

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

CENTRO DE ESTUDOS GERAIS

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

DOUTORADO EM PSICOLOGIA

ENTRE-TRAMAS MAMBEMBES E AS E(N)/(S)TRANHAS MORTES:

UM CIRCO

MANOELA MARIA VALERIO

NITERÓI/RJ

2016

Manoela Maria Valerio

ENTRE-TRAMAS MAMBEMBES E AS E(N)/(S)TRANHAS MORTES:
UM CIRCO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Lília Ferreira Lobo

Niterói/RJ

2016

*às existências-de-sombrinhas, mambembes,
aos saltos mortais, circenses,
aos riscos-oxigênios, ins-pirações à presença.*

Gracias...

[a Lília Lobo, viajante-cúmplice, pela intensa delicadeza de sua presença, pelas bússolas certeiras e porque nestas passagens e com seu estilo único e inspirador... impede sempre, e tanto, *adélan-te!* Ao André do Eirado, Heliana Conde e Tânia Galli, pelas preci(o)sas bagagens oferecidas no meio do caminho e por voltarem, uma vez mais, a este trecho final. E, mais ainda, ao André, pelas incríveis e perturbadoras aulas (em sala ou não) que pude experienciar e à Heliana, por me fazer nutrir um gosto rico e contagiante ao escutá-la, em voz e escritas. Ao João Rezende, aliado de outras praças e que embarcou por aqui novamente, sem hesitação, um presente à mim e ao mundo! A Cleci Maraschin, pelo sim e disponibilidade em viajar para nos ajudar a viajar. E que tanto ajudou! A Cecília Coimbra e Esther Arantes, por estarem lonjas¹ em caso de quedas. A estes supracitados, enfim, por fazerem acontecer uma "desbrutalização" da academia (e da Psicologia em especial) como lugar de possíveis fugas e muita vida. A Dri, por me conduzir numa tarde de outono para a casa de um casal de velhos circenses. A Déa de Barros e Gô, pela jangada-hospedaria partilhada de dias e dias a fio, navegando neste Rio. Aos companheiros cômicos das esquinas do mundo: trio capuchino, especialmente a Ziroca, literalmente ao lado, do começo ao fim. As confluências de saber e ter a presença destes que, apesar de longe, estão em mim, cotidianamente, correndo nas minhas veias, de va(le)riadas e vitais formas: Preta, Alemão, Tata, Mariana, Déa e a amplidão que se faz com seus companheiros de vida. A Isiely Ayres e toda sua trupe, pelas entradas! Aos circenses de ontem e de amanhã, *hermanos* de agora. As amizades, raridades e lindas, pelas partilhas inenarráveis e aos encontros - de corpo aberto - casuais, a instigar e incitar o tocar desconhecido. A Anitcha, Fuva e Marília por embarcarem Rio adentro e lindamente na celebração final. Aos fazedores de vinhos, por nos ofertarem um gosto de vida. Ao Tiago, aliado no exercício incansável de "inventarmos-nus" uma vida com a força de um amor cada vez mais livre! *Evoé!*]

... à la vida.

¹ Lonja é uma espécie de cinto de segurança, amarrado por roldanas, que segura o acrobata em caso de quedas em um salto errado, especialmente em números aéreos.

RESUMO

Encontros do universo circense compõem o principal material da pesquisa e, destas passagens, um tema, uma proposição principal indica: deste universo (enquanto mundo/lugar), o jogo incessante com a morte, elemento alquímico do circo, faz passar um modo de vida que, entre as tramas da atualidade, insiste e se produz em um saber do corpo imanente à dimensão singular de um acontecimento. Assim, a questão: será que na bagagem deste circo que passa, seria a morte ou as aparições de alguns elementos a ela relacionados (finitude, risco, fatalidades), os provocadores, a partir de suas relações com outros modos de vida, de alguns novos (ou diversos) sentidos da experiência? Será que as relações com esta morte seria justamente certa linha saliente, quiçá incitante da vida circense, essa especialmente mambembe, marginal que, apesar de parecer “à beira do fim”, segue insistentemente? Esse jogo na fatalidade da vida impeliria e justamente potencializaria um pensamento voltado à potência de um “modo mambembe” em um mundo onde o valor de adequação e adaptação às normas, moralizaria e condicionaria um corpo outro, à ilusão de um poder? Assim, do movimento do consumo ao consumo alucinado das formas – desde o corpo – forma à forma de viver ou forma-homem-ideais, de que composições se faz a morbidez desta blindagem do tempo que corre (e que não se apreende) à defensiva prerrogativa do *não* à vida? Que ruídos silenciosos são esses que pretendem calar as mais sutis possibilidades de encontros com o não familiar, ou seja, o “estrangeiro em nós”? Como buscar modos que facilitem o entendimento daquilo que sai do plano dos hábitos, já tomados como naturezas para aumentar nossa capacidade de pensar, quando face ao obscurantismo incolor destes tempos, o olhar do outro sobre si, e de si sobre si, não é fonte de fissuras, de encontros desarranjadores e potentes com o caos, de surpresas, mas de julgamentos. Enfim, as questões se entrelaçam sem ansiarem a respostas cabais, mas são elas que direcionam o texto e intentam apontar, sim, para a potência e para uma urgência: “é preciso transver o mundo”.

Palavras-chave: Circo.Corpo.Mortes.Intensidades.Invenções.

ABSTRACT

Meetings in the circus universe make up for the main basin for this paper and, among those, a theme, as a principal proposition says: in the circus universe (as a place/world), the endless play with death, chemical element of the circus, shows a lifestyle that, even in the present, insists and produce knowledge of a body immanent to a single event. Therefore, the question: in the history of that circus that comes and goes, would death or the encounter with some elements related to it (finitude, risk, fatalities), be the trigger, with the artists exposure to others lifestyles, to new meanings to these experiences? Would that relationship with death be a prominent line that, maybe, incites the circus lifestyle, especially wandering artists, outcast that, even appears 'border lining it's end' stubbornly lives on? This game on the fatality of life potentiate and urges a 'performer way' in a world where the valor of adequacy and adaptation to the norm, would otherwise moralize their bodies, to an illusion of power? That way, we shift from the consume to the frenzied consume of forms, starting with the body all the way up to the idealized human, that would accept to "die a little bit" to fulfill its rigid way of life. What are the components of that morbid armor that renounces the passing time of life? What silent noises are those that aim to shut down the most sudden possibilities to meet the unfamiliar, 'the foreigner in us'? How to search ways to ease the understanding of the things that are not in the everyday schedule, that was already naturalized, to amplify our capacity of thinking, when face with the colorless obscurantism today, the view of another over you, and the view of you over you, is not a well of risks, surprises, disarranged and chaotic encounters, but a well of judgments. And so, the questions interweave themselves with no desire for complete and perfect answers, but they are the ones that guide this work and points towards a potential and an urgency to see the world under a new light.

Key words: Circus. Body. Death.Intensities.Inventions.

SUMÁRIO

PRLIMINARES PARA O EMBARQUE	07
UM: SOBRE O JEITO QUE ESTA ESCRITA NAVEGA ESTRADAS	07
DOIS: AFLUENTES-VICINAIS	11
ORLA-NUMÉRICO: “À BEIRA DE UM LUGAR”.....	13
1 CHEGANÇAS	14
1.1 AQUECIMENTO É PRÉ-ESCRITURA E É TAMBÉM (DIS)TENSÃO E (DIS)TRAÇÃO	16
2 PAISAGENS DO PENSAMENTO	22
2.1 ATOS EMARANHADOS EM CENAS SOBREPOSTAS: NÚMERO DOS CORPOS & DAS MORTES.....	22
3 UM QUE DIZ MUNDOS	57
3.1 HISTÓRIAS INCONTÁVEIS QUE CONTAM MODOS DE EXISTIR	57
3.2 ENTRE A TRADIÇÃO E AS NOVIDADES, OS SALTOS SEGUEM	71
4 CAMBALHOTAS DESENHAM LABIRINTOS-CORPOS EM BATALHAS	83
4.1 UM CONVITE PARA ENTRAR, BREVEMENTE E MAIS UM POUCO.....	85
4.2 EDUCAÇÃO & TRABALHO: COMO OS PROBLEMAS SÃO INVENTADOS	88
4.3 RISCOS COMO ESTILO DE CAMINHADA OU PORTAS FECHADAS INVENTAM ENTRADAS	95
4.4 OS LUGARES DE QUANDO HISTÓRIAS SE FABRICAM.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	120
ANEXOS	127
ANEXO 1	128
ANEXO 2.....	130

←...→

Autotomia²

Diante do perigo, a holotúria se divide em duas:
deixando uma metade sua ser devorada pelo mundo,
salvando-se com a outra metade.
Ela se bifurca subitamente em naufrágio e salvação,
em resgate e promessa, no que foi e no que será.
No centro do seu corpo irrompe um precipício
de duas bordas que se tornam estranhas uma à outra.
Sobre uma das bordas, a morte, sobre outra, a vida.
Aqui o desespero, ali a coragem.
Se há balança, nenhum prato pesa mais que o outro.
Se há justiça, ei-la aqui.
Morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida.
Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou.
Nós também sabemos nos dividir, é verdade.
Mas apenas em corpo e sussurros partidos.
Em corpo e poesia.
Aqui a garganta, do outro lado, o riso,
leve, logo abafado.
Aqui o coração pesado, ali o Não Morrer Demais,
três pequenas palavras que são as três plumas de um vôo.
O abismo não nos divide.
O abismo nos cerca.

