

### ***Histórias circenses: composições de subjetividades***

por Manoela Maria Valério e Tiago Cassoli<sup>35</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende pensar, primordialmente, as faces do circo em diferentes momentos históricos, sem, contudo, apontar-lhe uma origem, segundo a perspectiva genealógica de Michel Foucault. Percorre, para tanto, a produção de subjetividades circenses com recortes de análise que se compõem a partir de pesquisas históricas e das muitas vozes do diário de bordo, importante ferramenta de trabalho, que provocou inúmeras indagações: como o circo, hoje, fala de nosso tempo? Que encontros são possíveis num solo do contemporâneo? Que modos de vida, que subjetividades são inventadas no universo circense?

**Abstract:** This article seeks to think, primarily, the faces of the circus in diferents historical times, without, however give it an origin according the genealogic perspective of Michel Foucault. The article goes through the production of circus subjectivities, with fragments of analysis which are composed by historical researches and the plenty of voices of the logbook, which was an important work tool that stimulated an oodles of question such as: how does the circus, today, talks about our time? Which kind of meetings are possible on the contemporary soil? What manners of life and which subjectivities, are created inside of circus universe?

**Palavras-chave:** artes circenses, trajetórias do circo, subjetivações.

**Keywords:** circensian arts, trajectories of the circus, subjectivations.

---

<sup>35</sup> Manoela Maria Valério é psicóloga clínica, graduada em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista (Unesp – *Campus Assis*), com mestrado em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF-RJ). Fundou, em 2001, a organização não governamental Circuito de Interação de Redes (Circus), integrando sua diretoria desde então. É docente nas Faculdades Integradas de Ourinhos. Tiago Cassoli é graduado em Psicologia pela Unesp – *Campus Assis*, com mestrado em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF-RJ). Atualmente é doutorando em Psicologia pela Unesp – *Campus Assis*. É fundador e integrante da diretoria da organização não governamental Circus. É docente nas Faculdades Integradas de Ourinhos.



Foto de Bob Sousa. Grupo Off Sina - Lilian Moraes e Richard Righetti no espetáculo *E o palhaço o que é?*

O presente artigo decorre da dissertação de mestrado de um dos autores<sup>36</sup>, incorporando a ela um recorte que, em sua proposta, vem pensar as subjetividades circenses, tendo como fios norteadores passagens da história do circo. Busca-se, nessa arte, não uma forma fixa, mas algumas forças que, num determinado momento, podem suscitar vibrações, intensidades e, nessa mesma lógica, ao se conectarem, diluem esta potência, produzindo subjetividades homogêneas. Permeia a escrita a seguinte questão: como a subjetividade circense muda historicamente e de que maneira ela é fabricada de modos variados em diferentes momentos da história?

Para tanto, é utilizado o diário de bordo produzido nos trajetos de um grupo que realiza o espetáculo circense, com relatos, conversas, cartas e entrevistas. Isto entra em composição a outras produções de escritos e imagens em encontros com circenses, em fóruns de discussão e também algumas pesquisas que tratam de circo. Uma narrativa existencial por entre o circo, eis a principal

<sup>36</sup> Manoela Maria Valério. *Passagens circenses*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2004.

intenção desta pesquisa. Narrativa que encontra diversos problemas: a história do circo, como ele está localizado no mundo hoje, suas diferentes constituições. Escrever, enfim, sobre circo e transitar entre as questões que dizem respeito ao que é fazer circo hoje, e de sua inserção na vida. Um cotidiano da experiência circense que talvez possa ser afirmado: uma cartografia circense. Para este artigo, a proposta é considerar, nesse universo, uma questão: como se constrói uma história da arte circense, considerando como fio narrativo uma diversidade de encontros: o circo que se experimenta, o circo que se fala, o circo que se inventa?

Para pensar esses encontros, um modo de entender o circo, hoje, é buscar alguns sinais. O circo, *grosso modo*, trouxe por certo tempo histórico uma forma que poderia ser dita fixa, e, portanto, única, verdadeira. Uma concepção que provocou e ainda incita a afirmação: “O circo é o espetáculo que ocorre sob a lona, com números de variedades seguidos uns aos outros, o resto é pura derivação desta verdade”.<sup>37</sup>

Quiçá a fina inquietude do mundo permita admitir que circo não esteja localizado numa forma. Ele abusa dos figurinos de seu tempo e talvez possa ser experimentado por aquele que nasce sob a lona. Mas há ruas, festas, públicos, escolas e projetos culturais, há escritos e conversas, uma pluralidade de mundos abertos onde o circo insiste em existir. O circo é vivo e está presente em tantos processos, habita o passado e o futuro, é presente! Ele acontece onde menos se espera, como um devir, um estilo, uma afirmação. Esquenta as praças e faz vibrar o coração da cidade! Dos circos modernos do século XVIII aos do XXI, de circo pequeno ao grande, dos esquecidos aos sempre lembrados, venerados, o circo vive e há tempos que, em todo canto, pode ser dia de circo.

Expõem-se, dessa maneira, questões que transitam no texto, atentando, no entanto, que estão abertas o suficiente para não soarem únicas. Elas se propõem, aqui, a um contorno subjetivo em

<sup>37</sup> “Circo sem lona não é circo”. “Fazer circo fora do lugar dele desde sempre, não é nada de circo... circo é a gente aqui, debaixo da lona, no *trailer*.” “A gente é pai de tudo isso aí”. São algumas frases ditas por circenses conhecidos como tradicionais” (Diário de bordo, 2006).

que inevitavelmente consistem muitas vozes, um recorte no tempo, uma singularidade. Pois, “[...] mesmo individual a construção do plano é uma política, ela engaja, necessariamente, um ‘coletivo’, agenciamentos coletivos, um conjunto de devires sociais” (DELEUZE e PARNET, 1998: 107).

## Começos e adendos

Para situar o universo circense serão apresentadas algumas de suas constituições. Depois disso, será feita uma análise da arte circense nos dias de hoje. Este recorte se dá por uma possibilidade de contar história, dentre essas muitas que se ouve do circo, naquilo que há de minoritário. Suspeita-se que essas histórias revelem um pouco as causas de seu menosprezo:

Os invisíveis da história e que, no entanto, sempre estiveram lá, nas poucas inscrições onde foi registrada a rápida passagem de suas existências por alguém que muito apressado ocupou-se deles; dos feitos sem glória dessa gente sem fama, mal posta, mal-dita e sempre malfadada [...] Essas minorias que nada têm a ver com quantidades: a produção de certas variações singulares que escapam tanto das homogeneidades dominantes quanto das particularidades da segregação, e atravessam tudo aquilo que nos constitui enquanto Brasil (LOBO, 1997: 1 e 12).

