateia nos circos já mencionados acima.

Desta forma, os palhaços se apresentam no mínimo quatro vezes durante todo o espetáculo, entre um número acrobático e outro entram os palhaços para performar e levantar o riso da plateia. Os quadros apresentados pelos personagens dos palhaços são montados um pouco antes do início do espetáculo, desta forma no circo de Cheirozinho pude compreender, que eles se apresentam através de um estilo denominado *reprise*. Através desse recurso, eles montam e adequam sua exibição no picadeiro. Para Josilene, do American Circo, a *reprise* pode ser compreendida como sendo uma técnica que facilita a vida dos palhaços “se vão reprisar a foto hoje, todo santo dia vão reprisar a foto. Todo palhaço tem uma *reprise* pra fazer e circo pequeno não, muda cada piada, essas coisas”. Ou como um deles explica:

“A *reprise* a gente *chama reprise* que é uma parte cômica que é montado, programado já. Ai tem pra a gente levar um musical, tem a *reprise* da faca que você vai ver agora, tem a *reprise* do rambo que a gente vai apresentar no espetáculo das 21h. Então ai tudo é comigo, ai meu irmão pergunta o que a

⁴⁰ Ênfase nos circos tradicionais pois, nos circos de maiores portes o *chama* constituem nas acrobacias de alto risco. Trago como exemplo o Le Cirque, circo que passou uma temporada na cidade de João Pessoa e que as apresentações cômicas se baseavam na mímica e tinham um curto tempo de apresentação. Já as acrobacias eram mais duradouras e bem elaboradas.

gente vai levar? Tem que vê a maneira do público como tá se tem muitas crianças se tem muito adulto, ai ele pergunta pra mim porque é eu que tomo de conta dessa área” (MARCELO).

Neste sentido, antes de ir ao espetáculo os palhaços já tem suas *reprises* montadas e elas vão mudando ao longo da semana, ou, de acordo com o público que vai assistir. Nas sessões *matinês*⁴¹ as *reprises* apresentadas são bem mais leves, sem piadas de duplo sentidos e com uma maior interação do público, percebe-se também nessas apresentações diurnas que as mímicas são frequentes, deixando apenas o riso e a música comandar as *performances*.

Outra característica da apresentação dos palhaços em circos identificados como sendo *circo-família* é a massiva interação com o público, como deixa explícito Robson e Josilene. Toda *reprise* que eles montam tem como princípio a comunicação com a plateia. Tais *reprises* ainda são estruturadas a partir de piadas e números que podem ser definidos pela classificação de idade, como já dito anteriormente, quanto mais cedo mais serão feitas apresentações para as crianças:

“Que os palhaços da gente, tradicional da gente, fazem as palhaçadas. E o dele não [os circos de porte grande]. *Reprise* quer dizer... deixa eu só te explicar uma coisa, os palhaços de circo pequeno mexe com as pessoas, eles falam, por exemplo, eles precisam de mim para fazer a palhaçada e do *mestre cena*, o *mestre cena* é aquele que vai conduzindo o palhaço[...] no caso é a *reprise* que fala, *chama* uma pessoa pra fazer a palhaçada. [...] os meninos ficam brincando” (JOSILENE).

Tendo isto em vista, que a interação com o público é primordial para a montagem de uma *reprise*, iremos partir do pressuposto que essa interação é o princípio que comanda as apresentações dos palhaços nos circos que foram visitados.

As *performances* dos palhaços geralmente abordam o cotidiano da cidade em que estão hospedados, eles trazem constantemente elementos que referenciam os costumes dos lugares, como também os estigmas que rodeiam os locais. Estes elementos que constituem as representações cômicas fazem que acionem o reconhecimento por parte da plateia e que as piadas contadas sirvam para interação com o *performer* tornando-se eficaz através das risadas e dos aplausos.

⁴¹ Categoria utilizada para designar os shows que são apresentados durante à tarde.

Neste sentido, pode-se perceber que as *performances*, de acordo com Langdon (2007) ao citar Bauman e a corrente dos estudos que esse autor desenvolvia, é um meio de reconhecimento, ou seja, a *performance* está situada num contexto particular que é construído pelos participantes, no qual os elementos que integram a *performance* fazem com que o efeito seja exitoso a partir das partes de identificação do público nos artistas e dos artistas no público. Sendo assim, quando o palhaço faz piada com um bairro do local, ou mesmo com uma figura importante que só as pessoas da cidade conhecem, há um sentimento de pertencimento na *performance* que está sendo executada fazendo com que a representação traga veracidade e efetividade.

Seguindo este viés, durante a *performance* e a partir dos elementos ressaltados durante a execução que propiciam a identificação, ressaltam-se os papéis que estão sendo delineados durante o desenvolvimento do ato. Para isto, de acordo com Bauman (LAGNDON, 2007 apud BAUMAN, 1977 p. 09) as *performances* devem ser constituídas a partir de partes que identifiquem esse ato dos demais.

Tão logo um número acrobático termina percebe-se dentro da lona uma atmosfera apreensiva esperando com ansiedade o próximo quadro performático. Para aumentar mais o nervosismo da audiência o controlador da luz deixa o picadeiro todo escuro e nesse meio tempo pode-se sentir a inquietação para descobrir o que vem em seguida.

Logo após esse *momentum* de espera em que a aflição toma conta do público, uma música alegre e conhecida começa a vibrar dentro da lona, canção em ritmo do forró eletrônico entoando “ei! Aqui ó! Ei! Aqui ó!” e marca a entrada do Palhaço Chamosinho no picadeiro. O seu andar de maneira desengonçada ritmado com a música conduz Chamosinho até o centro do picadeiro, quando se movimenta no palco o foco de luz o acompanha, mantendo toda a atenção voltada ao palhaço. Já com todos os olhos da plateia no artista, vemos ele vestido com um terno azul de seda com suspensórios e camisa colorida.

Para dar início a sua *performance* o palhaço traz consigo uma cadeira e a posiciona no centro do palco. Ao dispor o objeto, o palhaço cumprimenta o público dando boa noite e escuta-se em uníssono como resposta à pergunta –“Boa Noite!” –. Ao escutar réplica da plateia, ele começa a provoca-la dizendo que não escutou direito

e todos respondem mais forte. Neste meio tempo, o *mestre cena*⁴² entra no quadro da *performance* questionando o palhaço sobre sua inteligência e fazendo perguntas difíceis para colocá-lo em saia justa. Charmosinho mostra sua indignação e pergunta ao *mestre cena* como ele pode conseguir as respostas para tais questionamentos. O *mestre cena* afirma que ele pode obter as respostas dos enigmas indo atrás da cortina e perguntando a alguém que está por lá. Charmosinho vai e vem após diversos questionamentos acionados pelo *mestre cena*, no meio de uma das charadas ele se impressiona com a inteligência da pessoa que está por trás do cortinado. O público inicia suas risadas a partir das charadas feitas, pois, são perguntas bem fáceis de resposta conhecida. As crianças tentam soprar para Charmosinho, contudo, o *mestre cena* logo repreende e o palhaço mostra-se inconformado com a atitude do colega. O número termina quando a pessoa atrás do palco se nega em responder mais perguntas e Charmosinho tenta enganar o *mestre cena* nas repostas, contudo, todos percebem e ele corre do palco para não sofrer consequências.

Entretanto, vejo aqui que a *performances* dos palhaços apesar de expressarem funções bem demarcadas, por meio dos quais o palhaço é quem comanda do centro do picadeiro os atos performáticos e a plateia que está encarregada de reagir as multisensações provocadas pelos *performers* faz emergir sensações impulsionadas pelo ato performático as quais consistem nas surpresas, ansiedades, risadas, identificação provocadas pelo palhaço.

