



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**O PALHAÇO GARGALHO, O MÁGICO ILUDIU E O
ACROBATA ARRISCOU:**

Artes circenses como metáforas da vida

Kamylla Rodrigues Pereira da Silva

CAMPINA GRANDE, PB

JUNHO DE 2016

O PALHAÇO GARGALHOU, O MÁGICO ILUDIU E O ACROBATA ARRISCOU:

Artes circenses como metáforas da vida

Kamylla Rodrigues Pereira da Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração em Cultura, Poder e Identidades, sob a orientação da Profa. Dra. Eronides Câmara de Araújo.

CAMPINA GRANDE, PB

JUNHO DE 2016

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

- S586p Silva, Kamylla Rodrigues Pereira da.
O palhaço gargalhou, o mágico iludiu e o acrobata arriscou : artes circenses como metáforas da vida / Kamylla Rodrigues Pereira da Silva. – Campina Grande-PB, 2016.
153 f. : il. color.
- Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2016.
"Orientação: Profa. Dra. Eronides Câmara de Araújo".
Referências.
1. Artes Circenses. 2. Relações Sociais. 3. Subjetividade. I. Araújo, Eronides Câmara de. II. Título.

CDU 791.83(043)

Kamylla Rodrigues Pereira da Silva

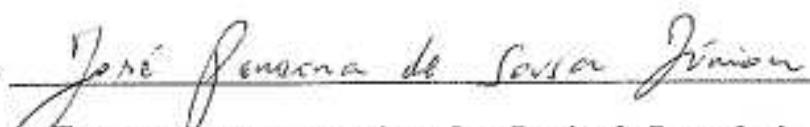
**O PALHAÇO GARGALHOU, O MÁGICO ILUDIU E O
ACROBATA ARRISCOU:**


Artes circenses como metáforas da vida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração em Cultura, Poder e Identidades, sob a orientação da Profa. Dra. Eronides Câmara de Araújo.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: 
Prof.ª Dr.ª Eronides Câmara de Araújo

Membros: 
Examinador externo: Prof. Dr. Jose Pereira de Souza Junior


Examinador interno: Prof. Dr.ª. Keila Queiroz e Silva

Campina Grande, PB

Junho de 2016

In memoriam

Ao maior de todos os palhaços, Major Palito;

Pela arte que fizera de sua vida e da vida de tantos outros.

AGRADECIMENTOS

O verbete gratidão vem do latim gratia que significa literalmente graça, ou gratus que se traduz como agradável. Por extensão, significa reconhecimento agradável por tudo quanto se recebe ou lhe é reconhecido.

Neste grande circo que é a vida encontrei palhaços, mágicos, domadores de feras interiores, acrobatas - pirofagistas e equilibristas-. Em cada fala desejei abarcar a delicadeza de seus movimentos, a grandiosidade de seu fazer, a multiplicidade de seus significados, a capacidade de tocar o outro e deixar-se evadir.

Por esses encontros, agradeço a força por trás de todo o movimentar do mundo que permite vidas colidirem ininterruptamente. Colisões intensas, mansas, mas que nos forcem a aprender e desaprender com intuito de provar a nossa humana capacidade de transformação.

Agradeço à minha amada mãe, Maria Goretti, por ter me armado às lonas para o mundo na ânsia generosa de preparar-me para este.

Ao meu pai pela capacidade de provocar o riso e de rir, mostrando-me as ambiguidades e pluralidades do nosso estar na vida.

Aos meus queridos irmãos, Arthur Rodrigues e Karolyne Rodrigues, cúmplices de tantas 'artes', de tantas 'penas' e de tantos sonhos.

A minha avó, Ivone Medeiros, que tanto acredita na educação e que tanto fez para que eu tivesse a melhor, pelo exemplo de força e coragem comparada aos de um acrobata a praticar peripécias sem medo do desequilíbrio.

A Fernando Henrique de Medeiros Araújo, por um dos encontros mais lindos que a vida me proporcionou, pelo amor dedicado, pelo seu humor inteligente, pelos ensinamentos políticos e cinematográficos, pela nossa bela trilha sonora e por tudo que poderemos ser.

A todos os professores que participaram da minha formação educacional desde os anos iniciais até os dias de hoje. Para além de conteúdos, aprendi o que devo e o que não devo fazer nesta árdua e prazerosa vida acadêmica. Em especial, agradeço a alma

grandiosa de Keila Queiroz, suas palavras quando não me ensinaram, acalentaram, um exemplo de ser humano. A Iranilson Buriti, pela doçura de seu espírito e atenção dispensadas. A Jose Junior, amigo e professor de longa jornada que tanto participou de minha trajetória enquanto historiadora.

A minha orientadora Eronides Câmara, carinhosamente chamada de Nilda, pela sensibilidade, conhecimento e paciência.

Aos amigos que passaram e aos que ficaram pela ajuda na constituição da minha capacidade de respeitar e pelo prazer de descobrir o 'outro'. Em especial, aos amigos de mestrado, Aline Guedes, pela amizade e conforto nas horas em que quase desequilibrei do trapézio. A Tami Andrade, pelo belo encontro de nossas sensibilidades. A Keila Marina, por toda a simplicidade e leveza de sua alma. A Rafael Campos pela franqueza muitas vezes expressa através de risos e pela confiança mutuamente construída. A Danilo Rodrigues, amigo querido que tantas vezes silenciou para poder escutar as minhas angústias.

A todos os intelectuais e artistas que enchem a minha existência de significado, que me proporcionam conhecimento e que me direcionam na vida. Agradeço a Nietzsche, a Franz Kafka, Machado de Assis, Michel de Certeau, Tzvetan Todorov, Henri Bergson, Jean Rouch, William Shakespeare, James Joyce, Heráclito, Michelet, Andrey Tarkovsky e a tantos outros.

A todos os que colaboraram para a realização desta escrita: entrevistados, familiares de entrevistados, desconhecidos de boa vontade e colegas recém-conhecidos. Especialmente, ao inesquecível Major Palito, falecido no mês de Maio. A Alisson de Souza, que tanto me ajudou com a escrita do segundo capítulo. E aos espíritos livres nunca mais vistos Tito e Alicate pela total disponibilidade e respeito por minha escrita.

E a banda Anathema por fazer da música a energia que me move, emociona, consola e que por tantas vezes entoou esta pesquisa.

Como fenômeno estético, a existência é sempre, para nós, suportável ainda, e pela arte foi-nos dado olho e mão e antes de tudo a boa consciência para, de nós próprios, podermos fazer um tal fenômeno. Temos de descansar temporariamente de nós, olhando-nos de longe e de cima e, de uma distância artística, rindo sobre nós ou chorando sobre nós: temos de descobrir o herói, assim como o parvo, que reside em nossa paixão do conhecimento, temos de alegrar-nos vez por outra com nossa tolice, para podermos continuar alegres com nossa sabedoria! E precisamente porque nós, no último fundamento, somos homens pesados e sérios e somos mais peso do que homens, nada nos faz mais bem do que a carapuça de pícaro: nós precisamos usá-la diante de nós próprios – precisamos usar de toda arte altiva, flutuante, dançante, zombeteira, pueril e bem aventurada, para não perdermos aquela liberdade sobre as coisas que nosso ideal exige de nós. Seria um atraso para nós, precisamente com nossa excitável lealdade, cair inteiramente na moral e, por causa das exigências mais que rigorosas que fazemos a nós quanto a isso, tornar-nos ainda, nós próprios monstros e espantalhos de virtude, devemos poder ficar também acima da moral: e não somente ficar, com a amedrontada rigidez de alguém que a cada instante tem medo de escorregar e cair, mas também flutuar e brincar acima dela. Como poderíamos, para isto, prescindir da arte, como do parvo! - E enquanto de algum modo ainda vos envergonhais de vós próprios, ainda não fazeis parte de nós!

(NIETZSCHE)

O PALHAÇO GARGALHOU, O MÁGICO ILUDIU E O ACROBATA ARRISCOU:

Artes circenses como metáforas da vida

Kamylla Rodrigues Pereira da Silva

RESUMO

Iludir, cambalhotar, imaginar, rir, temer. Esses são os verbos mais importantes a compor as páginas dessa dissertação cujo fazer teceu-se sobre cartas de baralho, trapézios e narizes vermelhos. As linguagens circenses são espaços de (des)construção cuja multiplicidade nos levou a pensa-las a partir dos palhaços Major Palito e Allan, do mágico Alisson de Souza e dos acrobatas Tito e Alicate. Nessa perspectiva, traçamos caminhos para pesquisar de que forma essas artes circenses são vivenciadas na cidade de Campina Grande como práticas de arte e sociabilidade. Tomamos o tempo presente como referência, mas se tratando de um trabalho de história nos reportamos ao passado diversas vezes a fim de encontrar continuidades e rupturas que pudessem responder as diversas problemáticas apresentadas ao longo desta escrita por meio de um movimento incessante e por vezes inesperado (como os movimentos de um acrobata na perspectiva do público) que sem nenhuma pretensão teleológica nos conduziu a outros caminhos, o que ocorreu principalmente pelo trabalho com a metodologia qualitativa representada na história oral, que brinca com o pesquisador ao direcioná-lo pelas imprevisibilidades e subjetividades do entrevistado. Assim, acrescentamos as discussões circenses e historiográficas outras formas de pensar e representar o universo do circo para além das lonas e do picadeiro intrinsecamente relacionadas às suas práticas e consumos dando a ver a cidade de Campina Grande a partir de gargalhadas, riscos e ilusões que nos apresentaram as suas mais variadas faces ao provocar no público sentimentos de medo, alegria, evasão, maravilhamento, irritação, susto, curiosidade, compondo um colorido e subjetivo espetáculo.

Palavras chave: Artes circenses. Relações sociais. Subjetividade.

THE CLOWN GIGGLED, THE MAGICIAN EVADED AND THE ACROBAT RISKED:

Circus arts as life's metaphors

Kamylla Rodrigues Pereira da Silva

ABSTRACT

To evade, to back flip, to imagine, to laugh, to fear. These are the most important verbs to compose the pages of this dissertation which was nurtured by playing cards, with trapezes and red noses. The circus languages are spaces of (de)construction whose multiplicity led us to think about it from the clowns “Major Palito” and “Allan”, the magician “Alisson Souza” and the acrobats “Tito” and “Alicate”. With this perspective, we drew pathways to research how these circus arts are experienced in the city of Campina Grande as way of art and sociability. We took this present time as reference, but as this is about history assignment, we report to the past several times in order to find continuities and ruptures that could answer the various questions presented throughout this written essay, by an unceasing movement and at times unexpected (as the movements of an acrobat in the public's perspective) that without any theological intention has led us to other paths, which mostly occurred by this assignment and qualitative methodology presented in oral history, that plays with the researcher as it directs him by unpredictability and subjectivities of the interviewee. Therefore, we have added to the circus and historiographical discussions other ways of thinking and representing the circus universe beyond the canvas and the ring, intrinsically related to its practices and consumptions, presenting the city of Campina Grande through the different faces of laughter, risks and illusions in order to waken in the public feelings of fear, joy, escape, wonder, anger, fright, curiosity, composing a colorful and subjective spectacle.

Keywords: Circus arts. Social relationships. Subjectivity.

LISTA DE FIGURAS

Figura I: Cup and Balls-pintura funerária de Baqt II	74
Figura II: The Juggler- Hyeronimus Bosh	75
Figura III: The Juggler of the Chateu d'Eau – W. Sams	76
Figura IV: Houdini e sua assistente na primeira apresentação da mágica Metamorphosis	80
Figura V: Apresentação de escapismo de Houdini no centro de Baltimore	81
Figura VI: Alisson e o guaxinim de estimação, Róqui	88
Figura VII: Alisson retira um interminável filete de papel da boca	89
Figura VIII: Alisson manipulando baralhos	92
Figura IX: Alisson faz papel repicado surgir de um leque	92
Figura X: Mágica de cortar o corpo ao meio	102
Figura XI: Taurocatapsia –Afresco	115
Figura XII: Polichinelo e os acrobatas - Giovanni Battista Tiepolo.....	117
Figura XIII: Anfiteatro de Astley	118
Figura XIV: Acrobacia no solo	120
Figura XV: Malabarismo.....	121
Figura XVI: Acrobacia com corda lisa	122
Figura XVII: Acrobacia com lira	123
Figura XVIII: Acrobacia com faixas	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1º ATO	
PALHAÇADAS	
1.1-A seriedade do riso	29
1.1.2- E o palhaço o que é?	32
1.2 – O riso é uma metáfora que representamos com nossa face	42
1.2.1-O palhaço gargalhou	42
1.2.2- Do que vocês estão rindo?.....	47
1.3- As linguagens do riso	51
1.4 - O encontro dos risos	57
2º ATO	
PERCEPÇÕES	
2.1- Abracadabra	68
2.2- A primeira magia	69
2.2.1- Reminiscência de um mágico: o menino e David Copperfield	70
2.2.2- As inúmeras faces da magia	72
2.3- A magia em cena	83
2.3.1- Que comece o espetáculo	84
2.2.3-Os truques	86
2.4- O que os olhos veem?	93
2.4.1- O instante	94
2.3.2- Iluda-me: a magia em meu cérebro	99
2.4- A última magia	103
3º ATO	

POSSIBILIDADES

3.1- Equilíbrio	107
3.2- Dominar o corpo e brincar com a mente: a acrobacia	113
3.2.1- Pelo ar, pelo chão, mas sobretudo, pelo perigo	114
3.2.2- A acrobacia e suas modalidades.....	119
3.3- O corpo performance	124
3.4 –Corpos quietos, corpos em movimento: o risco	128
3.5- A dança acrobática entre o risco e o belo: o público	133
3.6- O artista agradece	139

CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
-----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
---	-----

ANEXO I – Vestimenta do Major Palito: calça	151
---	-----

ANEXO II – Vestimenta do Major Palito: paletó, gravata e chapéu	152
---	-----

ANEXO III- Vestimenta do Major Palito: camisa, adornos, chapéu e gravata.....	153
---	-----

Introdução

O circo chegou, a lona se ergueu e o picadeiro encantou

“Há sempre um pouco de circo no coração de toda criança. Há sempre um pouco de criança no coração de todo adulto. Dentro de nós despertam ecos as facécias do palhaço, o encanto da bailarina a cavalo, as proezas do trapézio, o destemor do homem que enfrenta leões e tigres...O fascínio que aureola nossas recordações. Vem do resto de infância que – felizmente! - ainda ficou em nós. E enquanto houver, ressoando alegre e contagiante, um riso de criança, haverá sempre um grito entusiástico pronto a explodir: - VIVA O CIRCO”! (Roberto Ruiz).

O circo enuncia-se. Os carros com seus alto-falantes passam pelas ruas de Campina Grande¹ a elencar atrações que prometem empolgar. As estações de rádio e seus locutores divulgam os valores dos ingressos e as variadas promoções. As propagandas na televisão seduzem pelo seu poder audiovisual cuja representação antecipa minimamente aquilo que está porvir. A distância entre o espetáculo que se faz dentro das lonas multicoloridas e o público é reduzida, os caminhos estreitam-se entre o sair de casa e o ir ao circo.

Para escrever sobre o universo circense, que muitas vezes limita-se a um espaço circular instalado em algum terreno pela cidade, faz-se necessário considerar sua grandiosa capacidade de ressignificação ao longo do tempo, bem como suas possibilidades de abordagem. Assim, ao refletir as artes circenses, este trabalho apresenta como atração principal os saberes que escondem-se e desvelam-se em seus picadeiros e para além deles, concomitantemente aos consumos praticados por aqueles

¹Cidade de porte médio, localizada na Mesorregião do Agreste Paraibano, Campina Grande ocupa posição de destaque em todo o interior nordestino e no conjunto do sistema urbano regional. Caracterizada como centro submetropolitano, é o segundo município em população e exerce grande influência política e econômica no Estado da Paraíba.

que permitiram e permitem a sua existência: o espectador. O encontro do artista e sua arte com o público, que aliás, é a razão máxima da arte em cena.

Os debates sobre o saber circense no Brasil ainda não são centrais nas academias, dentre tantos objetos que tomam existência através das mãos que lhes dão visibilidade, o espaço arrodado por lonas coloridas ou surradas não é privilegiado. Contudo, não podemos afirmar que seja silenciado, pois há pesquisadores que dedicam-se a este produtor de saberes plurais e aos poucos vão dando cor ao circo que passa a ser refletido em importância pelos inúmeros significados que trás sob as lonas, sobre o picadeiro e também fora deles.

As pesquisadoras circenses Daniela Pimenta² e Ermínia Silva³ legitimam o exposto em parágrafo anterior. Ambas concordam que pouco escreve-se sobre o Circo no Brasil, apesar deste ter sido um dos principais protagonistas e parceiros do processo histórico na produção cultural brasileira. “[...] A maior parte dos livros localizados nas bibliotecas, acervos (públicos e particulares) e sebos percorridos tratava de literatura infantil seguida de pouca literatura adulta-acadêmica, memorialística, romance e poesia – sobre o tema” (SILVA, 2009, p. 39). Esta escassez não se dá pela falta de documentação, mas pode ser associada ao desinteresse dos historiadores e pesquisadores concomitantemente as possibilidades de cultura e diversão que fizeram o circo ter seu lugar deslocado.

Por meio dos estudos das autoras citadas e de outros pesquisadores circenses tais como Mário Fernando Bolognesi⁴, Roberto Ruiz⁵ e José Guilherme Cantor Magnani⁶, podemos ressaltar que as escritas que temos e lemos só tornaram-se possíveis a partir da década de 1980, onde levantamentos quantitativos e qualitativos realizados pelos sociólogos da Universidade de São Paulo foram essenciais e talvez cruciais para que o circo, ou melhor, os circos fossem inseridos nas discussões acadêmicas. Essas discussões perpassam desde a história da estrutura arquitetônica dos circos que

²PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações**. Tese (doutorado em Artes). Campinas: IA/UNICAMP, 2009.

³SILVA, Erminia, ABREU, Luís Alberto. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

⁴BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

⁵RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo; as origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. (No campo das escritas circenses, Roberto Ruiz é apontado como o primeiro a ter realizado uma História do Circo no Brasil).

⁶MAGNANI, J. Guilherme. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. 2ª ed. São Paulo, Hucitec, 1998.

deixaram as marcas de sua existência até as relações de sociabilidade nas áreas periféricas que estes possibilitaram.

Sabendo que pouco temos escrito sobre a arte circense no Brasil - apesar desta ser uma presença constante desde fins do século XVIII, aos menos em seu formato moderno⁷ idealizado no mesmo século pelo militar inglês Phillip Astley⁸- podemos observar que a forma como os pesquisadores tem abordado o circo (sejam eles sociólogos, historiadores, teatrólogos, artistas cênicos e etc.) segue uma linha de pesquisa quase padronizada, ou seja, que tem por eixo problemáticas e objetos semelhantes. O discurso da história preocupa-se em contar a trajetória dos primeiros circos em determinados lugares, seus estabelecimentos, suas estruturas internas, funcionamentos, ressignificações efetuadas pelo tempo, informações sobre alguns artistas e etc. Um dos primeiros trabalhos historiográficos que contempla o circo surgiu exatamente na década de oitenta com a tese de Regina Horta Duarte⁹. Nesta, ela reflete o consumo dos espetáculos circenses efetuados pela sociedade de Minas Gerais no século XIX.

⁷O circo é uma atividade corporal secular com difícil precisão de origem dos espetáculos, mas traz no seu histórico a hipótese de que: “o remoto ancestral do artista de circo deve ter sido aquele troglodita que, num dia de caça surpreendentemente farta, entrou na caverna dando pulos de alegria e despertando, com suas caretas, o riso de seus companheiros de dificuldades”. (RUIZ, 1987, p.14). Segundo a pesquisadora Castro (1997), pode-se dizer que as artes circenses surgiram na China, onde foram descobertas pinturas de quase 5.000 anos em que aparecem acrobatas, contorcionistas e equilibristas. Há registros, segundo Torres (1998), em seu livro *O circo no Brasil*, de que as raízes da arte circense estão nos hipódromos da Grécia e Egito antigos. Mas foi na Europa que o circo ganhou força. Em meados do século I a.C em Pompéia, já existia um grande anfiteatro cujo objetivo era a exibições de habilidades incomuns, nomeadas posteriormente como circenses. Cria-se o Circo Máximo de Roma que fora destruído em um incêndio. Com o império de Nero, as arenas foram sendo ocupadas por espetáculos sanguinolentos, a partir da perseguição aos cristãos que foram atirados aos animais ferozes. Os artistas de circo ficam em segundo plano, e acabaram apresentando-se em praças e outros locais abertos, como entradas de igrejas e feiras (principalmente). Desta forma os artistas individualmente ou em grupos vão apresentando-se em lugares onde o número de pessoas era consideravelmente alto, prática que estende-se até a baixa idade média. No séc. XVI grupos de saltimbancos percorreram a Europa inteira e já nessa época eram frequentes as exibições de desenvoltura a cavalo e exercício de equitação. Verdadeiras companhias especializadas em provas equestres começaram a se desenvolver na Inglaterra, França e Espanha e acabaram por originar o circo MODERNO, idealizado pelo suboficial inglês e exímio cavaleiro Philip Astley. Em 1770 (aprox.) ele deu a estrutura que o circo tem até hoje, com espetáculo pago e picadeiro. Montou-o em um ano, ao organizar um espetáculo equestre ao qual juntou saltimbancos, funâmbulos, saltadores, palhaços, entre outros números instalando o primeiro circo em Londres o Astley's Royal Amphitheatre of Arts.

⁸Philip Astley foi um ex-militar britânico, exímio cavaleiro do exército em meados do século XVIII. Descobriu que se galopando em círculo estreito, a força centrífuga o proporcionaria executar manobras aparentemente impossíveis sobre o dorso do cavalo, o que o impulsionou a elaborar a estrutura de um picadeiro.

⁹HORTA, Regina Duarte. **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

Os trabalhos nascidos no seio da sociologia preocuparam-se em evidenciar o circo como espaço de lazer das classes menos abastadas ou da periferia, como o faz José Guilherme Cantor Magnani (1998) que determina o público circense a partir de seus hábitos, suas moradias e suas relações sociais, fazendo do circo de ‘variedades’, ou seja, dos circos que conservam a estrutura do circo convencional, a itinerância e certo número de atrações, lugar de produção artística e cultural exclusivo das camadas populares:

Os circos de ‘variedades’ são os mais pobres, e o espetáculo que oferecem consiste em alguns números de malabarismo, contorcionismo, mágicas, bailados e pequenas atrações cômicas. Outro fator de atração, tanto nos circos-teatros¹⁰ como nos de ‘variedades’ é a presença de comediantes, cantores (de música sertaneja e música “jovem”), conjuntos musicais que transitam por determinados programas de televisão, rádio e gravadoras e, por fim, de pequenas companhias de teatro amador e infantil (MAGNANI, 1998, p. 31).

Constatamos também, algumas produções autobiográficas, onde os narradores procuraram evidenciar ao leitor como funcionava o mundo circense fora das lonas, às relações entre os artistas, as viagens, as relações sociais que desenvolviam em cada cidade ou país pelos quais passavam. Destas obras podemos citar *Minha vida no circo* de Tito Neto (1986)¹¹, *O circo viverá* de Alberto Orfei (1996)¹², *O circo* de Antolím Garcia (1976)¹³ e *Respeitável Público: os bastidores do fascinante mundo do circo* de Ruy Bartholo (1999)¹⁴. Podemos citar também as produções biográficas, como é o caso da obra *Antenor Pimenta: circo e poesia, a vida do autor de ... E o céu uniu dois*

¹⁰Sua origem está associada às Commedia dell’Art nascidas em Veneza no século XVI, estas caracterizavam-se pela incorporação teatral das técnicas de máscara, improviso e trabalhos em grupo. No Brasil, o circo-teatro difunde-se nos anos 1920, onde peças teatrais de drama e alta comédia frutos de adaptações de romances de folhetim com assuntos variados: mitologia, fatos do cotidiano, política e religião foram sendo incorporadas aos espetáculos circenses como forma de atrair o público, já que os quadros teatrais faziam bastante sucesso entre a população. Teve como principal nome Benjamin de Oliveira.

¹¹NETO, Tito. **Minha vida no circo**. São Paulo: Editora Autores Novos, 1986.

¹²ORFEI, Alberto. **O circo viverá**. São Paulo: Mercury, 1996.

¹³GARCIA, Antolím. **O circo**. São Paulo: Edições DAG, 1976.

¹⁴BARTHOLO, Ruy. **Respeitável público – Os bastidores do fascinante mundo do circo**. Rio de Janeiro: Letras & Expressões Editora, 1999.

corações de Daniela Pimenta (2005)¹⁵ e *Circo-teatro – Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* de Ermínia Silva (2007)¹⁶. As autoras refletem o circo-teatro no Brasil a partir de dois grandes percussores do mesmo. Desta forma, a quase uniformidade sobre a escrita circense nos limita ao mesmo tempo em que nos impulsiona a ir além, a refleti-lo a partir de inquietações outras. Afinal, os espetáculos que construídos historicamente, são resultados móveis de um descontínuo tempo histórico.

Este trabalho, tal como um trapezista que ultrapassa os limites de seu corpo, visualizou ultrapassar os olhares comumente instaurados acerca do circo a partir dos seguintes objetivos: problematizar o riso do palhaço como uma crítica identitária ao sujeito, discutir o ilusionismo do mágico como ausência da presença e por último refletir o risco através da acrobacia¹⁷. Tais objetivos nos constroem a seguinte problemática: **como são vivenciadas as artes circenses em Campina Grande como práticas de sociabilidade e arte?** Para que este questionamento fosse respondido, refletimos os códigos construídos, inscritos e ‘invisíveis’ das atrações/saberes circenses, já citados.

Estudar o circo e os aspectos que o compõe inseridos no tempo presente¹⁸ é considerar os variados discursos que o classifica como o menor dos espetáculos, um modo de produção artística secundário e decadente, principalmente se comparado aos meios de comunicação e mídia que desenvolvem-se e ganham cada vez mais sofisticação tecnológica oferecendo mais comodidade. Na maioria das vezes, as poucas e muitas vezes surradas lonas coloridas legitimam estes discursos: O circo está desaparecendo, não há mais porquê em sua existência, restando a este, apenas um

¹⁵PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta: circo e poesia: a vida do autor de – E o céu uniu dois corações**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

¹⁶SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense – Benjamim de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. Tese (doutorado em história). Campinas: IFCH/UNICAMP, 2003.

¹⁷Acrobacias são movimentos de destreza corporal. Elementos como o trapézio, pêndulos e outros tipos de balanços com alta altitude são utilizados neste tipo de atração.

¹⁸Escrever História no tempo presente é um desafio. Isso porque a temporalidade referida ainda é vista de modo negativo por muitos dos pares. As críticas caminham principalmente por acreditarem que a aproximação entre o sujeito que escreve e o acontecimento é imensa, de modo que haveria uma “nebulosidade” nas reflexões históricas. Contudo, nos lembremos de que a história é nascida de inquietações surgidas no tempo presente, e, para além disto, a subjetividade do historiador se incidirá sobre suas fontes e sua escrita independentemente do período abordado. Citando SIRINELLI (1999, p.11) “por seus motivos, seus métodos, suas fontes, a história do presente não difere em nada da história do século XIX”.

espaço dentro de algum museu. Contudo, ao refletir nossa formação cultural, o circo nos arma as lonas e nos apresenta o picadeiro como lugar de produção de linguagens, de espetáculos feitos por artistas polivalentes, frutos de uma formação rigorosa, cuja atividade, mais que profissão, era opção de vida.

Porém, é preciso salientar que apesar de inserirmos as nossas discussões sobre as artes circenses no tempo presente, vimos à necessidade de constituir em cada capítulo algumas reflexões acerca do processo de formação e das variadas identidades que essas artes sofreram desde as suas origens. Nosso intuito não foi realizar uma história de longa duração, mas situar o leitor no universo de signos que constituíram e constituem os elementos que nos propomos a trabalhar, já que as artes circenses refletidas a luz desse trabalho não são recorrentemente estudadas, com exceção, do primeiro capítulo.

O circo é rico em si – a lona colorida; os exercícios de equilíbrio, habilidade e destreza, os números cômicos e melodramáticos –, mas toda essa riqueza é apenas a parte visível de um bem mais valioso: um elaborado processo de produção e transmissão de saberes artísticos que nossos olhos desatentos não conseguem vislumbrar. O espetáculo circense, longe de ser apenas um produto de entretenimento, revela-se como o resultado visível de um longo, rigoroso e complexo processo de formação artística. Com isso, abre-se nossa percepção não só para os conhecimentos práticos e teóricos desenvolvidos pelos circenses, mas para aquilo que codifica esse conhecimento cuja magia se dá quando as luzes são apagadas e um fraco feixe de luz invade aquele espaço circular:

O circo constitui uma forma de expressão fundamental na formação cultural brasileira, por conta de sua itinerância e sua capacidade de influência em todo o território. Apesar de ser uma das manifestações mais tradicionais do mundo, essa expressão adquire formas contemporâneas que se articulam permanentemente com outros setores da cultura. (FERREIRA apud SILVA, 2009, p. 15)

Para notabilizar ainda mais a importância de se estudar o universo do circense, afirma-se a multiplicidade de suas linguagens, a sua importância para a (des)construção de identidades, as práticas culturais que nos permitem problematizar como tempos e espaços foram construídos ao longo dos séculos e tornaram-se produtos e produtores de um fazer histórico ampliado não apenas em suas propostas teóricas, mas, tecido pelas mãos de inúmeros historiadores que ao escutar o som da história cultural incluem nas

suas pesquisas palhaços, domadores, trapezistas, mágicos, crianças, adultos e idosos, que incluem outros campos do saber como a filosofia, a sociologia, a física, as artes cênicas, a psicologia, que entendem por tempo histórico não uma categoria encerrada no passado, não uma linha reta, mas que pensa-o a partir e pelo presente.

É fora justamente o olhar de um sujeito comum, neste caso uma criança, diante de um universo de possibilidades com uma carga histórica quase ritualística, que criara dentro do coração da autora que vos escreve a necessidade de voltar ao circo a partir de outra abordagem, ainda que esta sinta-se espectadora. Assim como as lonas que intrigavam, e, portanto, chamavam, assim como as lonas que são responsáveis pelas categorias espaciais fora e dentro/ o segredo e a revelação, constrói-se esta escrita, direcionada a partir daquilo que se quer ver e pelos efeitos daquilo que se vê. Desta forma, esta pesquisa objetiva discutir as representações sobre saberes que também fazem parte da arte circense em Campina Grande refletindo a identidade cultural como uma prática de sociabilidade.

É de extrema importância ressaltar que não foram encontradas pesquisas que abordem aspectos referentes ao universo circense no estado da Paraíba diante do material pesquisado para a construção desta dissertação. Sem querer justificar a importância dessa escrita para a historiografia local a partir da pouca visibilidade atribuída ao tema, não pode-se negligenciar o fato de que esses estudos são portas de entrada para reflexões acerca da cultura e relações de sociabilidade do nosso estado, ou seja, temas importantes a serem pensados a partir das inúmeras possibilidades de abordagens proporcionadas por Clio. Para tecer essas histórias, fora preciso buscar - longe - aportes teóricos que permitissem o desenvolvimento e amparasse as reflexões aqui costuradas.

Para tanto, nos apoiamos no conceito de representação, entendido além da presença do “real” ou do significado. Não trata-se simplesmente de um meio transparente de expressão de algum suposto referente, em vez disso, a representação é uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural indeterminado e estreitamente ligado às relações de poder e, portanto, liga-se a identidade e à diferença: a identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a identidade”, a

“identidade é isso” (SILVA, 2011)¹⁹. Para os pós-estruturalistas, questionar a identidade e a diferença é questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte.

Assim, segundo Hall (2011)²⁰ a identidade não é pensada a partir do que se é, como fora instituído, ou seja, a essência que define o sujeito, suas características internas, a unidade da sua experiência. Ao contrário, a identidade se dá a partir da diferença, daquilo que não se é. Portanto, a identidade e a diferença, se traduzem nessas declarações sobre quem pertence e quem não pertence, demarcando fronteiras, classificando e normalizando e, logo, elas não podem ser desvinculadas de amplas relações de poder. E enredadas nessas relações são fluídas, móveis.

A partir dessa perspectiva nos propomos a discutir os conteúdos que norteiam esta dissertação, a saber, o riso, a ilusão e o risco, pensando-os a partir de suas representações e consumos em Campina Grande.

As reflexões sobre o riso remontam a antiguidade grega com Platão, Aristóteles e seu segundo livro da poética que nunca fora encontrado, Cícero, Quintiliano dentre outros. O riso funda-se com a história dos homens e possui inúmeros significados, pois está inserido em códigos culturais e simbólicos. Assim é fluído, não sendo caracterizado por tempos e espaços, visto que habita o campo da subjetivação e depende do sujeito que o realiza. Georges Minois (2003)²¹ fará detalhadamente um estudo sobre o riso e o escárnio que nascerá com os gregos e caminhará a contemporaneidade.

As pessoas adoram rir do fracasso do outro como já dissera o filósofo Bergson (2001)²². Se o mesmo é pensado primeiramente como legenda para expressar felicidade ou alegria, nos espetáculos circenses ele ganha outros significados. O riso provocado na plateia mostra a realidade sobre outro ponto de vista, já que este questiona hábitos e lugares comuns da língua. Em qualquer época, em qualquer lugar, Larrosa (2001)²³

¹⁹SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

²⁰HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. , 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

²¹MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

²²BERGSON, H. **O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comicidade**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 2001.

²³LARROSA, Jorge. Dar a palavra. Notas para uma lógica da transmissão. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos. **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

explica que o riso transporta a suspeita de que toda linguagem direta é falsa, de que toda vestimenta, até mesmo a pele, é máscara, e que somente com o riso é que podemos, segundo Bakhtin (1987)²⁴, ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

Sobre a mágica expressa no espetáculo circense como ilusionismo, sabemos que é uma das mais antigas formas de entretenimento. A primeira descrição por escrito de um número de magia enquanto arte cênica surge no Antigo Egito e data de 1700 a.C.. O documento em questão designa-se por Papiro de Westcar e atualmente encontra-se no Museu Egípcio de Berlim²⁵.

Para problematizá-la, apropriamo-nos do conceito de Numen elaborado pelo filósofo da religião Rudolf Otto e que posteriormente fora retomado e desenvolvido no campo da psicologia por Carl Gustav Jung (2000)²⁶ em seus estudos do mito. O conceito de numinoso só pode ser compreendido a partir do conceito *Mysterium tremendum fascinas et augustum* termo que será refletido a partir da experiência ilusionista. Segundo Otto (2007)²⁷, pode-se entender o numinoso como sendo uma instância ou efeito não causado por um ato arbitrário da vontade, pelo contrário, ele arrebatava e controla o sujeito, que é sempre antes sua vítima que seu criador. O numinoso – indiferentemente quanto a que causa possa ter – é uma experiência do sujeito independentemente de sua vontade. É tanto uma qualidade pertinente a um objeto visível como a influência de uma presença invisível que causa uma peculiar alteração da consciência.

Já ao trabalhar o risco, não negligenciamos o corpo e o movimento, afinal, o risco se dá na ação, no deslocamento inercial, na ruptura que se incide ao cotidiano e habitual. O entendemos como um conceito nômade que orienta múltiplas práticas e assim como o riso, possui centenas de significados que dependem dos saberes em que se

²⁴BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

²⁵GLASS, Leonardo. **A verdade sobre o mago Dedi**. Disponível em <<https://aguazeite.wordpress.com/2011/01/21/a-verdade-sobre-o-mago-dedi/>>. Acesso em 04 de Julho de 2015.

²⁶JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

²⁷OTTO, Rudolf. **O sagrado: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional**. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, EST; Petrópolis: Vozes, 2007

encontra inserido para ser refletido. O risco no espetáculo circense é a possibilidade de ultrapassar os limites disciplinares impostos ao nosso corpo, resistidos pelo público a partir de variados sentimentos, principalmente do medo, na maioria das vezes por imaginarem-se no lugar de quem está a praticar acrobacias.

Neste caso, podemos refleti-lo como perigo ou ameaça objetiva, que é inevitavelmente mediado por processos culturais, históricos e sociais e não pode ser conhecido com o isolamento dos mesmos. Mas é uma objetividade construída, um produto da construção de uma forma de governo de corpos, e de configuração da realidade (FOUCAULT, 1999)²⁸.

Mas nenhuma teoria seria suficiente sem os sujeitos históricos. Deste modo, riso, ilusão e risco foram elementos pensados através de suas produções e receptividades, em outras palavras, a partir de artistas e públicos. O movimento duplo e relacional nos permitiu conjecturar as relações de sociabilidades e, para, além disto, incluir as subjetividades circenses no campo da escrita da história.

Considerado o calcanhar de Aquiles deste projeto, os caminhos traçados não foram fáceis e muitas vezes encontraram obstáculos que os desviaram para outro lugar. No início, ao abrir das cortinas, este tinha como problemática estudar os primórdios²⁹ do circo na Paraíba através de fontes encontradas em jornais do século XIX³⁰. Mas, ao rufar dos tambores e conforme o passar do tempo, por questões acadêmicas, históricas e pessoais, o projeto fora reformulado.

²⁸FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

²⁹ Em meados do século XVIII os circos em seu formato moderno teriam chegado a América do Sul que segundo Omar Eliott, diretora da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro vinham de navio pelo litoral e depois iam até o rio da Prata, a Buenos Aires. Sabe-se também que no último quarto do século XVIII já existiam grupos circenses no Brasil indo de cidade em cidade dos grandes centros, alguns, apresentavam-se em anfiteatros, outros menores, em pequenas festas. Segundo as fontes jornalísticas pesquisadas, os espetáculos circenses teriam chegado à Paraíba na segunda metade do século XIX, recebendo espetáculos já consolidados no então centro de difusão do projeto de modernidade no Brasil: o Rio de Janeiro. PIMENTA (2009).

³⁰Dentre os jornais que já haviam sido pesquisados estão o Jornal A União (1885), o Jornal da Parahyba (1889), o Jornal Democrata (1891, 1892, 1893) pertencentes à Biblioteca Átila Almeida –UEPB (Universidade Estadual da Paraíba) e o Jornal A República (1907) pertencente ao IHGP (Instituto histórico e geográfico da Paraíba)

Para o pesquisador do campo da história o tempo é o senhor absoluto, é Cronos³¹ antes de ser atacado por filho caçula e ávido por vingança e poder tal como ele. O deslocamento temporal sofrido por este projeto compõe sua trajetória como um freak³² era encarado nos espetáculos circenses estadunidenses do início do século XX: com medo e estranhamento. Sair do século XIX e encarar o século XXI para efetuar a ainda tão criticada História do tempo presente, exigiu não apenas uma metodologia qualitativa, mas um posicionamento teórico e pessoal novo e desafiador.

O desafio caminhou para a compra de novos livros, descoberta de outros autores, estudo de novos conceitos, reflexão de novas teorias e a necessidade de ir além das discussões historiográficas. Assim, fora necessário caminhadas pela Antropologia Visual, disciplina ofertada pela Universidade Federal da Paraíba em seu curso de pós-graduação em Antropologia. Neste, as possibilidades se ampliaram na medida em que a relação entre aquilo que se produz e as formas de consumo desta produção, foram reflexionados a partir dos mais variados meios visuais: filmes, espetáculos, fotografias, pinturas e inscrições rupestres. Com a valorização da receptividade desses referenciais visuais, o olhar do outro torna-se central, o sujeito dá voz ao que ver e constrói outras realidades. A segurança necessária para trabalhar com a história oral havia sido solidificada.

Assim, as fontes escritas foram deixadas para trás, para que a história oral entrasse em cena. Neste projeto, elas não são vistas como invenções particulares, uma vez que mesmo se configurando como histórias pessoais, são influenciadas, indiscutivelmente, pela voz narradora, seu meio de interação, suas ordens morais, sociais e outros aspectos. É justo dizer que, pelo exercício de contar e recontar histórias

³¹Chronos, segundo a mitologia grega, fora um dos filhos de Gaia e Urano. Representado como deus do tempo, foi responsável por destronar seu pai ao mesmo tempo em que fora advertido por sua mãe, que no futuro seria destronado por um de seus filhos. Quando casou com Reia e com essa teve filhos, viu o perigo da profecia e passou a engolir sua prole assim que nascia, com exceção do caçula, Zeus, que fora escondido pela mãe nas florestas da ilha de Creta tendo sido criado pelas ninfas e pela cabra Almatéia. Em idade adulta, Zeus enfrenta o pai, obrigando-o a libertar os irmãos. Conquistada a vitória, torna-se o deus dos deuses.