* *“Cada vez que abro a janela do meu trailer eu vejo um pedaço do mundo”*³
que emerge das embrenhadas em estradas férreas, de chão batido, asfaltos plenos
e precários, pelas águas de rios e alguns mares... e, assim, o circo desenha suas
passagens e lança, em meio a silêncios e vozes, a música que escutamos... e que
nos convidam a entrar e esquentarmos, juntos, a invenção de novas praças. ^{*4}

² SZYMBORSKA, 2001, p. 120.

³ Circo da Democracia, 2016.

⁴ DB (Diário de Bordo), 13 de outubro de 2016.

PRELIMINARES PARA O EMBARQUE

(Ao fundo, insistentemente, esta música! Pois então; fique! Seja a trilha sonora primeira para que entre esse eu e você escapem novos nós)
 Eu falo de amor à vida e você de medo da morte.
 Eu falo da força do acaso e você de azar ou sorte.
 Eu ando num labirinto e você numa estrada em linha reta.
 Te chamo pra festa, mas você só quer atingir sua meta.
 Sua meta... é a seta no alvo,
 Mas o alvo, na certa, não te espera.
 Eu olho pro infinito e você de óculos escuros.
 Eu digo: "Te amo!" e você só acredita quando eu juro.
 Eu lanço minha alma no espaço, você pisa os pés na terra.
 Eu experimento o futuro e você só lamenta não ser o que era.
 E o que era? Era a seta no alvo. Mas o alvo na certa não te espera.
 Eu grito por liberdade, você deixa a porta se fechar.
 Eu quero saber a verdade e você se preocupa em não se machucar.
 Eu corro todos os riscos, você diz que não tem mais vontade.
 Eu me ofereço inteiro e você se satisfaz com metade.
 É a meta de uma seta no alvo, mas o alvo, na certa não te espera!
 Então me diz qual é a graça, de já saber o fim da estrada,
 Quando se parte rumo ao nada?⁵

UM: SOBRE O JEITO QUE ESTA ESCRITA NAVEGA ESTRADAS

A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para delas se apoderar. Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dela. A história é a variação dos sentidos, isto é: "a sucessão dos fenômenos de dominação mais ou menos violentos, mais ou menos independentes uns dos outros" O sentido é uma noção complexa: há sempre uma pluralidade de sentidos- uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências- que faz da interpretação uma arte. Toda subjugação, toda dominação, equivale a uma interpretação nova.⁶

Com um diário se tecendo a bordo entre encontros e memórias, pesquisas e textos diversos, discussões que dizem respeito ao circo, de algumas apropriações que buscam localizar suas histórias ou por um outro lado, não precisamente oposto, mas composto, seus modos de vida, vem esta escrita configurando um trajeto.

⁵ MOSKA, 1997.

⁶ DELEUZE, 1976, p. 3 (citação entre aspas de Nietzsche, *Genealogia da Moral*, 2003).

Assim, o indicativo é pegar caronas por esses percursos itinerantes, em espetáculos, encontros diversos, conversas e buscar, nesses entremeios, percorrer – ou tentar dizer mesmo – de algumas passagens, de percepções e afecções⁷, que ali se produzem para tocar, por ventura, das banalidades, suas dimensões singulares.

Os aliados primeiros deste trabalho são histórias: ora escutadas nos diálogos entre circo e cidade, artistas e público; ora oriundas das imagens, sejam propagandas, sejam fotografias e, finalmente, daquelas geradas nas narrativas inconclusas das memórias e invenções contadas casualmente. Esses materiais acabam por produzir os trechos do diário de bordo que, com efeito, dão um tom à escrita, pois, como um norte que bordeja, o diário faz-se guia. Perdendo-se e encontrando-se em novidades e, deste oscilante volteio, a grafia traça uma praça⁸ como uma aparente pausa no movimento ininterrupto do tempo e do pensamento. É, portanto, um fragmento, uma passagem. Escrita que concorda, então, que ao “acompanhar processos não podemos ter predeterminada de antemão a totalidade dos procedimentos”⁹, mas que se faz quando percorre pistas que seriam “como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa”¹⁰.

A perspectiva aqui adotada não se fundamenta na pretensa previsão de acontecimentos, para constatar ou provar sua cientificidade, ou na revelação de uma verdade sobre fenômenos, sujeitos ou objetos, no entanto concorda que todo acontecimento é experiência e que esses seriam os efeitos de superfície resultantes de encontros. Diferentemente de legitimar uma forma, caracterizada como uma totalidade estática e fechada, essa perspectiva se confunde mais com o próprio movimento e seu mapa resultante pode então ser lido como um desenho em aberto. Parece pertinente, desse modo, acompanhar o que não se encerra na possibilidade

⁷ *Afecções, afectos e afetos* aqui no texto aparecem sintonizados com o sentido de perturbar, contaminar, tocar e perceptos. Estariam ligados aos efeitos no corpo que produzem outra maneira de ver. Estas explicações são tomadas a partir da leitura de Rolnik e Guattari (2005). Foi ainda inserido um pequeno trecho (Anexo 1) de DELEUZE; GUATTARI, 1992 e DELEUZE, 1976, com pretensões a complementar a presente leitura.

⁸ “Fazer a praça” é uma expressão circense. Uma praça é como um lugar de passagem. Quando o circo vai à cidade diz: fazer uma nova praça. E quando de uma boa passagem por uma cidade dizem que ali, em tal lugar, foi uma praça quente.

⁹ ESCOSSIA; KASTRUP; PASSOS, 2009, p. 13.

¹⁰ ESCOSSIA; KASTRUP; PASSOS, 2009, p. 13.

de um caminho, mas de algo que é dinâmico e processual e exige, de tal modo, uma análise constante dos saberes criados neste processo.

Esta cartografia¹¹, pode-se dizer então, como uma perspectiva metodológica, um procedimento aqui adotado, ou enquanto modo de pesquisa, propõe a aliar-se a alguns movimentos tentando atentar às cotidianas armadilhas dos poderes que transbordam e circulam nas relações que anseiam à representação de algo (seja um mundo, um sujeito, um objeto) e que, nesse sentido, forçosamente esbarra na hipótese de que o poder “existe em ato, mesmo que, é claro, se inscreva num campo de possibilidade esparso que se apoia sobre estruturas permanentes”¹². Assim sendo, esta atenção há de pedir que, primeiramente, se problematize o lugar dos saberes e de quem se localiza como o pesquisador, sua posição, que coloque, pois, em questão,

o verdadeiro científico [...] como aquele que controla suas emoções, fala de um maneira neutra, está a todo tempo fazendo cálculos, e porque é sério e às vezes ligeiramente obstinado, parece “objetivo”. Resulta engraçado: com esta palavra objetivo se designam qualidades sempre subjetivas, qualidades que concernem à pessoa e de modo algum ao objeto conhecido.¹³

Faz-se então esse trajeto oscilante no contorno que agora se apresenta, aqui, em texto. Porém, não raras têm sido as dúvidas e paradas impostas ao corpo e, importa dizer, que fatalmente retornam e interferem radicalmente no ato-escrita. Todavia, importa mais, mesmo, é dizer que os encontros no decorrer dos anos, com pessoas, passagens, com as dúvidas e leituras encontradas e as mais estranhas relações com o tempo do pensamento, sem pouca dor e alegria, como no aprendizado e nas experiências circenses, é que foram definindo o tema central e o contorno atual. Ou o leme possível, já que, afinal de contas, diria Proust: “perder o caminho não é nada; o diabo é não encontrá-lo!”¹⁴. De todo modo, a abertura é

¹¹ Cartografia: “um método formulado por DELEUZE e GUATTARI, 1995, que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a idéia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim” (KASTRUP, 2009, p. 32).

¹² FOUCAULT, 1995, p. 242.

¹³ LATOUR, 2012, p. 170.

¹⁴ PROUST, 1981, p. 441.

contínua, mas se faz preciso, uma hora, inventar a afirmativa de um recorte para um ponto de fim.