Em vista disso, e através dos mecanismos de reconhecimento exaltados nas *performances*, tem-se que as ações devem ser distinguidas através dos *displays*. Estes consistem nas exibições frente aos espectadores das *performances*; “A responsabilidade de competência assumida pelos atores. Estes devem exhibir o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas” LAGNDON, 2007 apud BAUMAN, 1977 p. 09). Diante disso, percebe-se que o autor ressalta que esses elementos devem ser essenciais dentro das *performances* observadas, ressaltando que cada personagem tem um papel definido e que através desse papel as experiências são colocadas em relevos.

Em umas das *reprises* no circo que é bem popular, no qual a intenção é imitar uma banda no centro do picadeiro onde cada pessoa escolhida irá representar um instrumento com os trejeitos que o palhaço ordena. Para isso, o palhaço percorre as

⁴² Em outros momentos o mestre cena assume o papel de locutor do circo.

arquibancadas para encontrar quatro pessoas que estejam dispostas para ir até lá e fazer o que ele pede, contudo, as pessoas que vão não sabem o que vai acontecer quando são selecionadas. Esse momento de mistério traz uma suspensão do *continuum* da *performance*, pois, tem-se a dúvida do que vai acontecer posteriormente. Entretanto, essa incerteza gera adrenalina na plateia incitando os escolhidos a irem para lá, gritos como “vai logo!” “aqui!!” (Indicando alguém para ir) são constantemente ouvidos.

Com os quatro membros da plateia nomeados e já no centro do picadeiro, a música começa a tocar marcando a inicialização do número, o palhaço avisa que todos têm que imitar os movimentos que ele fizer. Então um a um vê sua situação e imita da melhor maneira que pode: uma mulher finge que toca o violino, os homens fingem que tocam a bateria e a guitarra e o último homem faz uma dança sensual. Nessa dança sensual, que tem a intenção de colocar o homem em uma situação constrangedora, demarca o momento no qual acontece a quebra de *script*. A quebra de roteiro se dá ao negar fazer os mesmos movimentos, fugir do palco, ignorar o palhaço etc.

A audiência ri junto do homem com o desespero do palhaço e nesse ápice a quebra do *script* torna-se uma *performance* no estágio de liminaridade, tendo a submissão do palhaço e a ascensão da plateia. É importante frisar que os membros escolhidos para dividir o palco com o palhaço, representam toda a plateia. Neste sentido, vejo o público como indivíduo coletivo que faz parte da *performance* circense. Ou seja, as reações que se alastram nas arquibancadas geralmente são generalizadas, como também, incitadas, pois quando um membro ri os outros se contagiam e riem juntamente.



Figura 21 Palhaço Reizinho e integrantes da plateia

Assim, objetiva-se que durante a execução do quadro, ao *chamar* o público para dividir o centro do picadeiro com eles, os papéis performáticos se invertem criando uma nova sensação e ordem de execução.

Neste sentido, para se configurar uma inversão de papéis tem-se em mente que, de acordo com Schechner (2006), para cada ambiente performático espera-se um comportamento esperado dos atores como também dos espectadores. Desta forma, “uma *performance* acontece enquanto ação, interação e relação” (SCHECHNER, R. 2006 p. 06).

Tendo isso em vista, nota-se que apesar de toda *performance* se configura como sendo dinâmica, refeita e reelaborada ao longo do tempo (SILVA, 2005) a execução da *performance* também segue um *script*, todavia, esse roteiro não é fixo, pode-se inovar a partir do conjunto de dispositivos que a *performance* tem a sua disposição durante a execução do ato.

Como já dito outrora, vemos que a inversão de papéis durante as *performances* dos palhaços dos circos pesquisados se dá a partir do movimento de *chamar* algumas pessoas da plateia para o centro do picadeiro. Assim, apesar da *reprise* estar configurada dessa maneira, as reações da plateia não são calculadas, ou seja, pode ocasionar uma quebra de *script* ou do comportamento esperado. Neste sentido, nesse momento de quebra há uma ruptura na estrutura da *performance*, onde os palhaços e o público estão ou em caráter igualitário no *continuum* da *performance*, ou a plateia

chamada para o centro do picadeiro tem o controle da situação, invertendo o papel que antes era de submissão ante à *performance* do palhaço. Desta maneira, no estado liminar a partir da quebra do *script* ocorre a transformação dos personagens.

Podemos perceber aqui que essa inversão pode ser considerada como um metateatro no qual devemos perceber os significados dessa inversão de papéis através da anti-estrutura, que interrompem o fluxo da vida cotidiana (SILVA, 2005).

Em outras palavras, constituem um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social, através do jogo de inversão e desempenho de papéis figurativos que sugerem criatividade e propiciam uma *experiência* singular, que é, ao mesmo tempo, “reflexiva” e da “reflexividade” (SILVA, 2005 p. 43).

Para isto, no texto de V. Turner (1974) *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura* ao tomar como exemplo a estrutura ritualística da tribo Ndembos explícita que no estágio liminar os envolvidos no ato são colocados em estado de igualdade e submissão.

Primeiramente o Kafwana torna-se o predominante e as outras pessoas comuns do povo ndembo revelam-se privilegiados, ao exercer autoridade sobre a figura da suprema figura da tribo. Na liminaridade o subordinado torna-se predominante. Em segundo lugar, a suprema autoridade política é retratada “como um escravo” [...] O chefe precisa exercer autocontrole nos ritos para ser capaz de autodomínio depois, diante das tentações de poder. (TURNER, V. 1974 p. 126).

Portanto, ao presenciar a quebra do *script* durante a *performance* que está sendo executada, nota-se uma troca de poder entre aquele que faz a graça e àquele que a recebe, durante o estado liminar no qual, o palhaço fica à mercê da ação do membro escolhido da plateia, tem-se uma transformação na qual o palhaço que era o ator principal que executa a *performance* fica dependendo da ação do ator da plateia para executar seu próximo passo.

Destarte percebe-se que o público aprecia esse momento de suspensão e de inversão, pois, traz um suspense ao número que está sendo representado, e dúvida do que irá acontecer depois tanto por parte a plateia quanto por parte palhaço.

Deste modo, a incerteza e suspensão do fluxo da *performance* propicia dinamicidade nas *performances* que são apresentadas cotidianamente, tornando então, cada espetáculo eficaz e único mesmo na rotina.

Nesse estágio liminar – citado acima – tem-se a concepção estudada por Turner (1974) que afirma que a liminaridade ou as pessoas liminares são ambíguas, não se situam em lugar algum, se situando, portanto, no meio (num limbo). Por isto, o *continuum* está situado dentro e fora do tempo e só pode existir em relação ao outro.

Todavia, percebe-se também que de acordo com Schechner (2007) apesar das *performances* serem constituídas de comportamentos restaurados, cada ocasião de ação específica e os elementos que constituem esta *performance* fazem com que exista a unicidade do ato.

Ainda, no que tange a reação do público ante a esta inversão de papéis, percebe-se que pela reação das risadas e do constrangimento do palhaço diante da quebra do *script*, provoca-se mais risadas que percorrem todo o circo. Ademais, elementos evidenciam a reação da plateia, como: a cara do palhaço diante da situação. Com efeito a audácia da pessoa da plateia faz com que a apreciação do número seja mais divertida para quem está assistindo e experienciando este momento.

Diante disso, percebo que a plateia defronte das apresentações circenses torna-se *communitas*, tendo em vista que as *communitas* pertencem a um momento atual, deixando de lado as estruturas – nesse momento – do passado. Dito assim, ao se agruparem na liminaridade a plateia tornam-se indivíduos coletivos por meios das *communitas*.