³²Os freaks palavra em inglês cuja tradução para o português significa estranhos, foram sujeitos que em fins do século XIX até metade do século XX sustentaram os espetáculos circenses em grande parte da Europa e América do Norte. Suas origens remontam aos irmãos siameses Eng e Cheng nascidos no Monte Sião (daí o nome siamês) e renegado por sua comunidade devido as suas “deformidades”, mas acolhidos pelo circo. Deste modo, os espetáculos passaram a incluir em seu leque de atrações os Freaks, palavra que representava personagens e sujeitos como a mulher barbada, o anão, o gigante, o engolidor de facas, os gêmeos siameses, dentre outros. Referência: Aprendiz. Show de horrores. Disponível em <<http://oaprendizverde.com.br/2012/05/30/curiosidades-show-de-horrores/>>. Acesso em 23 de Maio de 2015.

sustenta-se a ciência do sujeito sobre si mesmo e sobre os outros com os quais interage em comunidade. Nesse sentido, Walter Benjamin (1980)³³ entenderá a narrativa como transmissão de experiências entre gerações, consoante o movimento coletivo de tradições, ao relacionar fatos narrados com fatos vivenciados, não sendo possível conceber narrativa separada da ideia de memória. O narrador, incumbido do trabalho de rememorar, ainda que nos relate histórias marcadas por visões de mundo próprias e peculiares, transcende a memória individual, sendo a memória sempre coletiva e, portanto, social, formada, como se quer reiterar, na esteira do grupo a que pertence.

Sob esta perspectiva, iniciamos a busca pelos artistas. Palhaços, mágico e acrobatas, sujeitos/personagens que proporcionam o acontecer. Sem distinção etária ou de gênero, constituímos apenas uma exigência: que já tivessem atuado ou atuassem na cidade de Campina Grande. Do outro lado: o público que proporciona o acontecimento. Do público, a autora deste projeto buscou as gerações e assim as continuidades e rupturas diante da recepção e efeitos das atrações circenses com a exigência de que também tivessem consumido esses espetáculos em Campina Grande.

Com um gravador e um caderno de notas, inicia-se a empreitada de traçar e entrelaçar algumas histórias, principalmente a história do palhaço Major Palito³⁴, cuja importância histórico-cultural é relegada não apenas pelos poderes públicos locais como também pela população campinense. Registrar a história de um homem comum que escolheu fazer de sua vida uma obra de arte capaz de tocar outros homens comuns, nos levou a realizar algumas filmagens, ainda que o Major não estivesse em atuação (por uma série de motivos). É o depoimento de um homem acerca de sua existência, mas que o olhar historiador não permite visualizar fora dos ditames teóricos pertencentes à história oral, ou seja, sabendo que as lembranças não são detentoras de uma verdade, mas que partem das subjetividades próprias do presente de quem narra, para dar voz a um passado, e que enunciam este passado a ouvidos que também vivem um outro tempo.

A história oral nos permite construir laços e costurar histórias, emergir sensações, criar possibilidades, mudar objetos de lugar, refazer perguntas. Nos tira do

³³BENJAMIN, W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

³⁴O Major Palito é um dos principais artistas paraibanos reconhecidamente pelo seu trabalho como palhaço. Nascido da cidade de Campina Grande no ano de 1932 é considerado o palhaço itinerante mais velho do Nordeste, tendo findado suas apresentações no ano de 2014, por conta da saúde debilitada.

campo seguro e nos direciona para terras desconhecidas, nos faz esquecer a lista de perguntas, pois o entrevistado vai seguir o seu presente, sua sensibilidade, ou seja, suas escolhas, suas dores e alegrias, orgulhos e fracassos serão taticamente articulados a criar para ele uma determinada imagem, um determinado discurso. Essa capacidade poética acerca de reinvenção de si mesmo é o que nos faz tecer histórias humanas e constituir laços. Laços estes que tornam o fim da jornada do historiador enquanto entrevistador, dolorosa, pois partir é quase sempre doloroso. É um sentimento de incompletude e de dívida para com o sujeito entrevistado que só ameniza-se com a própria escrita.

Escrita esta, também amparada e possibilitada graças às várias referências bibliográficas que muitas vezes ultrapassaram os ditames da historiografia em busca de reflexões, respostas e problematizações as quais esta não conseguiu dar conta. Dentre estes saberes podemos citar a filosofia, a psicologia e a antropologia. Uma verdadeira interdisciplinaridade defendida há muito pela história cultural acerca da tessitura, do fazer histórico. A partir dos caminhos expostos, abrimos as cortinas e apresentamos os três atos que compõe o leque de atrações desta dissertação.

O primeiro ato reflete o riso, principal ferramenta do palhaço que possui milhares de significados, por isso não há uma definição sobre o mesmo, mas interpretações que precisam estar inseridas em contextos espaço/tempo. Do mesmo modo em que pode ser facilmente compreendido e definido — estímulo desencadeador do reflexo motor, fruto da contração coordenada de 15 músculos faciais —, sua complexidade pode irromper em milhares de páginas, nunca alcançando uma definição consensual. Nosso intuito a estudar o riso fora problematizá-lo como uma crítica identitária ao sujeito. Assim, refletimos o riso e as formas pelas quais ele é abordado e intencionalizado pelos seus emissores- os palhaços - neste caso, o Major Palito e Allan bem como ele é consumido pelos sujeitos entrevistados. Para tanto, caminhamos primeiramente pelos risos da história (mas não constituímos uma genealogia) para que a reflexão proposta fosse melhor refletida pelo leitor.

O segundo ato elege o ilusionismo como saber a ser pensado. A ilusão essencial nas atrações de prestidigitação e ilusionismo pode configurar-se como uma confusão dos sentidos que provoca uma distorção da percepção causada por razões naturais (mudança de ambiente, deformação do mesmo) ou artificiais (camuflagem, mimetismo, efeitos sonoros, entre outros). Todos os sentidos podem ser confundidos por ilusões,

mas as visuais são mais conhecidas. Uma vez que a percepção é baseada na interpretação dos sentidos, as pessoas podem experimentar ilusões de formas diferentes. Interessa-nos no ilusionismo estudar sobre a inquietação do ser diante da ausência da presença, essa necessidade de codificar a racionalidade de um fenômeno. Tal abordagem fora efetuada a partir das entrevistas como o ilusionista Alisson de Souza e sujeitos consumidores.

O terceiro ato problematiza o risco, entendido como probabilidade ou não do acontecimento de um evento combinado com a ideia de perdas e ganhos envolvidos no momento de sua realização. Nossa reflexão sobre o mesmo está envolvida com as atrações de acrobacia que contemplam trapézio, malabares e pirofagia. E assim como nos capítulos anteriores, escrevemos a partir de histórias contadas pelos acrobatas Tito e Alicate e aqueles que já experienciaram as várias modalidades da acrobacia.

Através dos ‘atos’ refletidos buscamos não apenas constituir outros modos de pensar as atrações comumente circenses, mas escrever a partir das sensações proporcionadas pelas artes e suas múltiplas linguagens. As nossas fugas e incertezas, astúcias e vigilâncias, medos e coragens foram o fio de Ariadne a conduzir estas linhas. O homem em seus estados subjetivos nos interessa e mais, nos interessa o homem social, onde a produção de sentidos é forjada e se lança com legitimidade como um Teseu a lançar-se contra o Minotauro³⁵. É a desestabilização dessas legitimidades que nos faz percorrer, para assim pensarmos outras produções de sentidos e modos de se ser, estar e se relacionar com o mundo através do riso, da ilusão e do risco.

Portanto, os sujeitos que apresentam-se ao sabor destas páginas são homens e mulheres comuns que tornaram esta Odisseia³⁶ possível e que ficarão de um modo ou de outro resididos no coração da autora que vos escreve. Despi-os e se despe para que tu, caríssimo leitor, possa deter-se na reflexão da humanidade que nos constitui. Cambalhota nas palavras para que possas encontrar circos para além das lonas e quem

³⁵O mito grego do Minotauro, conta a história de uma dívida que a cidade-estado de Atenas possuía com a ilha de Creta. Todos os anos Atenas tinha que enviar sete homens e sete mulheres jovens para serem devorados pelo Minotauro no labirinto onde este vivia. Após três anos de sacrifícios o jovem Teseu apresentou-se para incluir o grupo dos que seriam entregues ao terrível monstro com um único pensamento: matá-lo, e foi isso que fez com a ajuda da jovem Ariadne, filha do rei de Creta, Minos.

³⁶ A Odisseia, o principal texto que foi reunido sob o nome de Homero na cultura grega, narra a história de Ulisses, que depois de passar 10 anos na Guerra de Troia, leva mais 17 anos para voltar para casa, passando por muitas aventuras no caminho.

sabe, abrir tuas próprias cortinas a reinventar-se, como o faz um palhaço a cada espetáculo.

1º Ato – Palhaçadas

Ô jererê, ô jarará, jacaré comprou cadeira, mas não pôde se sentar, mas ô jererê, ô jarará, jacaré comprou cadeira, mas não pôde se sentar. O “veio” mais a “veia” subiram num pé de cajú, ai caíram lá de cima e a “veia” furou... o pé. Ô jarará, ô jererê, jacaré comprou cadeira, mas não pôde se sentar, mas ô jererê, ô jarará, jacaré comprou cadeira, mas não pôde se sentar. Eu tinha uma prima, que se chamava Raimunda, ai nasceu um caroço mesmo no mei da...canela.

-Major Palito.

1.1- A seriedade do riso

São três da tarde. O céu nublado com alguns feixes de luz a atravessá-lo anuncia o arco-íris. Sem apelar para a variedade de significados simbólicos que este fenômeno natural possui, constituímos um significado singular: o testemunho de um encontro. Este encontro inicia-se com a busca de um homem. Sendo assim, os viandantes de uma determinada rua de Campina Grande foram interrogados até indicarem corretamente sua moradia. Ao bater na porta, uma senhora de meia idade anuncia-se curiosa, curiosidade esta que foi cessada ao interrogarmos sobre um determinado palhaço. Ela ensaia um sorriso meio melancólico, e educadamente informa que ele não encontra-se com a saúde estável, mas, vai avisá-lo da visita.

Porém, o arco-íris anunciava o encontro, e diante da menor das possibilidades, lá vinha devagarinho o senhor franzino, com um dos olhos completamente fechado e um curativo em parte do rosto. É o câncer de pele, causado pelos descuidados de inúmeros anos a passar tinta na face para construir o palhaço mais velho da Paraíba: o Major Palito. Mas que grande ironia é a vida, e da ironia emana o riso e o riso emanou de seu Neco ou Major como a autora que vos escreve preferiu chamar ao perceber no olhar do mesmo a satisfação por tal alcunha. Sentamo-nos e conversarmos como dois velhos amigos. Ele ansiava por contar suas histórias, mas, o que ele queria mesmo era fazer rir. E por diversas vezes, conseguiu.

O riso como dissera George Minois³⁷ (2003, p. 15) “[...] é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos”. Por isso, variados campos do saber tem se debruçado sobre ele: filosofia, sociologia, medicina, psicologia, história, antropologia. Seu estudo, não é recente, bem como não é possível precisar uma origem. O papiro alquímico anônimo de Leyde cuja datação é do século III nos diz que o universo nascera de uma grande gargalhada, onde deus não criara senão pelo riso. Mas é com Aristóteles que o riso lança-se como questão em seu segundo livro da Poética (rolo de papiro), ou tratado sobre a Poesia. Contudo, esta obra perdeu-se definitivamente em algum momento da Antiguidade ou no começo da Idade Média. Não possuímos nenhuma pista que nos permita restringir esse período de tempo. A única coisa que sabemos com certeza é que

³⁷MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

uma tradução siríaca apenas do primeiro livro foi feita no final do século IX³⁸, que indica quase certamente que a perda ocorreu antes. Apontamentos deste livro indicam o que estava por vir no segundo: as discussões do filósofo acerca da comédia.

Assim como o mistério permeia a obra perdida de Aristóteles, ele também permeia o riso. Ora sarcástico, ora amigável, burlesco, agressivo, auto defensivo, fraternal, ele é multifacetado, plural, um ato universal, variando muito de uma sociedade para outra e temporalmente. A história só veio se interessar por ele muito recentemente. Segundo George Minois, Jacques Le Goff consagrará estudos sobre o ato de rir na Idade Média o que abriu caminhos para que historiadores como Dominique Arnould, Sophia Menache, Peter Burke, Jan Bremmer, Derek Brewer dissertassem acerca do assunto.

Antes deste interesse historiográfico, outros saberes já se debruçavam acerca do riso a partir de inúmeras abordagens. Já citamos a filosofia de Aristóteles, mas não podemos negligenciar O riso de Henri Bergson³⁹, que, aliás, contribui enormemente para as reflexões deste capítulo, bem como Carl Jung com a obra *A Psicologia da Figura do trickster* (2000)⁴⁰, além de Mikhail Bakhtin e sua magistral história do riso do século XIV ao XVI em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987)⁴¹, a também excelente *Comichidade e riso* (1992)⁴² do estruturalista russo Vladimir Propp.

Nosso intuito, não é refletir o riso a partir de cada obra citada, nem constituir uma genealogia do riso, até porque este trabalho já fora efetuado nas 653 páginas da obra *História do riso e do escárnio* do já citado Georges Minois, mas situar o leitor diante desse ato indissociável do homem desde os seus primórdios, como afirma Roberto Ruiz (1987, p.14)⁴³ “[...] o remoto ancestral do artista de circo deve ter sido aquele troglodita que, num dia de caça surpreendentemente farta, entrou na caverna

³⁸ Este século tem início no ano de 801 e fim no ano 900.

³⁹ BERGSON, H. **O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comichidade**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 2001.

⁴⁰ JUNG, Carl Gustav. *A Psicologia da Figura do trickster*. In: **Obras Completas, vol. 9**. Petrópolis: Vozes, 2000.

⁴¹ BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

⁴² PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

⁴³ RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo; as origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

dando pulos de alegria e despertando, com suas caretas, o riso de seus companheiros de dificuldades”.

O riso nasce com os homens e se instaura com a circunstância, e neste aspecto a busca por quem veio primeiro, se a circunstância ou riso torna-se desnecessária. Ou seja, meios externos ou internos precisam desenhar uma situação risível ou o risível determina as situações? Henri Bergson na obra *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2001) uma compilação de três artigos, nos apresentará as várias facetas dessa relação. Para ele, a comicidade se efetua a partir de movimentos e forças de expansão, podendo ser simplificado para aquilo que é passível de ser visto, o superficial, a expressão em contraposição a intenção: o que estaria codificado no ato de rir? Sendo assim, está sempre imbuído de significados, é sempre móvel e situado numa lógica inconsciente. Segundo o filósofo, o riso passa pela comicidade e no interior desta apresenta vários contrapontos. Ele também problematiza o riso como gesto social por ter seus dispositivos simbólicos gestados nas relações sociais, evidenciando a partir dos estudos de Jo- Anne Barchorowski que este surgiu no processo evolutivo para formação de alianças ressignificando-se com o tempo em controle e capacidade de simulação.

O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente vigilante, a discernir os contornos da situação presente, é também certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptarmo-nos a ela (BERGSON, 2001, p. 13).

Assim, o riso acaba por ser também, um ato simbólico que instaura implicitamente suas intenções, e, portanto, relações de poder. Dentro deste quadro existem muitas relações para com o ato de rir, segundo a perspectiva bergsoniana: através da mecanicidade e repetição, daquilo que o outro não reconhece como humano, do estranhamento absoluto, do estranhamento relativo, do estranhamento moderado (rir de alguém), da identificação moderada (rir com alguém na busca de empatia), da identificação absoluta (rir em empatia absoluta). Essas relações sociais que se presentificam no ato de rir não existiriam sem serem suscitadas por recursos, entres os quais podemos destacar: a ironia, a comicidade, caricatura, sátira e paródia. As reflexões acerca do ato de rir vão além, principalmente nas discussões bergsonianas, contudo, delimitamos este capítulo as ideias que permitem a problematização daquilo que propomos.

O nosso riso é capaz de emocionar sem complicar, utiliza-se da linguagem oral e corporal, passada “de causo em causo”, geração em geração e tem como propósito central a indução de sensações. De acordo com as entrevistas efetuadas, o circo é lugar para esquecer os problemas do dia-a-dia, aliviar as tensões cotidianas. Esse esquecimento e alívio segundo as vozes ouvidas estão associados à possibilidade do riso representado na figura do palhaço. Portanto, é de sua exclusiva “responsabilidade” fazer rir. Com roupas coloridas e extravagantes, sapatos enormes e rosto completamente pintado, o personagem segue uma lógica inversa, mas naturalizada através do riso, àquilo que historicamente constituímos como certo, moral e, portanto, racional, desde a vestimenta descrita até sua gestualidade e é nessa construção simbólica que autoriza-se o riso que nos propomos a refletir neste capítulo – como crítica identitária ao sujeito. Pois, só a este personagem é dada esta possibilidade, afinal, ele é tudo aquilo em que não nos reconhecemos ou em que não queremos nos reconhecer. Contudo, um olhar mais crítico e sensível perceberá: ele é tudo aquilo que nós somos.

1.1.2 -E o palhaço o que é?

Ouvi uma piada uma vez: Um homem vai ao médico, diz que está deprimido. Diz que a vida parece dura e cruel. Conta que se sente só num mundo ameaçador onde o que se anuncia é vago e incerto. O médico diz: "O tratamento é simples. O grande palhaço Pagliacci está na cidade, assista ao espetáculo. Isso deve animá-lo." O homem se desfaz em lágrimas. E diz: "Mas, doutor... Eu sou o Pagliacci." Boa piada. Todo mundo ri. Rufam os tambores. Desce o pano.

- Alan Moore

Estamos no ano de 1932, a cidade é Campina Grande no estado da Paraíba. Neste ano, alguns acontecimentos tornaram-se destaque local como a criação do Almanaque de Campina Grande pelo fotógrafo Euclides Vilar e a nomeação de Antônio Pereira de Almeida para prefeito. Mas foi no dia 23 de Abril que outro evento importante ocorrera: uma gargalhada anunciara um nascimento. O bebê que abrisse os olhos para o mundo é o mesmo que olha com alegria pelo simples fato de poder contar

sua história oitenta e três anos depois. Manoel Cabral da Silva, o Major Palito, mais Major do que Palito é o palhaço mais velho do qual se tem notícias nesse estado.

Durante os nossos diálogos, o homem franzino e atencioso pede licença, levanta-se e entra em sua casa pouco iluminada. Minutos depois retorna com dois objetos: uma mala preta e uma pequena caixa azul, ambos os objetos desgastados pelo tempo. Ao abrir a caixa, retira uma roupinha, um cacho de cabelos e um par de sapatinhos que usara quando recém-nascido e diz: “Essa é a única lembrança que tenho de quando era bebê”. Posteriormente, abre a mala e vai retirando dela peça por peça de sua caracterização como palhaço: uma calça verde-escuro com aplicações de retalhos, uma camisa amarela e uma gravata bordada com paetês amarelos, um paletó da cor da calça também adornado com paetês, sapatos amarelos e vermelhos com bicos enormes, um chapéu personalizado e por último uma bengala toda pintada em listras amarelas e vermelhas⁴⁴ que segundo ele, fora presente de Jesus:

Eu tava indo na casa do meu irmão e no meio do caminho topei num pedaço de pau, aí eu parei e pensei que se eu tinha tropicado nele, é porque Jesus queria me dar um presente. Eu peguei o pau e fiquei pensando no que fazer com ele, então cheguei em casa e imaginei que podia ser uma bengala pra usar nas apresentações, mas eu tinha que ajeitar ela e então resolvi pintar.⁴⁵

A roupa também fora incrementada por ele, cada aplicação de paetês, cada retalho costurado ao longo da calça e até o sapato tivera o bico alongado. Para o Major, isso o tornou um palhaço inteiro, um palhaço completo. Vestido exatamente do modo como havia imaginado: inspirado no palhaço de circo mambembe⁴⁶. Este fato evidenciou a estreita relação de anos entre aquele que fabrica a roupa e aquele que as veste. Por diversas vezes durante a entrevista não apareceram os limites entre o sujeito e o personagem. Portanto, não há como falar em identidade, como reduzi-lo ao palhaço ou

⁴⁴Fotografias da vestimenta do Major Palito efetuadas por Fernando Henrique Medeiros, em Anexo.

⁴⁵Fala do Major Palito.

⁴⁶Espetáculos circenses desprovidos de recursos materiais. Segundo o Major Palito, esses espetáculos eram mais pobres e os mais comuns a ocorrem pela Paraíba em meados dos anos cinquenta, sessenta e setenta. Os circenses se deslocavam em carroças de burros e quando não realizavam espetáculos nas ruas, montavam o circo de Pano - de- roda (em algum terreno vários paus eram fincados em posição circular e um outro era posicionado no interior do círculo, em seguida, eram arrodoados por um tecido. Esses tipo de estrutura ficou conhecida popularmente como “tomara que não chova”). Para mais informações acerca dos circos mambembes consultar a seguinte referência bibliográfica: SANTOS, Katia Peixoto dos. **A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto fílmico de Frederico Fellini**. 2001. Dissertação (mestrado em ciências da Comunicação) São Paulo/Universidade de São Paulo. 2001

ao seu Neco. Isso porque ele não estabelece esta divisão, não se vê como palhaço apenas quando está em ato, pois seria de grande tristeza para ele não ser mais visto como tal por ter parado com suas apresentações em decorrência da doença. Segundo o Major:

Eu recebi um presente de Deus, dois presentes. Um foi ter nascido palhaço, o outro foi ter parado com a cachaça. Moça, não é qualquer pessoa que nasce pra ser palhaço não, a gente tem que nascer com o dom, e depois ser palhaço o resto da vida, porque é um modo de agradecer a Jesus. Eu fui palhaço a vida toda, desde criança já fazia o povo rir e eu gostava⁴⁷.

É importante perceber que a partir dessa afirmativa, o Major Palito instaura não apenas sua unicidade enquanto palhaço já que ele “nasceu” para sê-lo, mas constrói uma forma de se representar, de não perder a legitimidade sobre si, de identificar-se e ser identificado no mundo. Com o nascimento de Manoel, nasceu também o Palhaço, que desde criança já brincava com mamulengos⁴⁸ na escola e nas feiras, que já apresentava dramas e sentia prazer em fazer o outro rir. Portanto, para o Major, não ser reconhecido como palhaço quando não está em ato é perder parte de sua identidade:

[...] eu fico muito feliz por ser conhecido. Pode sair por aí e perguntar a esse povo se eles não conhecem o Major Palito. O povo me vê nos cantos, num ponto de ônibus, numa escola, sem ta caracterizado mesmo e vem falar comigo e eu falo com todo mundo, independente de ser rico, pobre, negro, branco, criança ou véi⁴⁹.

Em contrapartida a esta construção identitária que seu Manoel atribuiu a si mesmo, temos o depoimentos de um outro palhaço cujos trabalhos pelas ruas das cidades interioranas da Paraíba fizeram a autora que vos escreve chegar até ele. Trata-se de Allan⁵⁰ de vinte e oito anos, natural de Campina Grande, que ao lembrar sobre o nascer do palhaço dentro de si, afirma:

Eu nunca pensei em ser palhaço, mas o meu pai faleceu eu não conseguia aceitar aquilo, ainda não consigo, mas eu não conseguia parar de sofrer, foi muito difícil pra mim, daí conheci um amigo

⁴⁷ Depoimento do Major Palito.

⁴⁸ Espetáculo de fantoches, de conteúdo frequentemente crítico, que representa cenas entre boneco e público, boneco e operador, ou entre dois bonecos. Consultar a referência bibliográfica: SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1979.

⁴⁹ Depoimento do Major Palito.

⁵⁰ Nome do pai do artista e adotado por ele.

acrobata que viajava sozinho de um canto pra outro e que me chamou pra viajar com ele, e foi tudo acontecendo naturalmente, a gente vivia umas situações engraçadas e eu comecei a pensar em virar um palhaço, fazer as pessoas rirem e melhorar com isso. Foi assim que nasceu o palhaço na minha vida há uns três anos.⁵¹

Ao contrário do Major, Allan tornou-se palhaço diante da dificuldade de lidar com sua própria dor: “foi o palhaço que me salvou”, mas é perceptível a partir desta fala que sua identidade também confunde-se com a do artista. Se os artistas o são até quando não estão em cena de que modos o público enxerga o palhaço? É sabido que a identidade é um processo de construção linguístico, mas que também não pode ser compreendida fora de seus sistemas de significações. Com isto, não estamos querendo cristalizar a identidade a símbolos e discursos, mas evidenciá-la como instável. E por sua instabilidade a identidade não pode ser entendida em si mesma, mas a partir de sua diferença.

Assim, ao entrevistar espectadores⁵² que assistiram ao espetáculo do Real Circo em Campina Grande em fins de março de 2014, separamos quatro depoimentos que constatarem percepções diferenciadas acerca desse personagem:

Eu fui para muitos circos e o palhaço para mim é o sinônimo de eterna alegria, é o sujeito que nasceu para nos dar o humor, é como se ele não tivesse tristeza, é como se ele não tivesse problemas, enfim, ele vive constantemente no seu estado de circo, de humor⁵³.

Vou a circos desde quando era adolescente e nunca pensei em como deveria ser o rosto do palhaço por trás daquela tinta toda. A gente só assiste ao espetáculo e volta para casa aliviada de tanto rir. Depois nem lembra mais. É tudo muito rápido, a gente só quer se divertir, mas agora que você falou me dei conta⁵⁴.

Eu acho o palhaço muito bonito. Fazer as pessoas rirem é um dom de Deus, nascer para fazer rir e você sabe que o sorriso cura até depressão né? Aí fica difícil imaginar um palhaço triste, chorando, porque se o palhaço fica triste, imagina a gente? Mas teve o caso daquele palhaço que se matou, e todo mundo ficou chocado.⁵⁵

⁵¹ Depoimento do Major Palito.

⁵² Todos os entrevistados da perspectiva do público foram inseridos nesse trabalho com nomes fictícios.

⁵³ Depoimento de Paula, advogada, 23 anos.

⁵⁴ Depoimento de Evelyn, historiadora, 24 anos.

⁵⁵ Depoimento de Ireni, costureira, 78 anos.

Depois que perdi o medo deles, comecei a achar interessante e engraçado; era a típica comédia pastelão, tortada na cara, piadas bestas, escorregões em cascas de banana e perguntas que todos sabiam a resposta, mas ninguém respondia, só pra ver a resposta cômica do palhaço. Alguns, admito eram melhores que outros; nunca vou esquecer do carrinho que entrava desgovernado, dando cavalos de pau a torto e a direita, com aquela sua buzina que mais parecia um pato morrendo engasgado, e com suas cores chamativas.⁵⁶

De acordo com os depoimentos expostos, podemos constatar que isto acontece porque o espectador não se reconhece no artista que está no picadeiro, é aí que se dá a diferença. A identidade é afirmada por aquilo que “sou”, mas esta afirmativa contém em si o seu contrário. Logo, se somos pessoas sérias, se praticamos hábitos instituídos de acordo com um rigoroso processo de construção disciplinar que vai da roupa até a forma de sentarmo-nos, se tememos cair no ridículo, sermos motivo de chacota, se temos receio de tropeçar no meio fio da rua, não nos enxergaremos no palhaço, porque ele é o inverso do instituído, ele é o “ridículo”, aquilo que não queremos ser.

Segundo Silva:

Identidade e diferença são, pois, inseparáveis. Em geral, consideramos a diferença como um produto derivado da identidade. Nesta perspectiva, a identidade é a referência, é o ponto original relativamente ao qual se define a diferença. Isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos (2000, p. 76)⁵⁷.

Sabemos também, que para a construção de uma identidade são necessários símbolos e códigos linguísticos elaborados no interior de uma cultura, portanto as identidades não estão dadas, bem como não são fixas. Quando vamos ao circo, não tendemos a refletir sobre os processos de construção cultural que deram significado aquele espaço, mas ao sentar na cadeira diante do picadeiro, observamos um ritual ao qual julgamos entender como funciona do início ao fim. É no ambiente do circo que deve está o palhaço, é o palhaço que deve fazer rir durante o espetáculo e essas verdades conduzem-nos durante todas as apresentações. E depois delas. Assim, não conseguimos visualizar os sujeitos para além de seus personagens, os processos de criação, as ressignificações. Desta forma, achamos de fundamental importância refletir sobre os

⁵⁶Depoimento de Marcus de 20 anos, estudante.

⁵⁷ SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

processos identitários que vestiram e ressignificaram o palhaço durante os séculos, não para nos responder o que são, mas para nos fazer refletir que por trás da maquiagem e do cabelo desalinhado, das roupas folgadas e sapatos enormes, ele é fugidio, inclassificável.

Para legitimar esta necessidade:

O leitor pode estar se perguntando acerca do por que da narrativa no passado. Não se trata apenas de um respeito cronológico, uma vez que o fato descrito refere-se há um tempo anterior ao da narração. A opção por esse tom narrativo decorre prioritariamente da mutabilidade que permeia a vida circense (BOLOGNESI, 2003, p.19-20)⁵⁸.

O palhaço é um personagem que carrega sobre si a importância simbólica e cultural histórica e assim como no riso e no circo, não podemos precisar sua origem. Como já fora apontado, nem sempre ele foi conhecido por tal alcunha e se caracterizou do modo como conhecemos. Sabe-se que os bufões são os mais antigos ancestrais do palhaço, homens deformados fisicamente que saíam pelas ruas entretendo o povo, mostrando conhecimento sobre a vida e o mundo inserindo humor em ácidos comentários. Segundo Bakhtin (1987), os bufões foram personagens comuns nos carnavais medievais e as suas representações eram como uma espécie de paródia do que ele presenciava; por isso, a bufonaria sempre teve esse caráter contestador e reversivo, assim como o Carnaval:

Os bufões e bobos são personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrola fora do carnaval). [...] continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal (BAKHTIN, 1987, p. 07).

A herança do bufão se transformou com o tempo, principalmente do ponto de vista técnico. Assim, com o nascimento da *Commedia dell'arte* surgiu o Arlequim, personagem mascarado que saía de cidade em cidade a realizar apresentações com temáticas como fome, sexo, adultério, ciúmes de forma satírica e bem humorada com

⁵⁸BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

personalidade astuta e vivaz, mas tolo. Mas foi a figura do Pierrô⁵⁹ que deu ao palhaço atual o rosto pintado de branco.

Com o circo moderno criado por Philip Astley em 1768, também vimos nascer à versão original do palhaço que conhecemos hoje na figura do Clown⁶⁰. “Na pantomima inglesa o termo clown nomeava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No circo ele é o artista que explora a tolice de forma excêntrica em suas apresentações” (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Durante as décadas seguintes, o Clown tinha função de garantir a simpatia e as gargalhadas do público dentro do picadeiro, porém, com o sucesso de suas apresentações e as influências das *Commedia dell'arte* emergiram dois personagens a teatralizar entre si: o Clown branco e o Augusto. O branco era inspirado no Alerquim e no Pierrô com roupas de estampas de losango e rosto pintado de branco, era dotado de arrogância, apesar de não passar credibilidade intelectual, ele deveria discutir com o apresentador do circo sobre qualquer coisa que lhe viesse à mente. Já o Augusto é o clown triste, que normalmente carrega consigo uma admiração pelo branco.

Constitui-se deste modo os arquétipos do palhaço, segundo Carl Jung (2000) os arquétipos são “imagens primordiais” originárias da repetição sucessiva de uma mesma experiência através das gerações, armazenadas no inconsciente coletivo. Eles estão relacionados ao que é universal e comum, e podem ser percebidos em comportamentos externos, são complexos de emoções que através de símbolos configuram-se em conteúdos internos e imagens. Estes arquétipos nos impulsionam a perceber que as coisas não estão dadas no mundo, que as práticas, hábitos e cultura passaram por um processo de construção e ressignificação que carregam em si significados. Bolognesi (2003) refletirá acerca do nariz vermelho do palhaço na tentativa de compreendê-lo para além da tinta vermelha em formato circular na ponta do nariz. Assim, ele afirma que o ponto vermelho no nariz carrega em si os signos da alegria, agitação e força, uma cor vibrante a indicar que apesar dos pesares, é preciso continuar.

⁵⁹O Pierrô foi um personagem característico das *Commedia dell'art*. Representado por suas largas e brancas roupas, as vezes com alguma das metades da roupa na cor preta, e por sua face pintada de branco com uma lágrima desenhada abaixo dos olhos, tinha como principal característica comportamental a ingenuidade, sendo visto como um bobo, por vezes lunático, distante e inconsciente da realidade. BOLOGNESI(2003).

⁶⁰Palavra de origem inglesa que remonta ao século XVI, deriva de clowne. Sua etimologia reporta a colonus e clod, e seu sentido aproximasse de homem rústico, do campo. Clod, ou clown, possui ainda o sentido de lout, sinônimo de homem desajeitado, grosseiro.

Ainda a partir das reflexões de Bolognesi o nariz vermelho teria nascido com a apresentação de um exímio cavaleiro na Alemanha do século XIX, cujo desempenho fora um desastre completo no picadeiro, tendo levado os espectadores juntamente com outros artistas do circo a gritarem: “Augusto!”, nome que em Berlim significava pessoa engraçada. Posteriormente a este incidente, o cavaleiro teria se vingando da risada de seus amigos circenses, soltando-lhes pilhérias e se auto ridicularizando vestindo-se de forma destoante do convencional com grandes paletós coloridos, atrapalhando-se e tropeçando. Um desses tropeços o fez cair de rosto no chão, o que deixou seu nariz vermelho, levando todo mundo ao riso. Se ele pretendia vingar-se, conseguiu o inverso e voltou a apresentar-se:

E o Augusto é justamente o tipo marginal, não somente pelo seu aspecto exterior, mas, sobretudo pela inaptidão generalizada em acompanhar as coisas mais simples – fracassos simbolizados pelo tropeço de sua entrada na pista. Prodígio de ineficácia que naturalmente suscita o riso em um universo ultrarracional voltado à eficácia (AUGUET, 1982, apud BOLOGNESI, 2003, p. 154-155).

Augusto é o tipo de palhaço mais explorado no Brasil. Nele tudo é demasiado. A roupa é larga, os calçados são imensos, a maquiagem é exagerada e enfatiza rigidamente a boca, o nariz e os olhos. É o fruto direto da sociedade industrial e de suas contradições. Surgiu em momento de grandes complicações históricas como a Revolução Industrial. Com isso, o campesino europeu assumira a condição de proletário na nova ordem social e econômica urbana. O Augusto se impôs como estilização da miséria em meio àquele ambiente social decadente. Cabe a ele, portanto, a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, hierarquias e ordens diversas em uma espécie de compensação revigoradora da submissão, de amenização das dores e dos constrangimentos, enfim, um momento de suspensão da alienação dominante. É um ‘toma lá dá cá’ frente à repressão do capitalismo. É a voz da anti-ordem e do caos, compensatória da ordem, sem a qual não haveria razão de existência.

Assim, em meados do século XIX, o palhaço como concebemos atualmente vai constituindo suas características: macacão, sapato pontudo, nariz vermelho, face pintada de branco e responsável por gerar o riso:

O palhaço de circo foi considerado um personagem cômico novo porque a ele foi permitido mesclar o palhaço de tablado de feira; os diferentes tipos de criados da *Commedia dell'arte*; as cenas

tradicionais do clown inglês; o clown da pantomima e o jester shakespeariano. O circo moderno nasceu com a mística de ser um espetáculo diferente, onde o público veria o inusitado das feiras, com o requinte e a classe de um espetáculo de teatro e a organização e a grandiosidade de um desfile militar (CASTRO, 2005, p. 64).⁶¹

Como sabemos, os primeiros circos presentes no Brasil chegaram em fins do século XVIII e início do século XIX, portanto, os palhaços que aqui se instalaram foram frutos de um longo processo de (des)construção histórica. Contudo, não nos enganemos. No Brasil, tanto os palhaços como os circos sofreram modificações a fim de adequarem-se as realidades sócio culturais da terra recém-chegada⁶², modificações essas que ocorrem até os dias atuais.

Mas, para o sujeito, quando o palhaço aflora em seu âmago? Ao dedicarmos algumas linhas na reflexão da constituição deste personagem, o referenciamos exteriormente, ou seja, a partir de suas roupas e ações mediante atuação através da arte do improvisado e do talento para gerar o riso no outro: a partir de representações. Este personagem não pode ser pensado como encerrado em si mesmo, pois confunde-se com o sujeito que lhe dar vida. Não é à toa que o palhaço Major Palito prefere esta alcunha ao nome de batismo. Assim, fala-se do ser humano, personagem e ator que aloca-se nas esquinas, ruas, metrô e sob as lonas do circo. Ele media as relações entre o público e o mundo que o rodeia: questões políticas, acontecimentos do dia-a-dia, questões de gênero, assim, o palhaço acaba sendo o um meio para se aproximar do outro, onde valores, ideias, símbolos, tradições, mudanças tornam-se possíveis e passíveis de questionamentos, reflexões.

Para o Major Palito, não interessa minimamente a história do palhaço ou do circo, como ficou evidente várias vezes durante as entrevistas, mas as suas vivências, assim também pensa Allan, que acredita no palhaço como um fazer cotidiano: “eu tenho que fazer ao menos uma pessoa morrer de rir por dia, porque senão eu acho que tou perdendo a capacidade de fazer rir”. Este personagem não se constitui do nada, não basta um nariz vermelho e um sapato pontudo, a indumentária não é suficiente, pois antes de qualquer coisa existe um sujeito e suas percepções de mundo, sua constituição

⁶¹CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

⁶²PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações**. Tese (doutorado em Artes). Campinas: IA/UNICAMP, 2009.

subjetiva. Entendemos subjetividade como uma produção incessante dos encontros que se dão entre eu e o outro, um outro que pode ser compreendido como a natureza, invenções, meio social, ou seja, como aquilo que produz efeito sobre o corpo. Tal como dissera Félix Guatarri e Ronilk na obra *Cartografias do desejo*, [...] “(...) subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo” (1996, p. 31)⁶³.

Desse modo, o que expressamos ao mundo fora produzido por nossa subjetividade, por nossos encontros e desencontros com o outro, afinal, aquilo com o qual não nos defrontamos nos causa o efeito da ausência. Um homem, quando interpreta um palhaço, não está vertido num personagem, mas numa interpretação de si próprio. Se o Major porta-se de determinado modo em suas apresentações, se manuseia o sorriso a fim de atingir esta e não aquela finalidade significa que esse fora um caminho de escolhas, frutos da produção deste como sujeito, assim, as apresentações dizem muito mais sobre aquele por trás da maquiagem do que sobre o personagem do nariz vermelho. Por isso, cada palhaço possui um modo de se portar, de se direcionar ao público, cada palhaço é único, assim como afirma Major Palito:

Eu não sou vaidoso não moça, eu não me acho o melhor não, mas eu sei que por aí não existe palhaço como eu, porque eu faço o povo rir de um jeito verdadeiro, eu não preciso falar palavrão, nem sou palhaço por dinheiro, nem finjo ser palhaço. Olhe, eu sou do mesmo jeito em casa, pergunte a minha mulher⁶⁴.

Quando pensamos em subjetividade, nos referimos a uma matéria-prima viva e fluída na qual é possível experienciar, criar formas de perceber o mundo e agir nele. Por isso, tanto o palhaço quanto o circo possuem valor e duração históricas. Para o Major, ser comparado a outros palhaços é tão ilegítimo quanto comparar suas apresentações, apesar das repetições de figurinos, piadas, cantorias, parodias. Se em parágrafo anterior falávamos da construção do ser (indivíduo/palhaço), não podemos negligenciar o encontro de subjetividades que ocorre no acontecer de um espetáculo. As apresentações se dão no instante. E esse instante é o encontro de tempos subjetivos. Quando falamos em tempo subjetivo, estamos nos referindo ao tempo ligado a nosso mundo, construído pelas nossas sensações e impressões, temos aí um tempo qualitativo e não mensurável, pois está ligado a experiência do indivíduo. O tempo subjetivo é íntimo. Assim, o

⁶³ GUATARRI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

⁶⁴ Depoimento de Major Palito.

espectador e o artista relacionam-se no presente e, portanto, a partir do encontro entre suas subjetividades temporais. Deste modo, toda apresentação é única.