Localizar, em uma linha do tempo, a data de origem do circo seria um despropósito. Uma vez que a história contada, como se sabe, é entremeada por disputas de saberes e poderes e, portanto, aquilo que é transmitido é fruto dessa luta, que busca eternizar vencedores, os que ousaram num determinado momento, estratégico, concentrar ali todo o possível. Como se fosse possível. O conhecimento só é possível sob a forma de uma variedade de atos que, em essência, são múltiplos, “[...] atos pelos quais o ser humano se apodera violentamente de um certo número de coisas, reage a um certo número de situações, lhes impõe relações de força” (FOUCAULT, 1999: 25).

Neste caso, pretende-se, de alguma forma, não compactuar com essa produção da verdade, afirmando de antemão: são recortes, perspectivas da história do circo que estão sendo trabalhadas.

Quando se entra no universo circense observa-se com veemência a presença de inúmeras disputas. As práticas circenses estariam no âmbito das artes? É entretenimento? Circo é arte ou diversão? Que história do circo ou das artes pode ser contada, registrada e que culmina em tantas interrogações? Porém, não interessa aqui buscar respostas para essas questões, mas analisar algumas linhas que podem levar para outros lugares, sem julgamentos de valor, sem julgamentos morais. Falar do circo naquilo que tange às suas criações, aos seus estilos de vida; naquilo que, como um modo de expressão, cria campos de sensibilidade, propõe um conjunto de intensidades possíveis, possibilita afetos. Marcar alguns movimentos, registrar certas produções de subjetividades, entendendo que:

[...] as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isto cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado ou que ela cria (DELEUZE, 1992: 47).

117

A pesquisa aqui apresentada procura entender a distinção entre a moral e a ética. A moral se refere a um “[...] conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-se a valores transcendententes (é certo, é errado)” (Idem, 1992: 47). A ética, por sua vez, está mais ligada ao que Michel Foucault ou Friedrich Nietzsche chamam “estilos de vida” ou, para Gilles Deleuze, “modos de existência“. Está ligada a um conjunto de regras facultativas, capazes de resistir ao poder e de se furtar ao saber:

[São regras] que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica. Dizemos isto, fazemos aquilo: que modos de existência isto implica? [Afinal], há coisas que só se pode fazer ou dizer levado por uma baixeza de alma, uma vida rancorosa ou por vingança contra a vida. Às vezes basta um gesto ou uma palavra. São os estilos de vida, sempre implicados, que nos constituem de um jeito ou de outro (Idem, 1992: 126).

Um pouco mais e entendendo a ética no sentido de *ethos* como modo ou estilo de existência:

[...] a ideia de uma experiência ético-estética que não se esgota na rigidez dos códigos morais, nos quais são sacralizadas as veneráveis categorias do negativo, tais como a norma, o limite, a falta: tal experiência deve se situar no plano das relações consigo mesmo (*rappor à soi*), e determinar o modo como o indivíduo se constitui como sujeito de suas próprias ações ao arrepio das identidades sedimentadoras e das universalizações opressivas (GIACÓIA, 1993: 354).

A arte também cabe bem a este propósito. O que tem valor ou quanto vale? De onde vêm tais juízos de valor? De um povo, de uma elite, de uma erudição? Sendo assim, afirma-se: aquilo que de alguma forma se inventa, aquilo que produz possíveis reinvenções do cotidiano, que cria mundos, pode ser uma arte:

[...] lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo para dominá-lo, para apostar, para ganhar. Este jogo que não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte, é também aquilo pelo que o pensamento e a arte são reais e perturbam a realidade, a moralidade e a economia do mundo (DELEUZE, 2003: 63).

## Estilos e polêmicas

A história da arte circense não possui linearidade, tem vários começos e finais diversos. Está morrendo e nascendo, sempre. No Brasil, assim como em diversos países, constantemente emana da boca de alguns circenses ou interessados nesta arte decretos como: “O circo morreu! Agora não tem mais circo não!”, “O que tem agora já não é mais circo”, “Temos de recuperar o circo!”.

Pode-se entender um pouco esse lamento, mas não compartilhá-lo. Parece carregar uma dor saudosista que, por vezes, impede o novo de surgir. Ou talvez não consiga impedir, mas anula e ignora quaisquer mudanças: para que o novo surja, o velho deve morrer; para que este exista, aquele não pode acontecer.

Mas o circo está em plena atividade, apesar de não ser incorreto

salientar que um estilo de circo, mais especificamente o circo tradicional,<sup>38</sup> vem passando por dificuldades para continuar sua itinerância. Antes, uma nota: o que designa este conceito de tradição no circo?

Os circos tradicionais tiveram grande destaque no Brasil e em outros países entre o fim do século XIX até meados do século XX. Hoje a estimativa é de que exista um número bem menor. Para os circenses brasileiros, essa redução se deve, entre outros fatores, à extinção de animais no espetáculo, à concorrência da mídia, especialmente televisiva, à questão da infância, aos altos custos para circular nas estradas brasileiras, assim como às exigências e normas das cidades para recebê-los.

Circos itinerantes de grande, médio e pequeno porte, escolas de formação profissionalizante ou academias de treinamento, escolas e projetos que utilizam a arte circense com proposta de inclusão social – circo social<sup>39</sup> –, artistas de rua, grupos e trupes circenses. Essa atuação nos diversos espaços afirma sua vitalidade, sua existência em constante transformação nessa roda paradoxal de nascer e morrer, ao mesmo tempo. E, contudo, porque não se deixa esmorecer, na fala de um dono de circo: “A gente tá aí lutando, firme e forte, a praça sempre recebe a gente, de um jeito ou de outro, o circo tá vivo” (Diário de bordo, 2006).

<sup>38</sup> Circo tradicional é o nome dado a uma forma e estilo de circo. A ideia de tradição se deu a partir de uma composição de fatores em que tradicionais são aqueles nascidos em família de circo, ou que a essas famílias se uniram, e que exerceram seu trabalho principalmente no circo de lona, mambembe, ou tradicional. São assim constituídos por um grupo familiar que não se pauta unicamente em vínculos consanguíneos, mas por pessoas que possuem, sob a lona, uma relação singular de trabalho, de educação, de transmissão da arte circense de geração para geração, possibilitando práticas muito diferenciadas na atual cultura. Nestes circos, geralmente, a montagem de um espetáculo é dividida em duas partes; na primeira, números variados de risco e de superação de limites corporais, como o malabarismo, as acrobacias aéreas e de solo, os números de equilíbrio, o contorcionismo, a pirofagia, intercalados por entradas e reprises da figura principal do espetáculo, os palhaços e alinhavados pelo mestre de cerimônia, ou apresentador. Na segunda parte, alguns circos exibem, de igual maneira, números de variedades, mas outros circos apresentam ao público um espetáculo de teatro com peças do repertório circense. Vale lembrar que a pausa do espetáculo é o momento em que os artistas vestem-se de vendedores de pipoca, maçã do amor, churros, pastel, guloseimas clássicas do universo circense.