Neste sentido, compactuo com a ideia de Turner (1987) de que o movimento pós-moderno percebe as *performances* como uma categoria que tem falhas, hesitações etc. e que a partir da sua execução podemos perceber a criatividade das formas de interação social. Em vista disso, este autor propõe pensar no processo da liminaridade como pessoas liminares e ambíguas, isto é, àquelas que se situam no meio do processo performático. Ainda, nos momentos de liminaridade, marginalidade e inferioridade símbolos, signos e mitos são construídos e reconstruídos. Desta forma, “As condições ‘liminares’ e ‘inferiores’ estão frequentemente associadas aos poderes rituais e a comunidade inteira, considerada como indiferenciada” (TURNER, 1969 p.123). Com esta afirmação percebo que o processo de liminaridade no circo se torna

efetiva a partir do momento em que os indivíduos se agrupam. Assim, “A ‘*communitas*’ só se torna evidente ou acessível (...) por sua justaposição a aspectos da estrutura social ou pela hibridização com estes” (TURNER, 1969 p. 154).

Diante desta ideia, Turner (1982) tenciona sua visão a dicotomia entre os estágios liminais – que está presente nas sociedades tradicionais – e liminóide – que são características das sociedades “complexas”. Partindo deste viés, Turner propõe pensar o estado liminóide como um local que as regras são quebradas, novos símbolos são refeitos, nas palavras do autor “uma livre e experimental região da cultura” (p.14), por conseguinte, a opção está impregnada nos estágios liminóides presente nas *performances* de entretenimento/trabalho/lazer.

Em contrapartida, nos estados liminais a obrigação prevalece na execução da *performance*. Destarte, os tais fenômenos tendem a ser coletivos e cíclicos, de acordo com Turner estão presentes em sociedades tribais e agrárias, estando integrado no processo social total, onde possuem uma função social que representam a coletividade.

Como já pontuado anteriormente as *performances* dos palhaços são leves e bem situadas localmente, muitas vezes as *reprises* construídas são vivências passadas anteriormente e colocadas no centro do picadeiro de maneira engraçada. Por conseguinte, podemos concluir que as *performances* são constituídas por ações que já foram vivenciadas, tanto através de experiências anteriores que foram vividas no picadeiro, quanto também pela trajetória de vida de cada artista que está executando.

Em consequência disso os artistas circenses, especificamente os palhaços, ao trazerem essas experiências e comportamentos restaurados para montar uma *reprise* e apresentá-las trazem veracidade para o público que está acompanhando. Portanto, a *performance* executada levanta o mecanismo de fazer acreditar, buscando o convencimento do público por meio das ações e atos encenados, desta forma, enquanto a *performance* está em execução aquele ato desenrolado é o que há de mais real tanto para a plateia quando para os personagens que a executam

Tendo isso em vista, temos que a *performance* se caracteriza como um comportamento restaurado ou duas vezes experienciados, como já apontava Schechner (2007). Portanto objetiva-se perceber que apesar dessa característica

central dos atos performáticos, tem-se em pauta que a *performance* consiste também da ruptura com o cotidiano.

Neste sentido, por mais que os palhaços apresentem suas *reprises* cotidianamente devido a estrutura circense de espetáculos diariamente, os novos elementos adicionados nas *performances* pela audiência produzem novos significados que vão emergindo dos atos exibidos e isto ocorre o rompimento com o cotidiano.

Para isso, de acordo com Turner (1986) “todos os atos humanos estão impregnados de significado, e significado é difícil de ser mensurado, embora ser compreendido de modo fugaz ou ambíguo” (p.177). Assim, de acordo com o Turner ao citar Dilthey tem-se que os significados e as experiências emergem tanto a partir da experiência atual juntamente com as passadas. Dito assim, novos significados são evidenciados e, por conseguinte também são sentidos.

Nota-se também um engajamento multissensorial nas ações performáticas, revelando experiências em relevo que complementam as práticas das *performances*, observa-se também – lembrando Bauman e Briggs – que a expectativa da plateia marca as representações dos palhaços. Com isto, tais expectativas provocam múltiplos sentidos como também um engajamento sensorial e emocional.

Acrescentando na análise sobre a *performance* dos palhaços durante a observação dos espetáculos notou-se que existe uma fachada própria do palhaço durante suas apresentações performáticas. De acordo com Goffman (1985) “fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (p.29). Com isso, objetiva-se ressaltar que a fachada é dinâmica podendo mudar de ator para ator, contudo, ela também é fixa quando um papel é exigido dos atores. Neste sentido, a maneira de se portar, de se apresentar e de interação com o público faz parte do fazer crer da sua representação.

Porquanto, percebe-se que durante a apresentação dos palhaços no picadeiro as fachadas devem ser fixas, no sentido que sua representação deve perdurar toda a encenação dentro do picadeiro. Todavia, torna-se dinâmica ao estar do lado externo do picadeiro e da lona, podendo assumir seu *self* ou seu personagem. Para tanto, nota-se que durante o horário que antecede ou sucede o espetáculo o artista que se transforma em palhaço precisa transmitir sinais que demarquem sua fachada, pois

este precisa garantir sua legitimidade em relação aos outros, conduzindo o ato para uma realização dramática (GOFFMAN, 1985).

Com efeito, observa-se que existe um gatilho que demarca a inicialização da fachada de palhaço. Esta sinalização compreende-se pelas músicas que são colocadas para desencadear a vinda do personagem para o centro da lona. As músicas são bem específicas e cada palhaço tem a sua, e a partir da reprodução destas marca a vida do personagem em cena. Outra sinalização (LANGDON, 2007) é a voz que o palhaço entona para se performar, geralmente fina e usada apenas no personagem.

Assim, não é a maquiagem ou a roupa que incitam o palhaço vir à cena, pois, em seu cotidiano estar vestido na área comum do circo é cotidianamente regular. Pelo contrário, é o conjunto de roupas, maquiagem, entonação da voz e a sinalização da música trazem à tona a fachada do palhaço para a avaliação da plateia.

Dito isto, concluímos que o cenário de fachada para o personagem do palhaço – nos circos estudados –, representar sua *performance* possui todo um agrupamento de mecanismos alegóricos que provocam o elemento sinestésico que são invocados a partir da introdução do personagem em cena através das músicas, luzes e apreensão da plateia.

As execuções dos atos performáticos muitas vezes precisam de um personagem que conduza a audiência para o aproveitamento completo das experiências suscitadas durante o fluxo da *performance*. Nos circos pesquisados e nos espetáculos observados, esta figura que coordena o acompanhamento da plateia durante a *performance* é o locutor, que possui como característica principal a responsabilidade a interação com o público. Este narrador é ainda encarregado de anunciar os números que estão para ser apresentados, da mesma forma que é incumbido de conduzir o público aos aplausos.

No entanto, os locutores também são importantes para as *reprises* dos palhaços. Geralmente em cinco número apresentados durante a noite, três têm a presença do locutor para intermediar a *peça* com a plateia. Observa-se, que durante a *performance* do locutor, existe uma divisão de protagonismo com o palhaço, pois é o personagem do narrador que irá provocar o palhaço até o público soltar as risadas e irá colocar o palhaço em situações constrangedoras, chegando no ápice da representação.

Durante as apresentações cômicas o locutor transforma-se em um personagem da *reprise* que tem o papel de fazer o diálogo palhaço-público. Durante a pesquisa de campo a categoria *mestre cena* foi determinada para a figura que o locutor representa durante o compartilhamento do palco com o palhaço.

Usualmente, o locutor é do gênero masculino. Muitas vezes, é escolhido aquele homem que tem uma voz imponente que ecoe dentro da lona. Normalmente, o locutor aparece com vestimentas distintas das outras pessoas do *staff* circense que usualmente estão com a farda do circo. Contudo, o locutor aparece sempre com calça, sapato e camisa social. Este tipo de distinção sinaliza esta figura circense como alguém importante.



Figura 22 Palhaço e locutor dividindo a cena

Tendo a percepção de que o narrador é um personagem nas *reprises* que participam os dois artistas – locutor e palhaço –, o primeiro se faz de mais esperto; isto é, o *mestre cena* sempre está tentando ensinar ao palhaço as artimanhas para conseguir algo que ele quer, ou também, sempre está fazendo o palhaço de bobo.