Então, de um início voltado à pretensão de falar do corpo no circo, a morte, como onda recorrente é que prevaleceu. Dos dizeres ou daquilo que se fez possível escutar, era a morte que se evidenciava e era ela quem ia chamando. O chamado da morte, diga-se de passagem, curiosamente (ou não) deu vida, e novo sentido, à escrita.

Entretanto, passado o estranhamento primeiro da aparente mudança de foco, da dispersão fraquejante que se impõe quando o olhar se apega ao burocrático do tempo institucionalizado, foi a concatenação de acasos que puderam inverter a impressão de problema e investir mais força ao dar novo contorno à fraqueza que se daria com esta brusca ilusão de dissociação do tema. Então, do corpo, da morte, da vida, as linhas estariam mais do que paralelas, estariam realmente interpenetráveis, porosas e, se assim se fizeram, que assim se mostrem seus sentidos.

Enfim, surgem como questões: que efeitos algumas dúvidas colocadas nesta escrita podem fazer pensar subjetividades de agora? Que estranhamentos, efeitos de relações/encontros com os universos circenses, acontecem e que regimes da existência se explicitam nesses processos? Que dizem da atualidade certos elementos que passam nessas experiências e produzem diferenças nas paisagens?

Então, permeada por trechos do diário de bordo, produzidos nos encontros e visitas a circos e circenses, a espetáculos e algumas memórias, a escrita se faz. Essas visitas foram realizadas especialmente no período entre dois mil e doze e dois mil e dezesseis e aliam-se à presença de quem aqui escreve. Em uma temporada por quatro cidades com um pequeno circo que percorria o interior paulista e outras mais breves, de um final de semana ou mesmo um dia, em circos e em casas de circenses que já não estavam em atividade com algum grupo circense, no interior dos estados de São Paulo e Goiás, principalmente.

As descrições e/ou memórias se misturam e, na maioria das vezes, são situações experienciadas da arquibancada (ou, de quem olha a partir da cidade) e da lona (ou de quem passa pela cidade), seja em trupe circense seja em apresentações realizadas em circo durante visitas anteriormente citadas. Vale ressaltar ainda que, seja enquanto integrante, seja enquanto plateia, os trechos escritos no diário de bordo foram realizados em meio as conversas e memórias que ficaram desses encontros, ora anseiam a certa descrição da “cena” ou a uma

narrativa mesmo, ora a tocar na experiência vivida, quando não as duas ao mesmo tempo.

De todo modo, a escrita assim se delineia, sem necessariamente intentar representar algum circo especificamente. Não há esse circo, mas recortar trechos e montar, em escrita, *um* circo, de onde a morte, como já dito, foi encontrada (e/ou escolhida) como um de seus elementos pulverizadores de um estilo, o que será, talvez, melhor esboçado no decorrer das linhas. Finalmente, para situar a leitura, os trechos que se referem ao diário estão indicados com dois asteriscos, um no início e outro ao final de cada texto, assim: *.....*. Suas referências com as iniciais DB (Diário de Bordo) e os trechos que são transcrições literais de falas, estão em itálico.

DOIS: AFLUENTES-VICINAIS

Eu não amava que botassem data na minha existência. [...] Nossa data maior era o quando.¹⁵

Mas entre “datas” e “quandos”, e no intuito de situar mais o sentido que foi tomando o texto, brevemente, faz-se aqui uma retrospectiva do modo como se compôs o tema ou, poderia dizer, alguns afluentes nas andanças que corroboraram para o delineamento das questões aqui apresentadas. E ainda, como que compondo a produção de um conhecimento que vai se fazendo, vale concordar que, diferentemente de um (re)conhecimento, que seria aquilo a que se busca comprovar, atestar, reconhecer mesmo, e que não ofereceria nada mais que a decepção de quem o busca. Este, o conhecimento, "é o efeito de uma dissociação brusca: no campo imensamente vasto de nosso conhecimento virtual, colhemos, para fazer um conhecimento atual, tudo o que concerne à nossa ação sobre as coisas; negligenciamos o resto"¹⁶.

E mais:

o caráter perspectivo do conhecimento não deriva da natureza humana, mas sempre do caráter polêmico e estratégico do conhecimento. Pode-se falar do caráter perspectivo do conhecimento

¹⁵ BARROS, 2008.

¹⁶ BERGSON, 2006, p. 158.

porque há batalha e porque o conhecimento é efeito desta batalha. [...] o conhecimento é ao mesmo tempo o que há de mais generalizante e de mais particular. O conhecimento esquematiza, ignora as diferenças, assimila as coisas entre si, e isto sem nenhum fundamento em verdade. Devido a isso o conhecimento é sempre um desconhecimento.¹⁷

Assim, do que fica de uma imensidão, do que fica repentina, insistente e “retinicamente” nesse filtro das possibilidades, à escrita se oferece. Quando, por exemplo, algumas questões apontadas no mestrado¹⁸ em que foram escritas passagens do universo do circo partindo de experiências de trabalho em uma trupe circense, especialmente, mas que também tocara em passagens variadas desse universo, acabaram criando deixas¹⁹ para o presente texto. Naquele momento o trabalho priorizou análises breves que pudessem, de alguma forma, desenhar um mapa²⁰ de histórias do circo a partir das experiências na trupe.

No “quando de agora”, em meio às vicissitudes das experiências entre as artes da cena e psicologia, a proposta de prosseguir vem no sentido de se lançar por entre gestos atuais e memórias. O que, de certa forma, intenta ser um trabalho que segue a costura começada há tempos da figura de um circo ou de um estilo de vida criado a partir destes lugares ou, ainda, de um devir-circense (porque não?), tendo aparecido como agulha delineadora, a insistente presença da morte.

Em recuo maior, a título de dissolver os argumentos e os tais “quandos”, a configuração deste plano de pesquisa surgiu misturado às experiências vividas e ainda vivas, especialmente. No que se refere aos saberes do circo, esses começam a surgir na época da faculdade de psicologia quando, com grupo de amigos, ele, o circo, entra radicalmente no cotidiano universitário e “guia alguns” pra dentro de seu universo. Foram – e ainda são – realizados, desde um bocado de tempo, muitos trabalhos, espetáculos e intervenções, com uma trupe de circo e de produção de seis festivais de circo e palhaço²¹. Outros trajetos, fora desse grupo e, portanto,

¹⁷ FOUCAULT, 1999, p. 25.

¹⁸ VALERIO, 2007.

¹⁹ "ruído, sinal ou movimento de luzes ou de cenários, que marca o instante da entrada em cena de um ou mais atores, ou do início de um novo movimento cênico/Espaço alagado que formam os rios quando voltam ao primeiro leito, após a enchente/ Antigo leito de um rio; álveo antigo de cuja existência se conservam claros vestígios (Aurélio, Dicionário da língua portuguesa).

²⁰ Referência à cartografia. DELEUZE; GUATTARI, 1995.

²¹ Trabalhos especialmente realizados na Oscip Circus-Circuito de Interação de Redes Sociais. No período em questão se constituía uma trupe circense que circulou em pequenas cidades do estado de São Paulo e Paraná, com apresentações de circo e cinema em praças públicas. Houve também a

povoando novas solidões, também, desde então, compõem essas experimentações no universo circense: participação em festivais; circos; leituras; filmes; encontros diversos.

Assim, nesses anos todos, um tanto de provocações instiga, seduz, tira dos eixos. Conversas, prosas do dia a dia contadas e inventadas, lembranças, esquecimentos, lançavam mão de uma imprecisa elaboração e, nesse movimento de (di)gestão, a escrita apontava mais uma vez a uma vontade de contar um pouco das vidas de pessoas. E que dizem um pouco também da história de outros *nós* e, talvez, por efeito, dizem simplesmente de um gosto por estar misturada, em palavras e vidas, às experiências circenses. Partilhando e sintonizando profundamente com Manoel de Barros quando afirma que "noventa por cento do que eu escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira"²². E assim segue, nesse arame²³ quase bambo.

ORLA-NUMÉRICO: "À BEIRA DE UM LUGAR"

Pensamentos vagabundos são pensamentos que a gente pensa sem querer pensar, diferentes dos pensamentos que a gente pensa por precisar deles. Os pensamentos que a gente pensa por precisar deles andam sempre um atrás do outro como soldados em ordem unida. São ferramentas. Eles vêm quando a gente os chama. Os pensamentos vagabundos são como as nuvens que o vento leva, uma hora se parecem com um cachimbo, o cachimbo vira um navio, o navio se transforma em elefante, o elefante vira flor (...) São brinquedos. Eles vêm sem serem chamados.²⁴

* Eis aqui uma escrita com pretensões à beira. Não desinteressada, tampouco desejosa da incognoscível ou suspeita neutralidade. Um texto-margem no sentido de pretender ir como líquido-sólido lamacento que carrega os elementos que encontra, de sabores a detritos, que carrega o que seu leito suporta, o que transborda quando excesso, o que se esgota quando queda. E por esse lançar-se por entre mergulhos

produção de seis festivais de palhaço além de apresentações de projetos sociais e artísticos. Um pouco da formação deste grupo foi contado na dissertação de mestrado (VALERIO, 2007).

²² SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA (Documentário sobre Manoel de Barros), 2008.

²³ Há no circo dois equipamentos clássicos para números de equilíbrio: arame, que é um cabo de aço bem esticado, preso em suportes por onde o artista atravessa fazendo os mais diversos tipos de evoluções. E a corda bamba, de material flexível, como o nome sugere, que não fica totalmente esticada promovendo, no número, oscilações e balanços para a exibição do artista.

²⁴ ALVES, 2009.

e hesitações, a ferramenta/remo de viagem, como já se nota, é um diário multidadado²⁵ de vidas e vozes. Produzido na duração do tempo-tese, mas também nos escapes do tempo. Diário de presenças, lembranças e reminiscências nômades. Circenses.

A bordo neste texto meio margem, nem rio nem terra, os dois ao mesmo tempo, bordejando. E neste processo de riscos iminentes de uma dispersão derivante, é preciso fazer algo? Ou, só concordar que o dito tão batido do “caminhar que se faz o caminho”, escutado novamente, “(des)obviezando-o”, retoma sentido e faz aparecer um passado “des”-referenciado e lança-se no tempo sem aprisioná-lo ao ideal de um dever ser para então habitar uma lenta e nova turbulência. Libertar as amarras que guiam o vidente e tentar fazer passagens às próprias cegueiras, limites, resistências, transmutando-as em tato, em sensos, em ato para então compor a perspectiva da presente escrita entre ferramentas e vagabundagens. *

1 CHEGANÇAS

O apanhador de desperdícios²⁶

Uso a palavra para compor meus silêncios.
 Não gosto das palavras fatigadas de informar.
 Dou mais respeito às que vivem de barriga no chão
 tipo água pedra sapo.
 Entendo bem o sotaque das águas
 Dou respeito às coisas desimportantes
 e aos seres desimportantes.
 Prezo insetos mais que aviões.
 Prezo a velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis.
 Tenho em mim um atraso de nascença.
 Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos.
 Tenho abundância de ser feliz por isso.
 Meu quintal é maior do que o mundo.
 Sou um apanhador de desperdícios:
 Amo os restos como as boas moscas

²⁵ De vez em quando acontece de se escrever ou falar palavras com a certeza de existirem na língua formal. Como esta, por exemplo, que depois de escrita quis buscar mais exatamente seu significado e eis que, não encontro! Mas, como um gosto que tenho em brincar com elas – as palavras- essa eu deixei aí, por talvez dizer até mais do que eu supunha já que no final pareceu ter vindo de uma fusão de “multidão” com “muitas datas”... E parece que coube.

²⁶ BARROS, 2006, p. 73-74.

Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
 Porque eu não sou da informática: eu sou da invencionática.
 Só uso a palavra para compor meus silêncios.

* Embrenhar-se em linhas (de)partidas.

Ao chegar no lugar onde está instalado um circo não há portas ou janelas evidentes... ou interfonos, campainhas e coisa e tal... é “uma casa muito engraçada!”. Bater palmas soa estranho, uma vez que são vários os trailers, que são as várias casas postas em um círculo temporário das pessoas que ali habitam. “Você quer falar com quem?”, talvez seja um norte mais adequado. Bater palmas, pois, é quase um pedido não atendido. Então o que resta é entrar e caminhar na direção do que convier.

No verão de dois mil e treze, a esquecer tal “regimento”, a pessoa habituada às etiquetas da cidade, chega sozinha com uma pequena mala a tiracolo. Aporta no primeiro trailer e o rapaz lhe aponta seu destino. “*Você pode ir ali na casa (casa = um ônibus) dela (ela = a circense que a receberia), pode ficar que ela logo chega. Foi se depilar.*” Ao entrar no ônibus-agora-casa, uma ponta de surpresa. A carcaça velha provavelmente da década de setenta ilude aos olhares externos, pois o que parecia um meio de transporte caindo aos pedaços era, de fato, um habitat. Uma sala, um quarto de visitas, um banheiro, um outro quarto da moradora. Tudo tão pequeno, mas delicadamente cuidado ao ponto de se entender que ali, sim, alguém realmente vive. Internamente um outro mundo se cria, composto de apetrechos-mil, de figurinos, lantejoulas, maquiagens, microfones, cheiros, aparelhagens tantas que mais parecia um armamento pronto para uma guerrilha-paetê de balas-purpurinas. Encontrar um lugar para sentar-se e aguardar seria o primeiro desafio.

...Breve espera...

No abraço de boas-vindas, funda-se o encontro ali, infame, escondidíssimo, em cidade pequena de uma esquina paulista, numa espécie de fusão de perspectivas variantes entre ideia de fixidez do solo e a casa-paisagem em movimento. “*Eu amo essa coisa de mudar a vista que tenho da minha janela toda semana!*”, diz a mulher que nasceu há quase trinta e cinco anos no circo. De onde vem essa gente e como estão agora? De que substâncias vivem e comem, o que falam, o que sonham? Pululam ansiosas e impertinentes curiosidades que

inevitavelmente não serão saciadas, mas, quem sabe, desestabilizarão algumas referências do viver ou, então, do bem viver. *

1.1 AQUECIMENTO

←...→

É PRÉ-ESCRITURA

←...→

E É TAMBÉM (DIS)TENSÃO E (DIS)TRAÇÃO

Respir(o-os)ação.

(...) *Y lo canto de ustedes
Es mi próprio canto*²⁷

Como tènue ato marginal entre vida e morte, ato, pois, fundamental e indefinidor de limites em que se produz uma existência. Ato de fazer absorver e exalar átomos de possíveis, inimagináveis o-dores ou passagens, como ao prover um pouco mais de tempo para estar aqui, em mundo. Viver, também no circo, é algo assim como o respiro.

Desviando de perspectivas que dizem que a vida – ou o mundo – é feita de átomos, a concordância é com Galeano que, certa vez, disse que o mundo (a vida, portanto) é feito de histórias, assim:

o mundo deve estar feito de histórias, porque são as histórias que a gente conta, que a gente escuta, recria, multiplica, as histórias são as que permitem transformar o passado em presente. E que, também, permitem transformar o distante em próximo, o que está distante em algo próximo, possível e visível.²⁸

E na vontade de contar de um mundo, com um mundo, é que histórias aqui se rabiscam. Todavia, antes do início, um aquecimento no ritual de entrada enquanto estão apagadas as luzes-amarelo-ribalta. As pessoas de dentro ainda circulam sobre a grama ou terra de onde estão neste momento instaladas enquanto a gente da cidade se arruma e se apruma para a noite de espetáculo. Neste momento também, aqui, se intenta deixar passar este calor prévio e a presente escrita se

²⁷ PARRA, 1966.

²⁸ GALEANO, 2012.

lança para um lugar a dizer, ou dizer em um lugar. Ele se rabisca em tela: é um circo pequeno, de lona com duas ou três cores, desses ligeiros acontecimentos que passam e deixam a cidade, é das pessoas e de memórias da vida compartilhada num círculo posto de trailers que se compõe e se atualizam os traços aqui grafados.

É de uma gente que em um piscar de olhos se embrenha numa praça e desaparece na noite de partida, é de algo que desde há muito tempo provoca, incita, seduz, amedronta. Desses mambembes coloridos, “pequenos bárbaros” que, ao se instalarem, lembram à cidade que dali muitos estranhamentos, segredos e lendas são inventados ou experienciados. “*E só ali!*”²⁹.

Aos excessos vívidos, então, a memória se oferece. Ora imediata, ora tardiamente, ou fabular, mas aparece imiscuída em histórias ainda que em nenhuma representada exatamente. Afinal, deve haver algo de indigno no desejo em riste de descrever e representar uma gente, mas, que se atraia a sorte, ao menos, de navegar e inventar junto. Este é o objetivo ou esta é a intenção: uma escrita que, certamente, não é proprietária pois que se faz com um bocado de gente, sons, imagens que não dizem de um dono, mas dos encontros com mundos, nas linhas-caronas que desenharam, talvez, um pedaço de mundo.

Que mistério é aquele que se passa sob a lona de um circo? Equivocada questão. Seria como querer descobrir o segredo de uma mágica e colaborar para minguar a poesia da surpresa, a quebra do encanto. Porém, saber que é sob a lona, e especialmente sob a lona que carrega e inventa mundos, na paisagem que muda a cada passagem e nas passagens que mudam nas paisagens, que algumas vidas se produzem.