1.2– O riso é uma metáfora que representamos com nossa face

*O palhaço está na rua
E vem anunciar
Que o rei momo já chegou
E é hora de brincar
Este ano vamos ter variedade
Vai ser um barulho na cidade*

*Hoje tem marmelada?
Tem, sim sinhô.
Hoje tem goiabada?
Tem, sim sinhô
O palhaço, o que é?
É ladrão de mulhé.*

-Carlos Galhardo

1.2.1- O palhaço gargalhou

“Este riso que vocês vêem em minha face foi um rei quem o pôs aí. Esse riso expressa a desolação universal. Esse riso quer dizer: ódio, silêncio forçado, raiva, desespero. Esse riso é um produto de torturas. Esse riso é um riso de violência. Se Satanás tivesse esse riso, esse riso condenaria Deus (...). O homem é um mutilado. O que me foi feito ao gênero humano.”

-Victor Hugo

São três da tarde e o Major Palito sai rindo do interior mal iluminado de sua casa em direção ao terraço para atender a moça dantes nunca vista. Ele rir com o corpo todo, apesar deste encontrar-se debilitado por uma cirurgia na face e uma gripe. Ele poderia estar sorrindo por cortesia, por ter rompido com seu cotidiano a partir da chegada daquela estranha, por poder contar sua história ou por ‘ser’ palhaço. Junto às essas indagações coaduna-se uma afirmação do mesmo: “Eu tou com esse negócio no rosto e o médico queria que tirasse uma parte dele fora, mas eu não quis não, já tou perto de morrer, são oitenta e três anos já (*risos*)”. Inicia-se uma intriga: naturalizamos o riso como um ato que representa apenas o que é bom, positivo, alegre, benéfico e fraternal, por isso é difícil imaginar que alguém sorria de sua própria desgraça, da desgraça alheia ou, que o riso carregue outra variedade de representações negativas. Diante dos múltiplos significados deste ato vinculados a primeira gargalhada do Major durante a entrevista, emerge a necessidade de problematizar o ato de rir para além da superfície.

Segundo os estudos do etólogo Eibl-Eibesfeldt, refletidos pelo antropólogo Massimo Canevacci no capítulo intitulado O riso da obra *Antropologia e Cinema*⁶⁵, as origens do riso estão intimamente ligadas ao sentimento de ‘ódio’, basta observarmos a nossa volta: é comum vermos pessoas sendo ridicularizadas através de uma risada coletiva e sensivelmente prazerosa. Para Canevacci:

A função ameaçadora originária do riso ritualizou-se em um “mostrar dos dentes” que ao longo dos processos e ressignificações tecidas pelo tempo admitiu outros significados: um ato tranquilizador que constituiu o sorriso cuja função é representar um sinal de amizade e de inibição a agressividade (1988, p.111).

Assim, o autor realiza diferenças entre o ato de rir e sorrir. Enquanto o primeiro nasce do conflito, ou seja, carrega consigo resíduos da sua origem ameaçadora como uma defesa ansiosamente demonstrada ao perigo, o sorriso é aquilo que desarma. Temos aí uma dualidade do ato que culminará nas outras duas acepções a seguir.

Se para Canevacci, Eibl (1988) direciona-se a pensar a intenção do riso a partir de suas origens ameaçadoras cujos resquícios existem em nós, para Vladimir Propp o riso está intimamente e historicamente determinado pelos limites entre a vida e a morte. Nos seus estudos sobre o folclore, principalmente o russo e as fábulas, como a fábula de

⁶⁵CANEVACCI, Massimo. O riso. In: **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 109-130.

Nesmeyana (1984, p. 54)⁶⁶, Propp constatou que: “Com ingresso no reino da morte, toda manifestação de riso é suspendida e proibida; ao contrário, o ingresso na vida é acompanhado pelo riso.” Afinal, com a morte também acredita-se na incapacidade de rir, o que se confirma através dos inúmeros mitos que relatam a entrada de um homem no mundo dos mortos, onde as cócegas eram utilizadas como instrumento de verificação de sua morte.

Em contrapartida a impossibilidade do riso e sua relação com a morte, e ainda pensando nesta e em outros temores humanos, tem-se o riso sardônico⁶⁷: o riso diante da morte - como um meio de negá-la, de invertê-la-, tragicômico, mordaz e forçado. Este torna aceitável o que seria insuportável, voltamos à ideia de Eibl, onde o riso torna-se um modo de defesa diante do perigo, portanto, uma forma de suportar o fim da existência ou de ‘confortar’ o sentimento de desespero no homem, o riso, portanto, é uma máscara.

Esse foi o riso que Allan estampava em sua face ao ser entrevistado, o riso de inversão construído por sua subjetividade para enfrentar uma perda, segundo ele: “eu nunca vou sentir tanto a falta de uma pessoa como eu sinto a falta do meu pai, lembro dele todo dia e me visto de palhaço e sou palhaço também em homenagem a ele que era muito alegre e gostava de fazer a gente rir, eu acho que ele tava era me preparando”.

Ampliando e ressignificando a discussão antropológica para pensar o riso ocidental e contemporâneo podemos refleti-lo como um mecanismo de defesa diante da disciplina imposta sobre nós, através de relações de poder presentes em todos os lugares, em todas as relações e práticas. Para Michel Foucault⁶⁸ essa disciplina nasce com a punição e docilização dos corpos a partir da necessidade de adequação as normas estabelecidas pelas instituições.

⁶⁶PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

⁶⁷O riso Sardônico pode ser percebido na mitologia Grega. Nos festivais realizados em homenagem ao deus Dionísio, que eram basicamente festas da primavera e do vinho, o deus em forma de touro frequentemente liderava as Maenads barulhentas, bacantes, sátiros, ninfas e outras figuras disfarçadas para os bosques. Eles dançavam, sorriam ao desmembrar animais e comer suas carnes cruas, alcançando um estado de êxtase que originalmente nada tinha a ver com o vinho. Levemos em consideração ainda os estudos de Vladimir Propp acerca do ritual de morte praticado pelos Sardos ou Sardônicos que ao assassinar seus idosos (convertidos em ‘peso’ e não mais produtivos) sorriam. Em ambos os casos o riso é um modo de anular o homicídio em prol de algo maior. É um riso que gera vida matando, pois de outro modo, seria insuportável resistir à morte. Ver a referência: WASSERMAN, Marcelo. O riso. In: **O riso é coisa séria. O humor na publicidade institucional como alternativa persuasiva**. Dissertação (mestrado em comunicação social). Rio Grande do Sul/PUCRS. 2009, p. 18-37.

⁶⁸FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 30ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

[...] O poder disciplinar é [...] um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”: ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. [...] “Adestra” as multidões confusas [...] (FOUCAULT, 2005, p.143).

Portanto, construímos sobre o nosso corpo e o corpo do outro, códigos que são praticados a partir de inúmeros dispositivos que agem sobre nossa pele como finas agulhas, inclusive, a partir do discurso moral que concretiza na modernidade ocidental formas de ser e agir: não demonstrar fraqueza, medo, vergonha, não quebrar as regras, não diferenciar-se, não se desesperar, evitar conflitos com o outro e não sentir medo são apenas algumas construções que devem compor a identidade do sujeito idealizado, não rompendo com a disciplina imposta e inalterando a ordem. Em contrapartida a esse homem ideal, pode-se pensar o ato de rir nessas circunstâncias como uma prática astuciosa. Segundo as reflexões de Michel de Certeau⁶⁹, as práticas culturais devem ser pensadas a partir de suas astúcias anônimas diante das artes de fazer. O homem “ordinário”⁷⁰ cria seu cotidiano a partir de “caças não autorizadas”, entendidas como “astúcias” e “modos de resistência” diante da ordem ‘dominante’:

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de consumo: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (CERTEAU, 1994, p. 39).

Assim, rir diante da dor, do sofrimento, da morte, da vergonha, do desespero, das tensões e do medo são práticas astuciosas que procuram mascarar esses sentimentos, ‘escondê-los’, ‘aceitá-los’, que não permitem sua ‘real’ visibilidade:

Não tem remédio melhor pra um sofrimento do que você fazer uma pessoa rir não, e você fica mais feliz do que a pessoa porque você conseguiu fazer ela rir. É assim que eu consigo aceitar as coisas todos os dias, fazendo rir e rindo também, pensando em piada, pensando em brincadeira, até porque, eu sou um palhaço, né?⁷¹

⁶⁹CERTEAU. **A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁷⁰Um termo utilizado por Michel de Certeau em sua obra *A invenção do Cotidiano* para designar os sujeitos comuns e seus modos de ser e estar no mundo a partir de táticas instauradas no lugar do outro, como um soldado inventivo a lançar-se por trincheiras inimigas.

⁷¹Depoimento de Allan.

Porém, para toda anti-disciplina existirá uma disciplina e toda instituição construirá seus códigos e sujeitos, portanto, a depender do lugar, da situação e do contexto pelo qual esse riso astucioso é praticado, poderá haver rápida coerção exercida pelo ‘olhar’ disciplinador do outro, pois esse ato pode ser interpretado como indiferença diante do pesar alheio e do nosso próprio pesar. Neste sentido, o riso é representado de duas formas: ele serve de máscara para esconder possíveis sentimentos ‘ameaçadores’ da integridade moral duramente e invisivelmente imposta, bem como é questionado por fugir à regra, por instaurar a desordem, por ser pensado como uma expressão de afrontamento e superioridade diante do outro. Pensamos: o homem ideal não deve chorar, tampouco rir.

Esta discussão não fora efetuada por necessidade de ‘investigar’ o que há ‘por trás’ da gargalhada do Major diante de sua doença e crença na proximidade de sua morte, e da morte como presença na vida de Allan, se a intenção fosse esta, um questionamento direto teria sido feito ao mesmo, o que nos levaria a cair em diversas armadilhas: a de condicionar o ato de rir unicamente a momentos ‘positivos’ excluindo toda a reflexão efetuada em parágrafos anteriores e com ela, possibilidades, multiplicidades, práticas e significados atribuídas ao ato do riso, teríamos negligenciado os cortes e costuras que tecemos em nosso corpo, com as nossas práticas e consumos e para, além disso, estaríamos buscando a verdade por trás dos discursos dos palhaços. Procuramos refletir na contramão do que fora naturalizado acerca do riso, desconstruindo para alargar os significados e possibilidades deste ato a partir daquele que o pratica e daquele que o consome.

As reflexões efetuadas até aqui são como peças de uma quebra-cabeça a serem montadas com o intuito de nos proporcionar visões de um todo. Ao problematizar o riso do palhaço como uma crítica a identidade do sujeito, ou seja, o riso novamente como máscara, é preciso evidenciar que estamos falando deste sujeito disciplinado e que cria a partir do riso, astúcias para ‘burlar’ a si mesmo e a outro. Esta multiplicidade de significados e códigos representados pelo riso só pode ser pensada inserida no meio social, ou seja, de modo coletivo. Assim como o palhaço não pode se apresentar sem o público, pois o seu fazer não teria finalidade, o riso só tem carga simbólica na relação entre eu e o outro, como já fora evidenciado em discussões anteriores. É dos códigos e relações entre os indivíduos em sociedade que nasce a importância do riso.

1.2.2 – Do que vocês estão rindo?

- *E como é mesmo seu nome moça?*

- *É Kamylla, Major.*

- *Ah! É o nome daquele remédio, como é? Camomila né?*

-Diálogos entre a pesquisadora e o Major Palito

É dia de apresentação. Major Palito se maquia: começa a passar tinta acrílica para couro (geralmente utilizada na coloração de sapatos) vermelha na ponta do nariz, depois pinta o rosto com tinta branca, e logo em seguida elabora grossas e pretas sobancelhas. Posteriormente se veste: primeiro a calça, depois a camisa amarela de mangas compridas, a gravata, o paletó, e por último o chapéu, os pesados sapatos e a bengala. Até meados de 2014, esse ritual compunha a apresentação do palhaço que o iniciara por volta da década de cinquenta.

Seu Manoel Cabral ou Major Palito nos relata que sua jornada como palhaço tivera início desde o dia de seu nascimento e que com o tempo fora aprimorada: “Eu sempre gostei foi de ver o povo rir, mas isso não sou eu não, eu só faço umas besteiras, digo umas coisas simples, eu tenho muita facilidade para criar as coisas sabe? Aí o povo tudo fica rindo”.

Os primeiros risos que o Major conseguira suscitar ocorreram durante a infância vivida em um sítio no bairro do Catolé na cidade de Campina Grande em meados da década de quarenta. Neste sítio, viveu com os irmãos não biológicos e foi criado por uma senhora chamada Filomena, pois fora entregue a esta pela mãe que não tinha condições de mantê-lo. Dona Filomena fora a primeira a rir e acreditar no menino como alguém que tinha muito a mostrar, segundo as lembranças do Major acerca das palavras da mesma: “Nequim futuramente vai ser uma pessoa bacana, o povo vai gostar muito dele, quem nunca viu ele tem vontade e quem já viu não esquece nunca”.

E como em uma profecia, pois segundo o Major, D. Filomena tinha algo de esotérico, sua história fora tecida. Do riso da mãe de criação, passara ao riso dos colegas

de escola quando no fim das aulas encenava dramas⁷². Do talento com os dramas, iniciou um trabalho com o teatro de mamulengos com os outros irmãos, o espaço já não limitava-se a escola, mas as ruas de Campina Grande, em especial a Feira Central⁷³. Nesta, conheceu uma diversidade de rostos e produtos de nossa terra que lhe inspiraram a compor a letra para uma música em homenagem a mesma anos depois, além de oferecer arcabouço material para suas apresentações a partir da observação das relações sociais.

O riso do outro o fazia continuar. E na década de cinquenta um encontro que mudaria a vida de Neco aconteceu em cantorias que realizavam nas noites de sábado no bairro do Catolé. Um dos poetas que se apresentou neste local, foi Luís Bonifácio, era seu amigo e o chamara para apreciar o evento. Ao chegar, seu Neco fora imediatamente apresentado por Luís a outro poeta, Gabriel Lourenço. Segundo as palavras do Major, a apresentação teria se realizado deste modo: “Pronto Gabriel, o Neco que eu falo é esse aqui, ele é palhaço, é humorista, é cantador, sabe fazer de tudo [...]”. E Gabriel teve a oportunidade de constatar isso ao ver Seu Neco em cena. Prontamente o chamou para viajar pelo interior da Paraíba a fazer apresentações.

A única exigência do poeta era a de que Seu Neco arrumasse um nome artístico e uma roupa que chamasse a atenção do povo. Ao voltar da primeira viagem para Campina Grande, ele fizera o que o amigo havia solicitado:

Quando eu voltei pra Campina tinha dois rapazinhos que cantavam no meio da feira e no meio da rua com uma sanfona. Um chamava Major e o outro era ‘dotô’, eu ia passando e eles dois ‘tava’ tocando, aí um falava: - Major, Major, Major!, aí eu achei esse nome interessante, Major né? Aí eu era bem ‘maguinho’, e botei o nome Palito, Major Palito, aí eu fui bater na casa dele e disse: - Gabriel, achei um nome pra botar em mim dar certo? Gabriel disse: - Qual nome? Aí eu disse: - Major Palito, aí ele disse: -Pronto! deu certinho. Depois ele disse: - Neco, tem que fazer uma roupa. E eu fiz, você já viu, num já?⁷⁴

⁷²Nos dicionários Houaiss e Aulete encontramos os seguintes significados: "forma narrativa em que se figura ou imita a ação direta dos indivíduos", "texto em verso ou prosa, escrito para ser encenado".

⁷³ A feira de Campina Grande é uma das maiores de todo o Nordeste e sua história está ligada a formação da própria cidade. Funciona durante todos os dias da semana, embora o dia de mais movimento ocorra mesmo no sábado. Ela está dividida em diversos setores, cada um deles especializado em comercializar um tipo de produto. Tem a feira de flores, a feira de peixe, o mercado central, especializado na venda de carne, cereais e mercearia; a feira de queijo e doces, a feira de roupas, de fumo, temperos e etc.

⁷⁴Fala do Major Palito.

Os símbolos exigidos por Gabriel Lourenço eram estratégias para aumentar o público por onde passavam, seguindo a tradição do circo Mambembe, apesar de não existir ainda uma profunda ligação entre o que ambos praticavam e o universo circense. Paravam o carro em alguma cidade, divulgavam as apresentações boca-a-boca pelas ruas, e então realizavam suas cantorias e ‘palhaçadas’. Logo depois, o Major teve a ideia de montar arquibancadas com as cadeiras que os espectadores tinham em suas casas lembrando a estrutura interna do circo. Não demorou muito para que ele acabasse por constituir o seu próprio circo de pano-de-roda.

Apesar do talento de Gabriel como poeta e cantador, era o palhaço que fazia sucesso. Com sua roupa extravagante, sapatos espalhafatosos e nariz vermelho, passou a ser motivo central do comparecimento da população as apresentações. Para refletir essa relação entre o público e o palhaço, recorreremos à psicologia de Carl Jung.

Para Jung (2000), o palhaço é um representante do trickester⁷⁵, que por sua vez representa o arquétipo do herói enganador, trapaceiro, dual, contraditório, zombeteiro, transgressor das normas e por isso irônico em sua própria constituição. Nesta relação entre o palhaço e o trickester haveria uma estreita ligação, sobretudo, com a exposição de algo íntimo, primitivo, universal e puro do indivíduo representados a partir do riso e do exagero. Assim, a figura do palhaço pode ser consumida de diversas formas: admiração, temor, condolência, aversão e inclusive na integração de todos esses elementos.

O trickester é um herói solitário e brincalhão, dotado de impulsos infantis, de natureza ambígua (grotesca e sublime, humana e animalesca, adulto e infantil, o infrator) que efetiva-se na relação com o outro, embora voltado para si mesmo. Temido, pois qualquer pessoa está à mercê de suas brincadeiras e admirado pela possibilidade das mesmas:

Ele é mais estúpido que os animais, caindo de um ridículo desajeitado a outro. Embora não seja propriamente mau, comete atrocidades, devido à sua insensatez e inconsciência. É um ser originário cósmico, de natureza divino-animal. Por um lado superior e, por outro, inferior ao homem (JUNG, 2000, p. 259).

⁷⁵Jung considera que o trickester é uma construção imagética arquetípica do inconsciente coletivo, que se insurge para jogar com a lei, com a disciplina.

A lógica deste está associada à espontaneidade própria da infância, por ser um criador por excelência que pensa tudo poder. A partir desta afirmativa, podemos refletir porque o circo é tido como espaço voltado em especial para crianças e porque o seu público mais frequente é justamente este. Por mais que vejamos adultos, não podemos negligenciar o fato de que muitas vezes são os pequenos que acabam por levá-los. Faz-se necessário evidenciar que quando indagados sobre os seus públicos, tanto o Major como Allan responderam prontamente que era em grande maioria formado por crianças e que para, além disto, era seu público preferido.

Elas ainda não estão completamente disciplinadas pelos dispositivos de poder, e por isso transgridem. O palhaço é um transgressor, rompe com as normas culturais através do riso astucioso. Oferece possibilidades para aquilo que fora ‘cristalizado’ ou ‘proibido’ de forma sutil e quase ‘invisível’, faz deste modo, o papel de questionador social, afinal, possui permissão para reverter padrões. Mas de que modo esta permissão fora lhe dada? Ao pensarmos a constituição do Bufão ou do bobo da corte, que como já fora discutido acabara por originar o palhaço tal qual conhecemos, vimos que estes personagens possuíam deformações corporais e atrelados a isto utilizavam roupas espalhafatosas. Esses dois fatores o tornavam ‘diferente’ do restante da população, e por serem diferentes, eram excluídos e conseqüentemente não eram levados a sério. Portanto, estes poderiam dizer – a partir não apenas da fala, mas dos gestos e da vestimenta- o que quisessem: criticavam a política, a população, a moralidade familiar. Ou seja, constituíram um modo peculiar de criticar o outro sem ser ‘punido’ e muitas vezes sem ser ‘percebido’. Afinal, como também já fora refletido, os espectadores não se reconheciam naquele ‘estranho’.

De modo criativo, insólito e não normatizado, representados através da roupa, sapatos, maquiagem, nariz, cabelos desalinhados e modos desajeitados estão livres do ‘modelo’ instituído. E encontram-se encarnados numa dimensão positiva e criadora do riso que proporciona uma multiplicidade de mundos e que nos chama a uma ruptura com a razão, constituindo um posicionamento diante da vida, fugas e quebras graças ao humor, que embaralha e desembaralha a realidade, joga com as circunstâncias de modo paradoxal para que encontremos brechas cotidianas, ou seja, para que existamos. Ao ver com os olhos do humor, uma perspectiva se impõe: à medida em que o palhaço é subjetivado pelo ato, pantomima e palavra a coexistência de realidades diferentes da

vida sem minimante tentar reconcilia-las, ele da mobilidade ao mundo, nos permite experimentá-lo a partir de outros ângulos, pois nos oferece o riso como possibilidade.

O palhaço coloca em cheque o indefinido, o inesperado, desrespeita a ordem social. Em contrapartida, reforça a própria ordem social, ao ‘sutilmente’, revelar a desordem que poderíamos instaurar caso as disciplinas fossem rompidas. O mesmo não tem função de ‘pulverizar’ a ordem instaurada, assim como podemos usar a força arquetípica do palhaço em sua versão transformadora? Ao observar o espírito cômico, percebemos que ele múltiplo e também, astucioso, costuma-se dizer “não” a um “sim” e vice-versa, onde há uma capacidade de inversão na qual a familiaridade é colocada em questão, para que possamos experimentar o espanto que o ‘familiar’ tende a esconder.

Assim, o riso vai ganhando possibilidades que transfiguram-se em brincadeiras como via de acesso ao poder criativo e resistente e em especial no seu poder de questionar o familiar, o normatizado, desmontando “certezas”, princípios cristalizados, fixos e não questionados. Busca no lúdico a força criativa para desorganizar, ‘perturbar’, ‘incomodar’ a nos mesmos e ao outro. Essa força criativa, ‘sutil’ (por isso tolerada) e construída em nós como necessidade de ‘burlar’ a disciplina, é exposta pelas faces que o riso assume partir de elementos que veremos adiante.

1.3 – As linguagens do riso

“Perdido seja para nós aquele dia em que não se dançou nem uma vez! E falsa seja para nós toda a verdade que não tenha sido acompanhada por uma risada.”

-Friedrich Nietzsche

Major Palito está prestes a entrar em cena: “Eu vou andando em direção ao centro do lugar onde tou me apresentando aí de repente eu tropeço no outro pé e caio no chão e o povo todo começa a rir”. Allan se apresenta no meio da rua, arrodado por crianças, chega em seu monociclo e cai dele propositadamente, todo mundo ri. Como afirmamos anteriormente, o riso suscitado através da multiplicidade do lúdico, tem por finalidade realizar uma crítica, instaurar possibilidades e desestruturar a ordem de modo

‘silencioso’. Essa multiplicidade é posta em questão a partir dos recursos, principalmente da paródia, sátira, ironia e comicidade.

A comicidade instaura-se na constatação do contraste não reflexionado, uma advertência do contrário. Segundo Propp (1992, p. 56) [...] “o riso não nasce apenas da presença dos defeitos, mas de sua repentina e inesperada descoberta”, portanto, através do ridículo da descoberta do contraste, haverá o desmonte de sua construção, para assim acontecer o riso. Explicaremos o cômico de modo prático a partir de uma experiência vivida e narrada pelo Major Palito e por Allan em uma de suas apresentações:

Era eu e meu irmão, o apelido dele era Tico-tico e a gente teve a ideia de encenar usando o exemplo da barbearia, a gente pegou uma navalha bem grande que tinha lá na casa que eu morava e um balde cheio de água com sabão para fazer espuma. Aí na hora da apresentação ele pegou a navalha meteu no balde com espuma e foi tirar minha barba, mas eu ‘tava’ de costa pra o público, com a bunda virada. Aí Tico-tico ficou perguntando: - Cadê tú Major? Cadê tú? E eu respondia: - Tou aqui Tico-tico. Aí ele perguntava de novo: - Onde? E eu dizia: - Aqui home, você é cego? Depois ele dizia: - Achei! Mas isso não é seu rosto não homem. E a plateia ficava toda rindo, ajudando ele a me achar ou me pedindo pra mostrar o rosto.⁷⁶

Eu sempre uso uma moldura nas apresentações, uma moldura de espelho, só que sem o espelho. Aí eu chamo alguém da plateia e digo a pessoa pra se aproximar de mim que a gente vai se olhar no espelho. Aí eu dou um jeito de fazer ela colocar o rosto dentro da moldura e coloco o meu também pra pessoa não se sentir ridícula sozinha. Aí eu pergunto a ela: - ta vendo a gente no espelho? Ai ela responde: - tou não! Depois eu pergunto pra o público: - vocês tão vendo a gente no espelho? Aí o público responde: -sim! Depois eu fico brigando de brincadeira com a pessoa: - como é que tú não ta vendo a gente no espelho? Olhe direito, olhe!⁷⁷

Refletindo sobre estas encenações, visualizamos duas situações no mínimo estranhas, pois se está diante do contrário, afinal, quem vai a barbearia e coloca a bunda para ser barbeada? E quem se olha numa moldura sem espelho? Tanto o Major quanto Allan demonstram suas espertezas diante da inocência de seus interlocutores. Temos aí, uma situação cômica que instaura significados. Primeiro temos a possibilidade de quebra da ordem, da norma, através do contrário na situação atuada pelos palhaços. Segundo, vemos uma ambiguidade na tentativa de fazer o espectador escolher um lado,

⁷⁶Depoimento de Major Palito

⁷⁷Depoimento de Allan

o lado da esperteza e astúcia ou da inocência e bom mocismo? Existe nesta escolha uma predisposição moral que revela-se quando o público tenta ajudar Tico-tico a encontrar o Major e ao contrário, quando o público torna-se cúmplice de Allan, corroborando com a sua brincadeira.

A ironia é bastante utilizada para se expor o contrário do que se pensa. Constitui-se em um jogo discursivo da linguagem para eclodir um tipo de riso: nega para afirmar e afirma para negar. As palavras expressam o contrário da ideia que se pretende expor, mas está implícito na mensagem um sinal que, de certo modo, previne o interlocutor das intenções do locutor, ficando subentendido que o recurso fora usado de forma proposital. Portanto, a ironia pode apresentar como valorosa uma realidade que ela trata de desvalorizar.

A ironia difere-se das outras formas de contradição por ser uma contradição com valor argumentativo. Assim, permite a possibilidade de lançar contra o elemento alvo de críticas, ‘verdades’ que não são expostas abertamente. A grande razão para o seu uso decorre da vantagem de evitar um conflito com o ‘outro’ ou de atingir intenções que não se pretende, o que ocorre quando o jogo da ironia é mal interpretado ou quando o interlocutor não se dá conta dele, por isso, para que ocorra a ironia é preciso a identificação de sua presença.

Exemplificando o exposto em parágrafo anterior a partir de outras situações cênicas praticadas pelo Major:

Teve um dia que numa apresentação tinha uma veia bem gorda sentada na primeira fileira e uns meninos esticando os pescoços pra assistir, e eu achei aquilo engraçado, aí fui até ela e disse: - A senhora mais bela e esbelta deste público poderia se afastar pra esses meninos assistir também?⁷⁸

Quando indagado sobre a reação da senhora ele disse: “Ela achou engraçado, eu acho que não ficou com raiva não e porque ele ia ficar com raiva se eu elogiei ela?”, talvez ela tivesse acreditado nele, apesar do significado instaurado no riso, mas não podemos deixar de perceber como o corpo não normatizado, ou seja, o corpo que não segue os padrões estéticos é tomado como elemento de riso. Além dessa situação, o

⁷⁸ Fala do Major Palito.

Major nos apresenta outro momento em que o jogo da ironia fora usado: “Um dia a gente fez uma apresentação num bairro carente daqui de Campina, e o público era muito pequeno, tinha umas dez pessoas, aí eu disse:- É hoje que volto rico pra casa! E por uma besteira dessa todo mundo rir”.

Em ambos os casos, a ironia é utilizada para problematizar uma situação ‘dramática’, criticá-la de modo sutil para que não haja repreensão, afinal, criticar à senhora pelo seu aspecto físico, (a natureza física do indivíduo segundo Propp (1992) é também uma categoria do risível. O ridicularizado pode ser o corpo em sua totalidade ou parcialidade: quando deformado, magro, gordo, baixo, alto, corcunda. Ou nos elementos que o adornam: sua vestimenta, forma como se desloca, senta, corre) ou reclamar da pequena quantidade de pessoas presentes na apresentação, são práticas que contrariam a ordem daquilo que é permitido ser dito, é um ato ‘deselegante’, ‘deseducado’ e ‘indisciplinado’, mas a ‘indisciplina’ está presente e fora praticada, o riso anuncia que também fora percebida.

Com relação à sátira, ela requer o conhecimento do satirista sobre o conteúdo que será alvo de seus ataques e uma ciência prévia sobre este, do interlocutor. Ela explora mais a moralidade e a ética e mostra-se como uma arma agressiva ligada a desmistificação dos costumes, política e ordem vigente. Suas técnicas mais utilizadas são:

- Diminuição: A redução do tamanho ou grandeza de algo de modo a tornar sua aparência ridícula ou de fazê-la sobressair sob os defeitos criticados.

- Inflação - Quando há exagero, ou seja, o aumento de algum aspecto da coisa satirizada e tal como a diminuição é uma forma de hipérbole.

- Justaposição – Equipara as coisas em nível de importância desigual, de forma a rebaixar algumas, supostamente "elevadas" ao nível de outras consideradas menos nobres⁷⁹.

Quando indagado sobre as sátiras, o Major disse que nunca as tinha praticado em suas apresentações, que não gostava de criticar a política ou outras instituições, mas, fez uma cantoria satírica onde criticava a atitude de uma vizinha de sua cunhada, a qual só

⁷⁹BIONDO, Delson. O humor. In: **Arte de persuadir e fazer rir: o tetraneto Del-Rei de Haroldo Maranhão**. Tese (doutorado em letras). Curitiba/ Universidade Federal do Paraná. 2009, p. 25-63.

ouvira falar. A moça em questão chamava-se Antônia Morojô e pela descrição que fora feita dela, tratava-se de uma mulher ‘rústica’ e ‘analfabeta de pai e mãe’:

Ouvi falar numa Antônia Morojô, que ela até brigava só e brigava de fazer medo/ logo cedo ela tomava a primeira e assanhava a cabeleira e acendia seu pitó/ era um cachimbo de barro cheio de fumo boró⁸⁰/ aí dançava num pé só imitando a carrapeta⁸¹ e/ passava a mão na barra do vestido: - venha cabra enxerido, mentiroso e atrevido, comigo só vai na sola e tapa no pé do ouvido/ homem atrevido e conversa larga me aborrece, pra quem não me conhece sou Antônia Morojô.⁸²

Na canção, pode-se perceber que o Major tinha um conhecimento prévio de Antônia Morojô, mesmo que a partir de terceiros, no caso, de sua cunhada. Ele utiliza-se da técnica satírica da diminuição e da inflação: Na primeira, há um discurso que ridiculariza, pois a mulher age de modo completamente contrário ao que se espera, seus gestos e atitudes rompem com uma lógica normativa, já a segunda técnica acontece quando ele compara os movimentos da mulher com os de uma carrapeta, temos aí o exagero da coisa satirizada.

Já Allan, parece satirizar a si mesmo em suas apresentações:

Eu digo: - “vejam esse mago véi, cabeçudo, parece um palito de fósforo, agora olhe, ser mago tem umas vantagens, eu posso passar por dentro dessa moldura vocês querem apostar?” Ai primeiro eu boto a perna, depois tento botar a outra, aí não consigo, e fico insistindo até não ter mais jeito nenhum de passar per dentro da moldura.⁸³

Temos o exagero da coisa satirizada, uma inflação, que pode ser percebida tanto através da fala como dos gestos, pois ele se compara a um palito de fósforo e tenta a todo custo provar a sua magreza ao tentar passar por dentro da moldura, como também podemos observar a justaposição onde ele rebaixou a si mesmo comparando-se a coisas menos importantes, como o palito.

Por último temos a paródia, que pode ser entendida como uma imitação burlesca que explora principalmente a estética e a linguagem. Tudo é passível de ser parodiado:

⁸⁰ No interior da Paraíba a expressão é utilizada para designar o fumo bruto.

⁸¹ Tipo de peão pequeno e artesanal, na canção o Major faz uma alusão ao movimento rotativo do brinquedo.

⁸² Fala do Major Palito.

⁸³ Fala de Allan.

ações e movimentos de uma pessoa, seus hábitos, sua fala e criações humanas do campo material em geral. Consiste em manter um intertexto superficial com o elemento original. A relação que se estabelece entre esta, o elemento original e o intertexto temático, é clara, objetiva, e fundamental para a qualidade da mesma. Nesse tipo de paródia a crítica e a oposição de ideias, em relação elemento original e o intertexto temático é o ponto forte. Assim, ela surge a partir de uma nova interpretação, da recriação e adapta o elemento original a um novo contexto, passando diferentes versões para um lado mais ‘despojado-crítico’.

O Major Palito também nos mostra exemplos de paródia em suas apresentações: “Às vezes quando Tico-tico entrava em cena eu entrava atrás dele e ficava imitando, mas só que imitava ‘mangando’ o jeito dele andar.” Em outro caso: “Tinha um amigo meu na plateia, ai eu fiquei gritando por ele e perguntando pra o povo se eles tinham visto um homem com as ‘orelha’ assim.” Quando o Major se refere a ‘orelha assim’, gestualiza segurando e puxando para cima as pontas de seus ouvidos com os dedos indicador e polegar, em clara referência ao ‘orelhão’ do amigo.

Allan por sua vez, conta que chama alguém para imitá-lo: “eu chamo uma pessoa do público, depois digo: - a única coisa que você vai ter que fazer é me imitar viu? Aí eu que começo a imitar a pessoa. Se ela fica parada olhando para mim, eu fico parada olhando para ela, se ela fala alguma coisa, eu repito imitando a voz dela, se ela anda eu ando imitando o andar dela, mas eu sempre acrescento alguma coisa na imitação, um andar corcunda, a barriga pra frente, depende de quem eu vou imitar”.

A paródia, assim como as outras linguagens do riso refletidas, utiliza-se de características que destoam do normatizado para ressaltá-las e afirmá-las mais ainda. O que consideramos como bonito? Como o nosso corpo fora disciplinado ao ponto dos nossos movimentos tornarem-se alvo de críticas caso não se encaixe na norma? Segundo Foucault “[...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações (2005, p.126)”. A disciplina gera para a modelagem e controle dos corpos, técnicas que vão direcionar todo o processo de construção do poder e normatização das condutas, dotando caracteres para sua aquisição, pois “[...] constrói quadros; prescreve manobras; impõe exercícios; enfim para realizar a combinação das forças, organiza táticas” (FOUCAULT, 2005, p.150).

Assim, podemos observar que em todos os casos explicitados a fratura disciplinar gera o ‘ridículo’ e com o apaziguamento desta o risível. Risível porque causa o constrangimento da própria plateia. Imaginar-se nas situações apresentadas ocasiona no espectador o uso do riso como resposta a possibilidade de transgredir mesmo que por instantes com a ordem estabelecida. A ansiedade ou nervosismo precisa de disfarce, pois o sujeito está sendo conduzido a romper com a normatividade ou a concordar com as críticas ressaltadas. É nesse aspecto que o elemento medo coaduna-se muitas vezes nos consumos que são feitos acerca do palhaço. Medo de ser o próximo ‘alvo’ do mesmo pela possibilidade de ser ‘ridicularizado’, de perceber não apenas a partir do outro a desorganização da ordem, mas a partir de si mesmo. Aquilo que nos desestabiliza não é bem-vindo, mas é ao mesmo tempo buscado. Talvez seja isso que muitos espectadores estejam buscando quando vão aos espetáculos circenses: um confronto pessoal, apesar do riso enquanto justificativa.

1.4- O encontro dos risos

Vimos até aqui que a prática do riso como faculdade da alma não é de toda racional, ou seja, não é atribuída à vontade que passa pelo crivo da razão: escolho rir disso, mas não daquilo. Vimos também que o mesmo instaura a desordem em inúmeras situações vivenciadas pelo sujeito. De um lado, temos a razão, a disciplina, o ‘correto’, a moral. Do outro, temos o riso como uma paixão que depende de uma vontade sobreposta às faculdades da alma, como tática, como resistência, como instaurador da desordem, amoral.

Longe da pretensão de instaurar uma verdade acerca do riso as nossas reflexões têm contemplado um leque de possibilidades acerca do ato de rir pensadas na relação entre os sujeitos participantes do instante do riso. Aquilo que Levi- Strauss no ‘finale’ da obra *O homem nú* afirma: “o riso resulta de uma conexão rápida e inesperada de dois campos semânticos separados, que libera uma reserva de atividade simbólica, a qual se despende em contrações musculares” (1971, p. 587)⁸⁴.

⁸⁴LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu. Mitológicas IV*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cosac Naify, 2011, p. 583-590.

Esses campos semânticos separados encontram-se através da relação palhaço-público. A disposição do local da apresentação e do lugar dos que assistem evidencia o lugar do que faz rir e o lugar daquele que rir. Instaura a possibilidade na figura do palhaço, mas limita o sujeito consumidor a um pequeno espaço em uma cadeira. Disciplina seus movimentos, cria-lhe modos de encarar o outro, de não ‘ultrapassar’ os limites corporais/gestuais e linguísticos do permissível. Essa rigidez do corpo é posta à prova o tempo inteiro – a cada ação no picadeiro-. Major Palito não deixa de comentar que sempre preferiu as atrações nas ruas ou em qualquer outro lugar público, como praças, do que propriamente no circo. Allan que raramente se apresenta no circo, compactua da opinião do Major. Para ambos, as ruas permitem que as pessoas participem de modo mais direto da apresentação. As relações de consumo entre os espaços públicos e privados ocorrem de modos diferentes e para cada espaço, códigos foram e são instaurados, para serem praticados.

Ao entrevistarmos algumas pessoas que foram a espetáculos circenses na cidade de Campina Grande, pudemos refletir esta relação de maneira mais profunda e heterogênea. Enquanto algumas preferiam o conforto da ordem – a cadeira da primeira fila no lado esquerdo-, outras reclamaram da ‘seriedade’ nos espetáculos, da falta de interação entre as apresentações e o público.

Dentre as pessoas entrevistadas está D. Ireni. A mesma afirma ter presenciado inúmeros espetáculos circenses ao longo de sua trajetória. Suas lembranças a levam demoradamente a juventude, época em que mais frequentou o circo, segundo a mesma *por lazer e por paquera*. Sua experiência permite-lhe realizar uma comparação entre os espetáculos atuais (a partir de sua presença no Real Circo em 2014) e os de outrora. As queixas são imensas, desde as apresentações dos artistas até o ‘tamanho’ dos circos: “Esses circos são grandes, por isso ficamos longe demais do palco, não dá pra participar de nada, nem assistir direito”.

Assim, temos o circo como espaço de produção de sentidos que por sua vez só podem ser produzidos a partir das relações que se dão entre o eu e o outro. Se a estrutura arquitetônica e o comportamento obedecem a dispositivos disciplinadores, se o olhar do sujeito sentado ao lado é o vigilante atento a qualquer movimento contrário, temos em contrapartida os ‘usos’ das lacunas, das brechas, as maneiras de ‘escapar’ a essa ‘maquinaria’, como vimos até agora ao refletir o riso.

O riso como atração da ‘desordem’ é uma linguagem manuseada sem o toque dos corpos. Dependente apenas da visão e da audição este obedece a alguns mecanismos que são suscitados pelo indivíduo, para além das reflexões biológicas efetuadas anteriormente.

Bergson (2001) sempre ressalta em seus escritos sobre o riso que este é uma questão de “reconhecimento entre pares”, perpassando o limite entre o indivíduo e a semelhança, seja nas ações, na fisionomia ou na inadequação/adequação, itens que dependem de processos de reconhecimento, de reconhecer no outro características que são comuns, que consigam gestar um processo de identificação de alguma forma. Se a semelhança ocorre, mesmo que de modo inconsciente e aversivo o riso é gestado. O riso proposto é um modo de alerta para o desvio total de algum integrante dentro de um grupo. Mascara o indivíduo que está saindo do comportamento esperado no ambiente ao qual está imerso.

