

A COMUNICAÇÃO NO ESPETÁCULO DE CIRCO

Luciano Draetta¹

Este artigo é resultado de um trabalho de conclusão do curso de Letras em 2010 na FASS – Faculdade São Sebastião. Propomos uma análise da comunicação no circo, isto é, das formas narrativas e seus resultados estéticos. A pesquisa está apoiada na observação de espetáculos e entrevistas de diretores, proprietários e artistas, de variadas faixas de idade e experiências profissionais. O estudo bibliográfico buscou referências históricas, filosóficas e antropológicas. Levamos em consideração as diversas apropriações e transformações do circo, ao longo do tempo, e as distintas origens e cosmologias dos agentes envolvidos.

O público e os espaços dos espetáculos de circo

A arte circense teve maior ou menor apreço de seus expectadores ao longo da história, por diversos motivos que passavam por questões econômicas, regionais, culturais, de urbanização, de mercado, das mídias, entre tantas outras interferências que refletiram na produção circense.

Os circos brasileiros de lona, de pequeno, médio e grande porte, sofreram as consequências das transformações da sociedade do século XX. A densidade demográfica e a ocupação dos centros das cidades pelas edificações limitaram a entrada dos circos de lona nessas regiões. O alto grau de desenvolvimento tecnológico e a orientação das regras de mercado, com um consumo voraz criado e impulsionado pela indústria cultural influenciaram a produção e distribuição do espetáculo circense.

A região central da capital paulista ao longo do século XX assistiu a um decréscimo da circulação dos circos de lona. Já o início do século XXI foi marcado por um movimento contrário. Os terrenos dos bairros passaram a abrigar as lonas e seus

¹ Iniciou a carreira profissional de artista circense em 1995. Atua como palhaço Surubim no Circo Navegador. Já montou dez espetáculos entre 1997 e 2011, revezando entre as funções de palhaço, ator, autor, produtor e diretor.

respectivos espetáculos. Já o espetáculo com técnicas circense apresentado em teatros, ruas e instituições sócio-culturais têm um significativo crescimento na última década do século XX.

No estudo de Magnani² sobre o lazer na periferia, observamos a preferência das “classes populares” pelos espetáculos de circo. Ele nos traz o surpreendente dado de 100 a 150 lonas de circo de pequeno e médio porte circulando pelos bairros periféricos da capital paulista nos anos 70 e 80. Essa grande quantidade de lonas e espetáculos, responsável por uma significativa fatia do lazer do paulistano, não é percebida, “contabilizada” ou estimulada pelas instituições governamentais ou não governamentais responsáveis pela gestão da cultura na cidade, nem, tão pouco, pela mídia, porém, isso não anula sua força. No início do século XXI percebemos um grande êxodo desses pequenos circos para cidades menores no entorno dos grandes centros.

As dificuldades de montagem de circos nas cidades urbanizadas são muitas. Começam pela escassez de terrenos adequados, falta de apoio institucional e governamental, restrições legislativas, concorrência com outras formas de lazer “gratuitas”, entre outros tantos empecilhos.

A montagem de uma lona de circo está intimamente ligada à estruturação arquitetônica, e o desenvolvimento sócio-cultural e econômico das cidades. Nesse sentido, nos apoiamos no pensamento da geógrafa Ana Fani A. Carlos³, que reflete sobre a transformação do significado do espaço ao longo do tempo, deixando de ser um “lugar de estar” para ser um “lugar de passagem” “em profundo processo de mutação em que no seio da agitação a multidão cada vez mais densa, amorfa, perde sua identidade”. Ainda segundo a autora: “Na rua encontra-se não só a vida, mas os fragmentos da vida (...) no movimento da rua encontra-se o movimento do mundo moderno”⁴.

O circo quando é “convidado” a participar da vida da cidade, atribui-lhe a virtude da sociabilidade e exerce sua função de intercâmbio, comunhão e encantamento dos munícipes.

Originalmente a composição do público em espetáculos de circo de lona era bastante heterogêneo, mas influenciada pelas transformações urbanas e sociais ficaram estabelecidas linhas “invisíveis” de estratificação social orientadas, em grande parte,

² MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³ CARLOS, Ana Fani A. *O Lugar no/do Mundo*. São Paulo: Hucitec, 1996. p.88

⁴ Idem. p. 85

pelos valores dos ingressos e pela localização das lonas que resistem as dificuldades urbanas.

O gosto e as escolhas dos moradores das regiões centrais da capital paulista foram orientados pelo re-ordenamento urbano e também pela institucionalização da fruição cultural. Algumas instituições como imprensa, críticos, prêmios, secretarias de cultura, salas de teatro, SESC, SESI, instituições governamentais e não-governamentais, entre outras, são mediadoras da produção e distribuição artística. Estas são responsáveis pela atribuição de valores, expectativas e modelos que refletem diretamente no que é apresentado ao público e interferem na elaboração do gosto dos espectadores.