A saber que em determinado momento da história do circo alguns de seus elementos “rompem a lona”, não implica em conseguir levar dali algo que somente a composição de uma diversidade de tais elementos pode produzir. Não implica, todavia, que tais elementos fora deste circo itinerante e tradicional perdem ou ganham. Não. Apenas irão se compor com outros tais, de diversos lugares e já não serão a mesma coisa, pois.³⁰

Sem demora, então, a portinhola se abriu e o primeiro sinal tocou há tempos anunciando o começo em que algo se esboçara: da peculiaridade de um estilo de

²⁹ DB, janeiro de 2012. De uma fala de um circense: “Isso só acontece no circo!”.

³⁰ Neste parágrafo estão apontados alguns termos (elementos que rompem a lona, circo tradicional) que serão melhor tratados a partir da parte “IV-um que diz mundos; histórias incontáveis contam modos de existir” do presente texto.

vida, deu-se aqui o objetivo, ao fazer passar – por esta escrita – algumas vidas circenses. Entretanto, dessas passagens, um tema, uma proposição e hipótese principal, maneja o tal pincel e indica: desse universo (enquanto mundo/lugar), o jogo incessante com a morte, elemento alquímico do circo, produz e faz passar um modo de vida que, entre as tramas da atualidade, insiste e se produz em um saber do corpo imanente à dimensão singular de um acontecimento.

Assim, a questão: será que na bagagem desse circo que passa, seria a morte ou as aparições de alguns elementos a ela relacionados (finitude, risco, fatalidades), os provocadores, a partir de suas relações com outros modos de vida, de alguns novos (ou diversos) sentidos da experiência? Melhor dizendo (ou apenas de outro jeito): será que as relações com morte (e os riscos) seria justamente certa linha saliente, quiçá incitante da vida circense, essa especialmente mambembe, marginal que, apesar de parecer sempre “à beira do fim” segue, insistentemente? Esse jogo na fatalidade da vida impeliria e, justamente, potencializaria um pensamento voltado à potência de um “modo mambembe” em um mundo onde o valor de adequação e adaptação às normas, moraliza³¹ e condiciona um corpo outro à ilusão de um poder.

* * *

* "Viagem boa a gente não enjoa de esquecer, que um dia vai voltar"³²

É que aquela gente com ares de margem, força hercúlea e sotaques do mundo, audazes de carne dura e cabelos pintados, assombrados com o vento e o futuro, pessoas da bruta delicadeza do abraço, de mãos grossas e fina lona sobre o corpo, aquela gente que gargalha e grita, que estupidamente se ama e violenta a terra em estacas profundas, que chora, desespera-se e espera, que sofre a sofredice que é de todos e cava uma festa no mundo triste, ou, no quando a cidade lhe abre, generosamente, seus tentáculos. Essa gente, diz aqui um pouco: é a gente também? *

³¹ NIETZSCHE (2003, p. 13) ecoa por todo o presente texto: "e se no "bom" houvesse um sintoma regressivo, como um perigo, uma sedução, um veneno, um narcótico, mediante o qual o presente vivesse como que às expensas do futuro? Talvez de maneira mais cômoda, menos perigosa, mas também num estilo menor, mais baixo? De modo que precisamente a moral seria culpada de que jamais se alcançasse supremo brilho e potência do tipo homem? De modo que precisamente a moral seria o perigo entre os perigos?"

³² RAMIL, 2007.

Então, em um mergulho em superfície nesse pedaço de mundo, que se faça possível falar do circo de dentro, misturar-se a acontecimentos nele produzidos em diferentes lugares para poder, então, levantar questões que aqui se mostraram como pertinentes, tendo como linhas gerais e marginais: o que diz da atualidade alguns modos de vida presentes no circo? Que gestos se (re)inventam nesse universo? Que existências são essas e o que dizer das experiências que se efetivam nesse acontecimento de uma vida mambembe?

Dos corpos diversos em que são produzidas as histórias contadas na varanda de um trailer, narradas, como “uma faculdade de intercambiar experiências”³³ nas conversas informais, que memórias insistem, que percepções se apreendem, que ações se produzem, que mundos se lançam? Do circense em atividade àquele que, por diversas razões, está distante de seu ofício, o que dizem ou como narram suas existências, suas lembranças, suas percepções e sensações? Então, um bocado de questões se agitam nesses dizeres de vidas circenses, embora flutue nesse mar de histórias, diante de outras, uma linha oxigenante que aqui se abrevia com nome de morte.

←...→

Após a chuva, fica sempre uma gota atrás dos meus óculos, como uma ruga sobre o meu rosto. Já tive o rosto liso, quando era criança e tive muita honra. Até o verão de 1935, quando eu fiz sete anos, devo ter sido a pessoa mais honrada do mundo. Mais tarde pensei: “que bom que a mentira existe. Imagine se tudo o que ouvimos fosse verdade.”³⁴

Ainda que nessas andanças as marolas do pensamento lembram a oscilação ininterrupta das problemáticas que tratam da existência quando se busca, não o porto seguro do maniqueísta jogo das valorações entre o bem e mal, entre o certo e o errado, o melhor e o pior, o dever e o não ser, mas naquele contorno poroso que aponta o acontecimento que se produz na concomitância das direções, tal qual o devir, este, cuja constituição “é puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo”³⁵. Intenta-se, então, aqui, pensar questões caras ao universo circense e, nesse sentido, os elementos balizadores desse “dizer da vida” serão prioritariamente questões

³³ BENJAMIN, 2012, p. 213.

³⁴ OLSSON, 1991 (fala presente no filme).

³⁵ DELEUZE, 2003, p. 1.

relacionadas aos jogos e intermitências das mortes, no plural mesmo, produzindo e reproduzindo vidas.

Da morte, sim, com elementos que a ela podem estar agregados: do cotidiano aparentemente precário; do erro; do risco; da finitude; da escrita. Ou, então, o ato de meditar sobre a morte³⁶ como exercício de pensamento à uma apropriação e intensificação do presente: “há apenas um momento na vida: o do nascimento. O momento após o nascimento é quando você começa a morrer. Cada dia em minha vida é como o último”³⁷, diz o palhaço.

Passagens desse cotidiano do universo circense se exibem em um aparente risco da criança quando envolta e atribuída da tarefa de continuação de uma história da qual ela se faz uma protagonista. Em processos de aprendizados de um modo de viver e insistir, em apropriação de saberes transmitidos, modelados e transmutados, não sem muita dose de imprevisibilidade, desde o corpo em perigo ao lugar mesmo do “trabalho & vida”, em constante corda-bamba.

Os riscos aqui tratados parecem materializar uma linha trançada nos nós que constituem a vida circense. Ou melhor, a morte costura o circo e, a depender dos modos como se trança essa linha, ela diz – e impõe – um nível de intensidade ao cotidiano que burla, ou confunde, muitas vezes certa passividade à algumas regras de uma vida saudável e preventivamente tratada, para então se produzir, ainda que de forma dispersa, uma diversa relação com experiências do cotidiano.

Estaria, pois, essa relação tanto mais intensa, e tensa, quanto mais mambembe o circo? Ou seja, dessa precariedade que se apresenta ao primeiro olhar e que adjetiva mambembe como o sujo, roto, pobre, apontariam também ao risco como estilo e que parecem aparecer com força nesse diálogo travado com a morte (como a cena de Bergman, no Sétimo Selo³⁸, quando do jogo da morte com o artista saltimbanco)? Aqui, no circo mambembe, sugere-se: o tabu da morte em alguma escala, “terremoteia” tal qual os sismos quando “abalam e trepidam uma superfície”³⁹ quando se faz, desde uma queda em uma acrobacia à improvável segurança econômica, pois que a plateia pode não vir ou ser parca, ou desde um temporal que vem assolar a lona quando se atualiza um drama maior mesmo do

³⁶ FOUCAULT, 2010 (trataremos melhor um pouco mais adiante).

³⁷ Jango Edwards (1950), palhaço norte-americano.

³⁸ BERGMAN, 1956.

³⁹ Dicionário Aurélio.

circo, ou ainda, num transitar precário entre cidades ou às histórias incontáveis, incontadas e infames.

No entanto, sejam ainda algumas outras questões um pouco mais sutis, mas não menos importantes, que dizem dessas produções de subjetividades como o lançar-se à experiência de um o corpo a um limite no qual o próximo passo pode ser tropeço, o próximo giro pode ser náusea, o próximo salto, mortal. Mas que então essas fatalidades, esses riscos, essas mortes, invertem seus sentidos passando de tabu, de pretextos aos discursos preventivos e moralizadores, a elemento alquímico ou, ainda, um dado potencializador de um estilo, a afirmação, pois, de uma vida. Mais um pouco ainda, quando, apesar de todas as brutas aparências de uma vida precária, uma linha escapa e diz de certa tragicidade alegre de existir à margem em um **a gente se fode prá caralho, mas eu só saio daqui no caixão.*⁴⁰ *

Ainda em tempo, interessa aqui tentar, se for possível, não afirmar que as características de um circo mambembe são, por excelência, essas potencializadoras de questões que aqui quer se contar, caindo, desse modo, em um lugar estranho em que o precário é de certa forma romantizado e fetichizado. Contudo, pensar o que dali, nos encontros com aquele mundo pouco óbvio, é provocante nos mundos outros, ora cansados, regidos e referenciados nas normas⁴¹. Assim, de uma angústia que gangrena o corpo à vida genérica, que se deem passagens a mal-estares que desestabilizem e contagiem o que pode, ainda, ser escape e sangue pulsante em uma vida.