<sup>39</sup> Proposta de utilizar “[...] o circo como ferramenta de inclusão social de jovens de classes populares”. Atualmente presente em organizações não governamentais que trabalham no âmbito da arte educação. Tiago CASSOLI. *Do perigo das ruas ao risco do picadeiro: circo social e práticas educacionais não governamentais*. Niterói/RJ. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – Universidade Federal Fluminense, 2006.

## Insistências infames, sorradeiras

Durante muitos anos, os principais registros da existência de circos compuseram-se de propagandas dos espetáculos, de fotografias, de algumas reclamações, de denúncias ou elogios de moradores e de representantes legais das cidades. Mas um modo bastante comum no Brasil foi, e ainda é, a transmissão das histórias do circo em seu próprio universo, em suas famílias, debaixo da lona ou nas trocas entre os próprios circos:

O álbum de fotografias, que também inclui folhetos, cartazes, recortes de jornais, entre outros documentos, tem um valor inestimável para os circenses, principalmente para os velhos. Omitidos da história da arte, sem verbete nas enciclopédias, eles têm em seu álbum a única prova de um tempo de glória, quando eram aplaudidos por reis, governadores, interventores, bispos, prefeitos [...]. O amor de um circense pelo seu álbum de fotografias é um amor quase carnal (AVANZI; TAMAOKI, 2004: 12).

E motivo de dores também:

Há pouco uma conversa com o artista, hoje professor de circo. Ao lado uma lona e ele passando seus ensinamentos num arame ali montado. Subia e caía quando tentava acompanhar seus passos ao mesmo tempo em que o ouvia contar tantas de suas histórias: – Olha, vou contar uma coisa, que tristeza... Uma tristeza grande mesmo. No tempo do meu circo, não tinha muito essas filmadoras sabe. Aí não tem jeito, não adianta. Ah, se eu tivesse filmado aquilo tudo! Porque eu conto pra você aqui, mas você não vai saber o que era. Aqueles bichos, leão, macacos, o globo da morte, o trapézio de voo. Eu fazia uma corda bamba que você não acredita! Se eu tivesse filmado tudo aquilo. É uma pena.

– Mas e as fotografias que você me mostrou ontem?

– Nossa! Minhas fotografias. Aquelas que você viu é o que restou. Eu tinha dois álbuns cheios de fotos lindas, muito bonitas mesmo. Eu guardava numa gaveta dentro do trailer, ali bem guardadinhas. Aí me acontece uma tragédia: teve um vazamento na caixa de água do banheiro e vazou direto pra dentro desta gaveta. Ah minha filha, quando abri aquela gaveta você não imagina a tristeza que eu senti naquela hora. Nossa! Tinha desmanchado tudo, acabou tudo ali. Hoje não tenho como mostrar essas coisas pra alguém (AVANZI; TAMAOKI, 2004: 12).

Vale-se ainda de uma transmissão que, acompanhada por estes registros, pauta-se principalmente na oralidade:

Sempre ouvimos as “histórias de circo”, às vezes víamos fotografias ou alguns recortes de jornais, mas nunca havia um livro para ler, assim como não havia nada semelhante a estas histórias em nossos livros escolares. Tratava-se da história do “povo do circo” que ninguém mais conhecia (SILVA, 1996: 8).

No circo tradicional, as técnicas como malabarismo, acrobacias, palhaços são transmitidas cotidianamente dos mais velhos para os mais novos, com os ensaios, os treinos, os exercícios e durante os espetáculos. Da mesma forma, o estilo de vida é fruto de uma convivência de tempos. A maioria dos artistas desse circo faz ou, no mínimo, sabe fazer trabalhos de montagem e manutenção da estrutura. Ser artista, armar e desarmar a lona, construir os aparelhos e mantê-los em ordem, dentre outras coisas, é ter serragem no sangue.<sup>40</sup> Nesta configuração, há pessoas que se aprimoram em funções não apenas relacionadas à execução dos números, isto é, elas aprendem a negociar com prefeitos, padres, delegados; a costurar figurinos, cozinhar, vender pipocas, doces, ficar na bilheteria etc:

Toda a estrutura do circo – do pau de roda ao mastro, da empanada às barracas, frente, bilheteria etc. – era construída, confeccionada, armada e desarmada pelos próprios artistas. E assim tinha que ser, pois só os circenses dominavam esse conhecimento. Fôssemos seguir as instruções e exigências de alguns fiscais que cruzaram nosso caminho, e o circo caía (AVANZI; TAMAOKI, 2004: 128).

Comecei a trabalhar oficialmente aos seis anos de idade, fazia nessa época duble rola com meu pai e contorcionismo. Em meados da década de 1980, éramos sete crianças no fundo do circo: três filhos do saudoso palhaço Jurubéba (capa do livro *Palhaços*, de Mario Bolognesi) que ficou muitos anos na companhia do meu pai, os demais eram eu e meus irmãos. Ensaivávamos toda manhã com exceção de domingo. Os números de picadeiro ficavam por conta do meu pai, com retoques de Miriam (madrinha, tia e amada) no contorcionismo. Já o teatro ficava por conta do meu tio Abílio Jr. – o palhaço Faísca – e minha avó Aparecida Ayres. Ah... Esqueci de dizer! Venho de um circo que apresentava teatro na segunda parte do espetáculo.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> A serragem é espalhada no solo do circo, quando armado, e dissemina inclusive um cheiro característico naquele espaço. “Ter serragem no sangue” significa um estilo de vida, é saber viver o circo em seus diversos aspectos.

<sup>41</sup> Isieli Ayres. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.org.br>>. Acesso em abril de 2007.

Há neste entremeio certas sutilezas de um modo de vida do circense. As histórias que, por vezes, se tem acesso falam de um circense guerreiro, colocando-o na posição de herói por ter vencido todas as adversidades, muitas delas quase insuportáveis para a grande maioria. Eis que surge um protótipo de vencedor. Em sentido oposto, mas na mesma lógica, há aquela história que o revela como um ser bizarro, alheio às regras sociais, incivilizado, o que, de alguma forma, deve ser deixado à margem, pois que vagabundear é seu destino.