Da mesma forma que são distribuídas as pessoas dentro de um centro urbano, obedecendo às regras de mercado e valor social, também são estruturadas as suas representações, instituições e formas de lazer. Seguindo essas regras, as lonas de circos pequenos e menos estruturados são montadas nas periferias e atendem o público de baixa renda. Estes circos sofrem as consequências da falta de recursos, da legislação que não os favorece e da concorrência com entretenimento eletrônico e estruturas comerciais que agregam uma grande diversidade de lazer e entretenimento.

Em São Paulo, Capital, os terrenos bem localizados, em pontos intermediários entre o centro e as periferias, como a Marginal Tietê, próximo ao Anhembi, ou Radial Leste, próximo a estação de metrô Tatuapé, entre outros, são ocupados pelos grandes circos de lona, por exemplo: o Spacial e o Stankowish. A ocupação desses terrenos se deve ao tamanho da lona, capacidade de atração de público e condições de custeio desses espaços. Os benefícios são a grande visibilidade das avenidas movimentadas e a facilidade de acesso.

Alguns circos voltaram a ocupar os terrenos do centro da cidade, nesta última década, em razão da representatividade dos artistas, e sua institucionalização, por meio de entidades como a Cooperativa Brasileira de Circo⁵. Os circos Roda Brasil, Fiesta, Zanni e Vox, montaram suas lonas no Memorial da América Latina⁶, revitalizando este circuito de circos de lona no centro da cidade. Esta retomada deve-se também ao amparo de instituições governamentais, prêmios por intermédio de editais públicos, investimento de empresas particulares por meio das leis de incentivo fiscal,

⁵ Entidade sediada em São Paulo, criada e mantida pelo setor circense com objetivo de fortalecer o circo no Brasil. Em 2010 reúne 400 cooperados de todo o país.

⁶ O Memorial é um conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer que fica localizado ao lado do metrô Barra Funda e nasceu com a missão de estreitar as relações culturais, políticas, econômicas e sociais do Brasil com os demais países da América Latina.

patrocinadores, ampla visibilidade da imprensa e investimentos de recursos dos próprios circos.

Recentemente também foram usados terrenos particulares em bairros nobres, como por exemplo, o Circo Vox que se mantém montado em terreno próprio no bairro Chácara Santo Antonio. O Circo Zanni ocupou o terreno privilegiado da região central da cidade, localizado na esquina da Rua Augusta com Rua Caio Prado. É importante lembrar que essa reconquista de espaços urbanos conta com investimentos próprios, apoio de patrocinadores e leis de incentivo fiscal. Somente o resultado de bilheteria não é capaz de sustentar os altos custos imobiliários dos centros urbanos, além dos custos do espetáculo e toda a sua estrutura.

O vale do Anhangabaú, local tradicional de instalação de lonas de circo na primeira metade do século XX, foi retomado com eventos anuais desde 2006, com a montagem da lona da Cooperativa Brasileira de Circo, para realização da “Palhaçaria Paulistana”, que reúne dezenas de artistas em shows de variedade apresentados gratuitamente ao longo de uma semana com várias sessões gratuitas por dia. Trata-se de uma iniciativa de democratização do acesso e valorização do circo, que amplia a visibilidade dos artistas e abriga os espectadores de maneira indiscriminada. A receptividade por parte do público e da imprensa é surpreendente.

O Parque Vila Lobos, da Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, localizado em uma das regiões mais nobres da cidade de São Paulo, foi “palco” por três anos consecutivos (entre 2008 e 2010) do Cirque Du Soleil. Este além de contar com terreno público, de ótima localização, “protegido” pelo parque, com estacionamento, entre outros benefícios, contou com largo apoio dos mecanismos de incentivo fiscal⁷.

Assim sendo, os terrenos mais privilegiados foram ocupados pelos circos que dominam os mecanismos de patrocínio e isenção fiscal, além de terem um ótimo desempenho diante dos meios publicitários e jornalísticos. Trata-se também de uma reorganização econômica.

Nesse cenário, estes espetáculos estão se aproximando de uma faixa da mais privilegiada da população paulistana e estimulando o interesse deste grupo pelo circo, na medida em que foram adequados alguns mecanismos que reforçam a comunicação.

⁷ O Cirque Du Soleil reuniu em uma única temporada em 2007, quatro vezes mais recursos financeiros, do que a totalidade do investimento da Funarte, órgão do Governo Federal responsável pelo fomento ao setor, repassou por meio de editais para todos os circos brasileiros durante os 12 meses do mesmo ano. Os recursos captados pelo circo canadense, via Lei Rouanet, são oriundos de renúncia fiscal, isto é, de impostos que deixaram de ser recolhidos aos cofres públicos, pelas empresas patrocinadoras, e foram investidos diretamente no empreendimento cultural estrangeiro.