Para ilustrar tal fato em uma das *reprises* no qual participam as duas figuras citadas acima o locutor tenta ensinar o palhaço Geleia do Real Circo a conquistar uma mulher, ele como uma figura imponente tenta mostrar ao palhaço os artifícios da paquera. Geleia, por sua vez, tenta imitar os passos do seu professor, contudo, sempre acaba se atrapalhando e é nesse momento o ápice das risadas da plateia. Geleia inconformado pelo locutor boa pinta só ganhar, propõe um jogo no qual a menina fica no meio e as luzes ao se apagarem os dois terão que disputar a menina

no escuro, assim, quando as luzes se apagam e a disputa acontece todas as vezes a menina fica com o locutor e Geleia sempre sai perdendo, neste instante também o público gargalha da situação. No fim, em mais uma das pelepas pela menina, o palhaço Geleia e o locutor acabam juntos abraçados.

Em outra *reprise*, o Palhaço Reizinho – que é uma criança de 10 anos – entra para o picadeiro para protagonizar o palco com o locutor. Para isto, o locutor como adulto *chama* Reizinho para uma brincadeira no qual será designado alguns animais e eles terão que imitar como os animais namoram. O locutor fica com o Galo e o palhaço Reizinho fica com a Galinha, nesta hora Reizinho se nega a participar e sai do palco indignado, a plateia rir com a fúria do pequeno palhaço. Para dar continuidade ao número, o locutor *chama* um membro do *staff* do circo para imitar a galinha e ele faz seu papel, é nesse momento que Reizinho volta ao palco para brincar e agora ele será o pintinho. No fim, é Reizinho que consegue enganar o locutor.

Neste sentido, vejo a participação do locutor no espetáculo circense tanto como um suporte para os artistas que fazem um número de maior dificuldade, quanto como uma voz ativa nos números cômicos que são liderados pelos palhaços. Este personagem domina o palco tanto no sentido de se dirigir a plateia para apreciação dos números, quanto de virar um artista que contracena e transforma a *performance* em uma atividade cômica e prazerosa.

Os números dos palhaços têm uma relação de ordem na qual o último quadro, que faz parte do bloco final do espetáculo circense, tem uma importância e visibilidade maior. Diante disso, o taxi maluco é uma *reprise* bem corriqueira nos circos tradicionais, afirma Josilene, sendo considerado um número bastante importante e popular com isto, a circense afirma que em seu circo tal número também é bem significativo “na segunda parte, as vezes tem dois números, o taxi maluco e o trapezista voador, o globo da morte, sempre pra finalizar”. Por exigir uma maior preparação dos ajudantes do espetáculo o número está localizado perto do encerramento.

Desta forma, levando em consideração os aspectos apontados acima acerca da análise das *performances* circenses dos palhaços e todo o conjunto de características mencionadas, percebeu-se durante a pesquisa de campo que os quadros engraçados protagonizados pelo personagem são os mais esperados pelo

público, e sabendo disso, os gerentes do circo dividem as participações contemplando toda a duração do espetáculo.

Notou-se também, que o protagonismo do palhaço durante o *show* é muitas vezes dividido entre os locutores, que participam ativamente das *reprises* sendo também um ator principal, como também percebe uma divisão de papel de personagem principal com a plateia que é *chamada* para o centro do picadeiro, neste momento, muitas vezes, o público comanda os números através da quebra de *script*.

Notou-se também que os mecanismos de construção das *reprises* são de elementos vivenciados e compartilhados pelas pessoas que vivem na cidade em que o circo está localizado, trazendo, portanto, uma eficácia da *performance* já que há um reconhecimento desses elementos por parte da plateia. Com isto, percebe-se ao longo da *performance* uma fundamentação desses elementos que constroem o fazer crer da *performance*, trazendo à plateia e ao *performer* experiências em relevo que se pode pegar, sentir e deleitar-se.

3. 4. Os números acrobáticos

A estrutura do espetáculo circense é toda elaborada para priorizar as *performances* dos artistas em todos os âmbitos de execução. Diante disso, são privilegiados tanto aqueles que demandam força física quanto as *performances* que provocam as gargalhadas.

Por conseguinte, nos espetáculos observados a predominância dos números acrobáticos e dos quadros de humor se fez bem evidente. Nos espetáculos diurnos a importância das *peças* acrobáticas foi mais notória, pois possuíam tempo de execução maior, ao todo são seis números acrobáticos são apresentados. Já no *show* noturno, apesar da quantidade de apresentação acrobática ser superior, notou-se que tais *performances* tem um espaço de tempo menor e o foco dos *shows* noturno são os palhaços.

O locutor também tem papel central nas *performances* acrobáticas, tendo em vista que é a partir de suas falas que a plateia sente o momento de dificuldade e tensão. Com isto, frases de efeitos – “aplausos para a artista! ”; “olha o movimento no ar”; “ olha a dificuldade desse movimento, merece os aplausos”; “respeitável público, cadê os aplausos? ”; “uau, que bonito” – acompanham as *performances*. A locução

dá ritmo ao espetáculo. A pessoa que faz esse trabalho, acompanha o público da sua entrada até a saída. O locutor muitas vezes faz papel de coadjuvante ante aos artistas que estão se apresentando. Contudo, ele desempenha outros tipos de papéis no interior do circo. Como já frisado anteriormente, ele protagoniza os números cômicos juntamente com o palhaço. Como já foi pontuado nesse trabalho, ele também é aquele que agita o público para angariar aplausos e risos, trazendo elementos que percebam o ponto máximo de esforço que o artista está colocando para a realização de sua *performance*.

Traçando um paralelo com os estudos de *performance*, de acordo com Bauman (2008) a linguagem é ação e se constitui como sendo um aspecto da performatividade. Ao analisar as poéticas dos mercados em uma feira pública no México e em Cuba o autor percebe a função poética existente nos gritos que são reverberados nestes locais. Ainda, ele percebe que a prática verbal nos mercados tem a intenção de atingir um público e de vender os produtos disponíveis, criando então uma estética verbal.

Langdon (2007) seguindo na mesma direção, coloca que a *performance* é caracterizada como sendo um evento particular em um contexto particular, que é construído pelos participantes. Com isto, no ato da *performance*, cada participante desse evento tem uma maneira específica de falar e de agir. Por isso “a *performance* é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou poética, seguindo a definição de Jakobson (1960)” (LANGDON, p. 08). Diante disso, é importante frisar, ressaltando os autores em questão, que na função poética o que é levado em consideração é o modo de expressar as mensagens e não o conteúdo em si.

Percebe-se ainda, que o locutor possui o domínio da *performance* verbal, ao comandar as frases eloquentes para dar suporte ao *performer* acrobata. Desta forma, de acordo com Bauman (2014) “ “Domínio” implica nada menos que a atenção à linguagem, a manipulação reflexiva das características formais do ato de expressar-se de uma forma tal que chame a atenção para si” (p.729).

Tendo em vista os aspectos observados, nota-se, nos passos de Bauman que os locutores exercem uma tomada de posição diante das *performances* apresentadas pelos acrobatas. Esse *stance-taking* ocorre para ovacionar os artistas que estão concentrados nas execuções do ato. A fala do locutor assume um posicionamento de contemplação para os artistas perante a plateia. Diante disso, “Isto é, a pessoa que

faz a *performance*, ao invocar o enquadramento (frame) da *performance*, adota uma determinada postura reflexiva, ou alinhamento, para seu ato de expressar-se, assumindo responsabilidade por uma exposição de habilidade e eficácia comunicativas” (BAUMAN, 2014 p. 731). Dito assim, pode-se perceber que o narrador assume certa responsabilidade na *performance* dos acrobatas, tendo a tarefa de tomar a posição que ajude passar a emoção ao público, como também, seu papel é de incentivar o artista para que se algo der errado, acionando as palmas da plateia para os momentos de vacilo.