Por isso, cada espaço/tempo constrói o seu discurso do risível. Não se rir das mesmas coisas que se ria outrora, as regras, os códigos construídos a partir da necessidade pedem outros usos e significados do ato de rir.

Nessa perspectiva, Bergson afirma que dificilmente se sorrirá pelas mesmas coisas em épocas diferentes, pois aconteceria o que ele chama de estranhamento absoluto, onde o indivíduo não reconhece o que está lhe sendo exposto. Deste modo, não há como reagir fora do repertório de conhecimento. Podemos pensar a partir do exposto, que esses motivos teriam feito os circos passar por vários processos de ressignificação bem como os palhaços como vimos anteriormente. A frustração de Dona Ivone ao presenciar o espetáculo do Real Circo pode estar relacionada à falta de familiaridade, afinal, ela também esperava ver os palhaços de outrora, bem como a ausência de aproximação entre o artista e o público cuja referência está nos pequenos circos que a mesma frequentara.

Também há o estranhamento relativo, onde o autor afirma que é possível identificar semelhança naquilo que está sendo observado. Porém, neste caso a semelhança é apresentada com a diferença, e se o último fator for predominante, o sujeito acaba reagindo a partir da defesa, do distanciamento, de evitar o que parece semelhante. Podemos pensar essa mecanicidade do riso bergsoniana, a partir do depoimento de Mariana de onze anos, onde a mesma afirma:

Eu sempre tive medo de palhaço, desde criança, porque um palhaço me fez uma vergonha uma vez. Ele ficou mangando dos meus cabelos, dizendo que estavam todos assanhados que nem o dele e ficou me mandando ajeitar. Eu fiquei com muita raiva, porque ele tava usando uma peruca horrível e todo mundo ficou olhando pra mim e rindo.⁸⁵

Podemos observar o mesmo movimento no depoimento de Marcus:

Quero compartilhar da vez que eu achei mais engraçada, chamaram uma mãe para o picadeiro e o palhaço disse algo mais ou menos assim: "olá mãe, a senhora é corajosa?", e a mãe meio temerosa respondeu gesticulando com a mão "Mais ou menos", e o palhaço respondeu "então veremos agora hahahahaha!"; pediu para que um dos seus ajudantes trouxesse uma roda na qual a mãe se deitaria, e ao se deitar, o outro palhaço arremessaria facas, "arremessaria", para acertar as bexigas que ficavam embaixo de suas axilas, uma entre suas pernas e outra a cima da cabeça. Logo que a mãe se deitou, ergueu-se a roda e vendaram a mãe; logo as bolas começaram a estourar, mas não era o palhaço arremessando facas, mas sim um do lado da roda estourando-as com um preguinho, e cada bola que estourava, a mãe berrava como se fosse a última vez que a veriam viva.⁸⁶

Se o público riu das cenas descritas, pode-se dizer que ele encontrou ressonâncias na brincadeira dos palhaços. Assim como a atitude de Mariana nos faz perceber que o incomodo sentido a partir da comparação também suscita nela um ponto de confluência entre ambos os cabelos. Mas ao mesmo tempo há um estranhamento “uma peruca horrível” e do estranhamento nasce o distanciamento “não quero mais nem saber de palhaço”. No exemplo de Marcus, a mãe entra em desespero enquanto o público rir, o palhaço obteve êxito. Em ambos os casos, alguém foi usado para provocar o riso e através de concepções morais incididas sobre a estética e o medo. A partir desses encontros subjetivos, há um outro mecanismo do riso que Bergson define como rir do outro ou rir de alguém. Para ele, este ato só é possível quando o riso alerta e pune uma tendência desviante, como fora o caso do cabelo bagunçado e do medo:

Convencidos de que o riso tem significado e alcance sociais, de que a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, de que não há comicidade fora do homem, é o homem, é o caráter que visamos em primeiro lugar (BERGSON, 2001, p. 100).

⁸⁵ Depoimento de Mariana.

⁸⁶ Depoimento de Marcus.

Quando o público riu das ações dos palhaços, houve uma identificação moderada, ou uma busca pela empatia, onde o interlocutor, no caso, o palhaço buscou gerar empatia entre os indivíduos em um determinado contexto. Podemos pensar também na identificação absoluta, onde as manifestações de riso praticadas por mais de uma pessoa aproximam-se de sentimentos positivos, como comunhão, integração, cumplicidade.

Neste riso, Bergson nos alerta haver uma determinada ambiguidade no comportamento social: nem totalmente hostil, nem totalmente empático. Situa-se na zona intermediária de reação ao diferente, ao estranho. Aprofundemo-nos no caso explicitado. Se rimos de alguém ou algo na circunstância descrita não é por aprovação comportamental, esse objeto do riso não sente lisonja, nem alegria com o ato. Como pudemos observar no depoimento de Mariana o incomodo por ter sido ser alvo das risadas dos outros, assim como os gritos da mãe. Há uma espécie de julgamento e “punição”, acerca do comportamento adotado em cima do comportamento esperado. Mas em contrapartida ao riso que pune, também há o riso que disfarça e que burla (como já vimos).

Os movimentos refletidos anteriormente podem ser percebidos quando os espetáculos estão ocorrendo e nos colocamos como observadores dos gestos e atitudes do público, de seu consumo ao que ocorre. Os espaços estão claros e os códigos ditam como cada um deve se portar e reagir. Está tudo indo bem: o ingresso foi comprado, a cadeira fora encontrada, a pipoca está à mão - tudo flui para nossa zona de “conforto”, até o instaurador da ‘desordem’ entrar em cena: o palhaço.

Por isso o Major reiterou: “um bom palhaço deve ser engraçado desde o início, por isso eu sempre entrava tropeçando e caia logo”. Podemos pensar essa afirmativa a partir do que Bergson chama de *mecanização da vida*. Rimos quando percebemos “certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa” (2001, p. 8).

Esse gesto – o riso – é suscitado, na prática em questão, por ações ‘alheias’ ao comportamento que não atende aquilo que se espera do sujeito: disposição, esforço e atenção “evidenciando” que esse não está atento ao seu redor. Por isso, os espectadores censuram esse comportamento, pois o Major mostra-se desatento ao mundo a sua volta, deixando de ser um sujeito “saudável”. O riso é a censura a este comportamento

desviante: “Rimos todas as vezes que nossa atenção é desviada para o físico de uma pessoa, quando o que estava em questão era o moral”. (BERGSON. 2001, p. 85)

Evelyn uma das entrevistadas narra que assistir as apresentações dos palhaços é sempre um momento de tensão, onde qualquer coisa pode ocorrer. Ver o palhaço se auto-ridicularizar a faz temer sua própria ridicularização: “se ele tem coragem de fazer aquelas palhaçadas com ele mesmo, imagina com o público? Às vezes eu tenho medo de dar briga também, alguém não gostar de uma brincadeira”. É a total negação daquilo que não posso ser – “ridículo”, o palhaço não apenas se mostra como tal, como instaura a possibilidade de que também possamos sê-lo e de que o somos. Afinal, como nos portamos se não mediante representação tecida pelos códigos éticos e morais construídos, instaurados e disseminados em nossas relações sociais?

Alcides de quarenta e oito anos nos conta que acha o circo à forma de expressão artística mais sincera que já presenciou. Isso porque, segundo o mesmo, as atrações apesar de terem como função divertir carregam muita seriedade. Mostram que é possível ultrapassar os limites e assim, considerar outras possibilidades. O que se vê em cima do picadeiro são artistas que nos mostram a capacidade do rompimento, seja ele corporal, moral ou visual:

Há algum tempo atrás eu fui num circo que passou uns quinze dias aqui em Campina e foi mesmo no período eleitoral. O pessoal do circo não era daqui, mas eles sabiam das disputas políticas. Mas pra que? O palhaço foi esperto e usou isso na apresentação. Disse que se o circo estivesse tão lotado como o comício do “tal” político, eles já estavam ricos. Ele foi inteligente né? Mas tenho certeza que muita gente não entendeu a crítica, por isso quase todo mundo ficou rindo.⁸⁷

Assim, observa-se mais uma vez a função social que possui o palhaço, apesar desta não ser uma ‘obrigação’ de seu fazer. Perceber a diversidade de consumo do riso é perceber a diversidade do público que tendemos a homogeneizar, um público sem face. Uma boa parte dos que estavam presentes, ria da anedota, outra parte não. Daí temos a percepção daqueles que entenderam e foram coniventes com a brincadeira do palhaço, aqueles que captaram mas não concordaram e aqueles que não entenderam. Segundo seu Alcides, alguns espectadores estavam se queixando depois do espetáculo, da performance. Os queixosos provavelmente sentiram-se incomodados e o expressaram a

⁸⁷ Depoimento de Alcides.

partir da depreciação do artista. Temos também o que podemos chamar de objetivo concluído, apesar da ‘perda’ de algumas risadas, afinal, a crítica afetou.

Essa discussão nos leva a uma homogeneidade contemporânea acerca do riso: “todo mundo que vai ao circo e assiste o palhaço em cena, rir, e esse riso é de alegria”. Parece que há uma força metafísica a embalar todos os homens sentados em suas cadeiras num riso alegre de doer à barriga, que faz esquecer, que elimina a dor, que massageia a tensão. Levados pelo discurso de que temos que ser felizes, não há modo mais eficiente de representar essa felicidade, de endereçá-la a alguém do que o riso. Quase não se vê ninguém chorando no circo, porque os espaços e tempos como já dissemos, instituem seus códigos e constroem os seus sujeitos.

Assim, a ideia do riso contemporâneo é bastante distinta das épocas anteriores: há uma liberação do mesmo, considerado como estranho o sujeito que não ri. Porém, esse riso cultuado e exagerado, mostra um outro modo de controle social através do riso, pois a sociedade ri de si mesma e de suas tragédias como forma de suportá-las e transgredi-las. Faz-se apologia à felicidade, e o riso torna-se obrigatório de um lado, e de outro “os espíritos tristonhos são postos em quarentena, [pois] a festa deve ser permanente” (MINOIS, 2003, p. 553). É ‘obrigatório’ manter o espírito cômico e “o humor universal, padronizado, midiaticizado, comercializado, globalizado, conduz o planeta” (MINOIS, 2003, p. 554), assim, a sociedade está vivendo para rir ou rindo para viver.

Esse discurso é legitimado desde a década de setenta onde muitos estudos da área da saúde sobre o ato de rir têm surgido. A baixa imunidade, o estresse, doenças como câncer e depressão, são associadas à tristeza, angústia, desânimo e outros sentimentos negativos (raiva e ódio) reprimidos no indivíduo. Segundo o psicólogo e filósofo norte-americano William James (1958), as nossas expressões fisionômicas refletem aquilo em que estamos pensando, mas, e por outro lado, nossos pensamentos também sofrem a influência dessas expressões. Em outras palavras, mesmo que estejamos com o pensamento negativo, se dermos gargalhadas (expressão fisionômica), nossos pensamentos mudarão e nos tornaremos alegres. Isso porque o riso estimula a produção de endorfina, ação comprovada cientificamente e assim, teremos sensação de prazer.

O discurso médico do século XX não dá conta da complexidade do ato que nos propomos a refletir até aqui. A expressão facial não é medidora do modo como nos sentimos, visto que vestimos um ‘rosto’ apropriado a determinadas circunstâncias e exigências diversas. A ação do riso nem sempre instaura o relaxamento do sujeito que o pratica, pois ela é como a máscara feliz da *Commedia dell’arte* que necessita do seu inverso para se completar. Nossa subjetividade, a nossa constante construção a partir do contato com o exterior e as nossas burlas não nos permitem instaurar uma verdade, mas verdades, afinal, o riso é um gesto social e cultural que se exerce a partir do poder, cujo objetivo é tornar o corpo dócil e produtivo, e para tanto, este deve estar feliz e saudável, mesmo que o riso não seja de felicidade e saúde.

O ato de rir é um faca de dois gumes: ele é a disciplina e a resistência, e assim pensamos que rir de tudo é desespero e não felicidade, porque os códigos representacionais quase nunca condizem com nossas emoções, é o peso de estar imerso em uma sociedade, se enquadrar e ter de atender as suas expectativas trabalhadas durante anos em cima do que deve ser sentido e do que deve ser evitado, do que é ser forte e do que é ser fraco, do que é bom e do que é ruim. As reflexões anteriores não anulam o riso de felicidade, apenas nos proporcionam outras possibilidades instauradas nessa possível felicidade ‘coletiva’, já que estamos tratando do circo.

Nem todo mundo rir com o palhaço e nem todo mundo rir da mesma coisa. Dona Ivone sorria com os palhaços mais antigos e suas piadas de duplo sentido. Seu Alcides rir com as performances corporais que fogem a mecanicidade refletida por Bergson, Mariana não sorrir, Evelyn emana um riso carregado de tensão. Deste modo, não é possível instaurar uma homogeneidade acerca das práticas do riso no interior das lonas, apesar de termos estabelecido várias possibilidades de relações sociais que esse espaço proporciona. Mais importante do que construir uma identidade circense na cidade de Campina Grande é desconstruir essa ideia discutindo sobre as pluralidades que nos constituem ininterruptamente -em devir- enquanto indivíduos e a partir do nosso contato com outro. O riso é uma prática subjetiva, outro motivo pelo qual não podemos instaurar uma verdade acerca deste ato, como já foi exaustivamente evidenciado, basta lembrarmos que o riso nessa discussão fora proposto para ser pensado como uma crítica à identidade.

Nenhum espaço consegue articular o riso dessa forma como o circo e não há quem se valha tanto desse “direito” como o palhaço, aliás, um direito “construído” durante séculos, conseguido às custas do ‘desmantelamento’ da própria imagem a ser consumida pelo outro de modo ridículo sendo portanto, alçada a irrelevância. O palhaço é o erro, a imperfeição, a inadequação, por isso cai e rir, por isso afirma a imperfeição do movimento, vence a própria derrota, constitui centenas de identidades, experimenta a diferença, inventa rostos a dilacerarem a “carapaça” da normalidade, é a coragem e o temor, experimenta o exagero, subverte o riso “descartável”, cria um ato mágico. O palhaço é o nosso reflexo no espelho invertido cuja tinta no rosto representa a nossa capacidade de reinvenção, cuja boca largamente desenhada de vermelho representa os nossos vários risos, e assim como dissera o Major Palito durante determinada entrevista: “Todos somos um pouco palhaços”.

Mas não apenas de Palhaçadas compõe-se o universo das artes circenses e desta pesquisa. Assim, cambalhota leitor até a nossa próxima atração intitulada *Percepções*. Nesta, cartolas, baralhos e varinhas tentarão te iludir, deixe-se levar. A mágica sobrevive porque mantém muitos de seus segredos e é no segredo que revela-se o encanto. Esteja convidado a imergir nas tramas dessa arte milenar, fascinante e múltipla que é o ilusionismo.

2º ATO – PERCEPÇÕES

“A Mágica é o Mistério. É o Assombro.”

- Uri Geller

2.1- Abracadabra

“Não foi um truque, mas o resultado de um longo exercício mental.”

David Copperfield

Seu nome é Dedi, *respondeu o príncipe Hordadef*. “Ele é um homem velho, dizem ter 110 anos. Todos os dias ele come metade de um boi, cinco centos de fatias de pão, além de beber uma centena de jarros de cerveja. Ele é capaz de arrancar a cabeça de uma criatura viva e depois restaurá-la; ele é capaz de fazer um leão obedecê-lo; e ele conhece os segredos da morada do deus Toth, o qual Sua Majestade tem desejo de conhecer para que possa construir as câmaras de sua pirâmide de acordo.”⁸⁸

Dedi (cuja grafia também pode ser Djedi ou Djedy) foi um mágico e profeta de um conto registrado no período de Khufu⁸⁹, conhecido como “Os Papiros de Westcar”. Estes, registram cinco histórias de realizações “inexplicáveis” efetuadas por mágicos e sacerdotes egípcios. De acordo com o documento, Dedi era capaz de decapitar animais e depois religar suas cabeças aos corpos. Ainda, segundo a história, o Rei Khufu ficou sabendo dos feitos do mágico e mandou chama-lo em sua presença, pois gostaria que o mesmo fosse feito a criminosos condenados. Dedi educadamente recusou, respondendo: “Certamente que não é permitido fazer tais coisas com o rebanho nobre”. Por rebanho nobre, Dedi se referia a humanidade. Saindo do antigo Egito para os dias atuais, sigamos!

Sentada em uma cadeira localizada do lado esquerdo de uma sala pouco iluminada, a autora que vos escreve presencia um momento evasivo. A sala estava lotada, todas as cadeiras estavam ocupadas por pessoas das mais variadas idades e

⁸⁸The Tales from the Westcar Papyrus.

Disponível em: [http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/texts/westcar_papyrus.htm]. Acessado em 08 de Dezembro de 2015.

ROSSINI. A mágica e os mágicos na antiguidade. IN: **Abracadabra-História da mágica e dos mágicos**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014. P. 35-43.

⁸⁹Khufu, em egípcio antigo, ou Quéops em grego, foi um faraó do Império Antigo do Egito Antigo. Ele reinou por volta dos anos de 2551 a.C. a 2528 a.C. Foi o segundo faraó da Quarta Dinastia.

motivos. As luzes ficaram ainda mais fracas e um homem por volta de trinta anos entra no palco. Para minha surpresa, aquele homem era de longe o que eu havia pensado. Indaguei ao meu consciente sobre sua cartola e paletó, pela ausência de tais objetos identitários, desmereci por alguns instantes o mágico ali posicionado, como se eu não soubesse que identidade é coisa fluída e transitória como as águas do rio de Heráclito⁹⁰, mas, essa percepção mudou prontamente quando ele iniciou seu primeiro truque. A noite foi uma sucessão de enganos.

Muitos de vocês já se perguntaram como funcionam os truques de mágica. Objetos que aparecem em nossas mãos do nada, moedas que nunca saíram do lugar, apesar de temos a certeza de que elas se moveram; mesas que levitam, garrafas que desaparecem com o balançar de uma varinha mágica, pessoas divididas ao meio, fitas de papel que saem interminavelmente de dentro da boca do mágico, cartas de baralho que não deveriam estar onde estão, dentre vários questionamentos que não damos conta de responder.

Lembrei imediatamente de Dedi – o mágico egípcio- pensei na grandiosidade que é a arte mágica, que sobrevive, impressiona e ainda nos deixa confusos e maravilhados, como ficara o rei Khufu. Séculos se passaram desde que Dedi separou a cabeça de um ganso de seu corpo para depois uni-las, e isto ainda é um segredo para nós. Ao longo do tempo a mágica ressignificou-se, assim como os mágicos, os públicos, os truques, mas algumas características parecem permanecer, dentre elas, o coração da mágica: o segredo. Ao abrir este capítulo com umas das histórias mais antigas do mundo sobre mágica, acomodamos e convidamos o leitor a prosseguir em nossa caminhada. Caminhada esta que se faz por estradas dotadas de cartas de baralho, cartolas, varinhas mágicas, e muitas interrogações. Nosso intuito não é buscar pela tranquilidade resultada do “descobrir” o “por trás” da mágica, mas refletir a relação entre o saber efetuado e o consumo, a linha estreita e “quase invisível” entre o fazer e o receber, entre o mágico e o público.

⁹⁰Filósofo pré-socrático que teria vivido por volta do século VI a.C. Problematizou a permanência da unidade do ser perante a mutabilidade da transitoriedade das coisas.

2.2- A primeira mágica

Pouco se escreve sobre a mágica no Brasil, pouco debruça-se sobre sua história, códigos, efeitos ou significações. Dentre as poucas obras que temos e que fundamentam nossa reflexão, podemos citar: *Abracadabra: a história dos mágicos e da mágica* (2014)⁹¹ e *História da mágica no Brasil* (2015)⁹² ambas do historiador e mágico Rossini, cujas reflexões nos amparam historicamente, *A arte mágica: a percepção em perspectiva* (2012)⁹³ de Guilherme Ávila que nos propicia o entendimento de aspectos teóricos da mágica, *Truques da mente: o que a mágica revela sobre o nosso cérebro* (2011)⁹⁴ dos autores estadunidenses Stephen L. Macknik e Susana Martinez Conde, cuja obra procura compreender como a mágica funciona na mente do espectador afim de avançar nos estudos neurológicos da consciência, além de obras que debruçam-se a ensinar os truques de mágica, tais como a obra *Aprenda a fazer mágicas* (2000)⁹⁵ do autor Prof. K. Merlin.

Refletir e relacionar essas inúmeras percepções acerca da mágica é aceitar e entender antes de qualquer coisa que ela se vale do inexplicável, cuja regra é nunca revelar os seus segredos, pois sua manutenção ao longo do tempo se dá em grande medida pelo fascínio que o inexplicável exerce sobre os sujeitos. Este é direcionado a partir de dois movimentos: a necessidade de descobrir o “mistério” e a perda do encanto caso o mistério do fenômeno seja desvendado. Esse maravilhamento causado por aquilo que não podemos entender é refletido pela filosofia:

O homem das civilizações antigas se definia – a ponto de graças a este estado de espírito tornar-se um pensador- pelo maravilhar-se. Mas a maravilha diante da qual se espantava era o espetáculo do mundo, da natureza, especialmente dos céus onde se exibia uma ordem perfeita, imutável e inexplicável. Resultava desse estado de coisas a necessidade de descobrir a causa que o teria engendrado. (PINTO, 2005, P. 30)⁹⁶

⁹¹ROSSINI. A mágica e os mágicos na antiguidade. IN: **Abracadabra-História da mágica e dos mágicos**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014.

⁹²ROSSINI. **História da mágica no Brasil – Dos povos nativos ao século XIX**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2015.

⁹³ÁVILA, Guilherme. **A arte mágica – A percepção em perspectiva**. Brasília: Editora Kiron, 2012.

⁹⁴MACKNIK. Stephen L. MARTINEZ. Susana Conde. **Truques da mente – o que a mágica revela sobre o nosso cérebro**. Editora Zahar: Rio de Janeiro. 2011.

⁹⁵MERLIN. Prof K. **Aprenda a fazer mágicas**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro. 2000.

⁹⁶PINTO. A.V. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

Aquilo que não entendemos, que está oculto, coberto, segredado, motiva-nos a buscar a causa, o porquê, as razões, o entendimento, a clareza. Ao longo de nossa história nosso objeto de admiração primeiro foi a natureza e seus segredos, as mitologias dão conta de legitimar esta afirmação. Em busca de encontrar harmonia com esta, o homem passa a desenvolver técnicas buscando reproduzir os segredos, maravilhando-se com eles e então substituindo a natureza em seu espaço e imaginário.

Ao falar em espaço, não nos limitamos a pensá-lo como categoria geográfica, ou seja, como espaço habitado, transformado e utilizado pelo ser humano, mas o refletimos a partir dos usos ordinários realizados em cena pelos mágicos na busca de burlar uma ordem estabelecida, afinal, o que é mágica se não uma desordem causada ao nosso sistema neurológico? Se nossos olhos não acompanham sua lógica, se somos enganados, se o nosso lugar de raciocínio perde-se no labirinto das possibilidades quando estamos a presenciá-la? A mesma, ao definir-se pela exposição endereçada a uma percepção, utiliza-se de técnicas que a proporcionam definições tidas como não naturais e tomadas como realidade. Assim, entendemos que o espaço pode ser refletido de duas maneiras: o espaço físico, que é transformado em complemento da mágica e o espaço subjetivo, que é instantâneo e ocorre no lugar do outro, nesse caso do espectador. Mas estas reflexões serão aprofundadas em um outro momento.

2.2.1- Reminiscências de um mágico: O menino e David Copperfield

As quatro horas da tarde entra em um café um homem por volta de seus trinta anos segurando uma varinha em uma das mãos e três baralhos em outra, ainda possuía várias bolinhas de espuma na cor vermelha e duas moedas, objetos que eu só viria a descobrir depois. Sentou-se em minha frente e iniciamos um diálogo. No decorrer deste, confundi-me por vezes a identidade do artista e do sujeito, mas depois percebi que não há como realizar distinção, o mágico que prefere se intitular ilusionista está instaurado no corpo e na alma de Alisson de Souza, único mágico registrado atualmente na cidade de Campina Grande, agreste paraibano.

Alisson possui trinta e quatro anos de idade e vinte e dois anos de mágica, aliou o seu amor pela arte à sua profissão como professor de física em duas escolas privadas da cidade. Escreveu artigos onde reflete a relação da mágica com a física e o ensino,

dentre os quais *Os portões do Templo de Heron de Alexandria*⁹⁷ e *O ilusionismo como elemento motivador no ensino de física*⁹⁸. Além de ter participado de um projeto de extensão onde viajou por escolas localizadas em cidades do interior da Paraíba ensinando truques de mágica e de ter organizado uma oficina no VI Encontro Regional de Educação Ciência e Tecnológica da Universidade Estadual da Paraíba, intitulada *Grandes Truques da Ciência: o retorno*.

Como a maioria das conversas entre duas pessoas que mal se conhecem, o diálogo inicia-se com o reconhecimento da (im)possibilidade do aprofundamento da subjetividade do outro. Mas o mágico, tão acostumado com o público demonstrou sua emoção e agradecimento ao narrar acontecimentos pessoais sem muita demora, tais como a importância primordial que sua mãe teve em sua carreira, seu primeiro contato com o universo da mágica e sua discordância com seu pai no início de tudo.

O ilusionismo entrou na minha vida quando eu tinha treze anos, e começou da seguinte maneira. Eu, quando tinha treze anos vi o show de um mágico, David Copperfield na TV. Tava passando alguma coisa na TV e minha mãe falou que iria ter esse show de David Copperfield⁹⁹, eu sempre gostei demais dessas coisas que pretendem entreter de uma forma diferenciada e acabou que eu disse “não, eu vou assistir esse show”, o show durou acho que uma hora, foi no domingo depois do Fantástico, uma coisa assim, e quando terminou o Fantástico começou o show. Hoje eu sei de todos os números que tinham no show que aconteceu naquele dia lá, mas na época só teve dois números que me chamaram bem atenção, que foi um com baralho, que até foi um número que ele fez para o avô dele, em homenagem ao avô dele e o outro é que ele voava no palco. Aqueles dois números ali, na minha visão, naquela noite, me fez pensar: é isso que eu quero para minha vida, a partir de hoje eu quero ser mágico. Só que aí veio um problema: como é que eu ia ser mágico? Aqui não tinha referência, então, meu pai me deu uma caixinha de mágica e eu comecei brincando com aquilo ali mas não enganava ninguém. As pessoas fingiam que não viam o segredo para poder me verem feliz, mas sempre tinha aquele que dizia: “Ah, cara! Deixa disso, que isso aí não serve para você”, e apesar disso, eu nunca desisti. Meu pai era uma das pessoas mesmo que dizia: “largue isso! Eu quero que você estude”. Mas eu nunca deixei de estudar por causa disso, sempre estudei, mas sempre quis esse lado artístico ali. Pouco tempo depois eu comecei a namorar com uma menina que tinha muito acesso à internet. Naquele tempo a internet que tinha era discada e computador quem tinha era gente rica. Naquela época eu não tinha condições de ter computador em casa, e ela procurando algumas coisa pela internet

⁹⁷SOUZA, Alisson de. **Os portões do Templo de Heron de Alexandria**. 2010.

⁹⁸SOUZA, Alisson de. GERMANO, Marcelo. **O ilusionismo como elemento motivador no ensino de física**. 2010.

⁹⁹ Grande mágico e ilusionista estadunidense. Famoso por combinar ilusões incríveis a narrativas históricas.

encontrou uma site que vendia produtos de mágica. Aí na época, a minha financiadora, minha mãe, era quem sempre pagava tudo. Mas aquilo ali foi o que deu mais força para que eu continuasse na mágica.
100

Ao iniciarmos uma reflexão acerca da história do mágico campinense, torna-se necessário problematizarmos pontos de continuidades e rupturas com relação ao fazer-se mágico. O que é ser mágico? Existem características comuns e fixas que constituem códigos para dar face ao artista? Para responder a tais indagações, inclusive necessárias para pensarmos a constituição de Alisson enquanto o artista que faz a mágica acontecer, nos propomos a refletir a arte da mágica e concomitantemente a isso o mágico desde seus primeiros registros, considerando as limitações que já foram afirmadas anteriormente. Não estamos interessados em buscar uma origem, mas é de fundamental importância problematizar as inúmeras roupagens que vestiram esses artistas ao longo do tempo, tão emblemáticas e ao mesmo tempo tão traduzíveis. Tão (in)acessíveis.

2.2.2 –As inúmeras faces da mágica

“A mágica, queira chamá-la de brasileira, universal ou de qualquer outra coisa é uma arte de ato. Uma arte de ações corpóreas sem as quais todo pensamento se reduz a nada.”

- Rossini

Como vimos anteriormente, o primeiro mágico do qual temos informações viveu há aproximadamente cerca de 2600 a.C, no Egito, quando este ainda era governado pelo faraó Quéops. Segundo Dawes¹⁰¹ (1986, p. 16) “[...] o mágico cortou e restaurou as cabeças de um ganso, de um pato e de um boi”. Ainda sobre as pesquisas de Dawes, não há como saber mais sobre os mágicos até o aparecimento dos jornais diários, quando estes passaram a divulgar propagandisticamente os seus shows.

¹⁰⁰Depoimento de Alisson de Souza.

¹⁰¹ DAWES, E. A. SETTERINGTON, A. **The encyclopedia of magic**. New York: Gallery books, 1986.

É sabido que na Grécia e Egito antigos “milagres” eram presenciados, esses supostos milagres nada mais eram do que técnicas de mágica que envolvia a ciência, desconhecidas da maioria da população: fenômenos que ocorriam por vontade dos deuses. Dawes (1986) afirma que há registros de portas de santuários que abriam-se misteriosamente quando o fogo era aceso no altar, estátuas que respondiam aos fiéis e trompetes que abriam as portas dos templos.

A história mais conhecida é a de Heron de Alexandria, um matemático e inventor que teria vivido entre 150 a. C a 70 a.C, na cidade de Alexandria, até então uma das principais cidades do Egito antigo. Em umas de suas obras, *Pneumática*, ele explica o funcionamento científico de um aparelho chamado Eolípila. Este, transformava a pressão do vapor da água em energia mecânica¹⁰².

Há vários anos atrás os sacerdotes no antigo Egito abriam e fechavam dois grandes portões feitos de pedra fazendo apenas orações aos deuses e queimando incensos, o que maravilhava e causava medo na população pela ausência de explicação empírica. Contudo, o que os sacerdotes ocultavam, era que esses portões fechavam-se a partir da Eolípila de Heron. Fica claro que nesta época, o objetivo do acontecimento “mágico” não era entreter, mas reforçar os rituais religiosos.

O número de mágica mais antigo e mais conhecido do mundo é denominado “Cups and Balls”, que tem como principais movimentos a articulação de três bolas que passam de forma mágica entre três copos. No final, é possível fazer a aparição de uma quarta bola (DAWES, 1986). Alguns egiptólogos consideram que existe uma versão primitiva desse número pintada na parede da câmara funerária de Baqt III em Benin Hassan, por volta de 2.500 a.C. A figura I, ilustra essa possível mágica inscrita.¹⁰³

Possível, pois não se sabe com precisão se a imagem na parede da câmara funerária é realmente a representação da primeira mágica do mundo, mas podemos observar nesta, uma incrível semelhança com outras representações da mesma mágica que veremos mais adiante.

¹⁰²SOUZA, Alisson de. **Os portões do Templo de Heron de Alexandria**. 2010.

¹⁰³**Withstanding the test of time.** Disponível em: <<http://www.industrialstrengthmagic.com/site/history.htm>>. Acessado em 12 de Dezembro de 2015.

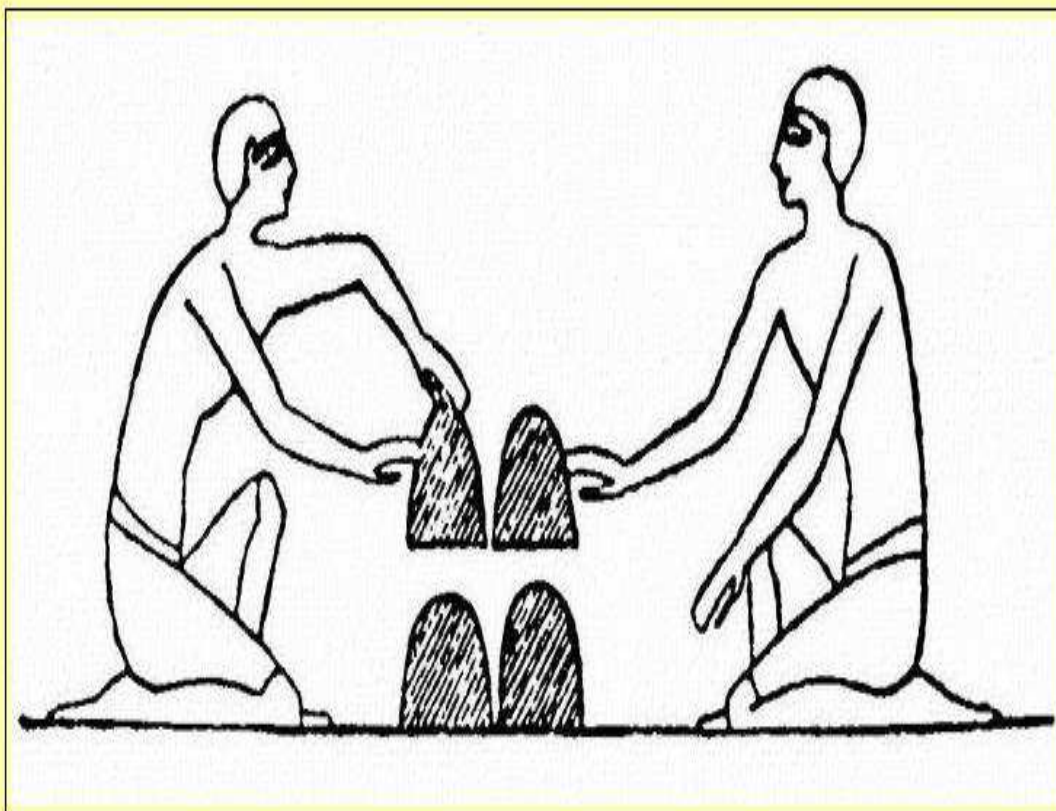


FIGURA I¹⁰⁴: Representação da pintura encontrada na câmara funerária de Baqt III em Benin Hassan.

Na obra “The Juggler” de Hieronymus Bosh¹⁰⁵, datada do século XV, também vemos a mágica ‘Cup and Balls’ ao retratar um mágico em pé, atrás de uma mesa, apresentando-se ao que parece em um lugar público, cujo objetivo pela disposição dos objetos e olhar da “plateia” era o de entreter, ao contrário das mágicas realizadas no antiguidade onde os fins eram em sua grande maioria, religiosos. Interessante observar que as disposições dos mágicos com relação a mesa onde realizavam a mágica do “Cup and Balls”, variava de região para região. No Egito e na China os artistas ajoelhavam-se

¹⁰⁴**The oldest trick in the book.**Disponível em: <<http://www.alicook.com/blog/the-oldest-trick-in-the-book-2>>. Acessado em 10 de Dezembro de 2015.

¹⁰⁵Jeroen van Aeken, cujo pseudônimo é Hieronymus Bosch foi um pintor e gravador Holandês dos séculos XV e XVI.

no chão, na Grécia e em Roma, era preferível ficar em pé atrás de uma mesa. Observemos a figura II¹⁰⁶.



FIGURA II: Obra The Juggler de Hyeronimus Bosh (1450 – 1516). Encontra-se atualmente no Museu municipal de Saint Germain- em –Layen, na França.

Rossini (2014, p. 214), faz suas reflexões acerca da pintura: “[...] na plateia, diversas reações, olhares, e figuras humanas que retratam desde as classes ricas e o clero, até um humilde camponês, sem chapéu, enfiado no meio dos espectadores e em contato físico, por trás, com uma madre.”

Ainda sobre a mágica Cups and Balls, podemos observar uma outra pintura datada do século XIX que representa um mágico atuando em alguma praça pública da Inglaterra. Assim como na arte de Hyeronimus, pode-se perceber que o intuito da apresentação também era o entretenimento.

¹⁰⁶Web Gallery of art. Disponível em: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/1early/11magici.html>>. Acessado em 10 de Dezembro de 2015.



FIGURA III¹⁰⁷: Obra *The Juggler of the Chateau d'Eau* de W. Sams, datada de 1822.

Pela grande popularidade, desde os seus primeiros registros na antiguidade até as representações artísticas realizadas em séculos posteriores, não é de se espantar que esse truque tenha se tornado o símbolo do mágico, quando, segundo Dawes (1986, p. 14) “[...] o truque passa a ser substituído por um novo motivo: um coelho sendo produzido de dentro de uma cartola.”

Observamos então a reconfiguração do ser mágico. Se na antiguidade o mágico era identificado pelos três copos e quatro bolinhas em um truque sem grande complexidade de execução, apesar da estrutura deste sofrer alterações (objetos secundários, disposição do artista em relação aos elementos que compõe a atração), nos séculos posteriores outros truques tornaram-se identificadores deste artista, e ainda assim podemos constatar a permanência do truque *Cups and Balls*.

Na Idade Média, a mágica era vista de duas formas ambíguas e complementares. A primeira tinha face negativa, estava ligada a ideia de uma ação sem explicação aparente e que portanto, só poderia ser realizada por seres com poderes mágicos o que culminava com a perseguição dos mágicos pela inquisição. A segunda em sua

¹⁰⁷ **Live auctioneers.** Disponível em: <https://www.liveauctioneers.com/item/15176738_the-juggler-of-the-chateau-deau-london-1822>. Acessado em: 10 de Dezembro de 2015.

representação positiva, afirmava que o conhecimento mágico sempre esteve ligado ao conhecimento científico:

Os grandes cientistas e polímatas durante a Idade Média eram formados pela igreja, através de suas universidades espalhadas pela Europa. Portanto isso fazia com que, não raro, homens da ciências fossem alçados ao alto clero e por vezes ao papado. E nesse mesmo ambiente estavam tanto a magia que hoje entendemos como sobrenatural quanto a chamada “magia natural” a qual envolvia as atuais ciências e as aplicações destas para fins de ilusionismo (ROSSINI, 2014, p. 127).

Percorrer esses caminhos é uma experiência fantástica, pois evidencia a Mágica como uma arte da qual vieram grandes contribuições para a civilização. Uma arte que se manteve firme em seu cabedal de conhecimentos, e se desenvolvendo, durante toda a Idade Média. Ela esteve sendo praticada pelos grandes homens das ciências durante todo o período e também por artistas que percorriam os povoados, fazendo arte com suas trupes e mantendo suas famílias com o negócio da mágica itinerante (ROSSINI, 2014, p. 135).

Os truques nesse período caracterizavam-se pela introdução do baralho, mas também há relatos de mágicas que já projetavam imagens através do conhecimento da física e muitas vezes essas mágicas eram associadas a luta contra o inimigo – ou seja- o diabo (ROSSINI, 2014, p. 151). Não há muito relatos sobre mágica na idade média, e em sua grande maioria estão associadas a astrônomos, físicos, matemáticos e químicos.

Diferentemente da Idade Média os períodos entre a Idade Moderna e Contemporânea constroem um outro discurso de mágica e de ser mágico, sem desprezar alguns elementos dos períodos anteriores. O domínio cada vez maior da tecnologia e da ciência, fez com que as exigências sociais acerca do entretenimento aumentassem, mágicas cada vez mais complexas e com o uso cada vez mais recorrente de aparelhos grandiosos começaram a ser elaboradas e colocadas em prática. Assim o nível de dificuldade era avaliado, muito mais do que os efeitos da mágica em si. Deve-se esse fator a revolução industrial e suas implicações na vida cotidiana da população.

Deste período, apresentamos Isaak Fawkes¹⁰⁸, mágico inglês que fez fama no século XVIII ao inovar nos truques onde utilizava-se das leis da mecânica, além de

¹⁰⁸Enciclopédia dos mágicos. Disponível em: <<http://enciclopediadamagica.blogspot.com.br/2012/02/isaac-fawkes-1675-1731.html>>. Acessado em: 12 de Dezembro de 2015.

realizar mágicas utilizando bolsas vazias que de repente apareciam lotadas de moedas de prata ou ouro, ovos e até aves. Também foi um dos pioneiros com uso das cartas num truque onde ele as jogava e estas se transformavam em pássaros. Tornou-se uma figura popular, sinônimo da prestidigitação¹⁰⁹ hábil. A complexidade de suas mágicas unidas as leis da mecânica que foram em grande medida auxiliadas pelo relojoeiro Christopher Pinchbeck.