Questões estéticas, de identidade, urbanísticas, entre outros fatores, contribuíram pra o crescimento do interesse deste grupo pelo circo. O primor estético, o rigor técnico e a boa qualidade das produções atendem as necessidades de entretenimento e de “consumo” da sociedade contemporânea. O valor dos ingressos e a localização acabam por impossibilitar o acesso das populações de baixa renda a estes espetáculos.

Formas de transmissão do conhecimento circense

Num processo contínuo de reorganização urbana e social, como já foi visto anteriormente, destacamos a mudança nas formas de transferência do conhecimento circense, isto é, os métodos e instituições de ensino-aprendizagem das habilidades do circo, como um fator de grande influência na transformação do setor.

Na tradição circense a transmissão do conhecimento se dá essencialmente no interior das famílias, com algumas exceções a novos integrantes que assumem o modo de pensar e viver dos circenses e são incorporados no grupo social. A transmissão do conhecimento se dá de forma oral e corporal, orientadas pelas vivências e pelos laços de consanguinidade, afinidade e reciprocidade. Esse modelo de organização social é um elemento importante no processo de afirmação de uma identidade diferenciada.

Com a reorganização do “sistema” de distribuição dos espetáculos de circos de lona, em razão das mudanças dos meios de produção de distribuição de bens, serviços, conhecimentos e informações na sociedade da segunda metade do século XX, houve um reflexo nos postos de trabalho nos circos de lona. Trata-se de uma equação que reflete mudanças comportamentais. A fixação de um significativo número de circenses nas cidades se dá, em parte pela escassez de vagas para o exercício da profissão. Em paralelo ao êxodo de alguns que não tiveram escolha, percebe-se no discurso⁸ das famílias de circo de maior ascensão econômica, um desejo de adesão aos “benefícios” das sociedades urbanas, como por exemplo: o estudo na universidade. O que possivelmente propiciaria melhor interação do circo e dos circenses com a sociedade moderna.

Em meio a essas transformações surgiram outras possibilidades de transmissão do conhecimento circense por meio de escolas especializadas. A transmissão de conhecimento das artes do circo deixou de ser orientado exclusivamente pelos

⁸ Observado nas entrevistas do trabalho de campo que originou esse artigo.

princípios de consanguinidade, afinidade e reciprocidade, no interior das famílias tradicionais e das lonas, para ser fornecido como um “produto” de forma institucional em aulas nas escolas de circo.

No Brasil a primeira experiência de ensino das artes circenses em escola foi a Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em 1978 na cidade de São Paulo. Foi uma iniciativa dos circenses aliada a uma parceria institucional governamental. No Rio de Janeiro, surgiu em 1982 a Escola Nacional de Circo com o apoio do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN).

Estas iniciativas visavam atender preferencialmente os filhos dos circenses, a escola tinha o objetivo de tentar reabilitar as condições de profissionalização, preservando o conhecimento dos mestres circenses. Segundo Erminia Silva⁹ “o que de fato acabou acontecendo é que os filhos de gente de circo pouco frequentavam tais escolas, cujos alunos eram, na maioria, pessoas de todas as idades, vindas dos mais diferentes estratos sociais e com propostas e objetivos também diversos”. Um grande número de artistas de teatro e dança que procuraram as técnicas circenses como complementação de sua *performance* cênica, bem como, outros jovens, não artistas, em busca de novas experiências, se transformaram em artistas. Alguns desses jovens fundaram companhias que hoje despontam pela excelência artística e representam o circo brasileiro inclusive internacionalmente.

Nas entrevistas aplicadas na pesquisa de campo foi possível observar que as famílias tradicionais assistiram a essas transformações, algumas se articulando dentro da nova realidade como artistas, professores, mestres, diretores, orientadores, etc; outras se sentindo roubadas preferiram manter a distância e se apegar nas formas de produção e vida tradicional do circo.

Comunicabilidade

Segundo Marcondes¹⁰ (2004) a comunicação se dá num campo “invisível” entre o emissor e o receptor, que não é nem um, nem o outro, trata-se de um produto que resulta da intenção e da percepção. Entre os meios de se estabelecer comunicação, entre

⁹ SILVA, Ermínia; CÂMARA, Rogério Sette. *O ensino de Arte Circense no Brasil: Breve histórico e algumas reflexões*. <http://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/> Acesso em: 20 nov. 2010.

¹⁰ MARCONDES FILHO, Ciro. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?*. São Paulo: Paulus, 2004.

os homens, podemos destacar a potencialidade das manifestações artísticas, pela poética, pela subjetividade e capacidade de sublimação. Santaella¹¹ nos lembra que:

“os artistas conseguem dar forma a interrogações humanas que as outras linguagens da cultura ainda não puderam claramente explicitar (...) há que se prestar atenção ao que os artistas fazem, pois, com suas antenas ligadas a uma sensibilidade pensante, sinalizam os rumos do projeto humano”.