### Pensamentos que o definem: herói ou bandido?

Para a sociedade [...] o artista de circo não era nada, [...] o artista era um renegado [...] no meu tempo de moleque, o povo renegava a gente de todo o jeito. Nós chegávamos numa praça, armava o circo perto de um terreno assim...as vizinhas gritavam: “Prendam as galinhas que o circo está chegando...”, era isso que eles achavam que a gente era: marginal, bando de vagabundo que andava pelo mundo [...] (SILVA, 1996:128).

Mas o que talvez possa passar ao largo de tais julgamentos que traga o que há de minoritário neste herói bandido/guerreiro vagabundo nesse modo de vida?

Picolino era um palhaço que incendiava o público com sua arte. Era o dono do Circo Nerino, que fez várias praças brasileiras entre 1913 e 1964. Circo que nasceu do encontro de Armandine Ribolá, de família francesa que trabalhava em circo de cavalinhos<sup>42</sup> e como saltimbancos pela Europa, com Nerino Avanzi, descendente de uma família italiana que trabalhava em teatros e óperas. Uniram-se no Brasil, dando origem ao Circo Nerino, que fez história no País. Roger Avanzi, filho do casal, hoje tem 83 anos. Suas lembranças foram publicadas em livro (AVANZI; TAMAOKI, 2004). Quando o pai de Roger – Nerino, ou palhaço Picolino –, com mais de setenta anos, já não tinha forças para participar dos espetáculos, Roger então relatou como passou a ser palhaço, pois os artistas acreditavam que o Circo Nerino não viveria sem Picolino. Roger passou a vestir o mesmo figurino, a fazer a mesma maquiagem e a usar o mesmo

<sup>42</sup> Circo em que as acrobacias sobre cavalo são a principal atração.

nome: Picolino. A passagem do palhaço-pai para o palhaço-filho vale a pena ser contada:

Nunca mais fui o mesmo [...] eu era uma coisa e depois do Picolino passei a ser outra. Mudei o pensamento, o modo de agir, a concepção do mundo, tudo. Parece que o palhaço se entranhou na minha pessoa. Virei palhaço entranhado. Eu não sei explicar como isso aconteceu. Talvez uma pessoa muito instruída, bastante sabida, consiga explicar essa transformação (AVANZI; TAMAOKI, 2004: 261).

Esse mesmo palhaço, em 1<sup>o</sup> de setembro de 2006, assistia a um espetáculo de circo em São Paulo. Com o olhar atento de uma criança que já havia passado dos oitenta anos, agora ele aplaudia como público. Nas arquibancadas de um novo circo<sup>43</sup>, a doçura de quem não deixa de se encantar com o mundo. Na saída do circo, ele disse: “Eu adoro circo, e quando o circo é muito bom eu gosto mais ainda!”<sup>44</sup>

## Origem do circo?

É muito comum observar no discurso de alguns pesquisadores e circenses a proposta de contar uma história milenar do circo buscando suas origens em tempos imemoriais, o que não condiz com a perspectiva adotada nesta pesquisa que perpassa a noção de que “[...] a história não tem continuidade evolutiva, mas múltiplas e impuras proveniências.” (LOBO, 1997: 8) Nessa busca de origem primeira do circo afirma-se, por exemplo, que a história de expressões, hoje nomeadas circenses, podem ser percebidas desde a Antiguidade. Alguns vão para o passado da China, onde foram descobertas pinturas de quase cinco mil anos, com desenhos de acrobatas, contorcionistas, equilibristas. Viajam para o Egito, afirmando que existem nas pirâmides pinturas de malabaristas e de paradistas. Na Índia, veem os números

<sup>43</sup> O adjetivo **novo** vem, hoje, marcando alguns circos, como o *Cirque du Soleil*, do Canadá. Entretanto vale salientar que sempre que havia novidades, em todos os tempos das histórias de circo, a propaganda divulgava: “Novo” espetáculo, “Novo” número, como um chamariz de público. (Informações colhidas em um encontro/curso com Ermínia Silva, na Escola Nacional de Circo, no segundo semestre de 2006).

<sup>44</sup> Essa observação foi feita por Roger sobre o espetáculo do qual ele fizera parte da plateia. Sentei-me atrás dele e assisti aos “dois espetáculos”, ao *Soleil* e ao velho Roger. (Diário de Bordo, 2006)

de contorção e saltos que fazem parte dos milenares espetáculos sagrados, com danças, música e canto. Na Grécia, as paradas de mão, o equilíbrio mão a mão, os números de força e o contorcionismo, que eram modalidades olímpicas, como sendo as origens do circo.

Mais adiante, com uma mesma forma de contar essa história, surge o Circo Máximo de Roma, destruído em um incêndio. Em 40 a.C.; na mesma região foi construído o Coliseu, onde eram apresentadas excentricidades como homens louros nórdicos, animais exóticos, engolidores de fogo, gladiadores, entre outros. Dizem que a arte circense provém dos jogos (olimpíadas) que aconteciam na Grécia e dos espetáculos realizados pelos gladiadores romanos. Nestes, as proezas acrobáticas eram realizadas com frequência pelos atletas da época, além de exposição de animais até então desconhecidos pelo público, que de certa forma simbolizavam a coragem daqueles que o demonstravam. “Em Roma, os espetáculos circenses caracterizavam-se pelos duelos entre os gladiadores. Os combates entre homens e até mesmo feras levavam multidões aos anfiteatros romanos”.<sup>45</sup>

Entretanto, essas “evidências” da presença do circo em diferentes momentos históricos, num primeiro momento, assemelham-se à tentativa de transformar essa arte em algo imutável. Talvez a pretensão de buscar as origens mais antigas do circo se refira à tentativa de instaurá-lo num certo movimento de eternidade. Mas o corpo que se contorcia na Grécia ou na China pouco se aproxima de tempos mais recentes. A presença da religiosidade ou dos jogos romanos aponta essa distância:

A ligação dos jogos romanos com a religião e o estreito vínculo entre eles e uma política estatal são elementos que diferenciam a natureza das atividades romanas daquelas próprias do circo europeu, tal como ficou conhecido a partir do século XVIII. Outro ponto discordante diz respeito ao caráter competitivo que permeava as exposições públicas em Roma, que as aproximava da atividade esportiva e as distanciavam da arte, tal como ocorre nos circos. Nos números circenses há – pode-se dizer – uma retomada das proezas esportivas e a transformação delas em espetáculo (BOLOGNESI, 2003: 30).