Fawkes e sua fama teriam aberto caminho para que outros artistas se inspirassem e surgissem, possibilitando a instauração da mágica como um saber importante e respeitado. Assim, Giusep Pinett, por inspiração, dedicou-se a números mágicos que envolviam a mecânica nas praças da Itália, também durante o século XVIII. Ao fim deste século, o alemão Philip Breslaw¹¹⁰ utilizava em suas apresentações de mágica objetos como dinheiro, anéis, relógios, cartas e ficou famoso por “suas habilidades em fazer um ovo fresco voar do bolso das pessoas” (DAWES, 1986) como também por fazer um anel flutuar no ar sobre uma mesa durante vários minutos por si só. Conta-se que Breslaw teria uma grande rivalidade com o cavaleiro Philip Astley (mencionado anteriormente nesse trabalho), ambos chegaram a travar uma disputa em cena, no intuito de reconhecer na recepção do público quem era melhor em suas respectivas modalidades.

Da América do Norte o mágico Jacob Philadelphia¹¹¹ foi o primeiro e mais conhecido, apesar de nunca ter feito uma apresentação em sua terra natal, tendo exibido suas habilidades principalmente na Irlanda, Portugal e Espanha. Em 1771, apresentou-se em St. Petersburg para Catarina II da Rússia. Em 1758, ele visitou a Inglaterra. Embora tenha se apresentado como sendo um cientista, muitos o consideraram como um mágico. Jacob foi um dos pioneiros da fantasmagoria, um verdadeiro espetáculo de mágica desempenhado com foco sobre o aparecimento de figuras fantasmagóricas, o que se deve em grande medida aos ensinamentos de seu professor e mestre, o místico Rosacruz Dr. Christopher Mitt.

¹⁰⁹Números de mágica cuja característica é iludir o espectador através da agilidade das mãos.

¹¹⁰**Philip Breslaw – a brilliant 18th Century conjurer and mind reader.** Disponível em: <<http://mikerendell.com/philip-breslaw-a-brilliant-18th-century-conjurer-and-mind-reader/>>. Acessado em: 12 de Dezembro de 2015.

¹¹¹**Philadelphus Philadelphia.** Disponível em: <http://geniimagazine.com/magicpedia/Philadelphus_Philadelphia>. Acessado em 12 de Dezembro de 2015.

As viagens de Philadelphia inauguram uma nova ideia de mágico e consequentemente de mágica que consolidam-se no século XIX. O início do nomadismo do artista através de viagens frequentes e da realização de grandiosos espetáculos, favorecidas pelo desenvolvimento das ferrovias e transportes marítimos. Dentre as paradas estavam Austrália, Oriente e América.

Carl Hermann mágico alemão, cuja especialidade eram os truques de mão, fez muito sucesso em Nova York e em Londres, já o escocês John Henry Anderson, um grande propagandista e viajante, apresentou-se na Dinamarca, Suíça, Canadá dentre outros países. Harry Kellar, também apresentava-se com um grande show viajante, onde era aguardado anualmente por pessoas de várias regiões (EINHORN, 2010)¹¹².

Contudo, o mais famoso dos mágicos do século XIX fora sem dúvidas, Jean Eugène Robert nascido na cidade de Blois na França, mais conhecido como Robert Houdin, tido como o “pai da mágica moderna” (EINHORN, 2010, P. 18). Quis o destino que o menino Jean ainda jovem (meados de 1820) fosse até uma livraria comprar uma coleção de dois volumes chamada "Tratado sobre a Relojoaria" (seu pai era relojoeiro), porém acabou levando, por um engano do vendedor, um pacote com dois livros de mágica (a coleção Scientific Amusements) uma “[...] enciclopédia de diversões que incluía uma seção de mágicas” (DAWES, 1986, P.28).

Ao invés de devolver os livros, resolveu ficar com eles, passando a estudá-los diariamente, o que fez com que seu interesse pelas artes mágicas fosse aumentando até que ele procurasse um mágico amador na Maous de Blois para ter algumas aulas. Conforme foi crescendo como mágico, ele começou a fazer apresentações em reuniões sociais.

Um dia, mais uma vez por mera casualidade, Robert encontrou uma loja que vendia mágicas e a partir disto começa a ter contato com outros mágicos amadores e profissionais. Père Roujol, o proprietário da loja, mostrou para Robert vários truques mecânicos da época, e ele, com seu vasto conhecimento em mecanismos automáticos, passou a aprimorá-los. Com o tempo ele começou a inventar e construir os seus próprios mecanismos que utilizava nos shows de mágica. Diante do sucesso abriu seu próprio teatro em Paris onde realizava truques com eletricidade.

¹¹²EINHORN, N. **Enciclopédia prática da mágica e do ilusionismo**. São Paulo, editora: Escala, 2010.

A grandiosidade de Houdin foi tamanha que inspirou um outro mágico tão ou mais reconhecido que ele: Ehrich Weiss¹¹³, mais conhecido como Harry Houdini, nascido em Budapeste na Hungria no ano de 1874. Ainda hoje é considerado o maior mágico e mestre de escapatórias da história. Além de ser um fantástico em fugas, Houdini também atuou no cinema, foi produtor de teatro, além de promover as suas próprias façanhas.

Ao ler a biografia do mestre Houdin, Houdini cuja alcunha foi inspirada neste (EINHORN, 2010), passou a se influenciar naquelas lembranças e então nasceu dentro dele um forte desejo de se tornar um mágico profissional. Desejo que o levou a abandonar seu primeiro emprego fixo, e ajudado por um amigo ele iniciou suas apresentações em bares, teatros e casas de espetáculo.

Houdini criou uma ilusão a qual denominou de Metamorphosis, que funcionava da seguinte maneira: O mágico entrava algemado em uma caixa que era bem trancada por inúmeros cadeados. A assistente de palco ficava em pé sobre essa caixa e segurava uma cortina, poucos instantes depois a cortina era solta pela assistente, mas quem se via sobre a caixa não era ela e sim o mágico, que de pé, e sem algemas tentava soltá-la, pois ela havia ocupado o seu lugar misteriosamente.



¹¹³Harry Houdini- O maior mágico e ilusionista de todos os tempos. Disponível em: <<http://mundotentacular.blogspot.com.br/2011/04/harry-houdini-o-maior-magico-de-todos.html>>. Acessado em: 12 de Dezembro de 2015.

FIGURA IV: Fotografia do mágico Houdini ainda jovem e sua assistente e esposa Wilhelmina, na primeira apresentação da mágica Metamorphosis no Canadá em Maio de 1986.¹¹⁴

Ainda sobre suas peripécias no universo da mágica, Houdini descobriu brincando com algemas que tinha um “dom” para se livrar delas e posteriormente de qualquer tipo de confinamento. Um mágico que levava em média quinze segundos para fazê-lo, era desafiado pelos seis segundos do jovem artista, assim, surgiu sua mais estupenda mágica. Ele era pendurado de cabeça para baixo do alto de uma ponte ou edifício, estando aprisionado por seis algemas, grilhões ou camisas de força e deveria livrar-se delas em menor tempo possível. Houdini, costumava oferecer grandes somas em dinheiro a quem lhe imputasse um confinamento do qual ele não conseguisse escapar, conta-se que ele conseguiu sair brilhantemente de todas situações as quais lhe desafiaram.



FIGURA V¹¹⁵: Em 26 de abril de 1916, cerca de 50.000 homens, mulheres e crianças disputavam espaço no centro de Baltimore para ver Harry Houdini dar o maior show gratuito na cidade. Realizando mais um de seus truques na cornija de um edifício antigo. Houdini foi

¹¹⁴ Fotógrafo desconhecido. Fotografia disponível em: <<http://thechronicleherald.ca/novascotia/1134238-magic-on-yarmouths-main-street>>. Acessada em 12 de Dezembro de 2015.

¹¹⁵ **Harry Houdini's Halloween disappearing act.** Disponível em: <<http://retrobaltimore.tumblr.com/post/132170200829/harry-houdinis-halloween-disappearing-act>>. Acessado em: 12 de Dezembro de 2015.

suspenso de cabeça para baixo bem acima do chão vestindo uma camisa de força com o objeto de livrar-se dela em menor tempo possível. (Fotografia dos Arquivos Baltimore Sun, 1916).

Como era de se esperar, a morte do mágico foi resultado de uma de suas atrações, onde ele tinha de suportar socos recorrentes no estômago. Assim, fora acometido por um apêndice supurado que o levou a morte aos cinquenta e dois anos de idade.

Talvez, o mágico mais importante depois de Houdini tenha sido mesmo David Copperfield¹¹⁶, nascido em Nova Jersey- Estados Unidos, na década de cinquenta tendo iniciado suas primeiras mágicas aos dez anos. Aos doze começou a atuar profissionalmente e se tornou o mais novo membro aceito na sociedade dos mágicos americanos. David contou com o apoio dos meios de comunicação em massa para divulgar seu trabalho, como a Televisão. Por isso alcançou tanto sucesso. Com truques inovadores aliados a histórias narradas ele mantinha o suspense e o interesse nos telespectadores, já que eram televisionados mundialmente e resultava numa audiência que superava em bilhões o número de pessoas assistindo.

Mas foi em 1981 que ele causou histeria mundial quando fez desaparecer um avião Learjet e dois anos depois fez sumir a estátua da Liberdade. Ainda passou através da Grande muralha da China, levitou sobre o Grand Canyon e também fez com que um vagão do grande trem Expresso do Oriente levitasse e desaparecesse. David Copperfield também é a grande inspiração do mágico Alisson de Souza, que o considera um artista completo e como já fora dito anteriormente, motivo de seu interesse pelo universo da mágica.

Como pudemos refletir através dos caminhos trilhados até aqui, a identidade do mágico é fluída e essa percepção se dá a partir das diferenças entre as diversas faces que vestiram esse artista ao longo do tempo. As identidades constroem-se a partir de suas diferenças e se fazem no esteio espaço/temporal e social, ao qual está inserida. Cada época de acordo com suas necessidades e inquietações construiu um ser mágico que perpassou suas roupas, locais de apresentação, postura, tipos de números e estratégias, códigos e símbolos de apresentações. Segundo Silva (2003):

¹¹⁶**Mundo mágico - biografia David Copperfield.** Disponível em: <<http://mundomagico32.blogspot.com.br/2008/09/david-copperfield-david-copperfield.html>>. Acessado em: 13 de Dezembro de 2015.

“A identidade e a diferença não podem ser compreendidas, pois, fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem. Dizer isso não significa, entretanto, dizer que elas são determinadas, de uma vez por todas, pelos sistemas discursivos e simbólicos que lhes dão definição. Ocorre que a linguagem, entendida aqui de forma mais geral como sistema de significação, é, ela própria, uma estrutura instável.” (P. 76 -78)¹¹⁷

Mas não podemos pensar que apenas de rupturas e mudanças constitui-se o dançar do tempo, continuidades também ilustram esses passos, e não se deve desconsiderá-las, mas perceber sua força e voz por trás dos ventos que as trouxeram. Os mesmos ventos que fizeram a mágica Cups and Balls sobreviver, ainda que a postura do mágico, estrutura da apresentação, objetivos, público consumidora e a estética do material não sejam os mesmos, continua-se a realizar o Cups and Balls com três copos e quatro bolinhas como as representações na inscrição da câmara funerária em Benin Hassan, na obra “The Juggler” de Bosh e na obra “The Juggler of the Chateau” d'Eau de W. Sams, todas produzidas em períodos distintos.

Os mesmos ventos que fazem a mágica sobreviver após séculos: o segredo. Ainda é ele, sedutor, forjado do silêncio, causador de inquietude, da desordem. A solução e o problema, a calma e a tempestade. Ainda é ele que faz o saber da mágica pulsar. Quando aos olhos dos homens encanta e o cérebro confunde. Quando Alisson, Houdin, Houdini, Fawkes ou Copperfield foram tocados e atravessados pelo mecanismo e encantamento daquilo que se escondia diante de seus olhos.

2.3- A mágica em cena

- 1 - Jamais revele o segredo de uma mágica;*
- 2 - Nunca repita um mesmo número de mágica no mesmo show; nunca anuncie o final do efeito mágico (a surpresa é o êxito da mágica executada);*
- 3 - Nunca apresente uma mágica sem que a tenha praticado antes;*
- 4 - Procure agir sempre com a maior naturalidade possível, aprendendo a ter confiança em si, além de ser simpático ao público;*
- 5 - Elabore antecipadamente as mágicas que irá executar;*

¹¹⁷SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011

- 6 - *Procure sempre se sentir um mágico em cena e esteja sempre espantado e sorridente com a mágica executada;*
- 7 - *Procure criar uma história a ser contada, que tenha a ver com a mágica que está sendo executada;*
- 8 - *Se errar uma mágica, não há problema, pois, só você sabe o que iria acontecer ao final. Deixe de lado esta mágica e comece imediatamente outra;*
- 9 - *Procure começar seu show com uma mágica de alto impacto ou intrigante, pois isto fará com que o público perceba que vai acontecer um grande show.*

- Pacto dos mágicos

2.3.1- Que comece o espetáculo

Há muitas controvérsias sobre o uso da palavra mágica, sendo muitas vezes substituída pela palavra ilusionismo. Para alguns, mágica e ilusionismo podem ser considerados sinônimos, já que ambos definem a arte de encenar truques de desaparecimentos e transformações utilizando objetos, animais e até mesmo pessoas. Toda mágica é uma ilusão, logo, o ilusionismo também seria uma mágica. Para outros, a mágica é feita de forma mais aproximada da plateia, enquanto que o ilusionismo possui uma estrutura mais elaborada. Há opiniões controversas sobre essas definições, mas independentemente disso, precisamos concordar que a arte de encantar o público com truques é bastante antiga. Portanto, a criação da mágica e do ilusionismo parte da mesma história. Segundo Alisson de Souza, o uso do termo mágica não é honesto com o público.

Eu nunca digo que eu sou mágico, mas vou explicar o porquê. Para mim, na minha visão, o mágico faz coisas que não existem, por exemplo, fazer um baralho desaparecer e ele desaparece realmente, de verdade, mas eu não faço isso, queria eu ter esse poder, mas não. O que eu faço é criar a ilusão, na ilusão, você tem a ilusão de que ele sumiu, mas na verdade ele não sumiu, ele pode estar escondido dentro da manga, pode estar debaixo da mesa. Você só não viu onde foi que eu coloquei o baralho, isso é ilusão, eu crio a ilusão, então eu não sou mágico, eu sou ilusionista, eu crio a ilusão e acho mais honesto me denominar como ilusionista por isso¹¹⁸.

Apesar das considerações de Alisson acerca dos significados das palavras que estão sendo discutidas, a autora deste trabalho discorda dessa dissociação respeitando a

¹¹⁸ Fala de Alisson de Souza.

posição de seu interlocutor, por acreditar que são palavras sinônimas e mais ainda, por não acreditar no conceito de mágica como sendo algo “desonesto” para com o público. Ao contrário, a palavra deve ser usada em seu sentido figurado como tradução de fascínio e encantamento, pois dentre as inúmeras expressões advindas da plateia, estas são as mais comuns e observáveis. Justifica-se desse modo, o uso da palavra mágica ao longo desse trabalho, ao invés da palavra ilusionismo, que também se fará presente em alguns momentos.

Mas quais são os elementos necessários para causar esses sentimentos no público? Quais são os códigos, posturas, números, estrutura do local, elementos que permitem a mágica acontecer? As expressões cênicas caracterizam-se por três elementos: o artista, o texto e o público. Contudo, em um espetáculo de mágicaos elementos ultrapassam essa concepção, pois os objetos (cartas de baralho, moedas, dados, bolinhas, lenços, papéis), suas disposições sobre o palco e até a vestimenta do artista são elementos participantes do ato, afinal, contracenam com ele e fazem o espetáculo evoluir.

Quando nos referimos ao texto, estamos falando de seu sentido semiológico, ou seja, do conjunto de signos que podem ser imagéticos e verbais (COHEN, 2007, p. 29)¹¹⁹. Afinal, existem apresentações sem fala, outras com músicas de fundo e que por isso, se dão por meio de elementos cênicos. No caso da mágica, o artista em cena representa um mágico, mas não podemos precisar os limites da distância e aproximação entre o sujeito e o artista, ou o medir o nível de relação dessas identidades. O que existe é um arquétipo do mágico que constitui sua identidade perante o público. Se por um lado o mágico representa quando se propõe a iludir o público, empenhado em convencê-lo de que suas ações são provocadas por passes de mágicas, por outro, o público consente, é conivente, há portanto, um acordo implícito de ambas as partes.

Em páginas anteriores foi dito que o espetáculo ocorre a partir de duas concepções de espaço. O espaço físico e o espaço subjetivo. Este último pode ser entendido como aquele que o mágico saqueia do outro no instante da mágica. Quando a plateia espera pelo momento exato da ilusão, ao mesmo tempo em que não sabe o que está por vir. O instante da ilusão é o momento em que o mágico instaura-se no lugar do

¹¹⁹COHEN, R. **Performance como linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

sujeito que o assiste para desordenar sua linha de raciocínio e embaralhar sua lógica. Poderíamos chamar essa ação de tática:

[...] a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. (CERTEAU, 1990, p.100)¹²⁰

É nessa tática que o segredo da mágica adquire seu encantamento, depois do instante, o encantamento se desfaz, apesar do sujeito que aprecia o espetáculo possivelmente continuar a se perguntar como foi possível aquilo que ele acabou de presenciar, mas o sentimento de evasão e de suspeição já não são tão intensos. Pode-se passar para o próximo número.

2.3.2- Os truques

Para que as subjetividades sejam afetadas em cena, muitos números foram criados e aprimorados ao longo do tempo como já foi discutido anteriormente. Hoje, pode-se organizar os muitos números a partir das categorias básicas de mágicas que se tratam:

- 1 - Geral: com aparelhos em geral, fundo musical e apresentado em um palco.
- 2 - Das grandes ilusões: mágicas teatrais, onde o mágico executa números famosos, com grandes aparatos, fundo musical, etc. Ex: levitação, mulher serrada.
- 3 - De salão: pequenos números de mágicas (cordas, cartas, mentalismo) com pequenos aparelhos em um local qualquer (salas, restaurantes, hotéis, etc.).
- 4 - Infantil: show direcionado às crianças com a estimulação da imaginação e participação efetiva do público infantil.

¹²⁰CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

- 5 - De mesa (Close-up): utilização de pequenos aparelhos e coisas do dia-a-dia, como baralhos, moedas, palitos. Associada a ela, está a mágica de improviso, sem qualquer preparação antecipada.
- 6 - De manipulação ou prestidigitação: mágicas executadas com habilidade manual, fazendo “verdadeiros milagres” com as mãos.
- 7 - Cômica: execução dos números e atos de forma engraçada.¹²¹

Os números de Alisson permeiam algumas dessas categorias, vejamos como acontecem suas apresentações:

Nas minhas apresentações eu procuro me vestir bem à vontade¹²², porque eu procuro tirar da visão das pessoas que é a roupa que esconde alguma coisa. O que eu vivo hoje é mágica misturando com humor, porque eu sempre achei que eu tinha um lado meio brincalhão com as pessoas. Eu não consigo fazer mágica e ficar sério, eu tenho que falar, eu gosto de interagir com o público, tem que haver uma troca. Ela sorrir, ela vivencia e eu me divirto porque eu consegui fazer isso. Hoje eu trabalho com humor usando números clássicos, mas não é um humor escrachado, eu me aproveito das situações. Quando comecei eu era muito de fazer um número por fazer, não tinha um porque, depois comecei a trabalhar mais com números de salão, mas tinha muitos números pequenos e para palco isso é ruim, nem todo mundo consegue ver, depois comecei a comprar números maiores para salão para que as pessoas pudessem ver de longe. Hoje trabalho com números pequenos voltados para salão e todo mundo consegue ver, mesmo que eu faça um numerozinho de baralho e foi assim que eu entendi porque eu não conseguia transmitir emoção, mas hoje eu consigo, porque eu não só brinco com as pessoas, eu também tento tirar uma história por trás daquilo. Às vezes eu conto a história da minha vida, de como foi que entrei na mágica, um exemplo motivacional para que as pessoas não desistam do que acreditam¹²³.

Observa-se a partir da fala de Alisson, que a mágica necessita de táticas em todo o seu processo, ou seja, antes e depois do acontecimento, da exibição do número. A roupa como um elemento silencioso a compor a ação futura, a ideia de que não há nada escondido, intuindo que trata-se de um fato sobrenatural, de poderes relegados a pessoas únicas, afinal, é ele – o artista- que detém a posse do segredo.

¹²¹GARAT, Fernanda. ZAMBRONI, Gabi. GUIMARÃES, Lucy. RANI, Tahiana. **Abracadabra**. Eclética, 2005.

¹²²Alisson entende por ‘a vontade’, uma vestimenta simples, calça e camisa social, de preferência as que deixam seus braços a mostra, para que não passe ao público a ideia de que ele pode estar escondendo algo embaixo das mangas.

¹²³ Depoimento de Alisson de Souza

Uma outra tática observável a partir desta fala, é a introdução dos números cômicos nos espetáculos de mágica, cujo objetivo é o de atrair o público interagindo com ele, encontrado no riso um meio para circular entre o coletivo e o individual, para romper com a distância entre o artista e o espectador.

Como eu já disse antes, nos meus espetáculos eu procuro chamar atenção visual com números pequenos e rápidos. Mas tenho três números que chamam mais atenção do público: o bichinho, Róqui. Róqui é um guaxinim que pula no palco, pula por cima dos meninos, eu fico conversando com ele e ele responde, todo mundo rir. Ele não é de verdade, ele é um boneco, mas ele pula, eu jogo ele por cima das pessoas. É tudo manipulação minha. As pessoas pensam que ele é de verdade, mas ele não é, ele é completamente de mentira. E é uma mentira tão mentirosa que acaba se tornando real. E eu relaciono o Róqui ao lado cômico, por isso gosto tanto desse momento do espetáculo também, porque é onde me aproximo mais da plateia¹²⁴.



FIGURA VI: Alisson em mais uma de suas apresentações com o Guaxinim de estimação¹²⁵.

¹²⁴ Fala de Alisson de Souza.

¹²⁵ Todas as fotografias referentes ao mágico campinense Alisson de Souza, foram disponibilizadas pelo mesmo a partir de seu acervo e são meramente ilustrativas.

Tem outra, que é um número que eu faço com bolinhas de espuma e outro número que eu faço onde eu sempre chamo alguém da plateia e peço a pessoa para engolir papel e vou engolindo junto com ela, mas claro que a pessoa não engole porque ninguém é besta, mas eu vou colocando aqueles pedaços de papel e no final vou tirando um filete de papel que não tem fim, uns dez metros que a outra pessoa não consegue entender, trata-se de um truque bem simples, mas que tem um impacto visual bastante interessante, as pessoas geralmente ficam bem impressionadas com essa mágica, porque o papel sai de dentro da minha boca, mas não sai molhado de saliva¹²⁶.

Alisson tem a mágica do filete de papel segredada e diz que apesar de ser bem simples, é um dos números mais impressionantes, aliás, é interessante notar que os números pequenos parecem produzir um efeito maior no público do que números com aparelhos, que geralmente são mais complexos e demorados. Isso é pontuado pelo próprio artista que, apesar de ter em casa todos os aparatos para realizar números maiores, prefere a simplicidade dos baralhos ou das moedas e bolinhas, consequência de sua própria experiência.



FIGURA VII: Em uma festa de debutante, Alisson retira um interminável filete de papel de dentro da boca¹²⁷.

¹²⁶ Fala de Alisson de Souza.

¹²⁷ Imagem ilustrativa.

Alisson faz apresentações onde o chamarem, não é artista de apresentar-se apenas em circo, aliás, gosta mais de ir ao circo do que se apresentar nele, pois sua vida como professor não o permite viver como circense:

Hoje em dia eu trabalho para escolas, empresas e festas particulares. Já me apresentei em algumas cidades também com o meu orientador, porque a gente tinha um projeto que era Ciência e Arte na feira, então ele levava os experimentos de física e eu entrava com os números de mágica. Pessoas ao redor e é legal, porque você escuta muita coisa e para você conseguir enganar uma pessoa no palco é muito difícil, porque as pessoas estão ao seu redor, vendo o que você está escondendo. Mas hoje em dia eu consigo fazer isso de uma forma tão fácil que ninguém nem nota¹²⁸.

Outra ressignificação da mágica pode ser associada ao uso da mesma em sala de aula, como faz o nosso físico, professor e artista. A ilusão como tática pedagógica, a sala de aula como salão de eventos e os alunos como espectadores. Representações que culminam no deslocamento de papéis como metodologia afim de ressaltar nos alunos o interesse pela aprendizagem e no artista, um espaço de prática e possibilidades de sua arte.

Nenhum mágico se faz sem prática e sua evolução depende principalmente disso, mais ainda quando se trata de mágicas em que a rapidez das mãos precisa enganar os olhos, como nos números de prestidigitação, ou seja, números em que uso das mãos seja necessário, tais como as mágicas em que Alisson utiliza cartas de baralho:

A prestidigitação, quando bem feita, é milagrosa de se ver. (A palavra “sleight” vem do nórdico antigo e significa inteligência, perspicácia, astúcia.) Em geral, é executada a curta distância, a poucos passos do espectador. Existem centenas de truques diferentes. Alguns envolvem o desvio da atenção. Outros exploram falhas do aparelho visual. Aliás, o papel da percepção visual na prestidigitação é fundamental para a mágica (MACNICK & CONDE, 2011, p. 21).

Das categorias da mágica que apontamos e de acordo com o discurso do mágico, podemos enquadrá-lo como mágico de salão, já que ele mesmo afirmou que trabalha com números rápidos e pequenos, bem como mágico de mesa (close-up), onde ele utiliza pequenos aparelhos como moedas, cartas, papel, e o cômico como já discutimos anteriormente, onde ele afirma:

¹²⁸ Fala de Alisson de Souza.

[...] o que eu vivo hoje, a ótica que eu vivo hoje, que é o que tenho mais trabalhado é a mágica misturada com humor, porque eu sempre achei que eu tinha um lado meio brincalhão com as pessoas. Eu não consigo ser um mágico sério, eu não consigo ser aquele mágico que fica lá no palco sério e calado. Eu tenho que falar, eu gosto muito de me comunicar com as pessoas, eu tento saber o que a pessoa ta passando e trazer aquilo que ela passa para dentro da mágica. É uma troca, ela sorrir, ela vivencia e eu me divirto, porque eu tou conseguindo fazer aquilo que ela quer¹²⁹.

Até aqui falamos sobre as categorias da mágica, contudo, também existem as divisões de mágicas por tipos. Vejamos:

- Mentalismo: é uma das áreas da mágica onde os mágicos criam efeitos de adivinhar o pensamento do espectador, prever o futuro e entortar metais.

- Manipulação: é o tipo de mágica que depende extremamente da habilidade manual do mágico. Os efeitos dependem diretamente da destreza do mágico, sendo os aparelhos (que produzem efeitos automaticamente) normalmente não utilizados nesta categoria.

- Floreios: o ato de criar formas e leques com cartas de um baralho, geralmente em uma rotina musicada apresentada em um palco. Muitos artistas apresentam floreios para abertura de suas rotinas. Os floreios requerem muita pratica e habilidade com as mãos, além de muitos baralhos.

- Cartomagia: é a arte de fazer mágica com cartas de baralho, sendo considerada a categoria mais ampla da mágica. Centenas de efeitos mágicos podem ser realizados com um único baralho.¹³⁰

Os tipos trabalhados por Alisson dos citados acima são a manipulação e a cartomagia. Ambos dispensam o uso de grandes aparelhos como faziam Houdini e David Copperfield e são típicos de mágicas de salão e de mesa. Esses números menores podem ser efetuados em lugares também menores, o que facilita a circulação do artista por diversos espaços, apresentando-se por escolas, empresas, festas e eventos em geral, como o faz Alisson.

¹²⁹Fala de Alisson de Souza

¹³⁰**Categorias da arte mágica.** Disponível em: <<http://portaldamagica.com.br/tag/categorias-da-arte-magica>>. Acessado em: 13 de Dezembro de 2015.



FIGURA VIII: Alisson manipulando baralhos.

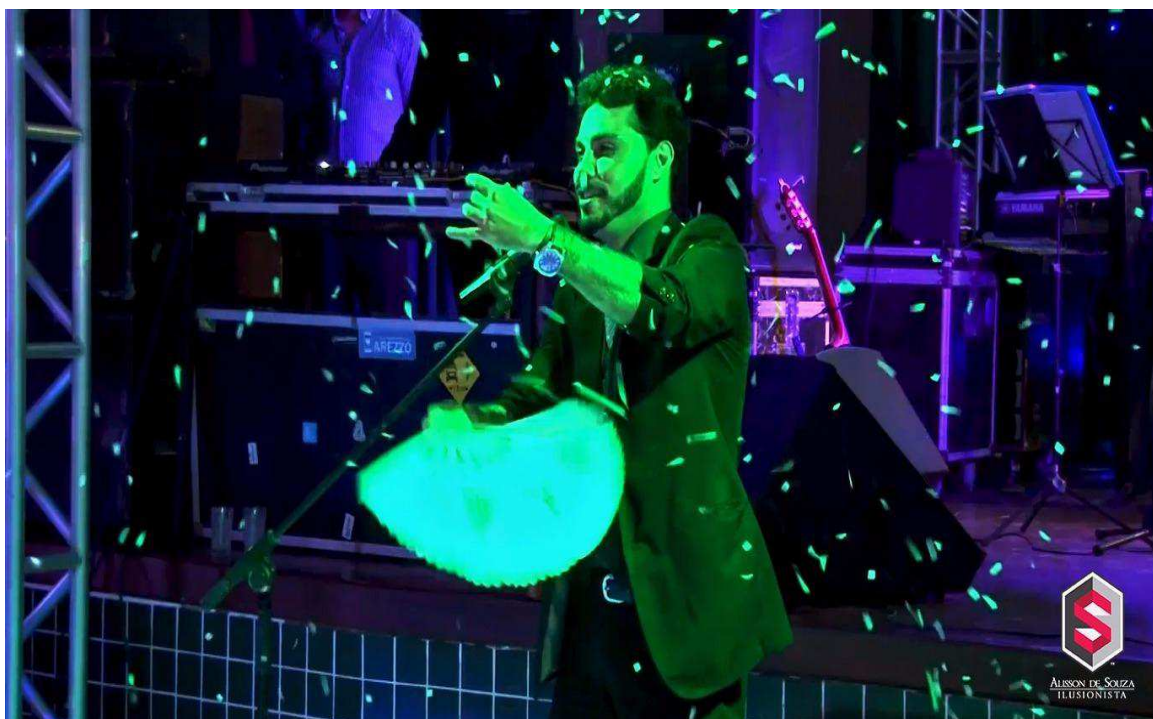


FIGURA IX: O mágico fazendo papel repicado surgir do leque que está segurando¹³¹.

Até aqui, refletimos sobre a mágica da perspectiva do palco, ou seja, dos mecanismos efetuados em cena e daquele que o efetua, é importante que se faça esse procedimento do ponto de vista de quem assiste a apresentação para que possamos

¹³¹ Imagens ilustrativas.

problematizar os efeitos que a mágica exerce sobre sujeito, percebendo encontros e desencontros entre o instante da mágica e os olhos que atentos se veem enganados e também, encantados.

2.4- O que os olhos veem?

Para aqueles que acreditam não é necessário explicar. Para aqueles que não acreditam, nenhuma explicação será suficiente.

- Joe Dinnunger.

Antes da entrevista, solicitei a Alisson que levasse alguns dos seus objetos de mágica para que pudesse realizar demonstrações. Chegada a hora, ele retira duas bolinhas vermelhas do bolso da calça, me pede para que escolha apenas uma delas, e diz que eu preciso segurá-la forte com uma das mãos. Logo em seguida me solicita que abra a mão e impressionantemente aparecem as duas bolinhas. Ele pede novamente que eu segure firme as duas bolinhas, assim como para abrir a mão, ao fazê-lo, aparecem quatro bolinhas. Fiz o mesmo procedimento mais uma vez e então sete bolinhas apareceram. Observei atentamente os movimentos do mágico, mas nada consegui perceber que o desmontasse. Confesso que fiquei aliviada por não ter descoberto o segredo, porque eu ainda estava sob o efeito do encantamento.

Em seguida ele realizou outra mágica. Me mostrou duas moedas de nacionalidades diferentes, uma pertencia ao México e outra aos Estados Unidos, ambas possuíam praticamente o mesmo diâmetro, porém, tinham cores diferentes. Mais uma vez ele me pediu que escolhesse uma das duas moedas. Escolhi a mexicana e a segurei firme. Ao abrir a mão, a moeda que ali estava era a dos Estados Unidos, enquanto que a mexicana estava guardada.

A terceira e última mágica foi feita com baralho. Alisson me mostrou um baralho e pediu para que eu escolhesse uma carta, a carta escolhida foi o oito de copas.

Ao memorizar a carta eu a embaralhei e entreguei a ele o montante com a minha carta em algum lugar entre as outras. Depois, ele pediu para que eu dividisse as cartas na quantidade de montantes que eu quisesse. Dividi em quatro montantes que foram posicionados emborcados e tive de escolher um. Ao escolhê-lo, Alisson perguntou se eu queria a carta que estava em cima ou a carta que estava embaixo, escolhi a de baixo, e ali estava o meu oito de copas.

Ao presenciar o momento da mágica, a sensação sentida foi a de estar e não estar. O instante te evade, te faz interagir no tempo da mágica e do mágico, vivenciar o presente do acontecimento. Mas que presente? Uma fruição de presentes simultâneos: o do artista e o do espectador. Ele concentra-se na execução de sua atividade, o outro, observa a execução da atividade. O olhar completa o que as mãos e os gestos buscam iludir, esconder para mostrar e mostrar para esconder. Contudo, é possível que o momento posterior a mágica seja ainda mais impactante para o espectador. Isso porque perguntas começam a surgir e quem tem as respostas não as pode oferecer. Pensemos melhor estes dois momentos.

2.4.1 – O instante

Consideramos o instante como sendo o exato momento em que a magia acontece, - o piscar de olhos- um encontro de subjetividades, assim, de tempos, inquietações, sentimentos. Um encontro onde os olhos conversam, interrogam, buscam e o corpo a se apresentar no palco com os objetos como sua extensão, dança, saqueia, movimenta-se, esforça-se em fazer crer, ou seja, o confronto da realidade com uma suposta irreabilidade.

Em sua busca para suscitar reações junto ao público, a mágica inspira inúmeros sentimentos que variam entre o maravilhamento, o horror, o assombro, a euforia e o sentimento espiritual. Esses sentimentos são suscitados por defrontarem-se com o modelo de conhecimento e verdade a partir do viés positivista e de uma ciência empírica, que torna a mágica desprovida aparentemente de uma razão de ser, um elemento inquietante, nos causando sentimentos que podemos traduzir pelo estranhamento causado por aquilo que não nos é familiar.

A característica da visualização através da apreensão de uma (ir)realidade fugidia e etérea é a operacionalização da mágica que almeja provocar no receptor a reação do “não hesito, vejo”, “agora creio”: a dimensão ótica, ou o seu poder de enxergar além. Cativados pelos olhos e ouvidos, o espectador é tomado de uma impressionabilidade que suscita neste ainda mais a necessidade de compreensão da mágica, mas, como ela não ocorre, o mesmo é conduzido a uma sensação de que o irreal efetivamente existe instaurando a coexistência do mundo natural e do mundo sobrenatural. E é justamente esta justaposição entre o possível e o “impossível” que permite o acontecimento da mágica.

Para refletir melhor este encontro/confronto, o pensaremos a luz do Númen, um conceito criado por Rudolf Otto¹³² no século XIX e apropriado por Carl Jung no início do século XX.

Segundo os escritos de Otto acerca da filosofia da religião, o numen seria o estado religioso da alma tocado pelas qualidades transcendentais do divino. Diz respeito ao maravilhamento frente à beleza e complexidade de um universo infinito, mas desvendável, pelo menos em parte. Sentimento de que algo está fora de mim e longe do meu alcance, mas que ao mesmo tempo se encontra em mim. O termo do latim numen significa influxo divino, sendo assim, o termo não é passível de definição clara, mas de reflexão. Sua presença provoca um estado da alma, reações psicológicas as quais podem apontar elementos do sentimento numinoso. Ele procura facilitar a compreensão desse conceito (pois o numen só pode ser entendido ao ser experienciado) a partir da frase *mysterium tremendum fascinans et augustum*¹³³.

O objeto dessa experiência religiosa seria caracterizado como tremendo, o que causa medo no sujeito, paralisando-o com uma aura de grande poder, o direcionando a uma dependência e a um sentimento de anulação. O misterioso, ultrapassa a esfera do usual, do inteligível. Quando a alma se abre às impressões do Universo, e nelas se abandona e mergulha, fica suscetível para experimentar intuições e os sentimentos de algo que é, por assim dizer, um excesso característico e livre que se acrescenta à

¹³² OTTO, Rudolf. **O Sagrado: um estudo do elemento não-racional na ideia do divino e a sua relação com o racional**. (tradução: Prócoro Velasquez Filho). São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

¹³³ O termo pode ser interpretado como *o misterioso, o sagrado, o fascínio o medo e a atração*.

realidade um excesso não apreendido pelo conhecimento teórico do mundo e da conexão cósmica, tal como está constituído pela ciência (OTTO, 1985).

Diferentemente de Otto, Jung¹³⁴ acredita que o movimento, ou ação dos efeitos do numinoso não se figuram apenas no que é particularmente definido como religião. Mas como a expressão de algo que escapa ao poder da consciência, sujeitando-a a esse algo. Há ainda uma outra distinção, nesta, Otto afirma que o natural e sobrenatural não possuem similaridade, em detrimento do numen ser um fenômeno que se identifica com a religião. Mas, para Jung, não existe o sobrenatural, pois efeitos e acontecimentos estão dentro do âmbito psíquico.

Sabemos que o fantástico numinoso prima por sua linguagem dual que se reflete na personalidade da trama em que está inserido, neste caso, de um espetáculo de mágica. Embora com palavras e imagens “deste mundo”, ela consegue transcender as limitações próprias do texto/imagem ao evocar sentimentos, que segundo Jung (2009), são antigos e estão arraigados em nosso inconsciente coletivo, colocando-nos diante daquilo que ultrapassa o nosso entendimento, mas que ao mesmo tempo se insere em nossa mundanidade de forma tão arrebatadora. É essa a função do fantástico numinoso: trazer, de forma concreta, capturado para o nosso mundo, aquilo que é abstrato.

Assumindo a sua dimensão ótica, a mágica se coloca simultaneamente ao prazer da ‘irrealidade’ possibilitada por um distanciamento “i-mágico” do cotidiano, envolvendo-nos, tanto esteticamente quanto cognitivamente, através do interesse pela trama elaborada, e o prazer de presenciarmos o numen, nos proporcionando uma vaga ideia de apreensão daquilo que não seria passível de representação, seja com palavras ou imagens, mas que, no entanto, pelo menos no universo das manifestações artísticas tenta ocupar o lugar daquilo que não encontra lugar no senso comum.

É importante ressaltar que a força do numen se exerce de acordo com a subjetividade de cada indivíduo. Essas forças, como nos relata o mágico Alisson de Souza, podem ser observadas entre adultos, crianças, adolescentes e até em idosos.

¹³⁴JUNG, C. G. (2009). **Considerações Teóricas Sobre a Natureza do Psíquico**. In C.G.Jung, A Natureza da Psique. (pp. 97-174). (Vol. VIII/2 das Obras Completas). Petrópolis: Vozes (Originalmente publicado em 1946).

Eu faço um show para todo mundo, e contrariando aquilo que a gente costuma pensar acerca de adulto não gostar muito de mágica, pasmem! Às vezes tem mais adultos do que crianças e adolescentes. Eu imagino quase sempre que o adulto leva a criança não para a criança ver a mágica, mas para ele ver. Eu acredito que ele vai ao show ou porque gosta da sensação de tentar descobrir o segredo, ou porque ele gosta daquilo, não de ser enganado, mas de ser retirado do habitual e pensável para vivenciar o que não pode explicar. Acho que o fato de eu chamar pessoas do público para o palco também influencia nessas sensações, porque ao fazer isso, eu dou a ideia de que nada foi preparado, reforçando o poder da mágica, fluiu, o espectador não combinou nada comigo, ele que escolhe está lá na frente e ao tocar os objetos busca desvendar o segredo, “desmascarar” o mágico, mas isso nunca ocorreu nos meus shows, ao menos nunca se manifestaram. O que vejo, são pessoas atentas e surpresas, chocadas com o que presenciam. Sinto que posso direcioná-las a qualquer lugar¹³⁵.