A *performance* envolve, por parte de quem a faz, assumir a responsabilidade perante um público pela maneira com que a comunicação se dá, para além do seu conteúdo referencial. Do ponto de vista do público, o ato do expressar-se por parte de quem está fazendo a *performance* é... marcado como estando sujeito a ser avaliado pela forma como é realizado, pela habilidade relativa e efetividade da exposição de competência por quem realiza a *performance*. Além disso, é marcado como estando disponível para o aprimoramento da experiência, por meio do prazer real proporcionado pelas qualidades intrínsecas do próprio ato de expressar-se. Assim, a *performance* chama atenção especial, aumenta a consciência do seu ato de expressar-se e permite ao público assistir com intensidade especial ao ato do expressar-se e a quem faz a *performance* (Bauman 1975: 293).

As acrobacias dividem-se naquelas que são apresentadas no ar, como a *lira*: um número no qual exige força e equilíbrio de quem o realiza. E aqueles que são apresentados no solo do picadeiro.

Seguindo a lógica estrutural do espetáculo a primeira apresentação acrobática compreende-se na *lira* que se caracteriza como sendo objeto esférico muito similar ao popular bambolê. Suspenso por uma corda no alto da lona no centro do picadeiro, os artistas fazem os números erguidos há uma altura de 10 metros.

Desta maneira, a *lira* é a primeira apresentação acrobática do Real Circo, assim que as cortinas se fecham para a exibição do corpo de *ballet*, as luzes se apagam e o locutor anuncia a próxima atração: “E agora com vocês Renally Brandão na *lira*” após a divulgação o picadeiro ainda está todo escuro e quanto menos se espera o foco de luz está no centro e ilumina a artista. Renally geralmente entra com um macacão cheio de predarias bem vistoso, porém, que lhe dê uma boa movimentação quando ela estiver sustentada no ar apenas pelo bambolê e a corda.

Com todas as atenções voltadas para a *performer*, Renally cumprimenta o público com uma reverência e esse sinal possibilita o DJ do circo reproduzir a música que acompanha a apresentação da *Lira*. A canção é instrumental e sincronizada com os movimentos reproduzidos por Renally.

Quando ela é içada para o alto do picadeiro o locutor toma seu papel diante da apresentação e inicia sua *performance* evidenciando o perigo que ela está ocorrendo por estar no alto do circo apenas sendo amparada pela alegoria performática. No alto da lona, a artista faz movimentos graciosos do *ballet* com a ajuda do bambolê.

Ao finalizar sua *performance* no ar, Renally volta ao chão e o locutor instrui a audiência reverenciar a artista. Nesse meio tempo, um acessório é deixado no solo para que a auxilie na próxima parte do quadro. Neste momento Renally começa a se preparar para a exibição seguinte e o narrador começa a explicar o que a artista pretende fazer colocando toda a responsabilidade e atenção do público na próxima execução: “Agora Renally Brandão irá se sustentar no bambolê apenas pela cabeça. Prestem atenção esse número é de alto risco para a artista”. Concomitante a explicação, a música fica mais apreensiva e a plateia fica ansiosa para o que irá acontecer em seguida.

Ao terminar de se aprontar Renally sinaliza para o *staff* que está pronta e eles a suspendem para o alto do picadeiro. A luz e a música seguem todos os movimentos da artista. Quando ela chega lá em cima o locutor direciona o público e a *performer* para o início do número: “E agora com vocês o número mais perigoso de Renally Brandão”. Com isto, a artista começa a girar lento e depois em uma velocidade muito rápida com leveza e graciosidade. Neste exato momento a plateia vai ao delírio e o narrador pede aplausos pelo esforço que está sendo demonstrado no picadeiro.

Quando a artista desacelera os seus giros no alto, as cordas que sustentam o bambolê começam a descer e ela se prepara para agradecer ao público. O narrador conduz a descida e pede para que a audiência conceda uma salva de palmas para a *performer*.

Desta maneira, observa-se que os números de acrobacias são construídos por alegorias. Nos termos de Cavalcanti (2011) estas trazem “experiência do maravilhamento provocada pela observação das alegorias em *performance*, por sua natureza efêmera e absorvente” (p.166).

Além disso, vemos nas *performances* de modo geral como também nas acrobáticas as sensações de singularidade são transmitidas através da contribuição similarmente das alegorias que adornam os palcos e picadeiros. É ainda, de acordo com Cavalcanti (2015), a partir das alegorias que alguns sentimentos são passados e captados. Podemos citar como exemplo de símbolo alegórico o globo da morte, as *liras*, a faixa, os tecidos, as referências cotidianas utilizadas pelo palhaço, a fachada do circo, isto é, as alusões que nos fazem conectar ao circo.



Figura 23 Lira (Reprodução: Instagram.com/renallybrandao).

Analisando melhor a exibição da *lira* e traçando um paralelo com a observação do papel da plateia nas exibições, notou-se que durante a execução da *performance* e com a constante entonação do locutor, a plateia é transportada para o centro do picadeiro, dividindo e sentindo também a dificuldade dos artistas.

À vista disso, e se debruçando na ideia de *transportation* que foi definida e defendida por Shechner (2006), onde este observa os caminhos que a *performance* guia a audiência para a completa imersão do ato.

Durante uma *performance* também a 'audiência' é "transportada", pois o ator social, na posição de plateia, é levado a assumir outros papéis diferentes dos

que habitualmente desempenha nas interações sociais da vida cotidiana, de modo a não frustrar as expectativas concernentes à sua “pessoa” e quebrar com o encantamento da “fachada” (Goffman, 1985, p. 31) ” (SILVA, 2005 p. 50).

Ainda, de acordo com os Schechner (2006) e Silva (2005), durante a *transportation* a plateia tem a liberdade de protagonizar uma função importante durante o fluxo da *performance*, estabelecendo situações únicas e inéditas da ação simbólica.

A plateia “poderá se sentir mais “livre” para explorar com ousadia o repertório variado de papéis sociais e, assim, expressar, sem receio, as suas emoções, chorar, gargalhar, agir com irreverência, gritando, assoviando alto etc.; ou, ainda, ser instigado a “conversar consigo mesmo”, a “parar” e refletir sobre as relações de poder e dominação ou os “problemas não resolvidos” que permeiam a sociedade – então, o despertar para uma “consciência crítica” (SCHECHNER, 1988 p. 142) (Idem, 2005 p. 50).

Tendo isto em vista podemos estabelecer também que outra função dos locutores circenses é transportar a plateia para as experiências que o espetáculo pretende estimular. Isto é, durante as apresentações que estão acontecendo no centro do picadeiro o narrador direciona os espectadores a irem experimentar um outro local durante a execução da *performance*. Esse outro local pode ser configurado como a imersão na *performance*. É notável compreender que esse processo de *transportation* é uma experiência temporária que é própria dos dispositivos que estão sendo acionados, devido à execução do ato.

Essa experiência Schechner denomina de transformation, que se refere ao desdobramento de certos eventos performáticos que instituem um novo papel e/ou condição de status para o performer na sociedade, bem como propiciam ao ator social, na qualidade de performer ou de espectador, desenvolver uma “consciência crítica” de si mesmo e do “mundo lá fora” ou da realidade social em que está inserido. (SILVA, 2005 p.50).

Além do mais, durante a representações no centro do picadeiro, existem sinalizações que enaltecem e transportam o público para o sentimento de sinestesia e unicidade. As músicas entoadas durante a exibição dos movimentos que demonstram a força e a habilidade dos artistas, seguem todas as *performances*, e no

momento mais crítico a música também fica tensa. Todos esses elementos levam o público a se transformar em um elemento essencial para ato performático.

Neste sentido, para que exista um *continuum* uniforme entre os *performers* e o público para que ocorra a efetividade do evento, a *transformation* entra como um complemento da *performance* que está sendo apresentada no picadeiro. Assim afirmo que durante a exibição dos artistas, a *transportation* –regida⁴³ pelo locutor – e a *transformation* – pelos artistas –, fazem com que a audiência garanta a eficácia da *performance* apresentada através dos elementos que são suscitados durante o fluxo performático.