Segundo Aristóteles¹² “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade”. Arriscaríamos dizer que a poética estimula as sensações e preocupa-se principalmente com o impossível e com o intangível, capazes de florescer camadas mais sutis “no/do” ser humano.

O circo diante das demais manifestações artísticas, ainda vai além, alcançando destaque no que diz respeito à comunicação. Esse potencial de comunicabilidade se dá com maior ênfase no circo por se tratar de uma manifestação estética expressa essencialmente pela corporeidade.

Santaella¹³ nos lembra: “os seres humanos são, (...) corporificados, a despeito de todas as tentativas dos filósofos, desde o Iluminismo, para descrevê-lo como criaturas de razão e afirmar que essa capacidade para raciocinar afasta os humanos de suas características como criaturas.” Nessa perspectiva, apontamos que a comunicação no circo se dá inicialmente pelo contato visual, não se exige do espectador nenhum conhecimento prévio ou domínio de faculdades complexas. A compreensão de suas mensagens depende basicamente das sensações causadas pelo artista no espectador. É importante lembrar que a essa leitura sensorial do movimento corporal, está intimamente ligada à capacidade do artista de transformar o virtuosismo em espetáculo. O estímulo das sensações se dá na medida em que este corpo desafia as leis naturais como, por exemplo, a da gravidade, realizando o “improvável” e atribuindo-lhe a “espetacularidade” que justifica o interesse do público.

As “regras” no circo são simples e rapidamente apreendidas pelo público, qualidade esta, que potencializam a comunicação. A superação dos limites do corpo lhe atribui novos significados e causa encantamento e admiração do espectador. Esse corpo, apesar de ser comum a todos os homens e, por isso mesmo, entendido na sua fisicalidade, no circo assume a função de “super-corpo” reflete o desejo, o sonho, a

¹¹ SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

¹² ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

¹³ Op.cit.

sublimação, a superação e, em última instância, o desafio da própria existência do corpo.

Segundo Mário Fernando Bolognesi¹⁴, na maioria das situações do circo a questão posta está relacionada à eterna tensão entre o erro e o acerto, entre a vida e a morte. Essa tensão que permeia toda a existência humana é mais um fator de potencialização da comunicação circense. Pode trata-se de um risco simbólico, no qual o erro não causa danos além da frustração da expectativa, como no caso do malabarismo. Mas também pode representar um risco real de morte, no caso dos trapezistas voadores, que de fato arriscam suas vidas. O palhaço, por sua vez, traz uma nova perspectiva de denúncia e transgressão das limitações que a vida impõe, ele não atribui ao erro a frustração, mas percebe a incongruência da obrigatoriedade do acerto. O resultado dessa perspectiva oferecida pelo palhaço é a identificação da potencialidade do homem, expectador, com seus erros, ele é capaz de criar poesia e sublimação nas contrariedades da existência. Esse possível “escapismo” tem uma função vital de trazer ao público o relaxamento das tensões criadas pela defesa da vida nos números que trazem a sensação do risco de morte.

Mais uma vez contamos com o apoio de Bolognesi que contribui de forma clara e objetiva para o entendimento do corpo no circo:

a matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco. O corpo não é uma *coisa*, mas um organismo vivo que desafia seus próprios limites. O artista tem consciência da possibilidade do fracasso, que pode se dar em qualquer espetáculo, independentemente de todo treino e de toda perícia. A queda do trapezista em seu desempenho não é apenas imagem ficcional. O público presencia a construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação. No momento seguinte, o espetáculo é “interrompido” e o público é acometido pela descontração da *performance* dos palhaços. O corpo feito espetáculo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para se mostrar em sua grandeza contraditória, no jogo incessante entre o sublime e o grotesco. Espetacularmente, ele se desnuda para revelar toda a sua potencialidade. A possibilidade do fracasso é evidente, para ser superada, no momento seguinte, com o riso dos palhaços. O corpo sublime, no chão ou nas alturas, desafia, em forma de espetáculo, as leis naturais. O circo, assim, trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular.

Destacamos ainda outra característica que reforça a comunicabilidade no circo: a possibilidade de interlocução entre o expectador e o artista. Em maior ou menor grau, dependendo do tipo de espetáculo, a platéia assume papel indispensável na

¹⁴ BOLOGNESI, Mário Fernando. *O Circo “Civilizado”*. <http://sitemason.vanderbilt.edu/files/c36CfC/Bolognesi%20Mrio%20Fernando.pdf> Acesso em: 27 jun. 2010. p.4

representação circense. Essa característica apóia-se também na estrutura arquitetônica do circo, que em geral tem o formato de arena, os artistas em nível inferior e a platéia disposta em arquibancadas posicionadas em sentido ascendente em torno do picadeiro. Nessa perspectiva observamos um traço característico das artes populares que dá *status* aos expectadores e em alguns casos permite até a participação, e o “protagonismos” em outras situações.