A partir da fala de Alisson, podemos perceber o público imerso no tempo da mágica, entre o instante e o momento posterior, o efeito. Entre o poder do numen e a necessidade de racionalização dessa força, mesmo que ninguém tenha noção do que ela seja, já que a mesma carrega em si inúmeras possibilidades de evasão entre surpresos e chocados. Vejamos adiante o depoimento de alguns espectadores entre idades variáveis acerca de suas experiências em espetáculos de mágicas. O primeiro depoimento é o de Mariana¹³⁶ que possui onze anos e cursa a sexta série.

Nada se compara ao mágico. Ele entrou com andar de grandes passos como se estivesse com pressa, suas mãos escondidas logo apareceram e junto delas tinha um lenço branco. Esse lenço foi amassado e bem escondido por entre as mãos, quando ele abriu apareceu um lenço laranja. Depois ele apertou o lenço entre as mãos novamente e ele voltou a ser branco. Fiquei surpresa. Mais impressionante foi o que aconteceu depois. Ele tirou uma cartola de algum lugar e colocou em cima de uma mesa, depois pegou o lenço branco e colocou lá dentro, quando retirou, saiu um pombo branco em seu lugar, em seguida ele devolveu o pombo a cartola e ao tirá-lo de dentro o que veio foi o lenço. Foi deslumbrante e inacreditável.¹³⁷

Mariana conta o processo da mágica que assistira, o instante, o deslumbramento. Mas logo ela descreve o momento posterior ao efeito da mágica, ao que seus olhos acabaram de presenciar, uma necessidade de racionalizar o que vira através de explicações empíricas, comparações, um alívio para a consciência: “[...] comparei a

¹³⁵ Fala de Alisson de Souza.

¹³⁶ Todos os nomes apresentados relacionados ao público são fictícios.

¹³⁷ Depoimento de Mariana.

mágica com uma coisa muito comum no dia-a-dia, a mudança constante do estado da água. Se levarmos ao fogo, vira vapor, se esfriar volta a ser líquida, se congelarmos fica sólida e se descongelarmos volta ao seu estado físico natural.”

Vejamos agora o relato de Marcus de 20 anos, também estudante:

[...] eu gostava muito de ver os shows de mágica, eu sempre esperava aquelas coisas de filmes do gênero: homem alto, esguio, bigode arrebitado nas pontas, um smoking, cartola e etc. Os mágicos não eram assim, mas eu pouco me importava, eu ficava louco pra ver os pombinhos desaparecerem da gaiola, ou o auxiliar do mágico sumir e reaparecer noutro lugar do picadeiro; eu tinha medo quando ele chamava algum voluntário, geralmente era uma criança, e eu tinha medo de ser o escolhido. Acho que acreditava que o mágico tinha super poderes e que ele poderia me fazer desaparecer para nunca mais voltar. Ainda tenho essa sensação e é ela que me faz gostar tanto de mágica. Esse negócio de sentir medo do que pode acontecer porque a gente não pode entender o que mágico tá fazendo. Mas eu nunca fui de querer descobrir as mágicas, eu gosto da sensação de não ter controle sobre as coisas, é meio esquisito né? Mas para que destruir a magia das coisas? Para que acabar com a sensação estranha e ao mesmo tempo confortável que a gente fica quando assiste?¹³⁸

Acompanhando o depoimento de Marcus, e ainda sobre a experiência particular que descrevi no início deste tópico, tive sensação parecida ao viver o instante da mágica. Por mais que Alisson me explicasse detalhe por detalhe de seu ilusionismo com baralhos, eu tentava desviar meu raciocínio para outro lugar como se não quisesse quebrar o encantamento da situação que acabara de vivenciar. Um prolongamento do efeito do desconhecido em mim, do mistério fascinante ao qual o numen refere-se. Por fim, ainda esforçando-se para me explicar e até ensinar o que acabara de fazer, eu só conseguia pensar no recente e até então novo e estranho sentimento que havia sido extraído silenciosamente de meu interior e expressado através do meu olhar, não em busca de respostas, mas tentando auto convencimento daquela sensação nada habitual, como se apenas o instante existisse, me levando a rejeitar o momento posterior inúmeras vezes, apesar de já passada a magia. Não vivi a situação do querer racionalizar, do querer descobrir, na verdade, a ignorei.

¹³⁸ Depoimento de Marcus.

Podemos observar o contrário dessa atitude em um outro depoimento, dessa vez, Gabriel de 15 anos, conta com objetividade sua experiência:

[...] eu fui a um circo que tinha uns artistas estranhos, com sotaques que tentavam identificar falsamente que eles não eram brasileiros. O palhaço por exemplo, tinha um sotaque espanhol horrível, quando eu achei que não podia ficar pior, entra o mágico com um sotaque inglês pior. Mas mesmo com esse sotaque foi o que mais me encantou, com uma mágica de levitação, ele fazia sua assistente de palco levitar, mas depois de muito analisar, percebi que ele era um grande charlatão, porque era óbvio que tinha uma mesa preta por trás do pano preto, tudo não passou de ilusão de ótica. Achei muito bobo e em seguida não consegui mais me concentrar no que ele estava fazendo mas em como descobrir o que ele estava fazendo.¹³⁹

Quando a mágica é descoberta, perde-se o efeito do numen, e portanto, perde-se o sentido da mesma, por isso, Gabriel achou a mágica boba. Em sua necessidade de racionalizar o que assistia acabou por forçar a mente a descobrir o segredo, preocupando-se com isto ao longo da atração excluiu todas as outras possibilidades, inclusive a de invadir-se pela mágica, pois quando o segredo é revelado, a mágica é destruída.

Reflete-se através de tais depoimentos que há inúmeras maneiras de consumir a mágica e que a constituição individual de cada um irá inferir no modo como este recepciona e deixa-se levar pela mesma. Tal como o mágico precisa de atos de coragem para realizar suas façanhas, o espectador precisa de atos de coragem para romper com o habitual, para arriscar-se a perder-se em si mesmo, mesmo que logo depois ele já tenha se encontrado e procure encontrar.

2.4.2- Iluda-me: a mágica em meu cérebro

Segundo Stephen Macknik e Susana Mart (2011), o nosso cérebro constrói a realidade, tanto a realidade visual quanto a realidade de outra natureza. Aquilo que vemos, ouvimos, sentimos e pensamos está baseado no que esperamos ver, ouvir, sentir e pensar. Assim, as expectativas estão norteadas por nossas experiências e lembranças

¹³⁹ Depoimento de Gabriel.

anteriores. O que vemos no aqui e agora é aquilo que se revelou útil no passado. Quando essas expectativas são violentadas, o nosso cérebro pode levar mais tempo para elaborar os dados e assim, concentramos nossa atenção na violação. Mas, quando tudo ocorre bem, nosso sistema visual deixa escapar muito do que ocorre ao nosso redor. Assim, os mecanismos cerebrais que evocam as ilusões percebidas, as reações automáticas e até a própria consciência definem, essencialmente, quem somos.

Os mágicos entendem que os sujeitos criam as suas experiências do real, e assim, utilizam-se do fato de nosso cérebro realizar inúmeras fabulações para construção de simulacros da realidade conhecida como “consciência”. Mas não consideramos que a realidade não exista, porém, o que experimentamos é uma representação. Nossa consciência nos proporciona uma impressão da realidade, uma transcrição da mesma, o que é apenas uma ilusão que o cérebro cria para si mesmo. Portanto, o mesmo equipamento neurológico que interpreta dados sensoriais é responsável por nossos sonhos, ilusões e esquecimentos.

Os mágicos são mestres da cognição humana. Conseguem controlar processos cognitivos como a memória, a atenção e a causalidade com uma combinação desconcertante e variada de manipulações visuais, auditivas, sociais e táteis. Ao brincarem com nossa cognição eles nos impossibilitam de acompanhar fisicamente o que de fato ocorre, deixando-nos com a impressão de que só existe uma explicação para o que acabou de ocorrer: mágica.

Os mágicos exploram várias áreas psicológicas e neurais para fazer com que o sujeito concentre o foco de atenção. Quando vemos um objeto novo, muito colorido, brilhante e móvel, ou seja, chamativo (pensemos na pomba branca que sai voando de dentro da cartola) nossa atenção é impulsionada pelo aumento da atividade em nosso sistema sensorial o que nos leva a sentir uma forte atração pelo objeto. Para os mágicos, o nome disso é despistamento.

Assim, prestamos atenção ao pássaro que voa, enquanto o mágico consegue alguns instantes despercebidos para executar uma manobra. E esse despistamento é passivo, o mágico nos deixar encarregados de todo o trabalho, pois ele apenas cria a situação.

Procuremos entender através do depoimento de Mariana. A mesma afirmou que viu um lenço sair de dentro da cartola quando na verdade esperava um pombo. Mas o que ela não viu foi que no momento em que o pombo estava sendo exposto ao público o mágico já havia colocado a mão dentro da cartola para preparar o número seguinte. Mariana acompanhou naturalmente o movimento maior, com mais destaque. O movimento grande encobre o movimento pequeno. Vejamos outro exemplo a partir de mais um depoimento de Alisson:

Eu não posso fazer um número de baralho para uma criança, porque se eu fizer, ela vai descobrir o segredo, o que um adulto não descobre. A criança olha de uma forma mais pura, então quanto mais colorido for o número, melhor para a criança, porque eu engano ela pela cor, pelo brilho, porque criança gosta de coisa colorida. Já o adulto é mais complicado, aquele colorido acaba que se tornando uma coisa meio que chata, um excesso visual, para a criança não é, ela se deslumbra com aquilo ali. Por isso eu não engano a criança com um baralho, porque não é tão chamativo, já o adulto, fica concentrado em achar uma explicação, então eu posso usar o truque mais simples que ele vai ser enganado.¹⁴⁰

Apesar de bastante treinamento e de nunca planejar com que truques irá começar e terminar seu show, Alisson afirma que se o mágico não possuir um determinado conhecimento do funcionamento neurológico pode colocar uma mágica em risco, mesmo que, na maioria das vezes, um espectador não saiba quando o mágico erra:

Se eu erro quem saberá? Só eu tenho ideia do que iria acontecer, apenas tenho que ser rápido no improviso, mas até para improvisar, eu preciso desviar a atenção da plateia para outro objeto, só assim, consigo iniciar uma outra mágica sem ter concluído a mágica anterior¹⁴¹.

Em entrevista a um outro espectador, Alcides de 48 anos, conta como sentiu-se ao presenciar um dos truques de mágica mais famosos do mundo: serrando ao meio. Segue o depoimento e posteriormente mostraremos como o mágico utiliza-se da cognição do sujeito nessa atração.

O mágico estava segurando a mão da assistente, que como a maioria das assistentes do mágico, estava com pouca roupa e o pessoal comentava do corpo e da beleza dela, mas todo mundo parou de falar quando o mágico ajudou ela a se deitar dentro de uma caixa. Logo depois ele fechou a caixa e apenas dava para ver os seus braços, as

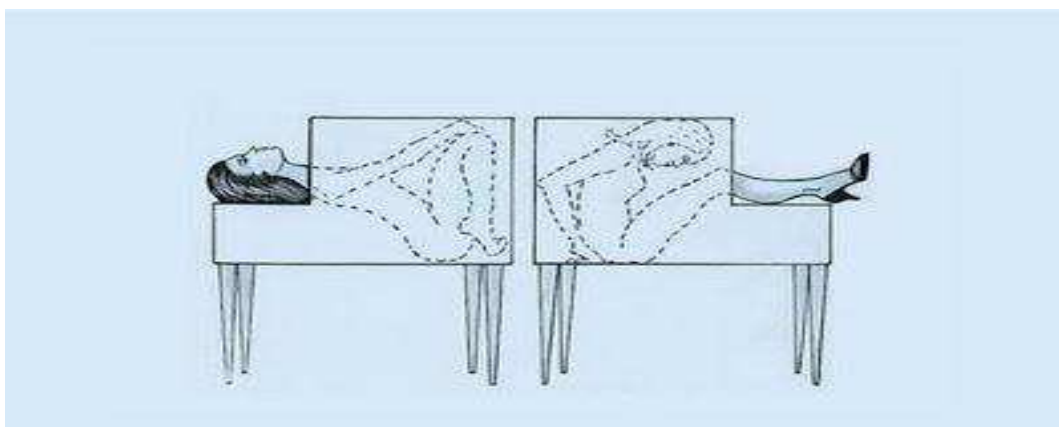
¹⁴⁰ Fala de Alisson de Souza.

¹⁴¹ Fala de Alisson de Souza.

pernas e a cabeça. Depois o mágico pegou uma enorme serra e começou a serrar o meio da caixa. Fiquei procurando o sangue e o sofrimento no rosto dela, eu queria ser convencido, mas achei que ela sofria muito pouco para quem estava sendo serrada ao meio. Mas de qualquer forma, mesmo sem sangue e sem muito sofrimento, lá estava ela dividida ao meio, e foi impressionante, muita gente chocada, inclusive eu, se perguntando como era possível. Logo depois, ele pegou as duas partes separadas da caixa e juntou, como se estivesse colando o corpo da assistente e ao abrir a caixa, ela sai intacta de lá. Realmente muito técnico e impressionante.¹⁴²

Stephen e Susana (2011, p. 28), explicam que o truque baseia-se em dois elementos: o desejo do nosso cérebro pela continuidade e duas caixas ocas, além da importância do corpo da mulher desenhado na caixa. Quando a mulher deita na caixa e vemos em uma extremidade a cabeça e na outra os pés, somos induzidos a pensar que o corpo dela está lá dentro, estirado e o desenho fortalece essa ideia. Mas na verdade, ela não está deitada, está encolhida, pois dentro da outra parte da caixa tem outra mulher. Desse modo, existem duas mulheres no interior de duas caixas que pensamos ser apenas uma (FIGURA X):

Alguns mecanismos por trás da boa continuidade começam a ser bem compreendidos. Por exemplo, no aparelho visual, ela depende da orientação e da posição espacial das linhas para as quais você olha. Quando a posição e a orientação relativas de dois ou mais segmentos de linha estão alinhadas, você pode discernir um contorno. Quando duas ou mais linhas de orientação semelhante são posicionadas em estreita proximidade, com as extremidades alinhadas, você talvez note que alguns segmentos isolados ficam mais salientes em termos visuais: destacam-se contra o pano de fundo. No entanto, quando a separação entre os segmentos ou as diferenças na orientação deles são grandes demais, a boa continuidade falha e é mais difícil discernir os segmentos (a figura) do fundo. (STEPHEN & SUSANA, 2014, p. 28).



¹⁴² Depoimento de Alcides.

FIGURA X: Imagem meramente ilustrativa do truque que serra o corpo ao meio¹⁴³

Um outro truque bastante comum e simples, ao menos se comparado ao truque anteriormente demonstrado é o da bolinha que desaparece no ar. Essa mágica também foi relatada por Marcus: “O mágico tava jogando uma bolinha vermelha para o alto. E apenas fazia jogar a bolinha, jogou umas oito vezes e todo mundo já estava ficando impaciente, porque não acontecia nada, até que ao jogar a bolinha uma última vez, ela desapareceu no ar. A gente ficou: “ã?”.”

Alisson explica que esse truque funciona da seguinte maneira: “O mágico joga a bolinha para o alto, tem que ser de uma cor chamativa, nas primeiras vezes ele joga e pega a bolinha, da última vez, ele finge que joga a bola, mas esconde ela na mão.” Podemos nos perguntar a partir desse depoimento: como não descobrem o truque? Mais uma vez recorreremos a ciência para tentar explicar.

O mágico procura captar o nosso olhar com ação conjunta, quando ele joga a bola, ele não apenas movimentava as mãos, mas o corpo e principalmente a cabeça. Quando ele vai jogando e pegando nos acostumamos ao movimento, da última vez, a qual ele finge jogar a bola mas na verdade a esconde em sua mão, somos enganados pela trajetória de sua cabeça, a qual ele levanta como se estivesse olhando para a bola no alto. Somos enganados por nosso cérebro na medida em que nos habituamos ao movimento.

Podemos perceber que a ciência contribui para que a nossa experiência diante da magia torne-se ainda mais profunda, para que possamos sentir que não estamos no controle e que nossas seguranças são também ilusões criadas por nosso cérebro. O ilusionismo brinca com a natureza e a natureza por vez é o elemento principal da ciência. A atenção, a intuição, a percepção, e a forma como lidamos conosco influenciam diretamente no modo como vemos a mágica.

2.5- A última mágica

¹⁴³O que o povo quer saber? Disponível em: <<http://cabralianoticias.blogspot.com.br/2012/04/magica-como-funciona-o-truque-de-cortar.html>>. Acessado em: 20 de Fevereiro de 2016.

Convidamos o leitor a refletir conosco os caminhos que nos fizeram chegar até aqui, até a nossa última mágica. Caminhos estes que nos proporcionaram o entendimento de que a mágica está muito além de ser um mero elemento do entretenimento, e por isso não podemos defini-la, mas pensá-la a luz de suas produções espaço-temporais, criando diversas possibilidades de ver e sentir a mágica desenvolvida há milhares de anos e que desde então nos coloca em confronto com nossas certezas, seguranças, nos mostra que apenas imaginamos estar no controle mas que essa ideia também não passa de uma ilusão.

Cada mágico problematizado parece nos lembrar que a instabilidade deve fazer parte da alma humana, e é essa instabilidade, ou seja, o sentimento provocado ao lidarmos com o fato de que não podemos racionalizar tudo e portanto, conhecer aquilo que está disposto para nós que faz o espectador prender-se ao que seus olhos estão captando e fazendo-o experienciar. Se é o segredo que mantém a mágica viva até os dias atuais é porque a busca por esse segredo leva muitas pessoas a prestigiarem a arte do ilusionismo, mas não podemos limitá-la apenas a esse sentido nem falar em nome do público, tendo em vista que múltiplas são as motivações e que jamais as alcançaríamos em sua totalidade.

Deste modo, ouvimos espectadores de faixas etárias diferentes para que pudéssemos traçar um paralelo e problematizar esse consumo. Como vimos, a mágica em seus diversos momentos e possibilidades provoca/evoca múltiplas sensações que variam entre o antes, o durante e o depois. Sensações que vão desde o fascínio até o medo, ou longe disso, limitando-se a curiosidade. Ou seja, a recepção da mágica é uma experiência individual, mas vivenciada coletivamente e que sempre depende do outro, nesse caso, do mágico. E é no tempo deste que o espectador está imerso, porque é preciso imersão para deixar-se invadir, para permitir que seu cérebro seja “manipulado” por segundos. E são esses preciosos segundos, aliás, preciosos para quem não olha a mágica apenas para desonrá-la, que proporcionam um não está, o numen.

Ainda na perspectiva do instante da mágica e do momento posterior, refletimos o seu acontecimento através do discurso científico. Mais uma vez concluímos que nossas certezas são pautadas em nossas intuições, percepções e suposições que ocupam o extremo oposto da racionalidade e nos coloca diante da incerteza nos levando a buscar o insignificante e o efêmero para o entendimento, mesmo que esse entendimento não

nos direcione a descobrir o real segredo, pois como dissera Alisson: “posso inventar a explicação que eu quiser para a mágica, eles não sabem como funciona mesmo”. Aliás, de certo modo você foi despistado até aqui, porque toda a mágica ocorre mesmo em seu próprio cérebro.

A nossa próxima atração prestes a entrar em cena é a acrobacia. Diversos elementos que foram ressignificados e acrescentados compõe essa arte milenar que faz do corpo uma obra de arte a instaurar em seu espectador os mais diversos sentimentos. Este saber jamais seria social se não dialogasse com seu interlocutor através do risco e suas implicações postas tanto para quem executa os números acrobáticos como para quem aprecia a apresentação. Os corpos apresentam inúmeras possibilidades, pois mostram-se não lineares, impedindo que sigam escrituras lógicas e previsíveis. Não busque, caro leitor, ler os corpos em risco e os corpos que apreciam na horizontal, da direita para a esquerda, pois não é possível fechá-los e amarrá-los em uma forma. A acrobacia exige escrituras intrépidas e inapreensíveis.

3º ATO- POSSIBILIDADES

“Correr riscos reais, além de me apavorar, não é por medo que eu sinta excessivamente, perturba-me a perfeita atenção às minhas sensações, o que me incomoda e me despersonaliza.”

- Fernando Pessoa

3.1- Equilíbrio

Estamos sentados em arquibancadas localizadas no interior de um circo. Nossos corpos estão acomodados e seguros, já passaram pelo estado de reconhecimento, aceitação e por fim, encontraram o relaxamento, ao menos, até as atrações apontarem sobre o picadeiro. De repente, entra uma moça e um rapaz com roupas azuis e brilhantes anunciados como os reis do equilíbrio, os maiores acrobatas que a terra já viu. A moça começa a se equilibrar sobre os ombros do rapaz que encontra-se ajoelhado. Depois o rapaz levanta-se cuidadosamente segurando os pés da moça que mantém-se em pé e firme sobre seus ombros. Agora, o acrobata ainda na mesma posição retira um de seus pés do chão ao levantar uma das pernas para o ar. Quais sensações emanaram de você ao imaginar-se nessa situação? Como teria o corpo em estado de aparente conforto e segurança reagido ao momento da acrobacia? Será que as mãos dos espectadores suaram? Seguraram forte na cadeira? Desequilibraram?

A narrativa descrita foi vivenciada pela autora deste trabalho. Ao estar no momento da acrobacia e dividi-lo com tantas outras pessoas, as perguntas que surgiram ao final do parágrafo anterior construíram-se a partir de sua própria experiência. Frio na barriga, excitação momentânea, mãos suadas, medo, sentimento de perda, sensação de que o tempo está passando vagorosamente e por fim, quando tudo dar certo, ou seja, quando ninguém se machuca, uma estranha sensação de vitória. É através desse primeiro relato que abrimos as cortinas para inserir o leitor no nosso terceiro e último ato, cujos movimentos procuram refletir a arte acrobática e seus consumos considerando as relações com o corpo e o risco ao qual este se submete e submete também o público que vê diante de si, corpos a delinear força, destreza e leveza. Sendo assim, é possível que ao longo desta apresentação tenhamos a sensação de que podemos ultrapassar os limites (im)postos ao nosso corpo ou ao contrário, que não seríamos jamais capazes de inseri-lo na zona de risco, de desconforto, considerando tais sensações não apenas como naturais.

A palavra que melhor caracteriza o oposto dessa sensação de risco nas várias modalidades de acrobacia circense é equilíbrio, esta palavra, segundo o dicionário Michaelis¹⁴⁴ possui as seguintes significações:

sm (lataequilibriu) **1 Fís** Estado de um corpo que é atraído ou solicitado por forças cuja resultante é nula. **2 Fís** Estado de um corpo que se mantém sobre um apoio, sem se inclinar para nenhum dos lados. **3 Polít** Estado da política geral em que as nações convivem de maneira que nenhuma pode pôr outra em perigo. **4** Justa proporção. **5 Polít** Estado dos poderes públicos, que se relacionam, sem que nenhum deles domine ou suplante outro. **6** Proporção, harmonia. **7 Social** Equivalência de forças antagônicas num sistema fechado de inter-relação dinâmica. **8 fig** Comedimento, moderação cautelosa. **9 fig** Domínio de si mesmo. *E. ácido-básico, Biol:* a) proporção normal entre os elementos ácidos e básicos do sangue e dos fluidos do corpo; b) concentração normal dos hidrogeniontes. *E. cinético, Fís:* equilíbrio de um corpo, quando em movimento de translação retilínea uniforme. *E. de nitrogênio:* balanço de nitrogênio, quando a ingerência e a excreção de nitrogênio são iguais. *E. do ânimo:* juízo imparcial. *E. estático, Fís:* equilíbrio do corpo em repouso. *E. estável, Fís:* estado de equilíbrio de um corpo (como, *p ex*, de um pêndulo, pendente perpendicularmente para baixo do seu ponto de suporte) tal que, ao ser levemente deslocado, o corpo tende a retomar a sua posição original. *E. social:* estado de integração em que tendências antagônicas ou competitivas se compensam reciprocamente. *E. radioativo:* estado no qual uma espécie radioativa e seus sucessivos produtos radioativos atingiram proporções relativas tais que todos eles se desintegram na mesma medida numérica e portanto mantêm as suas proporções constantes. *Perder o equilíbrio:* desviar-se da posição de equilíbrio e cair.

Ao observarmos os vários empregos da palavra equilíbrio, percebemos que ela mantém constantes e identifica-se justamente pelo seu contrário. Domínio, segurança, harmonia, moderação, opostas a inconstância, excesso, desvio, queda, perda. Mas essas palavras pouco sentido teriam e pouco sentidas seriam se não pudéssemos aplica-las ao corpo. O corpo como espetáculo circense responsável por suscitar no público sensações que costuram-se a partir do risco constante.

¹⁴⁴Michaelis. Dicionário de português online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=equil%EDbrio>>. Acessado em: 02 de Fevereiro de 2016.

Para reflexão e elaboração desta escrita, apoiamo-nos em importantes produções acadêmicas acerca do risco e suas relações com a arte circense, em específico, a acrobacia. Dentre estas podemos citar a dissertação *Equilibristas da vida cotidiana: Arte circense, lazer e corpo a partir da escola circo em Belém- Pará*¹⁴⁵(2002), de Lucília da Silva Matos e a tese *Ritual, risco e arte circense: o homem em situações-limite*¹⁴⁶ (2004) de Luiz Guilherme Veiga de Almeida, a obra *Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses*¹⁴⁷(2008) de Marco Antonio Coelho Bortoleto, um dos maiores pesquisadores brasileiros sobre o circo, com inúmeros artigos publicados sob as mais diversas perspectivas circenses. Ainda podemos citar do referido autor em parceria com outros autores os artigos *Reflexões sobre o Circo e a Educação Física*¹⁴⁸(2007), *Educação Física e atividades circenses: "O estado da arte"*¹⁴⁹(2012), *O circo e a modalidade circense: compêndio das atividades aéreas*, a fundamental obra *Risco Como Estética, Corpo Como Espetáculo*¹⁵⁰(2009) de Marina Souza Lobo Guzzo, e *O circo no risco da arte*¹⁵¹ (título original: "Le cirque au risque de l'art") (2009) organizado por Emmanuel Wallon. Incluímos ainda referências que nos ajudarão a refletir o corpo, tais como *Vigiar e Punir*¹⁵² (1987) e *Microfísica do poder*¹⁵³ (1996) ambas de Michel Foucault e a obra *Sociologia e Antropologia*¹⁵⁴(1999) de Marcel Mauss, que nos permitirá realizar reflexões acerca do corpo social.

Não nos propomos a realizar uma extensa reflexão acerca do corpo, mas pensá-lo a partir dos diálogos que estes promovem ao longo da execução acrobática. Importante entender também que o espectador não é um mero passivo, mas o elemento extensivo da exibição, já que é por ele e através dele que a acrobacia ganha

¹⁴⁵MATOS, Lucília da Silva - **Equilibristas da vida cotidiana. Arte circense, lazer e corpo a partir da Escola Circo em Belém-Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Dissertação de Mestrado, 2002.

¹⁴⁶ ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, risco e arte circense: o homem em situações-limite**. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2008.

¹⁴⁷ BORTOLETO, M.A.C. **Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses**. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.

¹⁴⁸ BORTOLETO, M.A.C.; MACHADO, G.A. **Reflexões sobre o Circo e a Educação Física**. Revista Corpoconsciência, Santo André, nº 12, jul-dez. 2007.

¹⁴⁹ ONTAÑÓN, Teresa, DUPRAT, Rodrigo, BORTOLETO Marco Antonio Coelho. **Educação Física e Atividades Circenses: "O Estado da Arte"**. Revista Movimento, vol. 18, 2, 2012.

¹⁵⁰ GUZZO, M. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Anna blume, 2009.

¹⁵¹ WALLON, E. (org.). **O circo no risco da arte**. (Título original: "Le cirque au risque de l'art"). Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

¹⁵²FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Lúcia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

¹⁵³FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.

¹⁵⁴MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac &Naify, 2003.

legitimidade. Legitimidade através do conflito que se instaura, o conflito entre os corpos através do risco em que o artista se coloca.

Nesta escrita, tomaremos o risco como sinônimo de imprecisão de acordo com os estudos de Bortoleto et al. (2008, p. 190), para quem o risco é a possibilidade do ganho ou da perda diante de uma acrobacia executada ou não sem acidentes. Incerteza esta representada pela suspeição do público no instante do ato. Conforme Breton¹⁵⁵ (2009):

O silêncio que cerca a apresentação dos trapezistas no momento das manobras mais perigosas indica a expectativa inconfessada do acidente [...]. Os aplausos que a seguir ressoam para saudar a vitória sobre a morte traduzem também o alívio (BRETON, 2009, p. 131).

O risco faz com que o espectador sinta-se impelido a interferir no momento do outro, aquele que está à frente executando as suas atividades rigorosamente bem treinadas, isso porque para nós o que ocorre antes das cortinas se abrirem não possui muita importância, contudo, é possível que mesmo que tenhamos acompanhando todo o treinamento de um acrobata, continuemos a não controlar os sentimentos que nos afetam no momento em que o mesmo está em cena, aliás, até mesmo para o artista, o treinamento não o coloca inteiramente na zona de conforto.

Entrevistamos dois acrobatas campinenses aos quais solicitamos sigilo sobre suas identidades devido às suas histórias de vida, segundo justificativa dos mesmos. Respeitando inteiramente a vontade dos artistas, nos utilizaremos de apelidos que fizeram parte de um determinado momento de suas vivências na arte acrobática, a saber: Tito e Alicate. Ambos possuem histórias semelhantes e foram descobertos no mesmo local: em uma faixa de pedestre praticando pirofagia¹⁵⁶ e movimentos acrobáticos enquanto os carros esperavam a sinalização mudar sua cor do vermelho para o verde.

Tito e Alicate encontraram na acrobacia modos de sobrevivência e de se sentirem importantes como afirmaram em determinada entrevista, entrevista essa que também deixa claro a presença quase constante do risco na vida de ambos, e talvez por isso tenham encontrado identificação na acrobacia, diante do fogo, diante da altura,

¹⁵⁵BRETON, D. Le. **Condutas de risco: dos jogos de morte ao jogo de viver**. Campinas, SP: Autores Associados, 2009.

¹⁵⁶Arte da manipulação do fogo engolindo-o, cuspidando-o ou praticando movimentos acrobáticos com ele.

diante do rompimento com as barreiras que impõem limites ao corpo e as suas próprias vidas:

Eu saí muito cedo de casa, sempre quis viajar por aí sem destino, apesar dessas responsabilidades que a gente tem que cumprir e da família sempre te forçar a ser alguém que eles querem. Eu achava legal aqueles filmes em que as pessoas saíam pegando carona e iam para onde quisessem, já vi *On the road*? Eu queria aquela vida, sair sem ter com o que me preocupar amanhã. Aí quando eu tinha dezessete anos conheci um pessoal de teatro lá da cidade de Sumé num evento que eu fui em Areia, mas esse pessoal do teatro também era de circo, se apresentava no meio da rua, um dos meninos também era palhaço, outro malabarista, uma menina era pirofagista, e eles viviam de uma cidade a outra daqui da Paraíba, também viajavam para uns estados próximos. Eu me aproximei de um dos meninos, o nome dele era Clécio. Como eu tinha muita flexibilidade eu fui aprendendo umas acrobacias, uns malabares e até pirofagia, daí comecei a me apresentar com os meninos no meio da rua quando tinha uns eventos festivos nas cidades, daí saí logo de casa. Eu sei que minha mãe não aprova muito essa vida não, mas ela sabia que qualquer dia eu ia embora, eu gosto, moro com uns amigos, aí as vezes tem uns circos por aqui onde eu me apresento com eles, as vezes me apresento sozinho ou com os amigos do teatro, e mais comum mesmo é me apresentar no sinal.¹⁵⁷

Podemos observar a partir do depoimento de Tito que o enfrentamento do desconhecido sempre lhe seduziu. E essa sedução pelo arriscar-se foi justamente o que o atraiu para o universo circense, cujas características assemelham-se tanto com a sua própria trajetória: nômade, vario, livre, relacional, do presente, imprevisível. Assim, o risco pode ser refletido como uma construção interior e individual, apesar da legitimidade do risco ser quase sempre coletiva, pois é no coletivo que encontraremos códigos e regras implicados ao corpo.

Ao observamos o discurso de Alicate, cujo apelido lhe fora atribuído durante uma turnê com um determinado circo pela a sua habilidade acrobática com as pernas, percebemos essa subjetividade do risco mais nitidamente através da comparação:

Eu sempre tive medo de tudo, as vezes eu fico pensando como foi que entrei nessa. No começo era a necessidade mesmo, sabe? Mais depois eu fui aprendendo as coisas, mas eu evito esses números de acrobacia que tem altura, eu ainda não me acostumei a altura, por isso que eu sei

¹⁵⁷Depoimento do acrobata Tito que tem 25 anos de idade e desde o dezessete anos participa do universo circense, mas não restringe-se a esse.

fazer bem movimentos acrobáticos no solo, porque eu passei muito tempo sendo a base dos outros acrobatas. Mas as vezes eu tinha que ir fazer números no ar, então eu treinava muito antes das apresentações e mesmo assim me dava um medo só de olhar pra baixo, mas eu acho que era esse medo que me fazia querer terminar logo e executar o número. Quando eu viajava com o circo para alguns estados do Nordeste era inevitável porque as vezes a gente tinha que ir atrás de pessoas da cidade que quisessem se apresentar, as vezes acontecia de algum artista do circo não poder viajar, ou não querer mesmo, a gente tinha que se virar, aí eu já sabia que ia sobrar para mim os números mais complicados, porque ninguém tinha muito tempo para ficar treinando, a gente já chegava pra se apresentar. Aí eu fui cansando dessas viagens, e resolvi que não ia mais ficar viajando com circo não, por isso eu prefiro conseguir algo em Campina mesmo, e foi por aqui que eu conheci Tito. Tava tendo um festival de música aqui, aí eu fui só para assistir mesmo, mas quando cheguei ele tava fazendo pirofagia combinando com uns números de acrobacia e foi assim que a gente se aproximou. Aí começamos a fazer umas apresentações na rua para ver qual era a reação do pessoal, as vezes a gente faz isso no sinal, mas nem é pra pedir dinheiro, é só para se apresentar mesmo, pra passar o tempo, Tito faz mais isso hoje em dia do que eu, porque ele vive disso, né? Porque eu já trabalho fazendo artesanato, é de onde eu sobrevivo.¹⁵⁸

Através do depoimento de Alicate, percebemos uma outra forma de sentir o risco e de se relacionar com a vida, talvez diante da experiência a mais que Tito e pela exaustão ocasionado pelos anos dedicados a vida no circo. Assim, problematizar o que levou e leva esses dois artistas a aproximarem-se do risco é problematizar também suas subjetividades, suas buscas, satisfações. Essa necessidade de colocar em xeque os seus próprios limites, cria uma inquietude entre o que artista consegue fazer e as possibilidades de se superar numa busca por sensações maiores e mais poderosas. Isso caracteriza o trabalho dos acrobatas, pois não permite que a arte se extinga, mas, que a partir de sua própria superação e ressignificação continue a suscitar no público sentimentos tais como maravilhamento, medo, pavor e inquietação, muitas vezes, a própria extensão dos sentimentos do artista. Afinal o maior sucesso deve estar lado a lado com o maior risco, porém, quanto maior o risco, maior a necessidade de controle sobre ele. Eis o encanto da acrobacia e dos acrobatas: são capazes de fazer o que a maioria de nós não é.

¹⁵⁸ Depoimento do acrobata/trapezista, Alicate.

3.2- Dominar o corpo e brincar com a mente: a acrobacia

*“De modo geral a vida não acontece se você não assume riscos,
este foi o risco que assumi. ”*

-Alicate

De que modo o sujeito descobre-se artista? Quais são as suas inclinações, predileções, que acontecimentos externos impulsionam o nascer dessa semente em seus corações? Para problematizarmos a arte acrobática como um saber histórico, milenar, partiremos da reminiscência de um de nossos acrobatas acerca dos momentos em que ele acreditou que a semente da acrobacia foi plantada.

Na infância, eu brincava de fazer cambalhota, isso toda criança faz, dar cambalhota no colchão, fazer estrelhinha, sabe o que é? Mas quando eu aprendia a fazer as brincadeiras, já tentava outras mais difíceis. Eu morava num condomínio que tinha um parque e nesse parque tinha umas barras de ferro, todo os dias eu ia nesse parque e ficava me pendurando nessas barras. Eu dava um pulo, segurava nela e ficava pendurado, depois aquilo perdeu a graça e comecei a me pendurar só com uma mão, semanas depois eu tava me pendurando de cabeça pra baixo. Mas eu era criança e nem pensava na vontade que eu tinha de superar a mim mesmo, eu fazia mais porque os outros meninos tinha um medo danado de se pendurar de cabeça pra baixo nelas. Eu lembro de uma vez que um menino foi tentar fazer isso, caiu e quebrou a perna e por isso minha mãe passou muitos dias me proibindo de brincar lá. Fiquei com uma raiva tão grande dela. Mas depois que o menino já tinha tirado o gesso eu voltei lá pra me pendurar de novo. Hoje, lembrando disso, eu acho que tou no canto certo mesmo.¹⁵⁹

Tito relembra momentos de sua infância a oferecendo como ponto de partida para reflexão de sua história como acrobata, sua entrada no universo da ultrapassagem dos limites corporais quando tinha por volta de oito ou nove anos. Interessante observar que em seu depoimento ele afirma que fazia suas acrobacias para os “outros meninos

¹⁵⁹ Depoimento de Tito.

verem”, o que não perdeu o sentido anos depois, já que atualmente apresenta-se também com esse intuito.

A partir do depoimento do artista ampliaremos as nossas discussões para problematizarmos a história da acrobacia concomitantemente a do acrobata como afirmamos anteriormente. Sem pretensão de precisar uma origem, esse movimento permitirá a ampliação da percepção sobre a arte e sujeitos que estamos estudando, suas continuidades e rupturas, a fluidez de suas identidades, a beleza do seu fazer, a leveza dos seus movimentos, a coragem de seus sujeitos, a intimidade com ar, o rompimento com a norma, o jogo com o público.

3.2.1- Pelo ar, pelo chão, mas sobretudo, pelo perigo

“A vida humana é uma incessante acrobacia de funções harmônicas.”

-José Ingenieros

Existem várias versões acerca do surgimento da acrobacia, a única semelhança entre elas está na concordância de que essa arte teria se desenvolvido na antiguidade. Na China, na Grécia ou no Egito, não podemos precisar. Segundo Torres¹⁶⁰ (1998) a acrobacia teria surgido na China antiga através de um torneio chamado a batalha contra Chi-Hu, inclusive, para ele, o circo teria começado com a arte acrobática, já que nos anos posteriores o torneio foi acrescentando outros números com magia, espadas e pirofagia. Outros autores como Filho, Scorsin e Kronbauer¹⁶¹ (2011) acreditam que a acrobacia teria surgido nos hipódromos da Grécia onde exibições acrobáticas já faziam parte das olimpíadas, números que utilizavam aparelhos como argolas, barras e também acrobacias no solo, ou que poderiam ter surgido também no império egípcio onde já havia doma de animais. Duarte (1995) acredita que ela teria aparecido entre 3500 e 3000 a.C na China chegando até a Roma antiga onde as atividades realizavam-se nos

¹⁶⁰ TORRES, Antônio. **O circo no Brasil**. São Paulo: Atração/Livros, 1998.

¹⁶¹ FILHO, Ivo Jones Oliveira. SCORSIN, Daiane Maria. KRONBAUER, Gláucia Andreza. **Atividades circenses: uma proposta pedagógica para a educação física escolar**.

anfiteatros, com o declínio do império os artistas foram obrigados a buscar outras estratégias constituindo uma variedade de números acrobáticos que envolviam equilíbrio e salto. Também existe a hipótese de que essas práticas teriam surgido com os marinheiros pois passavam muito tempo no mar e adquiriam vasta experiência com as cordas, o mastro e a altura.