Pode-se afirmar também que as experiências extraordinárias são lideradas a partir dos cenários e alegorias, nos fazem perceber como o jogo da *performance* é jogado com a plateia. Desta forma, o jogo que é jogado pelos artistas “é intrinsecamente parte da *performance*, porque ele cria o ‘como se’, a arriscada atividade do ‘fazer-criar” (SCHECHNER, 2012 p. 93). O ‘como se’ originado desse jogo é instituído quando por exemplo, o trapezista finge cair ou quando faz demonstrações do poder de seus músculos. Essas execuções perigosas promovem surpresas em uníssono nos recantos da plateia.

Um dos números mais populares que são comumente apresentados em todos os circos apresentados é o número da faixa. Geralmente são os homens que apresentam essa acrobacia. Este quadro acrobático compreende em por duas faixas penduradas por cabos de aço no alto da lona, estando apenas seguro por sua força ao se firmar na faixa. É usual, o circense se apresentar de um personagem bem conhecido popularmente, como por exemplo, o homem-aranha. A primeira impressão da plateia ao ver o interprete da *performance* caracterizado desse personagem é de fascínio e logo o artista começa a reproduzir os mesmos movimentos que a figura que o homem-aranha remete, possibilitando a plateia de se identificar com um personagem tão reconhecido popularmente.

⁴³ O termo regência apoia-se na concepção vinculada por Moraes (2013) quando ele coloca que o regente tem o papel de liderar uma ruptura no fluxo da experiência cotidiana, guiando os membros das *performances* para o ápice do ápice extraordinário.



Figura 24 Faixa

Para complementar a análise das *performances* observadas em tais circos existem alguns tipos de sinalizações (Langdon, 2007) que marcam o início de execução. Um dos principais avisos de que possibilita o desenrolar do ato são as músicas reproduzidas em todas as *performances* circenses. Objetiva-se que a escolha da canção seja sincrônica com a *performance*, com a reprodução dita-se o ritmo eloquente do engajamento corporal do artista. Portanto nota-se que a experiência se completa a partir do *feeling* da música e a audiência sentem a experiência imediata, emergente e estética a partir da experiência em relevo.

O envolvimento de um público, é claro, faz-nos lembrar que a tomada de posição (*stance-taking*) é um processo recíproco. Ao fazer a *performance*, quem o faz invoca inevitavelmente a postura complementar do público, convidando os coparticipantes a assumirem um alinhamento com a *performance* que exige uma resposta avaliativa e talvez mais, tal como o reconhecimento verbal, comentários, encorajamento ou ratificação, no que corresponde à construção conjunta da *performance* (Duranti e Brenneis, 1986, apud BAUMAN, 2014 p. 732).

Ademais, outros gatilhos de sinalizações são acionados para provocar a reação do público transportando-os para o centro da expressividade da *performance*. Na execução da *performance* do *hula hoop*, no qual, a artista demonstra destreza ao dançar e manusear inúmeros bambolês ao mesmo tempo, ela demarca a ação da plateia para aplaudir e gritar a partir da indicação dos sorrisos ao final da apresentação, do posicionamento corporal no centro do picadeiro, como também, dos gritos que finalizam a *performance* evocados pela artista. Diante disso, estes indícios de conclusão demarcam a ação da plateia.



Figura 25 Hula Hoop

Outro tipo de sinalização de imersão na *performance* é o jogo de luzes, que brincam mais ainda com a sensação de estar presenciando e de estar executando o número. Os efeitos visuais provocados pela iluminação, são expressivos para a efetivação da *performance*. Quando o *performer* vai entrar no picadeiro, as luzes se apagam, trazendo surpresa e apreensão ao público. Durante a exibição da *lira*, por exemplo, o efeito no palco é de meia-luz buscando focar a atenção apenas no que está acontecendo no alto do picadeiro.

Dando seguimento a análise das acrobacias e para finalizar o espetáculo, os números radicais geralmente são bastante esperados pelo público. Ressalto o globo da morte⁴⁴, que é uma atração bastante conhecida por sua intensidade. A execução deste quadro é praticada por dois artistas – geralmente do gênero masculino, contudo, no Real Circo uma mulher também participa– que com suas motos ficam dando voltas

⁴⁴ Considera-se aqui o globo da morte como uma peça circense que se constitui como uma acrobacia, visto que, dentro da esfera de ferro os artistas realizam uma performance acrobática em cima de suas motos.

em uma esfera fechada, ao mesmo tempo em que fazem acrobacias em cima da moto. Comumente o número é apresentado com dois artistas circense no globo, todavia, no Real Circo a atração conta com uma maior dificuldade tendo três acrobatas nos quais se arriscam dentro da esfera fechada.

O globo da morte também marca o *status* do circo, por ser um objeto de grande valor e que exige destreza de quem o pratica, sendo, portanto, este número um marcador de posição. Desta maneira, esta alegoria, é marcada para ser o número final visto que exige um esforço maior dos artistas.

Ao observar e analisar o desenrolar do evento do globo da morte e das acrobacias em geral, percebe-se de acordo com Cavalcanti (2011) que “O efeito de surpresa e de maravilhamento almejado depende de uma espécie de suspensão do fluxo temporal que resulta do acúmulo de elementos cênicos, musicais e coreográficos propiciatórios” (p. 181), ou seja, com os artistas reproduzindo seu número o tempo é paralisado para a condição de maravilhamento tanto dos *performers* que estão executando, quanto para a plateia que está em admiração.



Figura 26 Globo da morte

De acordo com Turner, o fluxo da *performance* consiste em uma sensação heurística que possibilita uma pausa no tempo no decorrer dos atos performáticos. Desta maneira, o autor afirma que o indivíduo e o grupo que está executando tendem em não pensar na realização efetiva da *performance*, ou seja, não tem uma autoconsciência durante a representação. Isto posto, tem-se que os *performers*

sentem na pele o que estão fazendo. Nas palavras de Schechner (2013), existe uma incorporação da experiência. Essa incorporação da *performance* durante o fluxo da apresentação é sentida e executada a partir do sistema nervoso entérico.

O Sistema Nervoso Entérico tem cerca de 400 milhões de neurônios – aproximadamente o mesmo encontrado na medula espinhal – que revestem o esôfago, o estômago, os intestinos delgado e grosso, o pâncreas [...]. O SNE opera de maneira mais ou menos independente em relação ao cérebro ao qual está ligado pelo nervo vago. (SCHECHNER, 2013 p. 57).

Desta forma, o nosso “cérebro” na barriga sente o impacto das acrobacias e da incorporação da *performance* na medida que o perigo é exaltado tanto pelo locutor ao narrar o número quanto pelo *performer* que está demonstrando a dificuldade da execução pelos desafios enfrentados.

Nos debruçando melhor para analisar a execução das *performances* no âmbito circense, perceberemos o fenômeno definido por Turner como o estágio de liminóide dentro das esferas do entretenimento; “a liminaridade certamente é um estado ambíguo de estrutura social, enquanto inibe toda satisfação social, provê uma medida de finitude e segurança, a liminaridade é, muitas vezes, o auge da insegurança, o avanço do caos no cosmo, da desordem na ordem” (TURNER, 1982 p.32). Nas situações repentinas, que demonstram perigo e apreensão para o público, o estágio de desordem na ordem, como definido acima, os *performers* e sua audiência se conectam na antiestrutura, se associando e formando – como também afirma Turner *communitas*.

Assim sendo, de acordo com Turner (1982, 1987), para se conhecer a fundo as contradições inerentes à “estrutura social”, torna-se necessário um certo “deslocamento do olhar” para os elementos “antiestruturais”, portanto, as situações “liminares” e/ou “liminóides”, representadas pelas *performances* que interrompem o fluxo da vida cotidiana, propiciando aos atores sociais a possibilidade de tomarem distância dos papéis normativos e, numa atitude de reflexividade, repensar a própria “estrutura social” ou mesmo refazê-la. (SILVA, 2005 p. 37).