Segundo Magnani (1984 p. 111) “o entretenimento popular sobrevive adaptando-se as características e gostos do seu público”, ele aponta três importantes características que reforçam a comunicação no circo: a festa, a música e o drama. Observamos que esses elementos contribuem na percepção da potência do circo:

- A festa, uma característica de euforia embutida no circo, que transparece desde a montagem da lona com suas cores vibrantes e do envolvimento de um grande número de pessoas (famílias do circo, artistas, peões, crianças e adultos da comunidade), essa festa se concretiza no espetáculo que reúne características de: *glamour*, alegria e *performances* surpreendentes. Trata-se, acima de tudo, da criação do lugar de encontro para o público.
- A música, peça fundamental no circo das suas mais variadas modalidades, ela apóia o espetáculo como estímulo sensorial da platéia e como “moldura” da movimentação cênica, imprimindo tensão, poesia, comicidade, magia e encantamento, de acordo com a intencionalidade do número circense.
- O drama, com o sentido de ação, está presente em todas as atividades do espetáculo circense e reforça a “tensão” na narrativa do circo que mantém o espectador atento em razão de um perigo iminente que permeia a maioria das situações da cena circense.

A interdependência público-espetáculo reforça a comunicação, por trata-se do “empoderamento” do espectador. A compra do ingresso dá ao público o direito de sentar-se, geralmente, em nível superior ao artista, bater palmas ao longo do espetáculo, comer e beber durante a apresentação, fazer comentários sobre o que está vendo. Em alguns casos, em espetáculos muito populares, intervir de forma oral com a aprovação ou rejeição do que é apresentado.

O público do espetáculo circense é tratado com distinção, muito bem representado pelos clássicos bordões usados pelos apresentadores: “respeitável

público”, “excelentíssima platéia”, “distinta localidade”, entre outros. Esses são mais alguns traços que valorizam o público e causam a sensação de participação ativa e interlocução com o espetáculo.

Na relação com outros meios de comunicação eletrônico, Magnani (1984 p. 24) nos lembra que a arte circense “apesar da concorrência e presença da televisão, rádio, indústria do disco, etc, não foi destruída pela ação dos meios de comunicação de massas; ao contrário, não só sobrevive como ademais mantém com eles uma série de vínculos”. Nota-se uma apropriação da popularidade de outras mídias, que são traduzidas de acordo com as conveniências, para dentro do espetáculo de circo, re-significando-as com a perspectiva de atingir os objetivos de comunicabilidade.

Essa apropriação se dá em diferentes níveis de acordo com o universo simbólico dos artistas-criadores e do público. Da intenção à realização existe um grande espaço, isto é, entre o processo de elaboração (por parte do artista) e recepção (por parte do espectador) há um percurso a ser trilhado, o que demanda muita atenção. Algumas dificuldades postas para a elaboração e execução da *performance* circense são: a falta de recursos financeiros e de conhecimento tecnológico. Essas duas carências podem indicar, em alguns casos, um ótimo resultado, na medida em que a escassez de recursos materiais potencializa os recursos humanos e evidencia a capacidade de criatividade dos artistas. No entanto, notamos por meio das entrevistas com artistas e proprietários, em inúmeras lonas de pequeno porte, que a escassez de recursos materiais inibe, de certa forma, o desenvolvimento artístico e compromete o resultado estético.

Alguns entrevistados declararam a necessidade de recursos financeiros para melhorar a sua condição de vida e capacidade profissional. Fica claro a necessidade de recursos para atender necessidade primárias de um espetáculo como, por exemplo: a interação com tecnologias de iluminação e sonorização, automação de aparelhos por meio de motores, melhorias nas condições de recepção do público, confecção de cenários e figurinos, entre outras ferramentas que podem “modernizar” o espetáculo circense.

Em busca da comunicabilidade o circo que detêm mais recursos interage com tecnologias sofisticadas que causam maior interesse no público urbano de estratos sociais superiores que estão doutrinados para gostar de produtos de alto grau de sofisticação material.

Os circos menos privilegiados economicamente que necessitam ampliar a entrada de recursos, a atração de público e venda de ingressos, investem na

comunicação com as camadas mais populares da sociedade, muitas vezes, por meio da incorporação de elementos – a sua maioria televisivos – em seus shows, como por exemplo: personagens, bordões, arquétipos, idéias e até mesmo programas. Essa escolha pode resultar no “empobrecimento” da *performance* artística, em razão da incompatibilidade entre os recursos da produção televisiva e da apresentação (ao vivo) nos circos. Os recursos técnicos e linguagens, do circo e da TV, são muito distintos. É impossível obter os resultados de uma mídia em outra, conseqüentemente, esta iniciativa em geral cumpre com a função de atração de público, mas é nociva para o circo, na medida em que o descaracteriza, abrindo mão, em muitos casos, do princípio de “espetacularidade” e da superação física intrínsecas ao circo.