Pensar e buscar alguns sistemas de avaliações que se constituem e explicitam certos modos de existência que, supostamente implicam valores imanentes, experiências de vida cuja moralidade se quebra e algumas de suas afiadas garras julgadoras perdem, por instantes, seus poderes. *Suspender um pouco o juízo de valores e estar nesse caldeirão, desmanchar um pouco a dura carne acusatória e botar um pouco de vinho, um pouco de relaxamento, um pouco de oxigênio no "possível pra não sufocar" e deixar a vida como a mais criteriosa avaliadora das avaliadoras. *

⁴⁰ DB, fala de uma circense, 15 fev. 2013.

⁴¹ "à medida que o poder se torna mais anônimo e mais funcional, aqueles sobre os quais se exerce tendem a ser mais fortemente individualizados [...], por medidas que têm a norma como referência (FOUCAULT, 2004, p. 184). "A sociedade de normalização é uma sociedade em que se cruzam, conforme uma articulação ortogonal, a norma da disciplina e da regulamentação" (FOUCAULT, 1999, p. 302).

Todavia, não é de se questionar que esses assuntos, do jogo com a morte, dos riscos e imprevisibilidades do cotidiano, não são exclusivos ao circo? Sim, é certo que sim. Mas, exatamente por serem transversais às de outras gentes, haveria entoações singulares ou peculiaridades de suas tensões na vida circense? Que tons – ou, que subjetividades – estão ali, oscilando e pautando a produção desse jogo de viver e morrer a cada dia, da criança que trabalha como adulto às vistas das regras e leis do mundo do trabalho, da morte acrobática, dos perigos da estrada, das luzes da cidade que ficam para trás, da iminente morte na vida que se produz a cada instante?

* *"Eu nem sei te falar porque eu sou teimoso, parece, de ficar nessa vida. Aí fora têm umas coisas mais certas, não têm? Minha vida, um dia, já foi planejada: tava tudo certo que eu ia viver trabalhando em empresa. Era tudo arranjado e minha família ia ficar feliz. Mas eu nem sei te falar... Quem olha pra gente muitas vezes olha com dó, com aquela cara de piedade. Mas não é pra ter dó... Eu não troco essa vida por nada... Apesar de todo o perrengue. Tem uma coisa que é mais forte que tudo aqui neste lugar."* É o que ficou de uma conversa com um palhaço que, quando menino, há vinte anos, fugiu para o circo deixando para trás um emprego, a família e a vida traçada na cidade. ^{*42}

Pois sim, para buscar ou querer fazer passar outros ares, como lembra Artaud que "viver é meio que arrancar da existência a vida, onde ela está aprisionada, equilibrada, estabilizada, submetida a uma forma majoritária, a uma gorda saúde dominante. Diante disso, a vida como palpitação, ardência a ser liberada"⁴³.

2 PAISAGENS DO PENSAMENTO

2.1 ATOS EMARANHADOS EM CENAS SOBREPOSTAS: NÚMERO DOS CORPOS & DAS MORTES

Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Esse passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce

⁴² DB, São Paulo, agosto de 2016.

⁴³ PELBART, 2000, p. 68.

imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.⁴⁴

* *"Aqui eu nasci, aqui eu trabalho e vivo e é aqui que eu quero morrer. De nada me arrependo, nem das cagadas, porque a gente faz um monte de besteira também, mas no fundo no fundo eu te falo um segredo: eu gosto é muito da minha vida do jeitinho que é, nem é bom ficar falando isso que o povo olha meio esquisito."*

*45

* *"Vim pro circo porque me apaixonei por ele (pelo dono do circo). Pari três filhos e tô gorda que nem uma anta. É uma desgraça!"* *46

As questões que despontaram até agora vieram enquanto acompanhantes de algumas alianças ou lentes (como com quem se fala) para olhar o mundo. Certos conceitos que, talvez, possam ser um pouco melhor tratados, a fim de que se situe melhor a perspectiva que aqui vem se contornando.

Assim, passa a ser preciso discorrer sobre o corpo e a morte no ponto em que acabam por dialogar mais intimamente com alguns modos de viver, que dizem, pois, da produção de subjetividades cujo efeito oscila desde um jogo fadado à mortificação, à produção de norma, à uma saúde dominante, aos breves (embora não pouco intensos) abalos sísmicos produzidos pelas linhas de fugas. As linhas, veja – ou segmentos reais –, para Deleuze e Guattari, são traçados cartográficos de vidas reais. Elas não se “tornam” umas nas outras, antes podem estar presentes ao mesmo tempo e misturar-se. Elas são linhas distintas.

Os autores apontam, de tal modo, três linhas: segmentos duros, estratificados, nos quais vive a maioria (são circulares e centralizados); segmentos relativamente flexíveis, que podem produzir transformações (passar de uma forma à outra); e linhas de fuga, segmentos de mutação (não de transformação) que podem produzir criações, invenções e abolições, destruições e mortes. Todos os segmentos têm seus perigos, não são bons nem maus. Linhas de fuga, desse modo, seriam como

uma variação que afeta um sistema impedindo-o de ser homogêneo"(p.5) "partir, se evadir, é traçar uma linha [...] A linha de

⁴⁴ LYGIA CLARK, 2008.

⁴⁵ DB, conversa com uma acrobata/contorcionista. São José do Rio Preto, fevereiro de 2013.

⁴⁶ DB, mulher cidadina, 27 anos, que se casou com um circense. Abril de 2013.

fuga é uma desterritorialização. [...] Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada (p.30). "E seria um erro acreditar que basta tomar, enfim, a linha de fuga ou de ruptura. Antes de tudo, é preciso traçá-la, saber onde e como traçá-la. E depois ela própria tem seu perigo, que talvez seja o pior. Não apenas as linhas de fuga, de maior declive, correm o risco de serem barradas, segmentarizadas, precipitadas em buracos negros, mas elas têm um risco particular a mais: virar linhas de abolição, de destruição, dos outros e de si mesma. [...] E as linhas de fuga acabam mal não por serem imaginárias, mas justamente porque são reais e estão em sua realidade. Elas acabam mal, não apenas porque entram em curto-circuito com as duas outras linhas, mas em si mesmas, por causa de um perigo que elas secretam.⁴⁷

Nesse sentido, quando as questões que intentam tratar da produção de subjetividades, colocam-se em campo problemático, em análise ou como um plano de pesquisa, um leque relativamente grande e complexo se abre. Seria preciso um recorte largo para dar conta da empreitada e seria mais do que preciso, mas fundamental, trazer o que implicam tais recortes. Esses, necessariamente, apontam para o sentido de driblar a ânsia do fechamento, da verdade absoluta e partir do ponto em que se diz: faz-se aqui um recorte de análise, pois há em cada palavra dita, um interesse, uma perspectiva adotada, alguns aliados do pensamento que corroboram a produzir um caminho, aliar-se, pois, a tal força.

Isso posto, trata-se aqui, nesta passagem, de dizer brevemente questões que colaboram a um entendimento do que se chama corpo e de onde se entrelaçam elementos de processos pensados a partir da morte. Trata-se, ainda, de relacioná-los às subjetividades, ou melhor, abordar isso é também abordar os processos de subjetivação.

Entretanto, discorrer a partir de onde, com quem e como? Então, para tentar indicar o percurso, primeiramente é preciso forçosamente fragmentar em três questões o que no corpo do texto se dissolve: a que se refere, neste recorte, a produção de subjetividades? E como se imiscuem as produções de um corpo voltado às linhas duras, do poder e da morte enquanto mortificação, "aumento das gangrenas" ou diminuição de potência de existir e um corpo em devir, inacabado, pois, e em aberturas à novas relações com a morte entendida como afirmação da

⁴⁷ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 4-5 e 30.

finitude, do “aumento da circulação sanguínea”, de diferentes relações com o riscos e perigos de uma vida? Finalmente, enquanto uma amarração transversal, de que modo algumas passagens do universo circense, algumas experiências ali produzidas, podem incitar e provocar questões que corroboram a esse deslocamento do hábito para um corpo que diversifica quando intensifica o diálogo com a morte?