As *communitas* transforma-se em um fenômeno coletivo no circo, que une plateia e circenses, preserva distinções individuais (Turner, 1982), caracterizando-se

mais pela espontaneidade do que pela normatividade. No circo para se fazer emergir uma *communitas* torna-se necessário uma conexão primordial entre os envolvidos na *performance*. Diante do fenômeno liminóide as pessoas que ali participam compartilhando os momentos provocados pela apresentação, fazem parte de um todo, que se caracteriza por um estado subjuntivo, no qual possibilidades interpretativas ganham proeminência no lugar da imperatividade. No momento do ápice da *performance*, seja ela do Globo da Morte, da *lira*, das situações engraçadas do palhaço, neste ciclo e na antiestrutura é que revivemos, recriamos, reexperenciamos nossa cultura, compartilhamos o aqui e o agora.

Desta forma, levando em consideração esses aspectos, nota-se que as *performances* acrobáticas, assim como as dos palhaços, necessitam de todo um conjunto de ações, engajamentos, ferramentas estruturais, participação da plateia, tudo isto simultaneamente para que a partir da repetição dos eventos, dos comportamentos restaurados, e da execução da *performance* torne cada evento único pois, em todos eles geram diferentes significados e diferentes experiências para quem está na audiência ou no centro do picadeiro. Diante disso, o circo é diacrônico e processual, marcando sua constante renovação pelas experiências compartilhadas em todos os âmbitos do espetáculo. Assim, toda *performance* se configura como sendo uma atividade dinâmica, rearranjada, efetuada ao longo de sua história (SILVA, 2005), aperfeiçoando e estruturando a atividade circense.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para compreender a dimensionalidade desse tema de estudo, foi necessário permear por entre as nuances do que consiste se estabelecer no mundo circense. Para isto, esta dissertação primeiramente objetivou apreender os processos sociais que a formação circense atravessou dentro do país.

Para isso, ao debruçar-se sobre a trajetória histórica circense; percebeu-se que o início das atividades mais próximas do que conhecemos do circo, se deu na Europa a partir de *performances* circenses encenadas na rua com: malabares, acrobacias, atuações, *shows* de comédias, entre outras representações.

Dito assim, as atividades circenses começaram a ter uma estrutura similar ao que conhecemos hoje com Charles Hughes e o *Royal Circus* (ILKIU, 2011). Nesta época o mastro e a lona foram disseminados diante dos artistas do circo, popularizando um modelo que ainda perpetua e distingue os circenses nos dias de hoje.

Com a imigração das trupes circenses advindas da Europa para o Brasil, empenhou-se um amontoamento de costumes que foram inter-relacionados para construir o circo que conhecemos hoje. Neste viés, o que era popular nos espetáculos europeus foi sendo apresentado dentro dos espetáculos brasileiros, moldados, reconstruídos e dinamizados. Logo, a arte circense alastrou-se e angariou brasileiros para protagonizar as *performances* apresentadas dentro dos circos.

Por conseguinte, o modelo de circo-teatro dentro dos circos brasileiros imperou um estilo próprio de espetáculos estabelecido até hoje nas artes circenses brasileiras. Esse estilo, como apontado no capítulo 1, configura-se como um carro chefe nos *shows* brasileiros, por mesclar a arte circense com a cultura popular brasileira. Conforme exposto na dissertação, os circo-teatros têm como objetivo chamar o público através de apresentações artísticas e populares de nomes conhecidos, de peças infantis famosas, de peças de humor etc. Nos circos pesquisados isso ficou bem evidente, quando: 1) os circenses compunham espetáculos com Gretchen; 2) apresentações humorísticas com personagens do programa do Ratinho; 3) peças infantis com a presença de personagens como Minions, Patati e Patata, entre outras atrações.

Em virtude desses processos apresentados aqui, os *circos-família* também foram inseridos nas readequações estabelecidas provenientes desse processo

migratório. Como já trabalhado, este tipo de circo consiste em uma modelagem tradicional tanto do cotidiano, quanto na estrutura física e montagem dos espetáculos.

Três circos foram estudados majoritariamente nessa pesquisa: American Circo, Circo do palhaço Cheirozinho e Real Circo. Tais circos têm em comum a passagem pela cidade de Campina Grande –PB em bairros com particularidades distintas; e, mais, os três dividem do mesmo modelo tradicional: *circo-família*.

Neste sentido, os circenses que compartilham desse modelo tradicional representada pela categoria dos *circos-família* vivem rotineiramente o circo, tal qual eles apontam em suas falas, de corpo e alma. Dito assim, em oposição aos circos considerados modernos⁴⁵, os *circos-famílias* tem uma organização baseada na hierarquia, estruturada principalmente na figura do dono do circo e na família nuclear principal. É na figura destes que os circenses encaminham todas as demandas necessárias para o funcionamento da empresa como um todo. Porquanto, todas as decisões perpassam pela estirpe principal e pelo dono do circo. É com esse poder total centralizado na figura do dono do circo, que vivência dentro desses circos tradicionais são estabelecidas e relacionadas.

Deste modo, a partir do compartilhamento das experiências compartilhados nos *circos-família*, existe uma contribuição para a aquisição de dispositivos (*habitus*) que são adquiridos através do aprendizado rotineiro, no que tange a realização das tarefas que são próprias do ambiente em questão; e, a vivência intensa dentro do circo. Estes *habitus* captados durante a convivência dentro desse modelo tradicional circense, contribuem para reafirmar o *ethos circense*.

Saber montar a lona, ter conhecimento da disposição dos *trailers* dentro do terreno, empreender as tarefas do *fazer a praça* etc. são formas rotineiras de performar o *ethos* presente dentro de tais *circos-família*. Diariamente o *savoir faire* é suscitado dentro do ambiente circense através das atividades corriqueiras, tanto dos que estão no poder quanto daqueles que tem uma posição mais baixa na hierarquia.

O dia-a-dia circense, como foi apontado no estudo, é guiado pelas tarefas diárias que o circo requer. Esses afazeres estão voltados, principalmente, para a execução do *marketing* do circo, já que o lucro da empresa gira em torno da quantidade de público angariado para assistir aos espetáculos. É notória também a presença de encargos burocráticos dentro do ambiente circense: um diálogo

⁴⁵ Nos termos de Rocha (2013).

constante com a prefeitura da cidade; dono do terreno; buscas para à manutenção da estrutura; marcam o cotidiano circense.

No cotidiano evidencia-se a constante performatização dos rituais que são próprios dos bastidores dos espetáculos. Assim, como outras execuções performáticas, os espetáculos requerem rituais característicos que simbolizam o processo de preparação para as apresentações. Maquiar-se, alongar os músculos, vestir-se, concentrar-se, ir para a área comum aguardar o início do *show*, são ações que marcam os bastidores representados diariamente.

Com isto exposto, percebe-se que as atividades circenses são bem organizadas, dinâmicas e convergem para a lógica rotineira de adequação do ambiente para apreparação das apresentações nos espetáculos. Diante disso, a empresa circense é constantemente fomentada a partir das práticas exercidas pela comunidade circense. Nota-se que tais ações mesmo que tradicionais por pertencerem à categoria *circo-família*; são tarefas fluidas, modeladas, remodeladas e ressignificadas de acordo com as necessidades suscitadas pelo local. Porquanto, afirma-se que com a performatização intensa do cotidiano circense, este torna-se efetivo, complexo, renovando-se em cada representação.