Importante ressaltar a descoberta do arqueólogo inglês Sir Arthur em 1900 nas ruínas de Cnossos onde afrescos cujas imagens representam um homem realizando acrobacia sobre um touro foram encontrados. Essa representação foi denominada de Taurocatapsia, a representação de um possível ritual onde adorava-se um touro. Este ritual realizava-se através de um salto acrobático sobre um touro; quando o saltador segura os chifres do touro, o touro agirá violentamente e inclinará seu corpo para cima proporcionando ao saltador impulso suficiente para praticar saltos mortais e outras acrobacias. Vejamos a imagem do afresco.



FIGURA XI: **Taurocatapsia**, afresco (1500 a. C.) Museu de Heraklion¹⁶²

Segundo o veterinário espanhol e presidente da associação de história da veterinária, Jaume Camps Rabadà, o afresco:

¹⁶²Imagem disponível em: **El toro del Egeo**. <http://agrega.juntadeandalucia.es/visualizar/es/es-an_2012070513_9105356/true>. Acessada em 04 de Fevereiro de 2016.

Se trata de una pintura figurativa de carácter naturalista. En la escena aparece como figura principal un toro, en una actitud de embestir, después aparecen tres personajes, dos mujeres, una sujetando al toro por los cuernos, y otra detrás del toro con los brazos extendidos, pareciendo esperar a recoger al tercer personaje, un hombre que describe una pirueta por encima del toro. El hombre viste el faldellín típico y tiene el pelo largo, las mujeres visten ataviadas con los trajes típicos y tienen el pecho descubierto, como parece costumbre en Creta. Parece tratarse de un juego lúdico o bien una ceremonia o rito ligado a la religión. La técnica utilizada es el fresco¹⁶³ (2014, p. 2).

Após a decadência do império romano e a ressignificação dos artistas a outras configurações tempo-espaciais, a exibição de seus corpos em sua beleza e destreza passa a ser proibida pelo discurso religioso predominante na Idade Média. Com o culto ao sagrado, o espírito era valorizado diante da promessa de salvação em detrimento a desvalorização corporal, o corpo não deveria mais mostrar-se solto, infixo, e a qualquer sinal do contrário o banimento deveria ser exercido. Afinal, traziam no corpo o próprio espetáculo e invertiam a ordem, quase voavam, andavam de cabeça para baixo, encaixavam-se em lugares minúsculos e imitavam animais. De acordo com Soares¹⁶⁴: “[...] cuspiam fogo, vertiam líquidos inesperados, gargalhavam, viviam em grupos. Opunham-se assim aos novos cânones do corpo acabado, perfeito, fechado, limpo e isolado, da vida fixa e disciplinada que a nova ordem exigia (1998, p 25).”

É na baixa Idade Média com a dinamização do comércio que as grandes feiras populares tomam impulso e muitos artistas antes reprimidos passam a exhibir seus corpos praticando malabarismos, engolindo fogo, assoprando pólvora, domesticando animais, praticando enormes saltos e esses registros demarcam o início da acrobacia nos moldes mais parecidos com o que se tem hoje. É fundamental ressaltar a importância dos saltimbancos nos períodos seguintes, artistas multifacetados e itinerantes que realizavam apresentações de cidade em cidade onde misturavam acrobacia, teatro, mágica e palhaçada, tendo influenciado o surgimento do circo moderno em meados do século XVIII. Vejamos a seguir uma pintura do mesmo século que retrata o período em que a acrobacia se estabilizava enquanto fazer artístico em meio ao público:

¹⁶³RABADÁ, Jaume Camps. *La “TAUROCATAPSIA”, no significa “TAUROMAQUIA”*, 2014.

¹⁶⁴SOARES, Carmem Lucia. *Imagens da educação no corpo: Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas, SP: Autores associados, 1998.



FIGURA XII: Pintura do italiano Giovanni Battista Tiepolo, chamada **Polichinelo e os acrobatas** de 1797.¹⁶⁵

É ainda no século XVIII que a equitação passa a ser valorizada principalmente através dos esforços do excelente cavaleiro e ex-militar Philip Astley, criador do primeiro circo europeu moderno o Astley's Royal Amphithéatre of artes e professor de equitação. Essa nova modalidade consistia em realizar com destreza e equilíbrio números acrobáticos em cima de cavalos. Assim, Astley criou um espetáculo equestre e mais tarde acrescentou a esse espetáculo, outros números circenses. Esses números ocorriam em um espaço circular que facilitaria o manter-se em pé sobre o cavalo a galope no interior de um círculo perfeito.

O cavaleiro realizava seu espetáculo como mestre de cerimônias, baseando-o na ordem militar simbolicamente representada pelas roupas, rufar dos tambores, voz de comando, ordem, máximo de equilíbrio na execução de números acrobáticos com demonstração de completo domínio do corpo (TORRES, 1998).

¹⁶⁵Imagem disponível em: <[http://www.olimpiadas2016.click/movimentos-semelhantes-aos-praticados-
hoje-na-ginastica-artistica/](http://www.olimpiadas2016.click/movimentos-semelhantes-aos-praticados-hoje-na-ginastica-artistica/)>. Acessada em 13 de Fevereiro de 2016.

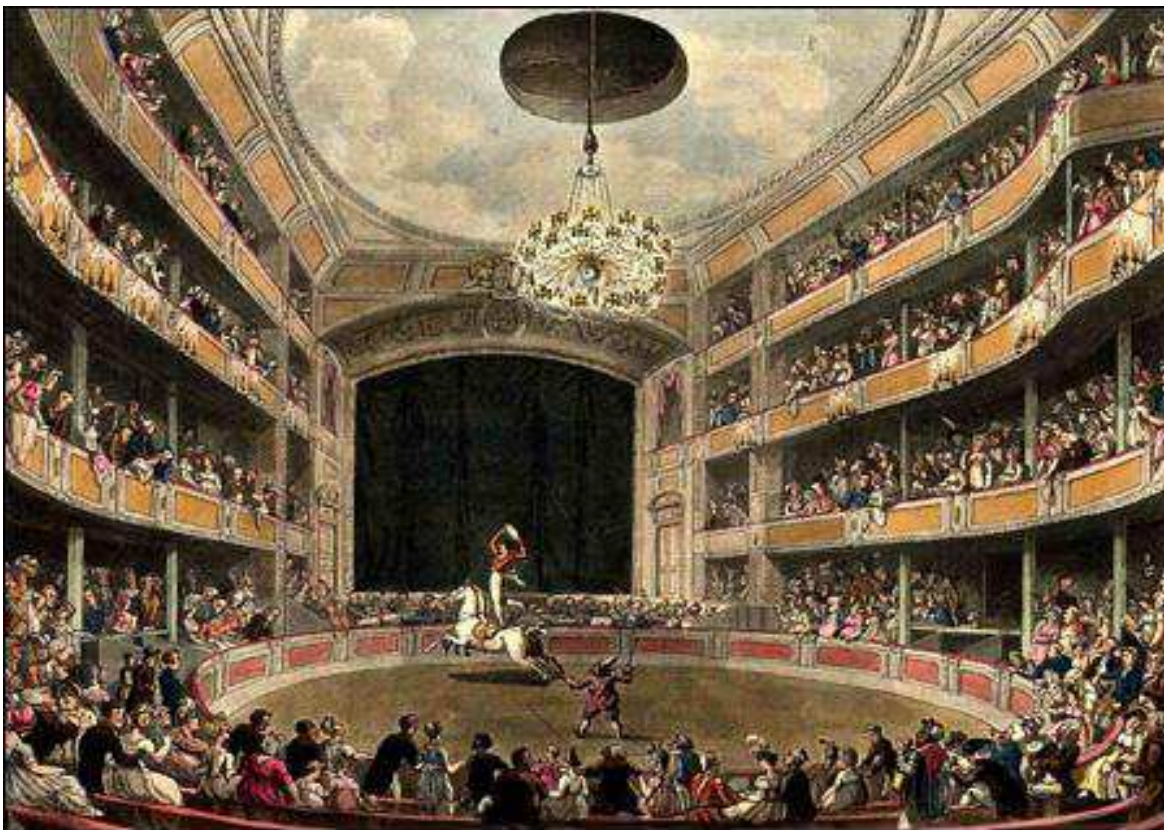


FIGURA XIII: Anfiteatro de Astley a partir de Rudolph Ackermann microcosmo de Londres, janeiro 1808.¹⁶⁶

Era necessário o treino constante em busca da elegância e da harmonia perfeita entre o cavaleiro e o cavalo, nesse caso, não apenas o corpo do artista deveria ser controlado, como também o corpo do animal. Essa disciplina sobre o corpo dentro do novo circo, ou seja, do circo moderno, deveria atender a demanda do contexto em que se estava vivendo.

No século XIX surgiu um tipo de modalidade denominada de ginástica científica que em grande medida sofre influência das atividades circenses acrobáticas bem como as ressignifica. A nova ordem necessitava de um corpo educado, segundo Soares (1994) o corpo surge como representação física da sociedade da razão. O corpo como espetáculo passa a ser estimulado por essa nova conjuntura social, ser estimulado também significa ser buscado. Nesse sentido, a ação do acrobata em cena não deve ser vista apenas como um processo de consumo, aliás, refleti-la desse modo seria reduzir a arte acrobática e desconsiderar toda a sua historicidade, mas como uma realização que instaura uma ambiguidade: a exaltação do corpo preparado e o risco que o mesmo se

¹⁶⁶Imagem disponível em: **Jane's Austin word**<<https://janeaustensworld.wordpress.com/tag/astleys-amphitheatre/>>. Acessada em 13 de Fevereiro de 2016.

impõe, mas a lógica deduz que, quando mais preparado este corpo, menos risco ele corre. Nas palavras de Tito:

Eu sou cheio de marcas de queimadura, essa no braço é a pior, isso foi treinando, joguei a tocha muito alto e quando fui pegar, peguei mesmo na parte do fogo, mas nem pensei em desistir nem nada, continuei treinando. Isso foi porque quando eu comecei não conseguia calcular a distância entre a tocha e o meu corpo, e a gente tem que manter a tocha acesa e o corpo em movimento ao mesmo tempo, é muito difícil. Eu aprendi com os amigos do teatro que te falei, eu não queria só fazer saltos não, porque eu achava impressionante engolir fogo, é, jogar a tocha acesa pra cima e depois pegar ela sem se queimar, fazer uns saltos com a tocha no ar. Até hoje ainda me queimo de vez em quando e ainda treino também, porque se não treinar, enferruja e tem que está em forma também porque precisa fazer os saltos, né? E se quiser fazer uns saltos altos tem que ter preparação física.¹⁶⁷

Ao que tudo indica, a ideia do risco impulsiona os artistas a dedicarem-se mais ao seu fazer, e assim como Tito, treinem mais. Segundo WALLON (2009), atualmente o risco é menos real do que simbólico onde o sentimento de que alguma tragédia possa ocorrer de fato ao acrobata é mais metafórico podendo ser representado até pela bola que cai das mãos do malabarista. Os corpos circenses são dotados de possibilidades e são assim que devem ser lidos. A variedade de suas capacidades é o que deve ser valorizado e não apenas uma especialização em alguma técnica.

De ritual religioso a exposição pecaminosa, de divertimento a disciplina e harmonia, de atividade isolada a atividade incorporada ao universo do circo, de grandes saltos no solo a saltos aéreos e manipulações com fogo, a acrobacia sofreu diversas mudanças e reconfigurações que só a tornam ainda mais relevante para que possamos refletir tempos e espaços que a produziram e que a consumiram problematizando assim, o nosso próprio tempo.

3.2.2- A acrobacia e suas modalidades

¹⁶⁷ Depoimento de Tito explicando as consequências negativas e a necessidade de se treinar na arte acrobática da pirofagia.

Como vimos, acrobacias são movimentos de destreza corporal em que o equilíbrio, a técnica, a dificuldade e a variedade dos números são os componentes principais. Acrobacia é uma palavra que engloba diversas modalidades. Primeiro temos as modalidades do corpo que englobam acrobacias de solo e equilíbrio, as modalidades de objetos que englobam os malabares e as modalidades de diferentes espaço que englobam as acrobacias aéreas¹⁶⁸.

A acrobacia de solo tem como característica o fato de não poder ser realizada individualmente, apenas em par ou em grupo, revelando harmonia, equilíbrio e coordenação motora entre os artistas. Já as modalidades de equilíbrio incluem bicicletas, monociclos, pernas de pau, arame em que a harmonia deve entrar em confluência com esses objetos (BORTOLETO, 2003)¹⁶⁹.

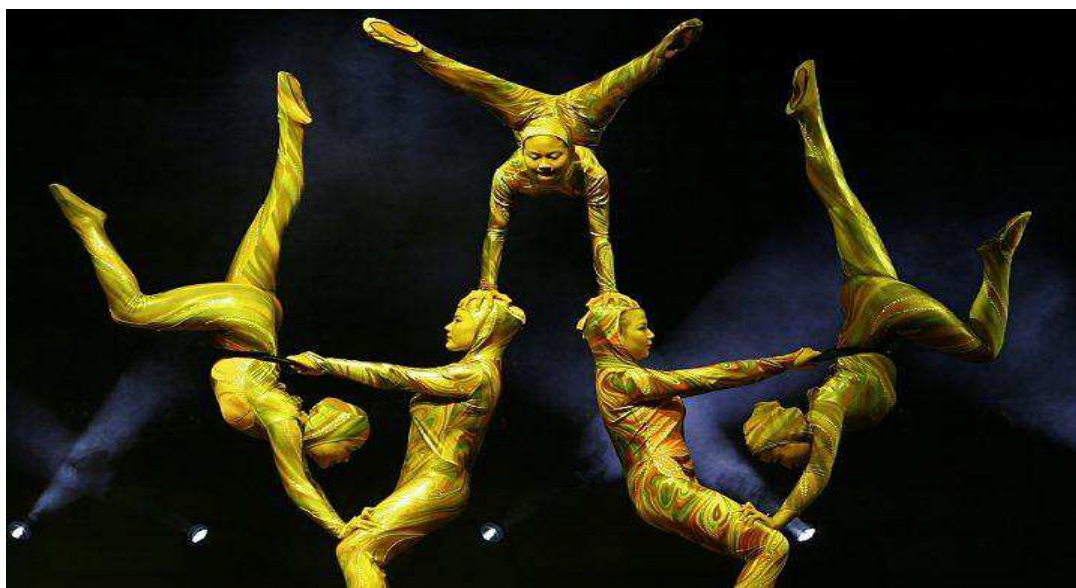


FIGURA XIV: Exemplo de acrobacia no solo e sua característica grupal.¹⁷⁰

A modalidade de malabares caracteriza-se pela capacidade de manipular objetos e equilibrá-los. Esses objetos podem ser pratos, caixas, argolas, bolinhas, facas, véus e lenços, clavas, tochas de fogo, dentre outros. Segundo Andrade (2006) malabarismos

¹⁶⁸ ANDRADE, J.C.S. **O Espaço Cênico Circense**. 2006. 196f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - CAC/ECA/ USP; São Paulo.

¹⁶⁹ BORTOLETO, M. A. C. **A Perna de Pau circense: o mundo sob outra perspectiva**. Motriz (Rio Claro), Rio Claro – SP, v. 9, n. 3, p. 125-134, 2003.

¹⁷⁰ Imagem disponível em: [Alice Alfazema<http://alicealfazema.blogspot.pt/marco-mes-da-mulher-mulheres-no-circo-432141>](http://alicealfazema.blogspot.pt/marco-mes-da-mulher-mulheres-no-circo-432141). Acessado em 14 de fevereiro de 2016. Imagem ilustrativa.

utilizando frutas, arcos e bolas foram presentes nas feiras que ocorriam na baixa idade média e pouco a pouco os outros elementos citados foram sendo acrescentados.



FIGURA XV: Exemplo de malabarismo com pratos, observe como o artista se equilibra sobre os objetos.¹⁷¹

Já os tipos de atividades contempladas nas acrobacias aéreas são: corda e suas variações, lira, argolas ou anéis, faixa, elástico, bambu, quadrantes, barras fixas dentre outros. Nesta modalidade, a falta de contato com o solo já causa uma certa insegurança, além disso, não possuem normas e regras exatas que possam definir completamente os movimentos, por isso, as inúmeras possibilidades de acrobacias aéreas colocam-se diante do público. É importante ressaltar que as acrobacias aéreas foram extremamente

¹⁷¹Disponível em: Folha de São Paulo <<http://www1.folha.uol.com.br/folhinha/2013/09/1336481-espeticulos-de-circo-fazem-apresentacoes-gratuitas-em-sao-paulo.shtml>>. Acessado em 14 de Fevereiro de 2016. Imagem ilustrativa.

importantes para o universo da ginástica artística (BORTOLETO & CALÇA, 2007)¹⁷².

Vejamos abaixo algumas atividades dessa modalidade:

- Corda lisa: uma corda suspensa por uma de suas pontas na qual o acrobata deverá subir e realizar quedas e travas.

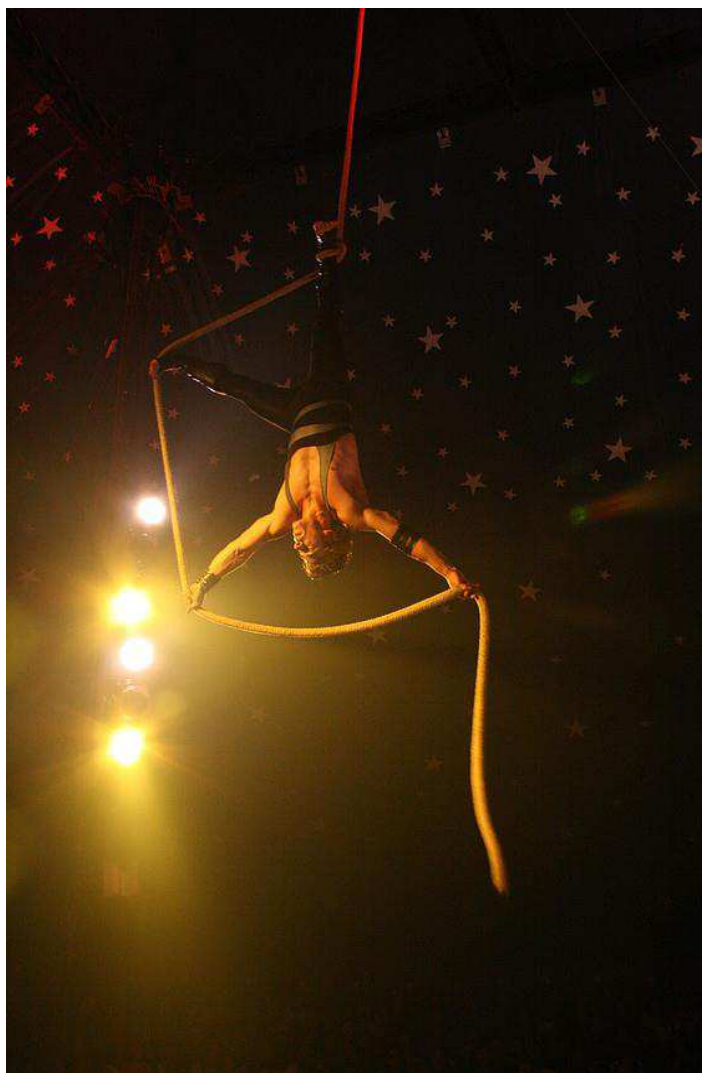


FIGURA XVI: Acrobacia com corda lisa¹⁷³

- Lira: esta modalidade é composta por uma estrutura metálica suspensa. Ao longo do tempo este objeto sofreu alterações e ganhou outros formatos, como o de estrela e triângulo.

¹⁷² BORTOLETO, M. A. C. CALÇA, D. H. **Circo e educação Física: compendium das modalidades aéreas**. Movimento & Percepção (Online), v. 8, p. 345-360, 2007.

¹⁷³ Disponível em: Diálogos acrobáticos: <<http://www.dialogosacrobaticos.com.br/#!corda-lisa/zoom/cfvg/image1i10>>. Acessado em 14 de Fevereiro de 2016. Imagem ilustrativa.

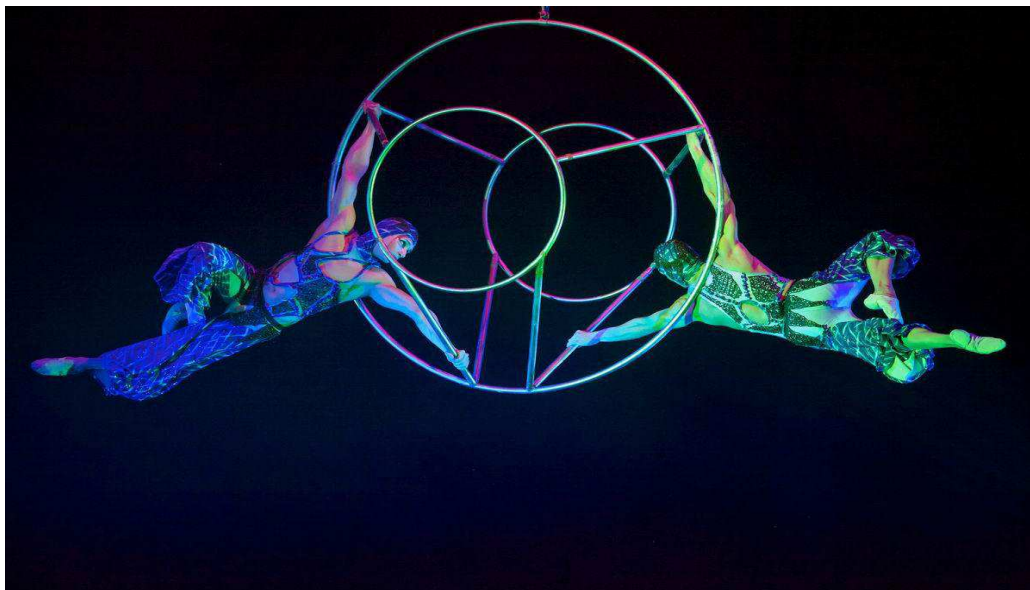


FIGURA XVII: Acrobatas na modalidade aérea com a Lira¹⁷⁴

- Faixa: modalidade onde duas faixas sem flexibilidade estão suspensas por roldanas. Nelas, os artistas se prendem e realizam vários movimentos, desde voos até giros.



FIGURA XVIII: Acrobatas na modalidade aérea com faixas.¹⁷⁵

Pensando nas modalidades acrobáticas de nossos entrevistados, podemos enquadrar Tito na modalidade de malabarismo e acrobacias no solo já que ele manipula

¹⁷⁴Disponível em: <<http://www.radionacional.co/noticia/nocturnos-teatro-de-sombras-en-bucaramanga>>. Acessado em 14 de Fevereiro de 2016.

¹⁷⁵Disponível em: <<http://www.hebraicario.com.br/atividades/acrobacia-aerea/>>. Acessado em 14 de Fevereiro de 2016.

tochas ao mesmo tempo em que pratica saltos. Alicate por sua vez, tanto pode ser enquadrado nas acrobacias aéreas como nas acrobacias solos. Desse modo, percebemos a versatilidade do acrobata, pois as modalidades necessitam umas das outras de certa maneira, não se trata apenas de força física, equilíbrio e treinamento, trata-se também de um diálogo com o próprio corpo, de sensibilidade, porque o público não apenas encara o risco como a possibilidade do pior ocorrer, mas vê nesse risco a delicadeza dos movimentos, a beleza das luzes incidindo sobre a vestimenta do acrobata, que por sua vez realça ainda mais a estética do ato.

3.3-O corpo performance

Pensar nas artes circenses é pensar no corpo como elemento central, não apenas o corpo biológico, mas o conjunto de códigos que produzem sentidos e significados sujeitos a ações afetivas.

Quando o artista expõe-se ao público principalmente através da arte acrobática, é o corpo dele quem fala e essa fala representa um universo simbólico que é consumido por múltiplas identidades, identidades essas que acabam por torna-se também parte do espetáculo, uma continuação do malabarismo ou da acrobacia na corda lisa ou faixas que os sujeitos estão a presenciar e experienciar, afinal, só há sentido quando experienciamos o acontecimento, quando ele nos atravessa. A ideia que temos é de que aquele corpo a movimentar-se bem a nossa frente se configurará a partir de nossas expectativas, afinal de contas, somos um corpo e não temos um corpo.

Quando nos propomos a pensar o corpo de modo coletivo, nos deparamos com as relações de poder e seus diversos mecanismos, sejam eles a coerção e a violência e de suas formas de produção do saber. Foucault (2005), através de amplo estudo nos mostra que o corpo é mais um produto das instituições do que um fabricante destas, recebendo destas suas formas impositivas.

Em sua obra *Vigiar e Punir* (2005), o filósofo reflete maneiras de punição que incidiram sobre o corpo ao longo do tempo, onde primeiro o poder ocorria através da submissão a quem o exercia e, posteriormente “camufla-se” nas instituições e nas ações

silenciosas sobre os corpos. Essas ações são efetuadas pelo controle minucioso de hábitos, comportamentos, atitudes, gestos, falas, posicionamentos e possuem efeitos tanto negativos como positivos. Os negativos são a censura, a aversão, a exclusão, a repressão, já os positivos caracterizam-se pelo propósito do aprimoramento e da manifestação das expressões de liberdade com responsabilidade onde o corpo só se torna força de trabalho quando aprimorado pelas relações de poder disciplinar, e são essas relações que tornam possíveis os diálogos entre os indivíduos da sociedade. A disciplina é um exercício sobre o corpo.

Deste modo, as relações de poder estão presentes e agem sobre o corpo. Portanto, podemos afirmar que, atualmente, há um poder que está presente no corpo e age sobre ele de maneira incisiva, sendo assim, existem modos de fugir dos discursos e suas dualidades? Encerrados sobre o certo e o errado, o bom e o ruim, essas dualidades produzidas pelo discurso atuam na percepção daquilo que é mais ou menos importante, criando a exaltação de uns e o rebaixamento de outros. O corpo torna-se nesse sentido, múltiplo, ele pode ser admirado do mesmo modo que pode ser temido, rejeitado. Significados esses que podem ser percebidos nas acrobacias circenses.

Esta reflexão torna-se evidente quando Tito nos fala sobre a sua relação com o público:

[...] eu já me apresentei em muitos lugares diferentes, na rua, com o circo, em shows, festas, e você percebe que se muda o lugar, muda o pessoal. Nos shows que eu me apresento por exemplo, vai mais jovens e eles não se impressionam tanto com o que eu faço, aí nos circos que já me apresentei como vai todas as idades, as crianças e o pessoal mais adulto ficam mais impressionados, e na rua, principalmente se for no sinal poucas pessoas dão atenção e você não consegue pensar muito em quem ta te vendo porque tem a preocupação com o tempo, com a arrecadação do dinheiro, com o perigo de um ladrão vir e fazer alguma coisa com você, com as pessoas que tão usando a faixa, aí você tem que ter cuidado para não se queimar e não queimar elas também.¹⁷⁶

O depoimento explicitado anteriormente nos evidencia que o lugar produz códigos e que esses códigos também determinam as relações de poder que figuram-se no modo como as pessoas devem se portar e consumir as apresentações de Tito. Talvez isto explique as diversas reações de diferentes públicos em lugares também variados que

¹⁷⁶ Depoimento de Tito.

presenciaram a sua arte pirofágica. No entanto, devemos levar em consideração que existem formas de burlar essas disciplinas, como veremos mais adiante.

Problematizar o corpo acrobático é refletir o corpo imerso em sua cultura, sendo assim, ele não diz respeito apenas ao sujeito, mas constrói-se a partir do social. As formas como os corpos acrobáticos delineiam os seus movimentos podem variar de um lugar para o outro. Segundo Marcel Mauss (2003) o corpo é resultado das relações entre a experiência do indivíduo e a tradição a qual ele está inserido. Esse modo de ser e estar são resultados dos costumes e vivências onde o corpo está no social e o social no corpo. Interessante perceber que o modo como Mauss reflete o corpo, levando em consideração os efeitos da tradição sobre este tem confluência com o próprio universo circense, onde as técnicas e saberes são transmitidos através de gerações: “Quando uma geração passa à outra geração a ciência de seus gestos e de seus atos manuais, há tanta autoridade e tradição social como quando a transmissão se faz pela linguagem” (OLIVEIRA, 1979, p.199)¹⁷⁷.

Os movimentos e o corpo são elementos simbólicos de uma determinada sociedade, pois como o próprio circo evidencia, podem ser passados as gerações posteriores através de símbolos. Esses legados podem ser passados de diversas formas: oralmente, conceitualmente, e no caso da acrobacia de modo corporal, pelo próprio movimento. Quem deseja receber a transmissão, respeita, aceita e passa a reproduzir aquele movimento e quem deseja transmiti-la acredita em seu gesto, na força de seu saber, na importância de sua vitalidade. O corpo é sede de signos onde regras estão inscritas, normas e valores de uma determinado grupo localizado espaço-temporalmente.

Alicate¹⁷⁸ nos conta como aprendeu a fazer acrobacias solas e aéreas remetendo-nos o seu discurso justamente a beleza e poética da tradição dos movimentos, dos gestos:

[...] todo menino quer se arriscar na frente dos amigos, dar uma de valente, mas eu era o medroso da turma. Depois eu quis fazer alguma coisa que me ajudasse a perder esse medo todo, um desafio a mim mesmo. Aí eu fui fazer capoeira, no começo era uns saltos baixos, depois o professor foi insistindo e me mostrando como devia fazer pra não me machucar aí eu fui ficando confiante. Esse meu professor me

¹⁷⁷ OLIVEIRA, Roberto C. (Org.) **Marcel Mauss: antropologia**. São Paulo: Ática, 1979.

¹⁷⁸ Artista, acrobata/trapezista.

apresentou a um outro professor que era acrobata de circo, apresentou sem intenção nenhuma, só por educação mesmo. Mas eu fui conversando com ele e ele disse que iria abrir uma oficina de acrobacia. Achei que essa oficina podia me ajudar nos saltos e resolvi participar. Eu fiquei impressionado com a coragem e habilidade do pessoal, fui observando os movimentos e treinando e eles também me ajudaram muito. Comecei com as faixas, aí eu percebi que precisava de força nos braços e passei a cuidar mais do corpo, já tava muito envolvido com as acrobacias e gostava muito, principalmente das que a gente fazia no solo, porque era mais segura e eu tinha que lutar contra o meu medo do mesmo jeito. O meu resultado foi melhor do que eu achava e o professor perguntou se eu não queria viajar por João Pessoa com ele, aceitei. Eu tava sem emprego.¹⁷⁹

O depoimento de Alicate nos evidencia um discurso cujos signos são atribuídos ao universo masculino, tais como a questão da valentia e da competição entre os meninos para ver quem é o mais corajoso. Essas construções que iniciaram-se na infância exerceram forte influência nas decisões posteriores do acrobata que sentiu necessidade não apenas de superar os seus medos, como ele acreditava ser possível, mas de provar para si mesmo, como uma obrigação, que o medo era enfrentável. A altura, e mais, o equilíbrio na altura são expressões máximas daquele que é corajoso, pois, diante do perigo, o corpo não treme, não cai.

O corpo na acrobacia depende do elemento equilíbrio como já foi dito anteriormente e é a fragilidade desse equilíbrio instável e que tanto perturba Alicate que dá sentido ao ato. Corpos se cruzam no ar, as mãos tentam se encontrar com as de seu companheiro de voo e assim visualizamos um milagre corporal a cada espetáculo: a ultrapassem dos limites, disciplinas e regras postas a ele. Os acrobatas desafiam a ordem, superam as regras ao seguir as regras diante da possibilidade da falha, do erro, da menor desatenção. Iludem-nos por instantes ao obterem êxito em suas manobras, quase sobre-humanas mas inteiramente humanas. O êxito depende da condição física na qual o corpo é o ponto a partir do qual deverá superar a si. Superação que procura proporcionar a dimensão de ilusão onde os espectadores deixam-se levar através de uma performática representação do real.

Os equilibristas, pirofagistas, malabaristas devem aparecer como divinamente humanos através de suas ousadias, força, coragem, equilíbrio e concentração, elementos que construímos para classificar os corpos. É no movimento corporal que se encontra o

¹⁷⁹ Depoimento de Alicate.

sentido da apresentação acrobática, onde os limites postos devem ser superados em nome da e pela arte. A medida em que o corpo se desloca participa de processos fluídos e criativos mas e principalmente mostra-nos a sua capacidade de romper e a possibilidade de rompermos também. Talvez isso explique o estado em que muitos ficam ao presenciar/experienciar um número acrobático. São os códigos disciplinares que encontram-se com o seu contrário. É o corpo seguro, quieto, ordenado que encontra-se com a desordem, insegurança, com a possibilidade da morte:

[...] cada dia eu subia um pouco nas faixas, quanto mais eu subia mais evitava olhar pra baixo porque se eu caísse ia quebrar um braço, uma perna, uma costela, então eu me agarrava forte no tecido e subia mais, aquela sensação me impulsionava, era como se o medo alimentasse a minha coragem, eu ficava me desafiando, me testando e quando eu consegui, foi uma sensação de que nada mais podia me vencer, mas eu não tinha superado meu medo. Olhe, esse negócio de superar o medo não existe, porque até um tempo desse era o medo que me fazia ir pra o trapézio e foi o medo que me fez desistir dele.¹⁸⁰

Essa ação que atrai Alicate para o perigo, para a possível morte, é o resultado de um corpo que se move. E o movimento, contrário a fixidez não apenas é uma alteração do equilíbrio porque ele necessita de mais equilíbrio, mas uma alteração do equilíbrio coletivo, que incomoda a quem está na arquibancada. O elemento desse (des)equilíbrio é sem dúvidas o risco. Este sugere uma possibilidade de mudança abrupta para melhor ou pior. O risco por ser do campo do provável não pode ser refletido no momento em que é vivenciado, exatamente por isso ele é do devir, por tornar-se aquilo que ainda não é, por tirar da fixidez, alterar, manipular.

3.4- Corpos quietos/corpos em movimento: o risco

No circo, a experiência sensorial é construída no aqui e agora onde o consumo passa a ser uma atividade que deve proporcionar o prazer e outras sensações subjetivas. Contudo, nossas subjetivações são afetadas pelas relações de poder que podem ocasionar sensação de impotência diante de determinadas situações e é aí que reside a necessidade das táticas, segundo o conceito do historiador Michel de Certeau (1990). É

¹⁸⁰Depoimento de Alicate.

nessa perspectiva que pensaremos o risco, que tanto pode ser um resultado da ação da disciplina sobre o corpo, como a própria tática, pois, apreendendo o risco que nos adverte nos propomos a encontrar meios para articulá-los, contorná-los:

Fiz uma apresentação uma vez num circo lá no bairro do Santo Antônio, mas o circo não era muito bom, o picadeiro era fraco, a suspensão das cordas e das faixas eu também tinha olhado e já não tinha achado muito segura. Eu avisei a seu Manoel, o dono do circo, disse a ele que eu não ia fazer acrobacia no alto não, porque eu não me confiava naquela suspensão, mas ele disse que não tinha problema que outras pessoas já tinham usado as cordas e que nunca tinha acontecido nada e que o público gostava mais das atrações de acrobacia, eu não fiquei convencido não, nem treinei lá. Quando chegou às quatro da tarde que era a hora que ia começar o espetáculo, eu já tava certo de que não ia fazer número no alto de jeito nenhum, eu ia morrer? O negócio tava falso. Na hora que ia entrar, fingi que ia usar as cordas e usei para fazer números no solo. Eu tive de improvisar porque o público ia ficar se perguntando pra que as cordas tavam ali. Depois seu Manoel veio reclamar dizendo que não tinha gostado e eu disse a ele que eu só tinha ido fazer a apresentação porque ele já tinha me dado uma parte do dinheiro, mas que ele podia ser processado se alguma coisa tivesse acontecido.¹⁸¹

Risco é um conceito múltiplo que ganha significados quando imerso nas áreas de saber que propõem-se a pensá-lo. Falar do risco é pensar o corpo, é problematizar a história inscrita em sua fluidez e expressa através da fala corpórea. O corpo é a metáfora do risco, o risco é o produto do governo dos corpos e também de suas resistências. O risco é múltiplo pois algumas coisas que se caracterizavam como arriscadas hoje não são mais, como também essa percepção subjetiva modifica-se a cada instante, não depende apenas do sujeito que a sente, pois esse sujeito necessita de um estímulo externo a si.

Segundo Marina Guzzo (2005) o primeiro registro do qual se tem informações acerca da palavra risco data do século XIV, contudo, ainda não carregava o significado de perigo. Alguns estudos por sua vez, mostram que a palavra teria origem *dereseicare*/cortar, que era utilizada para designar geografias “cortantes”. Ainda é nesse mesmo período que a ideia de possibilidade surge, assim, o risco passa a ser designado pela possibilidade ou não de um acontecimento cujos resultados podem culminar em perdas ou ganhos. Essa dualidade dará face ao risco cuja indeterminação nos direciona a pensar em azar, chances, sorte que acabam por gestar as incertezas:

¹⁸¹ Depoimento de Alicate.

Em geral, o aspecto negativo da possibilidade, o poder não ser. [...] Aristóteles considerava o risco como “o aproximar-se daquilo que é terrível”. [...] A pretensão implícita na decisão baseia-se numa indeterminação efetiva, ou seja, na possibilidade de que as coisas se passem de maneira diferente daquilo que eu decido [...] (ABBAGNANO, 2000, p. 859)¹⁸².

Ao refletimos o risco no corpo acrobático, o significamos também como uma construção estética cujo pressuposto está perpassado pela sensibilidade e esse ponto de vista permite que o espetáculo “venda” os corpos, tomando-os como belos, harmônicos, potenciais, quase divinos e humanos. O risco entra em contato com o tempo na acrobacia e o corpo acrobático passa a ser também objeto de transformação. Afinal, quando o artista entra em cena seu corpo obedece a um determinado gesto mas quando ele inicia seu número, o corpo ganha formas e tamanhos diferentes, transforma-se a todo instante e esse instante também é elemento de risco, pois não sabemos o que veremos adiante. Esse transformar-se proporciona ao público a ideia da possibilidade do corpo em ultrapassar a si mesmo para continuar a ser o mesmo, quando o acrobata encerra sua apresentação, finaliza também a nossa capacidade de estender para além da disciplina, os corpos:

Ninguém sabe o quanto a gente tem que treinar não e tem ainda que cuidar do corpo, fazer atividades físicas, se ficar muito pesado os outros acrobatas não aguentam não, porque a acrobacia é uma coisa que é feita em grupo, quer dizer tem os malabaristas e o pessoal da pirofagia que não precisam de outra pessoa, mas mesmo assim eles precisam manter o corpo sempre saudável porque eles também precisam de equilíbrio, de força e um corpo muito gordo por exemplo é mais difícil. A gente se esforça pra manter o corpo, treina muito, eu treinava quatro horas por dia e tinha vezes que eu ficava o dia só treinando os saltos, as cambalhotas, as subidas na corda e nas faixas, segurando as argolas, me machuquei muito e as vezes quando eu terminava um apresentação ficava pensando: “essas pessoas todas aí nem sabem o quanto a gente se esforça pra mostrar isso pra elas”. Pra quem vê é diferente, já vê o resultado pronto, mas é só a gente que sabe o que a gente passa, mas toda profissão tem suas dificuldades né?¹⁸³

Observemos a preocupação de Alicate com a resistência como consequência do cuidado do corpo e a consequência do cuidado do corpo como primordial para a diminuição da possibilidade de acidentes. Agora, reflitamos que todos esses elementos a

¹⁸²ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia** – São Paulo: M. Fontes, 2000.

¹⁸³Depoimento de Alicate.

compor uma mesma cena, uma mesma dança, não possuem outro intuito a não ser transformar o corpo acrobático em performance artística. Uma performance artística que só mostra ao seu público o uno, ou seja, o treino, os exercícios físicos, as dificuldades que foram superadas não são vistas.

O público só tem acesso a apresentação e não sabe como o artista se preparou, os percalços que passou, as dores que sentiu, assim, é comum que muitas pessoas pensem na acrobacia como um ato que liberta o corpo da ordem habitual, da sensatez, das imposições, quando na verdade é exatamente a disciplina, o hábito através da repetição dos gestos que o corpo torna-se performático, acrobático. Segundo Bortoleto (2008, p. 20) “As acrobacias são em última estância, combinações de saltos, rotações, (giros) e momentos de equilíbrio (estático ou dinâmico)”.