É indispensável lembrar que outras mídias como o cinema e a televisão constantemente se apropriam do circo, e neste caso obtêm êxito na maioria das vezes. Destacamos alguns exemplos em épocas distintos: “Carlitos” criado por Charlie Chaplin, apresentada no cinema a *performance* acrobática e a lógica do palhaço. Os shows de palhaços na televisão: Arrelia, Torresmo e Carequinha, entre outros, que migraram com a magia do circo para a televisão atribuindo a figura do palhaço a função de apresentador e animador. “Os Trapalhões”, quarteto que marcou a TV brasileira com a apresentação de cenas de circo obedecendo as rotinas tradicionais, a lógica e as técnicas do circo. Esses casos denotam a capacidade das outras mídias apropriarem-se da popularidade e da capacidade de comunicação do circo.

Algumas dificuldades cotidianas

O artista de circo sempre foi reconhecido pela sua versatilidade, percebida principalmente em razão da auto-suficiência e grande capacidade de gerir adversidades. Essa característica está relacionada com a vida nômade e necessidade de domínio de habilidades das mais diversas. O circense na tradição é responsável pela criação de seu número assumindo funções de figurinista, cenógrafo, ensaiador, etc, que vão além do virtuosismo e da *performance* artística. Entendendo o espetáculo como um todo, o artista, principalmente dos circos pequenos, também se dedica a funções de eletricidade, porteiro, bilheteiro, capataz, administrador, iluminador, montador, divulgador etc.

A gestão tradicional ou familiar dos circos tem dificuldade de adequação com o sistema de produção da sociedade do século XXI. Os mecanismos de renúncia fiscal, captação de recursos, elaboração de projetos e inscrição em editais públicos, exigem do

artista, proprietário ou produtor circenses um domínio de ferramentas nem sempre disponíveis dentro da sua perspectiva pessoal e profissional.

Outros dois aspectos das transformações sofridas pelo circo nos últimos tempos são: sistema de contratação de artistas e de criação de espetáculos. No primeiro aspecto as formas de contratação deixaram de ser o tradicional encontro no Café dos Artistas¹⁵ no Largo do Paissandu, transformando-se na seleção por meio de audição¹⁶. Nessa nova perspectiva a informalidade na contratação, em alguns casos, deu espaço formalização com recolhimento de impostos, garantia de direitos trabalhistas etc. No segundo aspecto a direção do espetáculo deixou de ser responsabilidade exclusiva do dono do circo – que a realizava de maneira intencional ou de acordo com as condições e conveniências de cada momento – e foi transferida a um grupo de pessoas contratadas para as áreas de coreografia, direção cênica, direção musical, criação de cenografia e figurinos.

Devemos levar em consideração que na transformação das formas de criação e produção circenses, há ainda espaço para o cooperativismo. Nessas estruturas de gestão horizontal, um grupo de artistas, orientados pelo seu desejo de realização profissional, reúnem-se buscando o fortalecimento das estruturas artística, empresarial e administrativa.

De acordo com as entrevistas colhidas na pesquisa de campo, as famílias tradicionais de circo, apontam que as escolas são capazes de transmitir a técnica e as habilidades circenses, no entanto, não incluem em seus currículos a vivência na lona de circo que exige muitos outros atributos, além da destreza para a realização da *performance* individual de cada artista.

Nas visitas aos circos e entrevistas, percebemos que, em alguns casos, os recursos financeiros não cobrem os custos operacionais. As equipes muito reduzidas se revezam em funções artísticas, técnicas, domésticas e comerciais. Essa situação consome a energia dos artistas nas necessidades básicas para a subsistência. Eles estão ocupados na manutenção dos precários equipamentos e na divulgação, em busca de êxito na próxima apresentação. Percebemos mais uma reclamação dos circenses mais velhos, que sinalizam a dedicação de tempo dos artistas jovens aos computadores, sites

¹⁵ O “Café dos Artistas” é um encontro de artistas e empresários circenses que acontecia no dia de folga da categoria, segunda-feira, no Largo do Paissandu, chegando a reunir mais de 600 pessoas. Era um lugar de encontros sociais, um marco importante de referência dos artistas, que iam procurar trabalho, e de empresários, agentes culturais e donos de circo de todo Brasil, que procuravam artistas para trabalhar em seus espetáculos.

¹⁶ Processo de seleção de artistas que busca os mais talentosos para a participação de espetáculos.

de relacionamentos, chats e jogos virtuais. O tempo dividido entre as diversas funções compromete a dedicação aos ensaios e limita o exercício criativo.