Tendo isto em mente, a teoria da *performance* respaldou grande parte dessa etnografia. A partir da ideia de que a *performance* pode ser compreendida como uma experiência em relevo ressaltada nas ações públicas e momentâneas (Langdon, 2007), nota-se que todo o ato constituído no centro da representação ocorre a partir de comportamentos restaurados, isto é, ações diversas vezes praticadas e ensaiadas (Shechner, 2011). Assim, os atos performáticos contêm bastantes funções que contribuem para a efetividade requerida de tais experiências.

Com isto, ao analisar as *performances* cômicas e acrobáticas dos circos pesquisados, observou-se que todo o ambiente é formado de alegorias que buscam desencadear sensações propícias para o êxito performático. O picadeiro no centro da lona, as arquibancadas rodeando o palco, as luzes, a sonoplastia, os instrumentos utilizados para a execução dos números são exemplos de instrumentos que dão respaldos às atividades.

Elementos são empregados também nas *performances* artísticas para o sucesso destas. Nas representações dos palhaços, os números são carregados de referências pontuais da cidade para que a plateia se identifique com as *peças*; instigar

a identificação do público é primordial, no que tange às representações encenadas no centro do picadeiro.

Nas apresentações acrobáticas os elementos são suscitados a partir da apreensão tanto do artista como da plateia na execução de números perigosos. Assim, o *clímax* é estimulado por meio do locutor e suas frases de efeito, da alegoria e do artista em sua encenação.

Dito assim, todos esses princípios aqui destacados buscam em sua excelência a efetividade do ato tanto pela plateia quanto dos artistas/*staff*/dono do circo. A *performance* executada rotineiramente no dia-a-dia e nos espetáculos afirmam o *ethos* circense e implicam no êxito das execuções performáticas nos espetáculos. Com isto, conclui-se que o circo é um local de intensas relações dinamizadas, fluidas, que ressignificam seus costumes a partir das apresentações e representações.

BIBLIOGRAFIA

AGIER, I. Encontros etnográficos: interação, contexto, comparação. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP; Alagoas: Edufal 2005.

ALMEIDA, Lenildes. PIERRE BOURDIEU: A TRANSFORMAÇÃO SOCIAL NO CONTEXTO DE “A REPRODUÇÃO”. **Inter-Ação: Rev. Fac. Educ.**, UFG, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/interacao/article/view/1291>. Acesso em: 4 jun. 2019.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da *performance*. Revista Sociedade e Estado, Brasília, v. 29, n. 3, p. 725-744, set. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000300004>. Acesso em: 05 set. 2018.

BAUMAN, R. 1975. “Verbal Arts as *Performance*”. In: American Anthropologist, 77 (2).
BAUMAN, R. 2008. “A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba”. In: Antropologia em Primeira Mão, 103. Florianópolis.

BERREMAN, Gerald. (1975), "Etnografia e Controle de Impressões em uma Aldeia do Himalaia", in A. Zaluar (org.), *Desvendando Máscaras Sociais*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

BOSI, E. Cultura e desenraizamento. Em BOSI, Alfredo, org. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo, Ática, 1987.

BRUNER, E. 1986. “Experience and Its Expressions”. In: Turner, V. & Bruner, E. (eds.) *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

CAVALCANTI, M. L. V. C. 2010. “Sobre rituais e *performances*: Visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares”. In: Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, 21(1): 99-127.

CAVALCANTI, M. L. V. C. 2011. “Formas do Efêmero: Alegorias em *performances* rituais”. In: Ilha (164), 13 (1): 163-183.

CLIFFORD, J. 1998. “Sobre a Alegoria Etnográfica”. In: A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ. [1986].

CLIFFORD, J. Sobre a autoridade etnográfica. IN: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1998.

DA MATTA, R. O ofício do Etnólogo, ou como ter “Anthropological Blues” in NUNES, Edison de O. A aventura sociológica, Rio de Janeiro: Zahar, 1978. páginas 23-35.

DAWSEY, John C. *et al.* Tranças [apresentação]. Antropologia e Performance: ensaios Napedra., São Paulo, 2013.

EVANS-PRITCHARD, E. E. Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Editora perspectiva, 1999.

EVANS-PRITCHARD, E. E., 1961, *Anthropology and History*. Manchester, Manchester University Press.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por Uma Teoria Interpretativa da cultura. In: *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GLUCKMAN, M. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. IN: FELDMAN-BIANCO, B., *A antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo, Editora UNESP, 2010.

GOFFMAN, E. 1985. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes. [1959]. (Introdução, Cap.1 e Conclusão).

INGOLD, T. Antropologia não é etnografia. IN: INGOLD, T.: *Estar vivo- ensaios sobre movimento, conhecimentos e descrição*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.

KOROM, F. 2013. "The Anthropology of *Performance*: an introduction". In: *The Anthropology of Performance: a reader*. Wiley-Blackwell.

KOZINETS, Robert. V. *Netnografia: Realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso, 2014.

LANGDON, E. J. 2007. "Rito como Conceito Chave para a Compreensão de Processos Sociais". In: *Antropologia em Primeira Mão*, 97.

LANGDON, E. J. 2007. "*Performance* e sua Diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs". In: *Antropologia em Primeira Mão*, 94. Florianópolis:PPGAS/UFSC.

MAGNANI, J. G. C. "A festa no pedaço – cultura popular e lazer na cidade". São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGNANI, J. G. C. "Quando o campo é a cidade: fazendo a antropologia na cidade". In: MAGNANI, J. G. C. TORRES, L. C. (org). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. SÃO PAULO: EDUSP/FAPESP, 2008.

MALINOWSKI, B. Objeto, método e alcance desta pesquisa, IN: *Os argonautas do pacífico ocidental*. São Paulo: Editora Abril, 1978.

MORAES, M. V. M. 2013. "Mímesis e Infância: notas sobre a construção de uma infância na escola de educação infantil". In: Dawsey, J. C et al. (orgs.) *Antropologia e Performance*. Ensaio NAPEDRA. São Paulo: Terceiro Nome.

PEIRANO, M. Etnografia não é método. IN: *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, ano 20, nº 42. 2014.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

SCHECHNER, R. 2006. "O que é *performance*? ". In: *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge.

SCHECHNER. 2013. "Pontos de Contato' revisitados". In: Dawsey, J. C et al. (orgs.) *Antropologia e Performance*. Ensaios NAPERDRA. São Paulo: Terceiro Nome. - Pré-requisito sugerido para a sessão, o filme: A Caverna dos Sonhos Esquecidos.

ROCHA, Gilmar et al. **O Circo no Brasil: Estado da Arte**. 2010. Disponível em: <http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=823&Itemid=397>. Acesso em: 01 maio 2016.

ROCHA, Gilmar. **A magia do circo**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. 2007. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/1895/Circo-teatro_Benjamim.pdf>. Acesso em: 01 maio. 2019.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luis Alberto de. **RESPEITÁVEL PÚBLICO... O CIRCO EM CENA**. 2010. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3189/Respeitável_Público.pdf>. Acesso em: 10 maio. 2019.

SILVA, R. A. 2005. "Entre 'Artes' e 'Ciências': a noção de *performance* e drama no campo das ciências sociais". In: *Horizontes Antropológicos*, 24.

TAYLOR, D. 2013. "Traduzindo Performance [prefácio]". In: Dawsey, J. C et al. (orgs.) *Antropologia e Performance*. Ensaios NAPERDRA. São Paulo: Terceiro Nome.
SCHECHNER, R. 2006. "O que é performance?". In: *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Rev. Adm. Pública**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-53, Feb. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-76122006000100003&lng=en&nrm=iso>. Access on 07 June 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-76122006000100003>.

TURNER, V. 1974. "Liminaridade e 'Communitas'". In: *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes. [1969].

TURNER, V. 1982. "Liminal ao Liminóide: brincadeira, fluxo e ritual – um ensaio de simbologia comparativa" (Tradução de capítulo do livro). *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ.

TURNER, V. 1987. "The Anthropology of *Performance*". In: *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.

TURNER, V. 2005. "Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte)". In: *Cadernos de Campo*, 13. [1986].