Os acrobatas possuem uma grande redoma sensorial porque eles não devem se limitar a acrobacia em que já treinaram e já estão habituados, mas devem voltar seus sentidos também para aprendizagem de uma nova atividade que deverá ser dominada através da repetição, assim, o que antes era extraordinário, passa a ser ordinário e assim, deve ser superado. Daí a ambiguidade percebida mais uma vez no universo da acrobacia, ela liberta e controla, pode acabar bem ou não, é arriscada e esse risco pode ser fruto da disciplina ou frutificar em uma tática, é bela mas temível.

Por sua ambiguidade, a acrobacia pode ser considerada a atividade mais completa das artes circenses pois ela envolve destreza, risco e beleza, o acrobata é um dançarino pela beleza de seus movimentos, é um esportista pela sua destreza física e é um guerreiro pela sua coragem quando se coloca em estado de risco (ALMEIDA, 2008)¹⁸⁴.

A partir dessa última afirmação de Almeida, podemos nos indagar porque o artista se coloca em estado de risco. Porque Alicate, mesmo diante de seu temor relacionado a altura se lançou as acrobacias aéreas? Porque Tito, mesmo diante de várias queimaduras a partir da pirofagia continuou a treinar? Segundo Guzzo (2009) a prudência não faz parte do universo do sujeito que realiza, que pratica a ação, o risco é portanto o oposto da prudência, uma necessidade, eles intensificam a existência numa sociedade em que exige do indivíduo legitimidade da mesma, e que deve ser

¹⁸⁴ ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, risco e arte circense: o homem em situações-limite**. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2008.

evidenciada através de uma prática. Deste modo, pensamos o risco como elemento da incerteza que nunca poderá ser extinta em sua totalidade; presente em todos os momentos da exibição acrobática e fluído ao ser forjado no corpo do artista e sentido pelo corpo do público.

Assim, o perigo torna-se parte da dramaturgia circense. O acrobata deve conhecer as técnicas de seu fazer, analisar possibilidades de eventuais riscos, como fizera Alicate ao não expor seu corpo a possibilidades de acidente diante da precária estrutura do circo em que se apresentou. Essa aprendizagem é cotidiana, não basta aprender saltos e manipulações de objetos, é preciso conhecer o próprio corpo e seus elementos de interação que passam a ser continuidades do artista em ato. Os artistas precisam estar aptos para lidar com o risco caso o pior aconteça, devem estar preparados para identificar o perigo, analisar o limite do nível de risco, avaliar as possibilidades do mesmo e possuir ações para controlá-los.

O processo do desenvolvimento acrobático deve, portanto, levar em conta a relação risco/segurança. É importante que o artista conheça os possíveis riscos para poder controlá-los, onde treinadores e professores tem a obrigação de informar e ensinar aos aprendizes como podem evitar fatalidades, não apenas a si mesmos, como também ao público. Segundo Tito:

Eu carrego uma enorme garrafa de água dentro da mochila quando vou para o sinal me apresentar. Nunca aconteceu nada assim, com o público, e no sinal é muito mais difícil de acontecer porque eu estou distante das pessoas e elas estão protegidas porque estão dentro do carro. Agora eu tenho que pensar nas pessoas que usam a faixa, por isso eu fico com a mochila nas costas e me apresento assim, como você viu, porque se acontece de alguém se queimar ou de algum objeto pegar fogo, eu tiro a garrafa de dentro da bolsa na hora, pode até ser que não sirva, mas eu só consigo me apresentar sabendo que a garrafa tá na mochila¹⁸⁵.

O artista está ciente da necessidade da prudência, não apenas com relação a si mesmo, mas também com relação aos espectadores, sabe que se algo ruim acontecer a intenção de sua arte perde-se e sua qualidade enquanto artista será posta em questão, além das possíveis consequências causadas pelo acidente. Não se deve pensar no pior, mas deve-se estar preparado para ele, essa é uma das leis do mundo acrobático.

¹⁸⁵ Depoimento de Tito.

3.5- A dança acrobática entre o risco e o belo: o público

O lugar daquele que aprecia, sente e descreve é restrito no tempo. Muitos de nós vivenciamos mudanças de valores, mudanças nas concepções éticas, mudanças nos estilos de vida, mudanças em nós mesmos. Mas ao apreciar uma arte milenar como a acrobacia, é possível que por instantes aconteça uma confluência de tempos e espaços, pois a arte praticada carrega em si o “espírito” anterior que lhe soprou a continuidade, a ruptura e a ressignificação. Os corpos que dialogam e vertem a ordem são consequências da transmissão oral, da transmissão dos saberes, que por sua vez representam muitos elementos de espaços e tempos outros. Nosso olhos contemplam histórias, memórias, beleza e riscos, que juntos, comovem.

Estou sentada, olho ao meu redor e todos os outras pessoas também estão. Estamos no interior de uma lona e de frente para um picadeiro, há muitas engrenagens de ferro no alto deste. O palhaço acaba de terminar sua apresentação e há uma demora de mais ou menos cinco minutos para o próximo artista entrar. De repente, entra em cena um casal com roupas bem justas ao corpo, elásticas, azuis e brilhantes. Eles começam a interagir um com outro, tocam seus corpos de forma rápida e precisa, conversam com eles, dialogam entre si. Cambalhotam e depois equilibram-se um sobre o outro. Há uma entrega surreal nesses movimentos, uma confiança descomunal. Quando menos se espera os artistas sobem escadas laterais alocadas ao picadeiro e chegam até o alto onde estão dispostas as engrenagens de ferro. A moça senta-se em uma das barras penduradas por duas correntes de metal a lembrar um balanço. Ela estava há vários metros do picadeiro e se balançava de um lado para outro até ter a ideia de ficar de cabeça para baixo. Não poderia descrever os meus sentimentos e os dos que estavam sentados ao meu lado nesse momento. Boquiabertos, mal conseguíamos respirar, era como um momento de oração, onde as pessoas olhavam para cima impressionadas mas ao mesmo tempo rogando aos céus para que aquilo acabasse logo. Não acabou. O rapaz do outro lado também repetiu o mesmo movimento para o nosso desespero. Porém, não esperávamos que ela, de cabeça para baixo estivesse aguardando as mãos do acrobata para segurar e sair de sua barra. O acrobata segurou firme as mãos de sua companheira e a puxou. Sem desequilíbrio, sem falhas. Um processo de sincronia, força e coragem que só podem ser resultados de muito treino e disciplina. A maioria das pessoas presentes fazia gesto de espanto, observava atentamente, gritava frases imperativas como: “segura ela!”, ou ainda, “desce daí!”, outras impressionadas demais, não conseguiam dizer nada, o que os olhos viam era maior e mais urgente do que qualquer outra ação, tão surpreendente que nada podia ser pensado além do instante onde arriscados voos acrobáticos faziam-se com uma beleza ainda mais

espantosa, onde o encaixe dos corpos revelavam uma dança única que apenas os dois compartilhavam.¹⁸⁶

Essa ambígua percepção da atração me fez pensar nesse casal como sinônimo de beleza e risco. Palavras cujos conceitos distantes alimentam e complementam uma a outra quando se trata de acrobacia. O risco é a mobilidade, o rompimento, o exercício, o (in)desejado, o combatido por hábitos, disciplinas, regras, códigos, a beleza é o risco em exercício de sua rebeldia, instaura a desordem e cria, cria porque rompe, porque oferece aos nossos olhos outras imagens, oferece aos nossos sentidos sensações que dificilmente provocamos. O circo por ascender ao nível da arte possui a capacidade de suscitar em nós, o belo, o que podemos visualizar através da experiência de Marcus¹⁸⁷:

O que eu acho mais legal no circo são os malabaristas; ver aquelas pessoas voando por cima da plateia agarradas em "lençóis", outros pendurados em argolas, me encanto com a resistência física deles, sem contar os caras que jogavam no ar coisas que até hoje me parecem pinos de boliche, outros arremessavam tochas; começavam com três e com o decorrer do tempo aumentava pra seis e era muito legal ver aquilo tudo sem um erro, sem uma falha, tudo funcionando na mais perfeita simetria. Claro que também vi os malabaristas, equilibristas e outros "istas" nos circos que eu fui, lembro de um até hoje que era muito massa: o cara andava numa corda e se jogava de lá e caía em cima de uma cama elástica que o impulsionava de volta para a corda, na época pra mim aquela corda parecia enorme, sem fim, eu passava apresentação toda preocupado com o cara, mas quando ele terminava eu queria ver outra vez.¹⁸⁸

Esse depoimento nos faz refletir acerca das inúmeras possibilidades do sentir que a acrobacia proporciona, nos defrontando mais uma vez com a beleza e o risco. A beleza encontrada na destreza física quando ele afirma que se encantava com a resistência dos corpos e o medo representado pela preocupação com o acrobata, tomando o risco como linguagem a entre ele e o artista, entre o artista e o público.

Já Mariana nos relata:

[...] adoro malabarismo, eu adoro pegar as laranjas em casa e ficar tentando fazer malabares com elas, então quando eu fui no circo que agora não me lembro do nome, eu tava era esperando pelo malabarista que entrou em cima de uma bicicleta com uma roda bem grande e sem

¹⁸⁶ Depoimento da autora.

¹⁸⁷ Todos os entrevistados possuem nomes fictícios e estão presentes nos capítulos anteriores.

¹⁸⁸ Depoimento de Marcus.

segurar no guidom e fazendo malabares com argolas. É muita concentração viu? E como é que ele consegue se concentrar com aquele monte de gente assistindo? Eu derrubaria tudo. Foi incrível porque depois ele saiu da bicicleta e começou a fazer malabares com uns pratos que ficavam girando em cima de uns palitos, e ficou equilibrando aqueles pratos em cima dos palitos com o queixo e com as mãos. Como se isso não fosse suficiente ele ainda ficou equilibrado sob uma bola bem grande. Eu tava tão concentrada que queria era saber como ele ficava em cima da bola sem nem tremer, eu tinha certeza que ele não ia cair porque dava pra ver que ele tinha treinado muito, ele era muito bom e eu fiquei tão besta quando ele terminou tudo que eu só queria que ele continuasse é tanto que as atrações que vieram depois eu nem liguei muito.¹⁸⁹

Mais uma vez, podemos observar o equilíbrio como centro da acrobacia, como elemento de encantamento e a relação entre a beleza e o risco que faz-se a partir da comparação do espectador com o artista, como constatamos no depoimento de Mariana quando ela afirma que acha incrível o número dos malabares com o monociclo (que ela chama de bicicleta com uma roda bem grande) exaltados principalmente pela impossibilidade de realização do número admitida pela mesma.

Ressaltemos também um dos elementos primordiais para manter a tensão e a atenção do público sobre a atração: o aumento gradual do nível de risco através do romper lento com o nosso dia-a-dia “ordinário”. Aumentar o nível de risco significa criar possibilidades, sair do campo de segurança para instaurar o desconforto e possibilitar através desse desconforto, algo novo. É por isso que os acrobatas precisam não apenas de treinamento, mas de capacidade de inovação, de superação. É isso que mantém a arte acrobática viva até os dias de hoje, a sua capacidade de reinvenção que deve sempre levar em consideração o seu elemento primordial: o risco.

Eu comecei com as cambalhotas e naturalmente fui sentindo a vontade de fazer outras coisas mais perigosas. Depois eu tava ficando de cabeça pra baixo nas barras, depois eu tava fazendo saltos grandes, e por último, brincando com fogo, literalmente. Mas eu percebi depois de um tempo que fazer só a pirofagia já estava chato, comum, nem eu e nem o público estávamos mais curtindo muito. Aí eu juntei uns saltos que combinavam com jogar a tocha pra o alto e pegar sem se queimar que deram muito trabalho, eu me queimei muito e me queimo, mas se você quer melhorar no que você faz precisa passar por coisas difíceis, eu nunca tive medo não, é tanto que não é todo mundo que quer ser pirofagista, porque você precisa ter cuidado não só com você mas com o ambiente e as pessoas, qualquer descuido pode ter um

¹⁸⁹ Depoimento de Mariana.

incêndio e tem muito circo por aí que não tem estrutura pra uma coisa dessas. Por isso que a gente que é artista tem que ter muito cuidado com os lugares onde vai trabalhar, principalmente o acrobata, porque o circo tem que ter estrutura pra ter um número de acrobacia, e se não tem estrutura que não invente de botar acrobata no ar ou fazendo pirofagia, porque a desgraça ta feita.¹⁹⁰

A partir da fala de Tito, podemos perceber que parte da responsabilidade acerca da segurança e conseqüentemente do estado de risco está relacionada aos profissionais envolvidos: montadores, proprietários, artistas. Portanto, é de suma importância conhecer os principais riscos que possam vir a presentificar-se no espetáculo para que se possa elaborar condições de controlar o acontecimento. Cardella¹⁹¹ (2009), elenca alguns motivos que acarretam em desastres na hora das acrobacias: falhas técnicas ocasionadas por recursos precários ou inexistentes. Falha por descuido, quando pessoas experientes traem-se por excesso de confiança. Falha consciente, nesse caso o procedimento padrão é substituído por procedimentos menos custosos, um exemplo desse caso foi descrito por Alicate, quando desistiu de sua acrobacia aérea porque percebeu a fragilidade dos aparelhos do circo. Essas falhas não podem ser analisadas separadamente, pois acidentes são conjuntos de situações complexas.

Vemos com isso, que para além da falha humana, deve-se considerar também as falhas técnicas, ou seja, dos equipamentos, causadas por falta de manutenção ou problemas na própria construção do equipamento ao qual independentemente do tipo de fabricação deve-se estar atento a qualidade e confiabilidade oferecidas, assim, estes precisam ser testados antes como forma de prevenção a algum possível acidente. O depoimento de Alcides nos oferece a percepção da preocupação com relação a segurança nas atividades acrobáticas:

Eu fico apreensivo, vai que alguma coisa dar errado? Ninguém tem controle sobre tudo. Quer ver eu ficar agoniado? É olhar aquele povo lá em cima pendurado naquelas barras e se balançando, é muita confiança, eu não confiaria de jeito nenhum. Se aquelas cordas se toram? Da última vez que fui ao circo e os acrobatas começaram a fazer isso, eu queria que acabasse logo, não me lembro nem o que eu vi direito porque eu estava preocupado, se aquele povo caísse ia ser uma coisa horrível, era muito alto. Eu admiro essas pessoas, a coragem delas, acho isso bonito demais, mas não me sinto bem vendo

¹⁹⁰ Depoimento de Tito.

¹⁹¹ CARDELLA, B. **Segurança no trabalho e prevenção de acidentes: uma abordagem holística**. São Paulo: Atlas, 2009

elas se apresentarem, a não ser que seja um negócio mais simples, sem altura.¹⁹²

O fato do público não ter acesso as estruturas do circo onde estão instauradas a sua aparelhagem de segurança, intensifica ainda mais a sensação de impotência diante de uma apresentação acrobática, dimensionando desta forma o sentimento de risco cujas chances de providências diante de algum imprevisto são quase nulas. Está nas mãos dos circenses e não do público o porvir. Por isso arriscar-se é também contar com a sorte.

Essa outra percepção da arte acrobática nos faz refletir cada vez mais sobre a diversidade de encontros subjetivos que se dão no interior de um lona. Existem pessoas preocupadas com o artista e sua integridade física, outras com a execução do número sem nenhuma falha, outras ainda com as sensações que evocam ao imaginarem-se no lugar do artista, ou em saber como o artista faz para conseguir este ou aquele movimento, este ou aquele número. As abordagens são múltiplas, tais como a quantidade de acrobacias existentes. Segundo Alicate:

Era muito engraçado observar as crianças, elas ficavam surpreendidas demais, parecia que a gente tava fazendo coisa de super-herói e já ouvi isso algumas vezes, fazer força, equilibrar uma pessoa nos ombros, andar num monociclo, conseguir manusear um monte de objeto ao mesmo tempo, quem faz isso são os super heróis. E eu me sinto um pouco assim quando eu olho pra minha trajetória, é engraçado porque eu fico aqui conversando com você sobre isso e pensando como eu tive coragem, eu tinha medo de tudo, é engraçado, engraçado é um super herói medroso, mas ninguém sabe.¹⁹³

E de certo modo, podemos entender porque os acrobatas são assemelhados aos super heróis. Depreendem parte de seus dias em um processo disciplinar rígido, vivem sob a égide do risco e conscientes disso, valorizam seu condicionamento físico para além de questões estéticas pois precisam de corpos fortes e resistentes, utilizam seu corpo como meio para obter um fim e salvam, do tédio, do dia-a-dia “ordinário” com o extraordinário, afinal o “[...]gesto contém forças reveladoras de um poder de persuasão impossível para a palavra. Ele põe em jogo todos os sentidos não só de quem o executa,

¹⁹² Depoimento de Alcides.

¹⁹³ Depoimento de Alicate.

mas também de quem o observa” (SOARES, 2001, p. 111-112)¹⁹⁴. O uso que os acrobatas fazem de seus corpos, os trajetos que não seguem uma ordem e, portanto, não nos oferecem uma previsibilidade do seu próximo passo, são como os heróis, que aparecem sem avisar:

O sentido escapa por farrapos, surge das ressonâncias das tessituras das línguas, os movimentos dos corpos, a estruturação do espaço. O encadeamento das cenas ou dos quadros desvia a cronologia narrativa, procedendo por saltos de imagens que se encaixam nos misteriosos labirintos do espírito. Os artistas destilam o sentido na precisão do gesto, na penumbra dos não ditos, no confronto carnal dos impulsos do desejo e da morte, para captar isso que se recusa à ordem cartesiana e que o espírito tenta impor sobre o coração (WALLON, 2009, p. 99)”.

É uma dança no ar, uma dança arriscada, é assim que vejo aqueles saltos mortais, quando os pés se juntam, o corpo se inclina e o artista pula, pula muito alto e faz cambalhotas no ar, não cai, não desequilibra, ainda rir no final. É uma satisfação quando eles riem no final, porque ali a gente sabe que deu tudo certo. E aqueles caras que entram e começam a engolir e assoprar fogo? Quanta coragem, quanto tempo eles não passam treinando aquilo? Imagina a responsabilidade, você tem que se apresentar bem, ser simpático, ter cuidado com acidentes, é uma preparação que deve ser muito cansativa. Mas o resultado final é uma coisa que emociona a gente, não tem como não se emocionar. Sabe do que eu lembro quando vejo os acrobatas? De superação, se eles podem fazer aquilo a gente pode fazer o que quiser, tudo é questão de esforço.¹⁹⁵

O depoimento de Paula nos proporciona um outro olhar, mais delicado, mais poético, mais sensível. Agora o acrobata não é mais um super herói mas um dançarino a se ar-riscar intensamente, fortemente, quase ilimitadamente em busca de novos passos. Um dançarino solitário ou não, enunciado através de seu corpo ou do conjunto de corpos combinados que acabam por formar um. Corpos que não obedecem a uma horizontalidade, mas que ficam de cabeça para baixo, invertidos, suspensos, nos dando a visualizá-lo como infinito, pois se faz e refaz a cada nova acrobacia, a cada novo gesto, a cada dança.

Essas subjetividades que sempre nos alertam para a pluralidade do consumo e da própria produção do saber circense não objetivam apenas apontar o múltiplo, mas a

¹⁹⁴SOARES, C.L. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. In: SOARES, C.L. (org). **Corpo e História**. Campinas: Autores Associados, 2001, p. 109-129.

¹⁹⁵ Depoimento de Paula.

impermanência da corporeidade de seus artistas que impediu e impede que o circo seja capturado por práticas disciplinares, dominantes, nos oferecendo contornos outros, e que por sua vez, incidem sobre os corpos que veem e sentem. Um espetáculo sempre aberto para quem deseja assistir.

3.6 – O artista agradece

Cambalhotando até aqui, o leitor experienciou movimentos únicos e múltiplos de artistas e sujeitos consumidores que ao longo do tempo riscaram no ar riscos. Riscos com formatos e tamanhos diferentes, que colorem e enriquecem, que nos sopram vida, sinônimo de mobilidade, a mesma mobilidade responsável pela manutenção das inúmeras sensações que evadem e invadem aquele que salta e aquele que salta os olhos.

Movimentos que foram criados para instaurar códigos identificadores dos povos e tempos que o forjaram. A acrobacia como um ritual, a acrobacia como um pecado, a acrobacia como exaltação do corpo, a acrobacia como entretenimento, mas costurada minuciosa e silenciosamente pelo risco, forjado em nosso corpo através de códigos disciplinares tão vários, tão filhos de seu tempo. O risco é o filho rebelde da obediência. Ele é a resistência nascida da vigilância. Mas na acrobacia o que é disciplina passa a não sê-lo, o que é medo torna-se beleza, o que é arriscado torna-se extraordinário, o que é limite torna-se ilimitado, o que é o corpo: um infinito.

Vestir uma roupa apropriada, escutar o nome ser anunciado pelo apresentador, entrar em cena. Respirar fundo, alinhar o corpo, firmar os músculos, transferir o corpo para outro espaço, apresentar leveza, empurrar-se, colocar-se diante do risco, esvaziar a cabeça cheia de pensamentos, concentrar-se. O corpo diante das mãos que o espera busca caminho até encontrá-las, muitos sentimentos escurecem a necessidade do pensamento racional, esse que precisa ser transmitido, a razão do corpo, a razão da ordem, a razão da disciplina. A espontaneidade do risco, a percepção do corpo do outro, a linguagem e o entendimento, o imprevisto como natureza do drama, os desvios, as cautelas, a sorte diante da inversão das leis da gravidade, o corte, a ruptura, a desordem e o nascimento do processo poético corpóreo, o espaço cênico e o seu uso como extensão de si próprio, a criação contínua, a enunciação que encena, o início e o fim:

Eu saí do circo porque já tava cansado. Já rodei muito, passei por muito perrengue, muitas dificuldades, a vida no circo não é fácil não. Mas eu ainda sou acrobata e quando eu sinto saudades desse tempo eu vou pra o sinal mais Tito, ou vez ou outra me apresento em algum circo, raramente. Mas eu passei tanto tempo saltando, ensinando do jeito que eu fui ensinado um dia que não tem como tirar isso de dentro de mim. Se alguém me pergunta o que eu faço eu nem sei responder outra coisa, digo logo que sou acrobata. Eu sinto orgulho disso, sabe? Eu enfrentei muitos medos, enfrentei a rejeição da minha família, por isso mesmo eu tenho orgulho de ser acrobata, porque me ajudou a ser mais forte em muita coisa e lembrando disso eu só consigo pensar em quando eu estava lá no alto, olhava pra o público e minhas mãos suavam, estão suando só de lembrar.¹⁹⁶

Acho que essa semana eu não vou mais trabalhar não, ontem e hoje até que eu consegui arrecadar um dinheiro, mas eu vou ficar treinando porque vai ter um evento na Universidade e me chamaram para aparecer lá, e mesmo que não tivesse esse evento eu ia ficar treinando porque quanto mais a gente treina melhor fica, e eu ainda tou me queimando muito, eu não deixo as queimaduras cicatrizarem, mas é porque eu não consigo passar um dia sem fazer isso, da aquela sensação de prazer e de vitória quando faço um movimento difícil com as tochas. Uma dia desses, Alicate me ensinou um salto com uma cambalhota e eu tentei jogar a tocha e ao mesmo tempo fazer o salto, é muito difícil, eu ainda não consegui fazer direito, e olhe que todo dia eu tento, mas uma hora vai sair do jeito que eu quero. Eu fico aqui falando com você e com a cabeça nisso, eu tenho que ir treinar.”¹⁹⁷

Os acrobatas se expressam através de um idioma ar(riscado), por este motivo essas linhas escritas e inscritas não podem ser tomadas como lugares fechados e definitivos. Se o acrobata experimenta, treina, pratica, aquele que escreve tem de pensar sem necessariamente se prender aos moldes de um texto técnico demais, dessa forma, essa pesquisa é um movimento sempre disposto a dimensionar a medida diametral dos picadeiros que a comprime, onde o papel é o espaço cênico e as palavras buscam tocar aqueles de quem fala e para quem fala.

¹⁹⁶ Depoimento de Alicate

¹⁹⁷ Depoimento de Tito

Considerações finais

- Respeitáveis públicos! Os espetáculos continuam...

Quando convidamos o leitor a cambalhotar por entre essas páginas, nos comprometemos em apresentar-lhe um espetáculo de risos, mágicas e riscos forjados nas artes que identificam o universo circense, apesar de existirem para além deste, como refletimos após essa longa discussão. Assim, trabalhamos a cada ato estas artes cuja finalidade não era obter uma única resposta, mas compor um mosaico desses saberes e consumos tão adaptados e praticados a cidade de Campina Grande.

Esse colorido mosaico foi composto por sujeitos comuns, pessoas que criaram através de si identidades para seus artistas, muito embora, ainda permanecessem com elas mesmo após suas apresentações, construindo uma verdadeira pluralidade. Aliás, pluralidade é a característica principal das artes circenses, porque elas lidam com subjetividades, afinal, são feitas para um público consumidor. Mas quem é esse público? Ele tem face e tem nome, esse público é Marcus, Mariana, Gabriel, Ireni, Alcides, Paula, Evelyn e a própria autora da pesquisa, que dialogaram entre si a partir de suas semelhanças, mas principalmente a partir de suas diferenças, deixando marcas, registros, impressões e sentimentos que sopraram vida ao nosso trabalho.

Os nosso artistas foram os verdadeiros impulsionadores e proporcionadores dos saberes que acabamos de presenciar, os homens “ordinários” que acreditam, perpetuam e ressignificam as artes circenses milenares sem no entanto, perder aquilo que de mais caro elas contém: o riso, o segredo e o risco. Esses elementos tão exaustivamente trabalhados pelos artistas Major Palito, Allan, Alisson de Souza, Tito e Alicate não permitem que essas atrações definham, mas dão face a elas para que possam atender a uma demanda espaço- tempo através da criatividade, inovação, estratégias e táticas, acrescentando a comédia as atrações de mágica como o faz Alisson ou realizando pirofagia juntamente com movimentos acrobáticos como o faz Tito. E são estes elementos que possibilitam a sociabilidade, pois fazem da arte circense um elo entre o artista e o público.

A metodologia qualitativa representada pelas variadas entrevistas que apresentamos ao longo dessa pesquisa foi crucial para que pudéssemos traçar caminhos entre as artes produzidas e as suas plurais apreensões subjetivas efetuadas por quem as assistiu. Assim, entendemos que as artes do circo possuem um valor inestimável, não apenas por sua carga histórica, que como vimos, é riquíssima e muito forte, pois forjadas no passado, persistem através de rupturas, continuidades e ressignificações até os dias atuais, pelas suas capacidades de integrar e viver através da tradição, seja ela oral ou não, práticas de outros povos, mesmo que essas práticas tenham se modificado ao longo do tempo, nos dando a ver um determinado período e povo através de suas representações artísticas.

Ao escolhermos o riso, a ilusão e o risco circenses para refletir as práticas de sociabilidade e arte na cidade de Campina Grande, através do palhaço, do mágico e do acrobata, visualizamos um quadro individual inserido no coletivo que une por segundos de gargalhada, mágicas cujas verdades não podem se deixar revelar e acrobacias cuja destreza corporal revelam uma rígida disciplina do corpo, ao mesmo tempo em que evidenciam a sua resistência e beleza, esse quadro individual ocorre porque cada experiência é única.

O nosso primeiro ato teve como objetivo refletir o riso do palhaço como uma crítica identitária ao sujeito. Assim, percorremos por várias literaturas de vastos campos do saber para que pudéssemos problematizar como o riso se configurou em diversos momentos da história e como foi atribuído a imagem do palhaço, além disso, refletimos as suas mais diversas facetas e intenções. Representamos o público através das apresentações dos artistas Major Palito e Allan, a nos proporcionar várias maneiras de usos e fazeres do rir evidenciado diversas abordagens que podem ser feitas a um riso que (des)constrói identidades ao se fazer crítico, sarcástico e irônico, nos dando a ver a relação de sociabilidade entre os códigos da arte do palhaço e o espectador, entre espectadores e entre todos que acabam por dividir o mesmo espaço, afinal de contas, sem rir do outro, a palhaçada não se legitima.

O nosso segundo ato elegeu a mágica como ausência da presença para pensar os seus efeitos sobre o público, e assim como no primeiro ato, pudemos problematizar por meio de literatura sobre o tema e principalmente através do mágico campinense Alisson de Souza, essa prática milenar. Nosso intuito não era revelar segredos, apesar de termos

deixado escapar dois deles, mas pensar as subjetividades dos sujeitos que as assistem, pensar os códigos e táticas que configuram o universo secreto da mágica e como esses códigos são interpretados, consumidos, dados a ver. Portanto, obtivemos as nossas expectativas atendidas diante dos depoimentos que nos mostraram subjetividades distintas: maravilhamento, incomodo, alegria, susto, tédio. Essas diferenças também marcaram a nossa reflexão historiográfica através de momentos distintos em que o ilusionismo foi produzido e praticado por seus mágicos a atender uma demanda espaço-temporal em que a mágica se ampliou e se ressignificou diversas vezes a partir da criatividade inventiva de seus idealizadores. Dos três saberes trabalhados nessa dissertação, o ilusionismo é o que mais se (re)iventa, pois a cada segredo descoberto, um novo precisa nascer, afinal, é ele que dialoga com o espectador. O encontro entre o artista e o público demarca uma relação de sociabilidade onde a arte provoca sensações que discutimos através do conceito de numen, a mágica não acontece sozinha, ela precisa invadir o outro e esse outro ao deixar-se evadir, proporciona a ilusão.

O nosso último ato, o risco, representado pelo corpo do acrobata, teve como objetivo pensar os corpos que se arriscam e os que consomem esse risco. Seguimos portanto, os caminhos traçados nos atos anteriores. Através de depoimentos, obtivemos concepções acerca da acrobacia que perpassaram o risco e a disciplina e a beleza, nos dando a refleti-los, bem como a pluralidade que o universo acrobático proporciona ao corpo, num infinito remodelar-se cultural onde a suposição da ausência de limites imposta pela constante mudança é sentida pelo público através do arriscar-se. Nossos entrevistados revelaram cotidianos interrompidos, inquietações, cumplicidades e satisfações diante de um número bem executado, assim como os artistas Tito e Alicate mostram-nos seus medos, sonhos e queimaduras, onde o corpo é a mediação, o discurso produtor por sistemas simbólicos que deve chegar ao outro, nos dando a ver a arte acrobática como elemento de sociabilidade.

Portanto, acreditamos que os três atos juntos compuseram um espetáculo cujo objetivo mais do que entreter o público era pensar como o riso, a ilusão e o risco são vivenciados e consumidos como práticas de sociabilidade e arte em Campina Grande. A pluralidade do consumo acompanha a subjetividade do indivíduo e a subjetividade do indivíduo traduz-se através de seu corpo, gestos e fala, mas só pode ser traduzida pelos códigos que os artistas lançam a partir de seus lugares de produção de saberes, e então acontece o diálogo dos corpos, mentes e corações. O homem não existe fora das formas

corporais as quais ele fora inserido no mundo. “Alterando essas formas, alteramos também a definição, sempre em construção de sua humanidade” (Couto, 2002)¹⁹⁸. Assim as artes circenses se fazem como práticas de arte e sociabilidade na cidade de Campina Grande a produzir vários palcos onde a vida humana representa “uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói no fio da história do sujeito, sob a mediação de discursos sociais e sistemas simbólicos” (CORBIN, 2004, p. 9)¹⁹⁹.

¹⁹⁸COUTO, E. **O corpo polifônico**. São Paulo: Educ, 2002 (Projeto História, v. 25).

¹⁹⁹CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques.; VIGARELLO, George. (Ed.). **A História do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008, 3 volumes

Referências bibliográficas:

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia** – São Paulo: M. Fontes, 2000.

ALBERTI, Verena. O riso, as paixões e as faculdades da alma. In: **Textos de História. Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília**. Brasília, UnB, v.3, n.1, 1995, p.5-25.

_____. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio Janeiro: Zahar, FGV, 1999.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, risco e arte circense: o homem em situações-limite**. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2008.

ANDRADE, J.C.S. **O Espaço Cênico Circense**. 2006. 196f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - CAC/ ECA/ USP; São Paulo.

Aprendiz. **Show de horrores**. Disponível em <<http://oaprendizverde.com.br/2012/05/30/curiosidades-show-de-horrores/>>. Acesso em 23 de Maio de 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os Pensadores. Abril Cultural. 1973, p. 170-182.

ÁVILA, Guilherme. **A arte mágica – A percepção em perspectiva**. Brasília: Editora Kiron, 2012.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARTHOLO, Ruy. **Respeitável público – Os bastidores do fascinante mundo do circo**. Rio de Janeiro: Letras & Expressões Editora, 1999.

BENJAMIN, W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERGSON, H. **O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comichade**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 2001.

BIONDO, Delson. **O humor**. In: Arte de persuadir e fazer rir: o tetraneto Del-Rei de Haroldo Maranhão. Tese (doutorado em Letras). Curitiba/ Universidade Federal do Paraná. 2009, p. 25-63.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BORTOLETO, M. A. C. **A Perna de Pau circense: o mundo sob outra perspectiva.** Motriz (Rio Claro), Rio Claro – SP, v. 9, n. 3, p. 125-134, 2003.

BORTOLETO, M. A. C. CALÇA, D. H. **Circo e educação Física: compendium das modalidades aéreas.** Movimento & Percepção (Online), v. 8, p. 345-360, 2007.

BORTOLETO, M.A.C. **Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses.** Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.

BORTOLETO, M.A.C.; MACHADO, G.A. **Reflexões sobre o Circo e a Educação Física.** Revista Corpoconsciência, Santo André, nº 12, jul-dez. 2007.

CANEVACCI, Massimo. O riso. In: **Antropologia do cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 109-130.

CARDELLA, B. **Segurança no trabalho e prevenção de acidentes: uma abordagem holística.** São Paulo: Atlas, 2009

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo.** Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

Categorias da arte mágica. Disponível em: <<http://portaldamagica.com.br/tag/categorias-da-arte-magica/>>. Acessado em: 13 de Dezembro de 2015

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

CERTEAU. **A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques.; VIGARELLO, George. (Ed.). **A História do corpo.** Petrópolis: Vozes, 2008, 3 volumes

COHEN, R. **Performance como linguagem.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007

COUTO, E. **O corpo polifônico.** São Paulo: Educ, 2002 (Projeto História, v. 25).

DAWES, E. A. SETTERINGTON, A. **The encyclopedia of magic.** New York: Gallery books, 1986.

EINHORN. N. **Enciclopédia prática da mágica e do ilusionismo.** São Paulo, editora: Escala, 2010.

Enciclopédia dos mágicos. Disponível em: <<http://enciclopediadamagica.blogspot.com.br/2012/02/isaac-fawkes-1675-1731.html>>. Acessado em: 12 de Dezembro de 2015.

FILHO, Ivo Jones Oliveira. SCORSIN, Daiane Maria. KRONBAUER, Gláucia Andreza. **Atividades circenses: uma proposta pedagógica para a educação física escolar.**

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 12ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** 30ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

GARAT, Fernanda. ZAMBRONI, Gabi. GUIMARÃES, Lucy. RANI, Tahiana. **Abracadabra.** Eclética, 2005.

GARCIA, Antolim. **O circo.** São Paulo: Edições DAG, 1976.

GLASS, Leonardo. **A verdade sobre o mago Dedi.** Disponível em <https://aguaeazeite.wordpress.com/2011/01/21/a-verdade-sobre-o-mago-dedi/>. Acesso em 04 de Julho de 2015.

GUATARRI, F. & ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1996.

GUZZO, M. **Risco como estética, corpo como espetáculo.** São Paulo: Annablume, 2009.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed., 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

Harry Houdini's Halloween disappearing act. Disponível em: <<http://retrobaltimore.tumblr.com/post/132170200829/harry-houdinis-halloween-disappearing-act>>. Acessado em: 12 de Dezembro de 2015.

Harry Houdini- O maior mágico e ilusionista de todos os tempos. Disponível em: <<http://mundotentacular.blogspot.com.br/2011/04/harry-houdini-o-maior-magico-de-todos.html>>. Acessado em: 12 de Dezembro de 2015.

HORTA, Regina Duarte. **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

HOUAISS, A. VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAMES, W. The principles of psychology. In: **Britannica Great Books of the Western World.** Chicago: Chicago University Press, 1952. (Trabalho original publicado em 1890).

JUNG, Carl Gustav. A Psicologia da Figura do trickster. In: **Obras Completas, vol. 9**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, C. G. (2009). **Considerações Teóricas Sobre a Natureza do Psíquico**. In C.G.Jung, A Natureza da Psique. (pp. 97-174). (Vol. VIII/2 das Obras Completas). Petrópolis: Vozes (Originalmente publicado em 1946).

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LARROSA, Jorge. Dar a palavra. Notas para uma lógica da transmissão. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos. **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O homem nu. Mitológicas IV**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cosac Naify, 2011, p. 583-590.

Live auctioneers. Disponível em: https://www.liveauctioneers.com/item/15176738_the-juggler-of-the-chateau-deau-london-1822>. Acessado em: 10 de Dezembro de 2015.

MACKNIK. Stephen L. MARTINEZ. Susana Conde. **Truques da mente – o que a mágica revela sobre o nosso cérebro**. Editora Zahar: Rio de Janeiro. 2011.

MAGNANI, J. Guilherme. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. 2ª ed. São Paulo, Hucitec, 1998

MATOS, Lucília da Silva - **Equilibristas da vida cotidiana. Arte circense, lazer e corpo a partir da Escola Circo em Belém-Pará**. Belém: Universidade Federal do Pará, Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Dissertação de Mestrado, 2002.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

MERLIN. Prof K. **Aprenda a fazer mágicas**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro. 2000.

Michaelis. Dicionário de português online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=equil%EDbrio>>. Acessado em: 02 de Fevereiro de 2016.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Michaelis. Dicionário de português online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=equil%EDbrio>>. Acessado em: 02 de Fevereiro de 2016.

Mundo mágico - biografia David Copperfield. Disponível em: <<http://mundomagico32.blogspot.com.br/2008/09/david-copperfield-david-copperfield.html>>. Acessado em: 13 de Dezembro de 2015.

NETO, Tito. **Minha vida no circo.** São Paulo: Editora Autores Novos, 1986.

OLIVEIRA, Roberto C. (Org.) **Marcel Mauss: antropologia.** São Paulo: Ática, 1979.

ONTAÑÓN, Teresa, DUPRAT, Rodrigo, BORTOLETO Marco Antonio Coelho. **Educação Física e Atividades Circenses: "O Estado da Arte".** Revista Movimento, vol. 18, 2, 2012.

ORFEI, Alberto. **O circo viverá.** São Paulo: Mercuryo, 1996.

OTTO, Rudolf. **O sagrado: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional.** Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações.** Tese (doutorado em Artes). Campinas: IA/UNICAMP, 2009.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta: circo e poesia: a vida do autor de – E o céu uniu dois corações.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

RABADÁ, Jaume Camps. **La “TAUROCATAPSIA”, no significa “TAUROMAQUIA”,** 2014.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo; as origens do circo no Brasil.** Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

SANTOS, Katia Peixoto dos. **A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto fílmico de Frederico Fellini.** Dissertação (mestrado em Ciências da Comunicação) São Paulo/Universidade de São Paulo. 2001.

SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense – Benjamim de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX.** Tese (doutorado em História). Campinas/UNICAMP. 2003.

SILVA, Erminia, ABREU, Luís Alberto. **Respeitável público... O circo em cena.** Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SOARES, Carmem Lucia. **Imagens da educação no corpo: Estudo a partir da ginástica francesa no século XIX**. Campinas, SP: Autores associados, 1998.

TORRES, Antônio. **O circo no Brasil**. São Paulo: Atração/Livros, 1998.

WALLON, E. (org.). **O circo no risco da arte**. (Título original: “Le cirque au risque de l’art”). Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

WASSERMAN, Marcelo. O riso. In: **O riso é coisa séria. O humor na publicidade institucional como alternativa persuasiva**. Dissertação (mestrado em Comunicação Social). Rio Grande do Sul/ PUCRS. 2009, p. 18-37.

ANEXO I

Vestimenta do Major Palito: calça



ANEXO II

Vestimenta do Major Palito: paletó, gravata e chapéu e sapatos.



ANEXO III

Vestimenta do Major Palito: camisa, adornos, chapéu e gravata