Apropriação e re-significação

O contraste de artistas e maneiras de se apropriar da manifestação circense aponta distinções nas práticas, nos resultados estéticos e na relação com as platéias. O cenário circense do século XXI está composto de maneira plural e multifacetada, abrigando as mais diversas tendências e vertentes. A riqueza do convívio de tantas formas distintas de se manifestar por meio da mesma arte é a construção de novas perspectivas a partir de um mesmo ponto de partida: o circo.

A apropriação e a re-significação são traços marcantes na trajetória do circo, encaminhamos o estudo no sentido do entendimento de como se dão as escolhas que compõem os espetáculos circenses. A estrutura tradicional de vida no circo é orientada pelos laços de consanguinidade, afinidade e reciprocidade. Nessa perspectiva a identidade do circense reafirma-se na forma de vida, na relação com a lona, na cosmologia, na criação estética, na estrutura empresarial e nas formas de transmissão do conhecimento.

É indispensável para o espetáculo circense uma adequação ao universo simbólico do espectador. A intencionalidade nas escolhas, desde o terreno ou bairro em que se monta a lona, os equipamentos e números que serão apresentados, e acima de tudo, as escolhas estéticas, serão determinantes no resultado do espetáculo e sua apreciação por parte do público. A sujeição, geralmente por limitações econômicas, pode resultar na incompatibilidade entre a criação artística e a expectativa da platéia. Muitas vezes a apropriação de uma grande variedade de signos que não dialogam entre si, fruto da falta de referências ou de recursos financeiros, resulta em um desastroso descompasso entre as expectativas dos artistas e o resultado da *performance* artística.

Na composição do mosaico que resulta num espetáculo, se os elementos não se comunicam com fluidez, o espectador, seja qual for o seu universo simbólico, é capaz de perceber o hiato entre a intenção e a execução. De acordo com Amir Haddad¹⁷ “a arte deve ser uma armadilha perfeita e imperceptível”, isto é, ao espectador deve-se reservar o estímulo sensorial, a possibilidade de perceber a ação e se envolver no jogo,

¹⁷ Amir Haddad (1937-). Diretor e ator de teatro. Em conversa informal.

sem se dar conta das particularidades técnicas e dos recursos empregados na sua execução.

Na grande confluência do cenário circense contemporâneo; este pode ser o antídoto e o veneno da criação estética no circo. No espetáculo as regras têm que ser conhecidas pelos participantes, isto é, o apreço das platéias depende de uma interação de símbolos e de um discurso que faça sentido para o expectador. A re-significação de elementos contemporâneos num espetáculo tradicional, bem como, a apropriação da tradição, de maneira descontextualizada, corre o risco de não alcançar o objetivo de comunicação esperado.

Para provocar mais sobre os possíveis contrastes nas manifestações circenses trazemos o conceito de *bricolagem*: que segundo Lévi-Strauss, *apud* Magnani (1984 p. 74), é “resultado de um processo que, com fragmentos de estruturas de diferentes épocas e origens, elabora um novo arranjo onde são visíveis, no entanto as marcas das antigas matrizes, e de algumas de suas regras”. Nessa perspectiva é salutar percebermos o empenho na re-elaboração constante das práticas circenses, levando-se em consideração a capacidade de recriação do espetáculo de acordo com as necessidades de comunicabilidade, a adequação ao público e os anseios estéticos dos artistas.

Nessas perspectivas foram observados os espetáculos de circo no trabalho de campo. Identificamos uma experiência que pode nos auxiliar no estudo das confluências estéticas no universo circense. O Circo Zanni, em suas temporadas de 2007 e 2008, traz a cena traços nítidos do espetáculo tradicional como a presença do apresentador, a banda, a sequencia de números encadeados de forma clássica, reprises de palhaço, a música ao vivo, a cenografia, as arquibancadas, a programação visual, o tratamento do público, entre outras tantas características.

Trata-se de um grupo de jovens, brasileiros e argentinos, que aprenderam as técnicas circenses em escolas e desenvolveram uma *performance* de alto grau de dificuldade. O espetáculo traz o virtuosismo em uma medida adequada lembrando sempre a condição humana dos artistas. A capacidade de superação e entrega ao risco, é combinada com uma presença respeitosa e um carisma admirável. O espetáculo é capaz de dialogar com um público bastante heterogêneo lembrando a matriz tradicional do circo.

Os números foram elaborados individualmente de acordo com o universo simbólico e as experiências de cada artista e agrupados em sequência pelo diretor do circo, a trilha sonora, criada exclusivamente para o espetáculo e executada ao vivo pelos

próprios artistas que se revezam tocando diversos instrumentos enquanto seus companheiros estão no picadeiro executando os números de habilidades. Essa cooperação ainda é reforçada na medida em que os artistas também fazem a função de barreira¹⁸ e se colocam a serviço do protagonistas de cada número. O destaque para este circo se dá em razão da comunicabilidade alta e o apreço que o espetáculo atinge diante da platéia.