<sup>45</sup> Essas informações esparsas foram extraídas de alguns sites, dentre eles: <<http://www.pindoramacircus.arq.br/circos/circolona/memoria/garcia/estado1.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2012.

Dessa forma, a busca da origem é questionável. Em outra cultura há outro corpo contorcionista, objetos manipulados no ar não se traduzem nos mesmos malabarismos, o fogo devorado estabelece outras relações com o mundo. Parece que:

Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente“, o “aquilo mesmo“ de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira (FOUCAULT, 1979: 17)

Transcorrido algum tempo, esta história se aproximará de tempos mais recentes, com um recorte em meados de 1700.

### **Circo moderno**

De antemão, essa história nos orienta entendendo que “atrás das coisas” há “algo inteiramente diferente”: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas (FOUCAULT, 1979). Pesquisas indicam que saltimbancos do século XVIII acompanhavam praças e feiras medievais com suas exibições de malabarismos, acrobacias, números cômicos, dentre outros. Esses artistas circularam por diversos lugarejos, especialmente locais públicos com grande circulação de pessoas. Nos festivais e feiras, lá estavam eles, com suas tralhas cheias de arte.<sup>46</sup> No século XVIII, marcado por grandes transformações socioeconômicas, as feiras começaram a perder o posto de local de circulação e simultaneamente emergiu uma sociedade industrial. O espaço público interiorizou-se, ou seja, surgiram locais adequados para cada manifestação ou expressão de trabalho. Do grande caldeirão de misturas medievais, emergiram as especificidades industriais, locais separados para cada procura (BAKHTIN, 1999).

<sup>46</sup> Referência ao filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman (1967).

Nesse cenário, militares fora de seus postos de trabalho passaram a exibir suas destrezas equestres. De uma disciplina militar que os constituíram cavaleiros, passaram aos poucos a adentrar o mundo das exposições artísticas com façanhas acrobáticas sobre cavalos. Esses novos artistas também passaram a habitar as ruas já consagradas pelos saltimbancos, pois, “[...] desde 1758, na Inglaterra, já se organizavam espetáculos ao ar livre, com homens em pé sobre o dorso de um ou mais cavalos”. (BOLOGNESI, 2003: 31).

Neste contexto está inserido Philip Astley, suboficial da cavalaria britânica. Em 1780 ele inaugurou o *Astley’s Amphitheatre* em Londres (Inglaterra), um espaço fechado onde se reuniam ex-oficiais do exército britânico para exposições acrobáticas sobre cavalos. “Os exímios montadores, dispensados ou reformados do Exército da Inglaterra, puderam seguir carreira profissional, desta feita como artistas.” (Idem, 2003: 31)

A novidade que consagrou Astley como criador do circo moderno, segundo alguns historiadores, foi o fato de ele ter inserido nesse recinto fechado uma arena de treze metros de diâmetro que, devido à sua forma circular, possibilitava a exposição do artista sobre o dorso do cavalo na circunferência desse espaço. Esse chão em círculo, beneficiado pela força centrípeta, facilitava o equilíbrio do artista sobre os cavalos. Foi com base nesse desenho circular que se criou o que ainda hoje é uma peculiaridade dos circos: o picadeiro. Nesses espetáculos, tidos como circo de cavaleiros, “[...] prevaleciam os exercícios com cavalos, a ação equestre possibilitou as montagens dos hipodramas. Com estrutura próxima ao melodrama, o cavalo possibilitou uma ação feérica com combates e galopes, enfatizando o confronto entre heróis e vilões, sob o efeito permanente da música a complementar o ambiente emocional do espetáculo (BOLOGNESI, 2002: 2).

Nesse período, Charles Hughes, também cavaleiro e ex-artista de Astley, inaugurou uma das primeiras companhias de espetáculo do mundo, denominada *Royal Circus*. Desde então, o nome *Circus* passou a caracterizar esse tipo de espetáculo realizado no picadeiro.

Mas esta razão formal não responde a todas as causas que fizeram surgir o circo. É importante lembrar que Antonio Franconi (1737?-1836), italiano bastante envolvido com o ambiente dos espetáculos populares, veio a ser um dos responsáveis pela introdução desses elementos no espetáculo de circo (BOLOGNESI, 2003). Dentre as análises feitas, supõe-se que nesse processo ocorra uma fusão do espetáculo dos militares com a arte dos saltimbancos. A partir dessa fusão o espetáculo começou a contar com números acrobáticos sobre cavalos, com malabaristas, contorcionistas, pirofagistas, palhaços das ruas. É comum afirmar que uma das possíveis disseminações do circo a partir de então tenha se dado em função desse caráter itinerante dos saltimbancos, que estavam atentos aos locais de circulação de pessoas. Bolognesi reafirma:

Ao perceber a monotonia das apresentações exclusivamente equestres o espetáculo circense adotou a diversidade da arte dos saltimbancos, uma vez que as novas regras de comercialização da economia e da cultura provocaram o esvaziamento das feiras e suas práticas culturais, disponibilizando um número razoável de artistas saltadores, acrobatas, prestidigitadores, engolidores de fogo etc. No interior de um espaço fechado, com a cobrança de ingressos, a habilidade sobre o cavalo associou-se aos saltimbancos errantes, dando origem ao circo moderno e seu espetáculo. (Idem: 1)

Essa ideia se faz presente por toda Europa e pelas Américas. Nos Estados Unidos da América, o espetáculo acontece não apenas em anfiteatros fechados, mas também sob a estrutura da lona, que poderia ser armada e desarmada com mais agilidade e, assim, chegar aos mais diversos lugares (SILVA, 1996).

A união da arte equestre com os ambulantes que estavam com seus “dias contados” nas feiras modificou a ordem militar. Houve um movimento contínuo de troca e transformações. No contexto da realidade comercial, o circo e seu espetáculo, por exemplo, vão desenvolver modos peculiares de manifestação que nada têm em comum com a origem aristocrática. Uma delas é o nomadismo, absolutamente avesso ao sedentarismo da nobreza, e que veio a ser a característica principal do circo. Outra, ainda, diz respeito à diversidade dos espetáculos circenses, contrariamente à rigidez dos gêneros de espetáculo que o século XVIII e sua estética cultuavam (BOLOGNESI, 2003: 43).