De um primeiro porto, a questão pode ser relativamente breve: as subjetividades, do ponto de vista aqui tratado, que se aliam a alguns pensadores como, por exemplo, Deleuze, associam-se em curta definição à produção de modos de vida. As subjetividades, ou melhor, os processos de subjetivação a partir dessa perspectiva, dizem respeito aos modos, aos jeitos mesmo de viver em determinadas atualidades, criados incessantemente.

Concordar que as subjetividades são produzidas faz entendê-las como que outra coisa que não a pretensa identidade que busca uma forma estruturada, mas que estão lançadas a um movimento aberto e inacabado. Ou seja, coloca-se em discussão a portabilidade de uma essência universal que defina uma natureza para o homem ou de uma estrutura que deva ser priorizada e trabalhada. Não concorda, pois, que toda força investe na busca e fortalecimento de um “eu”, um interior ou uma personalidade condensadora e definidora de uma existência, em uma referência identitária, mas sim na abertura ao fora, ao “outro no lugar de mim [...] não é [então] nem subjetiva nem objetiva, o outro é um sem interioridade, seu nome é anônimo, o fora seu pensamento”⁴⁸. Investe exatamente na busca de linhas que levam a novos tipos de acontecimentos que não se explicam pelos estados de coisas que os suscitam, ou nos quais ele torna a cair, mas que possam afirmar os dados lançados, acontecimentos, ainda que ínfimos, que escapem ao controle e criem novos espaços-tempos⁴⁹. É, pois, incessante produção de produção.

Discorrer sobre essa perspectiva é apontar que o que não há é a absolutização de uma essência do ser. Não há algo que o defina e o assegure estruturalmente, mas as histórias das práticas sociais, econômicas, culturais, educacionais etc., ou seja, os elementos todos que surgem em um movimento incansável, em desvio, que efetivam encontros e agenciamentos múltiplos é que dizem de nós em nós.

⁴⁸ BLANCHOT, 1980, p. 48.

⁴⁹ DELEUZE, PARNET, 1998.

As subjetividades diriam, então, desse mundo dobrado em nós ao mesmo tempo. Claro, emergem-se nos acontecimentos com os quais se está imiscuído, singularidades atravessam cada existência em um ininterrupto movimento em maior ou menor abertura aos encontros de uma vida, cabendo, como afirma Foucault⁵⁰, talvez promover novas formas de subjetividades e recusar todo tipo de individualidade que foi, há vários séculos, produzindo as sujeições.

Enfim, o que está em jogo nessa perspectiva seria, então, pensar a priorização para uma análise pautada nos elementos que compõem as forças que estão em jogo. Ou seja, este trabalho passa a buscar em seus exercícios analíticos – e sempre sociais – fazer os seguintes questionamentos: quais linhas, ou configurações, nos colocam neste lugar, neste momento, nesta situação de crise ou de alegria? Que linhas são estas que atravessam e compõem as histórias pessoais e, neste emaranhado de um mapa aberto, fazem entender que há sempre múltiplos nós em nós, vários mundos, uma multidão de forças novas ou antigas com as quais a vida se compõe e se decompõe, um coletivo de vozes que vocifera e silencia, mesmo em situação de extrema solidão?

Há sempre um mundo, um recorte, que diz ou implica invenções ou ressentimentos e, diante disso, tenta-se perceber o quanto e em que medida são lançadas as oscilações. E que, a todo momento, fazem-se entre a prática constrangedora de culpabilização e ressentimentos do outro em relação à “minha” vida e a análise das possibilidades de uma vontade não subordinada à meta e de tornar-se aliado, cúmplice, daquilo que acontece. Entre a ação e a reação.

A imagem proposta por Deleuze, em outro contexto, ajuda a pensar essa questão quando nos traz esse lugar dos atravessamentos que parecem também tocar em algo que está para além de certa política de privatização da vida:

a partir de que momento se torna belo o que está no quadro? A partir do momento em que se sabe e se sente que o movimento, que a linha que é enquadrada vem de outro lugar, que ela não começa nos limites do quadro. Ela começou acima, ou do lado do quadro, e a linha atravessa o quadro.⁵¹

E nessa paisagem o corpo, como um complexo de forças capaz de "afetar e ser afetado", aparece. Embora, uma vez mais, é preciso usar a navalha para impor

⁵⁰ FOUCAULT, 1995.

⁵¹ DELEUZE, 1985, p. 60.

um corte. Falar de corpo é defini-lo? Falar de corpo é para preveni-lo de algo? Falar de corpo então seria o que?

←...→

Eu, por mim, queria isso e aquilo
 Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso
 É disso que eu preciso ou não é nada disso
 Eu quero é todo mundo nesse carnaval
 Eu quero é botar meu bloco na rua
 Brincar, botar pra gemer
 Eu quero é botar meu bloco na rua
 Gingar, pra dar e vender⁵²

* Das aéreas intermitências de uma arte sem lona, o circense bonito de um país vizinho ri um riso monalístico atrás do bigode forjado a golpes de lâmina malandra. Na noite sonora parece encantado com os brilhos de um agora insistentemente pleno. Entre *dionísius* devorado e sopros ao pé do ouvido, dança. Canta. Brinca, numa sóbria embriaguez. Uma banda alegre é quem latinamente chacoalha saias e gestos célebres entoados num gosto comum de tocar sons e seres quentes. Faz brasa, peles que querem, certamente, um pouco mais do que as dores ordinárias de um tempo triste, bruto e cheio de horrores como estes de agora.

Querendo mais e mais e um pouco mais, alguns presentes na festa que celebra o fim de um festival onde se encontram circenses, cúmplices efêmeros na busca da alegria querem ousar poder viver um pouco. Ou ele, ao menos, esse menino travestido de homem, dos braços esculpido entre o vento e a barra de ferro, dos olhos escuros semicerrados que toca e seduz com seu gesto lírico a tez excitada da noite. Entre tramas e afetos novos, beija a pele que é de lona fina, breve nua, sua, entregue ao amor feito de um estado de risco.

Sabe da possibilidade da queda quando sobe no trapézio numa hora incerta... Mas é que um pedaço dele pede aplausos enquanto o outro, um afago, apenas.

Inadequadamente, como criança que apronta, sobe e balança no equipamento montado num quintal qualquer... Marotamente brinca com a morte. E

⁵² SAMPAIO, 1972.

ela vem vestida na sua beleza sutil, ali, quando de mãos dadas a ele, que se mantém, por sorte ou por hábito, no controle.

Da noite caída, apreciar e experimentar junto aquele balanço é saber que um encontro circense se contorna, às vezes, no risco. É ali que o corpo existe e insiste instantaneamente, é ali que abusa e delicia-se na profundidade de um gozo oceânico... Que escapa da normose... Acontece. Vira adubo ancestral e ressoa, lindamente, em outros corpos mambembes, errantes, femininos ou encantados a poder ser alimento pra essa terra, a ser agora, uma vez e tanto, fertilizada de arrepios.^{*53}

É desse corpo ouriçado que escapa uma provocação ao estado mais acomodado do dia. Corpo é produção. E, assim, sabe-se que ao se buscar uma história do corpo, na história do pensamento, caminhos diversos se abrem e talvez seja preciso uma orientação melhor para o sentido que aqui se delinea. Intentando explicar o que está se passando nesta proposta serão apontadas forçosamente duas breves orientações que se entrecruzam, mas que possuem, de certo modo, um emaranhado de linhas diferentes e, portanto, implicam em relações também diversas com a compreensão de práticas no mundo. Desse modo, a dança se faz entre as linhas que se constituem entre um corpo-forma/organismo e um corpo modo/dos afetos, ou, em linguagem imagética, um corpo-vida-gangrena e um corpo-vida-sangue.

Inicialmente, pode-se entender que em uma espécie de biologização da vida, ou na ditadura dos órgãos, ao corpo associa-se – e se restringe – um organismo com tantas células, com funções tais ou quais, com heranças codificadas, permeado pelos sentidos e desejos devorados, estruturado nas interações sociais, consigo e com os objetos do mundo. Seria preciso aqui lembrar que, enquanto objeto de curiosidades, essa coisa tão familiar, essa porção de massa que coloca o ser vivo no mundo foi (e continua sendo) incessantemente mutilada às vistas e “nobres” intenções científicas. Na função de salvaguardar o indefinido, a ciência apresenta a todo momento os melhores meios de cuidar de uma “coisa” terceira, dessa casa de carnes, órgãos, ossos e almas, dessa coisa que parece nunca caber na vida que lhe cabe, na tentativa, enfim, de capturar um devir em uma forma.

⁵³ DB, a partir de encontros em um Festival de Palhaços na cidade de Goiânia, junho de 2016.