Na experiência acima percebemos artistas muito presentes num diálogo intenso com a platéia. Existem outros espetáculos que fazem caminho contrário. De certa forma virtualizam a relação do espetáculo com a platéia. Talvez essa seja uma tendência da sociedade moderna. Percebendo a virtualização da vida, tendê-se a acreditar na existência a partir de referências externas ao corpo. Os aparelhos e sistemas de comunicação virtualizam os sentidos como, por exemplo, a audição, a vista e a percepção. De acordo com Moreno (*apud*) Santaella (2004 p. 58) “pode-se experimentar uma crescente integração dinâmica de diferentes modalidades perceptivas”, o paradoxo entre a importância que o corpo tem no circo e a “descorporificação” da vida moderna fomenta ainda mais a questão das expectativas depositadas no circo.

No painel de espetáculos observados, na pesquisa de campo, percebemos escolhas estéticas muito distintas. Na visita ao “Cirque Du Soleil” em sua temporada do espetáculo Alegria em 2008 em São Paulo observamos uma construção intencional do artista como “super-homem”, levada as últimas conseqüências. A escolha provavelmente dos proprietários e diretores do circo atribuem aos artistas uma perfeição incomum aos humanos. A *performance* de extremo virtuosismo causa distanciamento entre o homem comum da platéia e o “semi-deus” do picadeiro. O que nos parece é que ao artista, não é permitida, na maioria das vezes, demonstrar emoções, suar, em alguns casos é quase impossível perceber sua respiração; ao final do número os artistas se despedem com um agradecimento que preserva o *glamour* do espetáculo e beira a indiferença. Esse comportamento cria uma barreira de comunicação entre o corpo vivo do espectador e o “andróide” que se apresenta no espetáculo. A relação estabelecida é apenas de admiração, contrariando uma virtude do circo que é a interação entre o artista e o espectador.

As escolhas citadas acima estão em consonância com o empenho frenético de afirmação da “idéia do eu”, por parte da sociedade contemporânea, confirmando-lhe a

¹⁸ Função dos funcionários do circo que preparam os equipamentos no picadeiro e garantem a segurança dos artistas.

miragem do ego, e alimentando um monólogo, “ensimesmado” de afirmações da imagem do corpo “fetichizado”. O espectador acostumado a compartilhar das emoções e dificuldades do artista, está sendo doutrinado a apenas admirá-lo.

A busca do individual, do exclusivo, leva também a uma padronização dos corpos, orientados pela indústria para atender os interesses do mercado. A avidez pelo consumo ultrapassa os limites do acúmulo e chega a excitação do novo. Essa “loucura” da criação de novas tentações frívolas, também estão no campo da arte, e sedem a velocidade do descarte instantâneo que visa a criação de uma nova necessidade a ser satisfeita.

Santaella (2004 p. 55) nos apóia com a conceituação de pós-humano:

significa a superação das fragilidades e vulnerabilidades de nossa condição humana, sobretudo, do nosso destino para o envelhecimento e a morte. Tal superação seria atingida pela substituição de nossa natureza biológica por uma outra natureza artificialmente produzida que não sofreria as limitações e contingenciamentos do nosso ser orgânico, hoje obsoleto. A meu ver, além de simplista, reducionista, essa compreensão é ilusionista.

As análises de espetáculos serviram pra criar parâmetros da pesquisa e expor para os interessados na pesquisa algumas sugestões de percepção da comunicação no espetáculo de circo. Finalizamos a reflexão reafirmando a observação do circo em suas mais variadas perspectivas e camadas, e acima de tudo, entendendo a necessidade de apropriação e re-significação das variadas escolhas estéticas e modos de produção. O mosaico do espetáculo é a composição do universo simbólico do artista e suas intencionalidades num constante processo de *bricolagem*. Essa busca pautada pela orientação estética e atendendo a necessidade de comunicação com o expectador resulta na experiência sensorial, na maioria das vezes, de prazer, que se espera de uma realização artística.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

_____. *O Circo “Civilizado”*.
<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/c36CfC/Bolognesi%20Mrio%20Fernando.pdf>

Acesso em: 27 jun. 2010.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O Lugar no/do Mundo*. São Paulo: Hucitec, 1996.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio a Bobagem*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

SILVA, Ermínia; CÂMARA, Rogério Sette. *O ensino de Arte Circense no Brasil: Breve histórico e algumas reflexões*. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/> Acesso em: 20 nov. 2010.

SILVA, Ermínia. *A linha do tempo das artes circenses* Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=161&Itemid=424 Acesso em: 20 nov. 2010.

SLONIM, Marc. *El Teatro Russo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1965.

TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Códex, 2004.

TORRES, Antônio; CASTRO, Alice Viveiros; CARRILHO, Márcio. *O Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998.