Talvez pareçam não bastar a afirmação de que saltimbancos e militares carregam estilos que lhes são próprios, ou seja, ao militar a disciplina, a relação com o cavalo; ao mambembe, saltimbanco, o nomadismo, a agilidade de movimentação, como se fossem rígidos em seus estilos, como se fossem claras as diferenças, como água e vinho que, ao se misturarem, tornam-se outra bebida. O vinho tem suas águas e quem sabe se a própria água não terá também sua dose de torpor? A relação do saltimbanco com o cavalo e do militar como artista não estaria ligada a uma época em que haveria misturas antes mesmo de elas terem sido experimentadas? Toma-se a dúvida: “[...] não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer?” (BENJAMIN, 1985: 223)

Enfim, encerrando por aqui esta questão, o que se sabe é que surgiram esses modos de espetáculo pelo mundo, que muito se assemelham à imagem que ainda se tem de circo, aproximando-se assim da atualidade. Principalmente dos circos de lona, anteriormente apresentados, conhecidos ainda como circo tradicional, que executam os números em sequências, intercalados pelo mestre de cerimônia, ou apresentador, e que tiveram grande presença também no Brasil, especialmente entre o fim do século XIX até meados do século XX.

### **Das lonas para as escolas, para vários lugares**

Um século depois do aparecimento do circo moderno, por volta dos anos 1960 ou 1970, surgiu um movimento em vários lugares do mundo, denominado novo circo ou circo contemporâneo. A designação *novo* tinha a pretensão de legitimar diferenças na constituição do espetáculo, assim como na organização das relações entre os artistas, em comparação com o circo tradicional. Esse movimento surgiu especialmente por iniciativa de circenses que saíram dos espaços tradicionais do circo para construir outro modo de transmissão da arte, antes restringida basicamente às antigas famílias circenses e agora trabalhada em escolas de arte.

Um exemplo é Annie Fratellini, integrante de uma das grandes famílias do circo francês – os Fratellini –, que fundou a Escola de Circo Annie Fratellini em 1974, aberta a todas as pessoas e responsável pela formação de novos artistas. Na Austrália, surgiu o *Circus Oz* em 1977. No Brasil, em São Paulo, a Escola Piolin foi fundada em 1978 por Abelardo Pinto, o palhaço Piolin. Alunos-artistas formaram trupes, escolas, projetos, e esse novo circo se fez presente por todo o mundo. No ano de 1982, em Québec (Canadá) surgiu o *Club des Talons Hauts*, grupo de artistas em pernas de pau, malabaristas e pirofagistas. Em 1984, esse grupo realizou o primeiro espetáculo do Cirque du Soleil, transformada em grande empresa circense atualmente conhecida em muitos lugares. Artistas de várias áreas como teatro, dança, coreógrafos, diretores e pessoas que não possuíam ligações diretas com o circo passaram a ter outras possibilidades de conhecer esses saberes.

Desta mistura, um novo circo. Um exemplo é a figura do mestre de cerimônia, que já não é fundamental. Os números são intercalados por outras cenas, por artistas como o palhaço, ou simplesmente por um jogo de luzes e sons que preenchem esses espaços. Outra questão refere-se à criação de espetáculos temáticos em que os artistas passam a interpretar personagens compostas com técnicas do teatro e misturadas às técnicas circenses.<sup>47</sup> Os animais, figuras centrais dos circos do século XIX e XX, agora não estão mais presentes nessas novas configurações do espetáculo, contribuindo sobremaneira para as campanhas de proibição desses animais nos circos. E o picadeiro, espaço que simboliza o espetáculo circense, também não é mais fundamental. O circo vai para a escola, para galpões, para os mais variados palcos e ruas.

Observa-se que essa novidade está ligada às transformações do universo circense ao longo do tempo, e que as comparações são difíceis de ser feitas. Perguntas sugerem disputas entre os artistas, permeando frases do tipo: “O circo tradicional é que é circo”. Ou ainda: “Esse novo circo não é circo, nem tem nada de novo”.

<sup>47</sup> Cf. Jan Rok Achard. *O futuro das artes circenses*. Artigo apresentado no Festival Internacional de Acrobacia de Wuqiao. Montreal, 1997. CD ROM.

Mas no circo de agora as peculiaridades de outros tempos estão vivas. A música, a dança, a iluminação, a teatralização, e o corpo extravasando os limites cotidianamente instaurados. E a sedução de novas plateias pode ser exemplificada pelo Cirque du Soleil que, no Brasil, consegue lotar arquibancadas com ingressos bastante caros, selecionando um público elitizado. Em um circo pequeno, os ingressos valem bem menos e a diferença entre eles (variação) também é pequena. As possíveis novidades talvez estejam relacionadas às diferentes misturas, aos modos de conectar essas características, já que o sujeito de hoje é um sujeito novo porque o contexto social, político e econômico, enfim, toda a cultura desse tempo é, apesar de marcas de outrora, uma nova cultura.

### **Circo no Brasil**

Os saberes circenses no Brasil permanecem e se ampliam principalmente pela transmissão oral, como já comentado. Saberes técnicos, assim como suas histórias, trajetos, personagens, estilo de vida, foram e ainda são preservados no interior deste universo:

Lá no nosso circo a gente sempre se reúne à noite e papai vai contando várias histórias do circo prá gente. Fica uma rodona assim, todos ali ouvindo e conhecendo mais como era, sabe. A gente vai aprendendo sempre assim, e aí tem gente mais velha até crianças que vão conhecendo desde pequenininhos.<sup>48</sup>

Os registros são principalmente fotografias e recortes de jornais, e as pesquisas que vêm sendo realizadas utilizam-se desses fragmentos para compor o que seria uma forma de produzir a história de um passado. Ainda assim são escassos e contam especialmente a história de grandes circos, daqueles que ficaram marcados pelo tempo de vida, pelo tempo de atividade. É com base nesse material que publicações e trabalhos têm sido produzidos.<sup>49</sup> Surge aí a história do

<sup>48</sup> Entrevista com artista de família circense, do Circo Trapézio. Hoje ela ainda mora no circo – em seu *trailer* –; além dos espetáculos que realiza, é professora na Escola Nacional de Circo-Rio de Janeiro. (Diário de bordo, 2004)

<sup>49</sup> Ver alguns exemplos no *site* do Pindorama Circus: <<http://www.pindoramacircus.com.br>>. Acesso em: 16 fev. 2012.

circo. É uma história. Conta-se que as primeiras notícias ou registros sobre números circenses em terras brasileiras são do século XVIII:

Em 1727, Dom Frei Antônio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro, com jurisdição em Minas, escreveu ao Santo Ofício pedindo orientações para agir contra os grandes males causados pelos ciganos que infestavam a capitania. Além de roubos e práticas heréticas, realizavam, com enorme aparato, comédias e óperas imorais e de conteúdo frontalmente ofensivo aos sagrados preceitos da Igreja. Há também notícias da existência de vários espetáculos picarescos de grupos ciganos (DUARTE, 1995: 81)

Nos séculos XVIII e XIX, ciganos e saltimbancos por aqui se apresentavam. Os ciganos, perseguidos especialmente na Península Ibérica, traçavam seus percursos levando espetáculos de ilusionismo, doma de animais e números com cavalos. Os saltimbancos, vindos de outros locais da Europa, carregavam consigo a herança das apresentações artísticas nas feiras medievais, em festas populares ou religiosas. Dessa forma, ambos cultivaram a terra que passou a ser terreno fértil para a então arte circense:

Famílias circenses admitem a possibilidade de sua origem cigana. Isto se deve ao fato de que houve, e ainda há preconceito e perseguição aos grupos ciganos, de forma mais acirrada em relação aos artistas de modo geral e, em particular, aos circenses. Estes eram recebidos num clima misto de receio e fascínio, não sendo alvo da intolerância aguda que atinge os ciganos. Até porque o circense situava-se num território diverso daquele do cigano (SILVA, 1996: 104).

131

Já no século XX, momento em que o Brasil passou por intenso processo de transformações econômicas e sociais, notadamente em decorrência dos Ciclos da Borracha e do Café, várias companhias circenses europeias visitaram a América do Sul. Muitas vezes integravam-se aos artistas mambembes, percorrendo o litoral e o interior do País, percebendo o território brasileiro como campo de recepção dessa arte. Com as práticas dessa nova organização artística, caracterizada por famílias circenses, ao longo do tempo foi sendo difundida a ideia de tradição circense. “Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas

de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção.” (Idem: 60)

No cotidiano, meu pai e meu tio eram, além de artistas, empresários, secretários e “peludinhos” – brinco, pois assim são chamados os que montam e desmontam circos. No Astley esse trabalho era de todos os homens, a começar pelo dono. Já as mulheres, como numa tribo, nas mudanças cuidam dos *trailers*, nas temporadas cozinham e preparam as vendas, e para mim, de vez em quando, tinha um trabalho de *office girl*. [...] Como secretários eles faziam as praças, solicitavam água e energia elétrica, tudo devidamente pago, com exceção do terreno, que de vez em quando é permutado com ingressos. O circo também recebe alguns patrocínios do comércio local em forma de acordos pessoais, não burocráticos.<sup>50</sup>

As histórias de quem viveu ou vive no circo por uma determinada época retratam um pouco desse estilo, ou seja, “Ser de circo é ser bom de picadeiro e de fundo de circo”, pensamento que revela certa sabedoria conquistada nas experiências. Bom de picadeiro porque é um artista, e é no picadeiro que se expressa, que mostra sua arte, suas invenções e criações. Ser bom de fundo de circo traduz-se na capacidade que uma pessoa tem de tirar o figurino e a própria maquiagem e bater a estaca para fincar a estrutura no chão, amarrar os nós, costurar a lona, cozinhar, vender pipoca no intervalo, negociar com a cidade, deixar a cidade. Saber chegar a um lugar e deixá-lo quando for preciso, viver a finitude dos encontros.

Por volta da década de 1970, os saberes começaram a romper as lonas e virar escola. Tratando-se de Brasil, as primeiras escolas de circo contrataram circenses que não estavam mais trabalhando em circos e, com isso, abriram novo campo de trabalho para esse artista, agora professor. Os saberes que vinham sendo produzidos sob a lona começaram a ser transmitidos ao novo público. Artistas do teatro, da dança, ou mesmo quaisquer pessoas interessadas numa especialidade artística passaram a compor o universo de circenses.

Há alguns exemplos de escolas no Brasil, como a Academia Piolin de Artes Circenses que, em 1978, surgiu como a primeira

<sup>50</sup> Isiely Ayres. Disponível em: <[http://www.pindoramacircus.com.br/novo/textos/textos\\_interna.asp?cod\\_texto=39](http://www.pindoramacircus.com.br/novo/textos/textos_interna.asp?cod_texto=39)> Acesso em: 16 fev. 2012.

escola de circo instalada no País, no Estádio do Pacaembu em São Paulo (SP). A propósito, esta escola foi fundada por Abelardo Pinto, o palhaço Piolin, que nasceu sob a lona de um circo armado na cidade de Ribeirão Preto (SP) no dia 27 de março de 1897. Piolin encantou o público de sua época e foi, na efervescência de 1922, incorporado ao Movimento Modernista como um grande artista da cultura brasileira. Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, dentre outros, foram alguns de seus assíduos espectadores e amigos. Em homenagem a Piolin, comemora-se o dia 27 de março como dia do circo. Todavia, a Escola Piolin foi fechada após três anos de sua inauguração por falta de incentivos financeiros. Em 1982, fundou-se a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, a mais antiga, ainda em atividade. Vale destacar também a Escola Picolino de Artes do Circo, em Salvador (BA), e outras tantas surgem pelo País.<sup>51</sup>

Destas escolas saem principalmente pessoas que formam grupos de circo ou mesmo artistas independentes, configurando espetáculos de rua e de teatros fechados. A itinerância, a lona e o picadeiro, marcas do circo tradicional, já não são as únicas características pertinentes ao universo circense. Atualmente, como anunciado, a arte circense está presente em diversas formas e com as mais variadas propostas e funções. Circos itinerantes de grande, médio e pequeno porte, escolas de formação profissionalizante ou academias de treinamento, escolas e projetos que utilizam a arte circense com proposta de inclusão social – o circo-social –, artistas de rua, grupos e trupes circenses.

Evidencia-se uma disputa nesse universo para saber “quem afinal agora é de circo?” Os tradicionais – nome dado àqueles nascidos em famílias de circo – ou os artistas que aprendem uma ou outra técnica? Ou, ainda, quem usa o circo para fins filantrópicos – circo social? E os artistas de rua, de teatros? Hoje essas discussões são infinitas em encontros de circenses. Destaquemos um exemplo do ponto de vista dos artistas considerados tradicionais:

---

<sup>51</sup> Pindorama Circus. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/escolas/escolas.asp>>. Acesso em: 16 fev. 2012.

– Você vê diferenças no artista que se forma na escola com aquele de circo tradicional?

– Olha, na técnica até que não, tem uns até que muitas vezes são melhores que uns circenses. Mas tem uma diferença que aqui não tem como passar. É coisa de quem vive mesmo no circo. Tem uma ética no circo, que aqui não tem. E isso faz diferença na vida aí fora sabe. Tem muita gente que sai daqui muito bom, mas essa coisa do circo é difícil.

– Me fala desta ética, como é isso?

– Ah, é uma espécie de um jeito de viver sabe. De respeito, de conhecimento de várias coisas do mundo do circo. Por exemplo, um artista tradicional nunca vai sentar de costas para o picadeiro. Mesmo se não tiver tendo espetáculo, ele não senta de costas. É uma lenda do circo, que a gente aprende lá dentro, sabe? Dizem que não é bom, não dá sorte, essas coisas. Então, são estas lendas. Você nunca vai ver um artista tradicional sentado de costa pro picadeiro.

Um outro senhor nascido no circo diz:

– Ah! Tem muita diferença; antes o artista sabia de tudo, não ficava só aprendendo técnica. Sabia também se virar lá fora (aponta pra fora da lona). Hoje os alunos sabem mesmo é uma técnica, mas do universo do circo sabem pouco (Diário de Bordo, 2006).

Do ponto de vista das “novidades” no circo, sejam alunos ou coordenadores de projeto, vale destacar o seguinte:

Um aluno diz que “– Esses professores tradicionais são muito teimosos, não aceitam nada de novo, acham que só o que eles sabem é que é realmente bom.”

E um coordenador de oficina de circo reafirma que “– Esse pessoal é meio truncado. Eles têm muito o que aprender com os mais ousados, com os mais novos.”

Outro coordenador de circo social diz que “– O Soleil dá mais do que os tradicionais de circo que só deram a experiência.”

Uma terceira conversa com coordenadora de circo social aponta que “– Esse jeito que eles ensinam dentro do circo é muito cruel, a criança dentro do circo não tem escolha, tem que virar artista desde a hora que nasce. Além do que a forma que eles ensinam as técnicas tem violência, eles até batem nas pessoas que não aprendem. Sofre muito. E a liberdade de escolher o que quer ser, onde fica? (Diário de Bordo, 2006).

Mas como se deu esse processo? Que tipo de forças contribuíram para que o circo rompesse as lonas e ocupasse outros espaços? A forma de transmissão do saber circense pode produzir

os mais diversos efeitos nesta arte. Quais são as implicações para quem deixa de lado o modo tradicional de transmissão da arte circense, produzida cotidianamente, e envereda pelo mundo de uma escola, de uma oficina semanal, de um grupo de teatro, de um projeto filantrópico?

O aluno de oficina de circo relata: “– Comecei a fazer pra cuidar do meu corpo, afinal, os exercícios modelam legal. Agora faço ainda porque é legal, a gente não tem que ter compromisso com nada, sabe? É só diversão, não tem que se preocupar com nada aqui.

Aluno de oficina de circo: “– Faço porque não consigo me adaptar à academia convencional; agora, o circo é mais legal e o corpo fica diferente.

Aluno de oficina de circo: “– É massa, é um lugar que tem um monte de gatinha e a gente fica como portô<sup>52</sup> e é bom. Além do mais não tem nada sério aqui (Diário de Bordo, 2005).

Aluno de oficina de circo e integrante de trupe: “– Você tá fazendo circo pra quê?

– Ah... nem sei!”

Integrante de trupe circense: “– O que você quer nesta trupe? Não sei dizer. Tô aqui por diversão. Se não rolar grana não fico.

Integrante de trupe circense: “– Mas eu não nasci no circo, não sou de circo, mas queria poder viver disso, fazer circo pro resto de minha vida.” (Diário de Bordo, 2005).

Discussões, intrigas, desacordos, competições e afinidades vão surgindo e continuam sendo discutidas, fomentadas, transformadas. Entretanto, a pretensão deste artigo é lançar questões como: o quê desse universo circense pode passar ao largo dessas questões? Passagens aleatórias do circo mas conectadas ao presente podem provocar ou criar singularidades, considerando as subjetividades produzidas a todo momento. O que há ali de potente que irrompe o tempo, se transforma, recria-se e inventa outros modos de expressão? O que acontece? Desses afetos que não se fixam, não possuem forma única, não são de ninguém, mas que no bojo de uma espécie de nomadismo, de encontros e desencontros, passam, sem cessar, passam. E em alguma sintonia com o contemporâneo e com alguns pedaços de mundo, a história não linear conta, fabrica, mas não pretende se encerrar: o que se passa neste universo circense?

<sup>52</sup> Portô é o acrobata do circo que, nos exercícios de acrobacias, segura o volante. O portô é o “forte” que segura o peso do volante que executa os números acrobáticos. É aquele que, no trapézio aéreo, apara o voo do volante.

## Referências bibliográficas

- ACHARD, Jan Rok. *O futuro das artes circenses*. Artigo apresentado no Festival Internacional de Acrobacia de Wuqiao. Montreal, 1997. CD ROM.
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Editora Pindorama Circus Codex, 2004.
- AYRES, Isiely. *Astley 85/2004*. Disponível em: <[http://pindoramacircus.com.br/novo/textos/textos\\_interna.asp?cod\\_texto=39](http://pindoramacircus.com.br/novo/textos/textos_interna.asp?cod_texto=39)>. Acesso em: 16 fev. 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, v. I.
- BOLOGNESI, Mario F. *O circo "civilizado"*. Atlanta-Georgia (EUA): Comunicação apresentada no *Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA)*, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- CASSOLI, Tiago. *Do perigo das ruas ao risco do picadeiro: circo social e práticas educacionais não governamentais*. Niterói/ Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – Universidade Federal Fluminense, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas/ São Paulo: Editora Unicamp, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O anti-Édipo: uma introdução à vida não fascista*. Prefácio à edição norte-americana de *O Anti-Édipo*, de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Cadernos de Subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica, v.1, n.1. São Paulo, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1999.
- GIACÓIA, Oswaldo Junior. Notas sobre a noção de uma ética não fascista. In: Cadernos de Subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós Graduação em Psicologia

Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, v.1, n.1, 1993.

LOBO, Lília Ferreira. *Os infames da História: a Instituição das deficiências no Brasil*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1997.

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil no final do século XIX a meados do século XX*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, 1996.

VALÉRIO, Manoela Maria. *Passagens circenses*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.



Foto de Bob Sousa. Brava Cia. Sérgio Carozzi e Márcio Rodrigues no espetáculo *Corinthians, meu amor*.