A ciência, assim, tantas vezes objetivando esse sujeito, ou seja, tornando o homem objeto de si mesmo, promove o jogo mais perverso a ser adquirido: o de desaprender o que está aqui, o de criadora dos problemas de soluções, às vezes, já prontas no jogo de dizer que pode tapar a falta que sequer existia. Assim, o corpo-desconhecido de si é tornado absolutamente morada das funções, instrumento, coisa biológica, forma física de descrição médica ou, platonicamente, um corpo como prisão da alma, como o dificultante do acesso à verdade, à pureza, à esta alma mesmo.

Ou, ainda, em uma espécie de derivação dessa perspectiva que separa corpo x alma, o corpo, ou o formato desse corpo, passa a ser supervalorizado, tagarelado, hiper-entendido, capturado em normas e de certo modo controlado por tais. Um corpo idealizado que nesse processo (de idealizações) diz de um sintoma bruto: o de perder a potência que produz realidades na existência e de entrar em severos processos de mortificação extremamente ligado a um vingar-se da vida "com a fantasmagoria de uma outra vida, de uma vida melhor"⁵⁴.

Os discursos médicos, psicológicos, pedagógicos, dietéticos, religiosos ou publicitários falam das gentes, para a gente toda, qual o melhor e mais adequado caminho para a salvação ou, para o que lhes resta: estradas de acesso a pobre e ensebada felicidade de comercial de margarina. Aqui, então, o corpo se torna apenas um objeto de controle de alma ou mente, em modulações restritas de docilização. Subjetividades para além dos confinamentos, vigilâncias agora a céu aberto tomadas nos mínimos detalhes dos comportamentos.

A maldição desse biopoder⁵⁵ faz lembrar o adivinho em Zaratustra: "estamos cansados demais para morrer e que agora continuamos acordados e vivendo em câmaras mortuárias"⁵⁶. Nesse sentido, também esse corpo pecador e depreciado –

⁵⁴ NIETZSCHE, 2000, p. 33.

⁵⁵ "o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica" (FOUCAULT, 1979, p. 80). E mais, "A sociedade de normalização não é, pois, nessas condições, uma espécie de sociedade disciplinar generalizada cujas instituições disciplinares teriam se alastrado e finalmente recoberto todo o espaço [...] A sociedade de normalização é uma sociedade em que se cruzam, conforme uma articulação ortogonal, a norma da disciplina e da regulamentação. Dizer que o poder, no século XIX [...] incumbiu-se da vida é dizer que ele conseguiu cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população, mediante o jogo duplo das tecnologias de disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outras (FOUCAULT, 1999, p. 302).

⁵⁶ NIETZSCHE, 2009.

ou ultra evidenciado – segue na mesma direção de um processo homeopático de mortificação em vida.

Nessa dicotômica visão, a existência oscila entre um lado que ora promove a depreciação do corpo, colocando-o como o outro menor da alma, ora a supervalorização, colocando-o, a partir de discursos que investem nessa espécie de entidade dominadora, chamada de consciência (ou em outros nomes, para essa perspectiva, similares em sentido: mente, alma, desejo⁵⁷, enquanto falta) que controla e regula as vontades para as políticas de produção de indivíduos. Um caminho que constrói esse desejo-agonia de um corpo utópico, porém, como estabelece Foucault, “é contra ele [justamente contra esse corpo] e como que para apagá-lo, que nasceram todas as utopias”⁵⁸.

Claro, não se poderia esquecer que nessa longa empreitada, essa alma, aqui sinônimo de verdade, é outra coisa que não se liga ao corpo. Ou, no outro lado da mesma moeda, o corpo idealizado e, portanto, meio de negação da vida, seria como que objetivado por uma alma-desejo. Assim, a norma “nossa de cada dia se faz hoje”: corpo x alma-desejo → mortificação. No entanto, a dicotomização da qual se tratava ali anteriormente, corpo x consciência (alma/desejo), esquetejadora que toma a vida em possuidoras forças (gangrenadas, adoecidas?) antagônicas, leva então para lados que se opõem para não sair do lugar (ou caminhar em inércia) entre as paixões e anseios de uma verdade a ser cavada para um questionável e infinito lado de dentro.

* *"Esse corpo não é meu; isso tudo é sobra, eu vomito" e "esse corpo não é meu, isso tudo aqui é demais, não é meu" *⁵⁹*

* *"Eu tenho dúvida se isso que eu faço é o que desejo para os meus filhos. Eu sou meio louca por tudo isso aqui, mas não sei se quero isso pra eles... Queria é que fizessem faculdade, arrumassem um bom emprego, um bom casamento. Essa vida aqui é dura. Mas se bem que.... Eu mesma não vivo sem isso aqui não. É tudo estranho de pensar. Melhor é não pensar." *⁶⁰*

⁵⁷ Importante salientar, para que não haja uma confusão no uso do conceito de desejo. Ele está sendo tratado em certos momentos do texto enquanto 'aquilo que falta'. Na perspectiva da psicanálise a falta direciona o desejo, diferentemente da perspectiva que Deleuze trabalha (e na qual nos mais nos afinamos) em que desejo é um conceito importante e não é algo que se almeja, que falta, nem busca um objeto mas, pelo contrário, o desejo é sempre em ato porque só existe agenciado, ele não busca seu objeto, ele o fabrica.

⁵⁸ FOUCAULT, 2009, p. 13.

⁵⁹ DB, de um caso clínico e de uma fala de circense. Abril de 2016 e janeiro de 2014.

⁶⁰ DB, tomando uma cerveja com uma mãe, circense. Julho de 2014.

* *"Tô no automático. Tô morto! Tô morrendo! Só hoje fiz quatro funções [números de circo] no parque pra passar o chapéu... Com essa política tamo agora ficando meio lôco... Nunca vi desse jeito." *61*

O corpo enquanto morada das dores e dos erros que minam potências, das doenças, do pecado para a consciência (e alma platônica), uma entidade sublime, o meio de acesso à eternidade. A alma, pois, ou esse tal desejo, ansiado como salvação. Alma supervalorizada em relação a esse sujo pecador ou a esse bobo apaixonado, o corpo. Dicotomizar para controlar. Esquartejar para zumbizar. Poderia aqui, também, de repente, ouvir-se palavras de ordem: “esqueçamo-nos do corpo, ele deve apenas ser cuidado para abrigar bem essa nobre senhora, ele acaba, apodrecerá um dia, pode ser renegado a um segundo plano”.

Mas será que esse ideal do corpo também não levaria, ironicamente, a certa banalização e uma espécie de embrutecimento da existência? Esse excesso de “sapiência sobre” não seria sintoma de um vácuo de sentidos? Assim, é a alma-desejo, preferencialmente medíocre, que precisa de investimentos criteriosos, afinal ela/ele talvez seja tomada e acreditada como a única via de acesso à tal eternidade, ao além deste mundo e à eterna meta que busca satisfação.

* *"Preciso ir ao médico para melhorar a minha vida. Sei lá... É uma coisa ruim que me passa às vezes, parece que tem coisa errada nessa vida que escolhi. É tudo muito louco, é tudo muito incerto. Acho que um remedinho me alivia e resolve esse inferno." *62*

←...→

* Entre o (for) *matar* & *tentar* existir, essa estranha dança segue. *

Dos processos formatadores ou normalizadores às possibilidades de escape ou de fuga, impõe pensar que, entre a suposta ilusão da fixidez e o movimento, sejam colocadas algumas questões: os modos pelos quais as relações entre sujeito e mundo se estabelecem não são exclusivamente instituídas e as possibilidades de

⁶¹ DB, artista circense de rua fala sobre a situação política do Brasil. Outubro de 2016, Brasília/DF.

⁶² DB, fala de uma mulher que morava há aproximadamente quinze anos num pequeno circo, casada, mãe de três filhos com o dono da lona mas que, em nossas conversas, muito lamentava a escolha. Essa fala foi dita em sua fase final no picadeiro. Depois de cinco meses separou-se e voltou à cidade. Agosto de 2013.

invenções talvez coexistam por entre as formas e as pré-formatações. E, se assim for, que elementos seriam alimentos para que expansões ou implosões fossem nutridas e, desse modo, subsistissem ou insistissem? Como as maneiras de apropriações do tempo, das memórias e dos esquecimentos, corroboram para a vida? Que existências são essas para as quais mergulhos se anseiam voar?

Certamente, “o corpo é objeto de investimentos [...] imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”⁶³. Mas também, “o corpo é o corpo. Ele está só e não precisa de órgão. O corpo nunca é um organismo, os organismos são inimigos do corpo”⁶⁴. Para o contorno de alguns dos entendimentos e perspectivas possíveis, basicamente as duas linhas de análise anteriormente citadas se entrelaçam em uma discussão. Uma, retomando, refere-se ao corpo enquanto organismo, quando meio de adequação à norma, meio de produção de indivíduo ou de modelos/padrões de existência. A outra, refere-se ao corpo que é mais do que um organismo vivo, é um corpo dos afetos que dá passagem a modos de vida que escapam dos moldes familiares (pré-estabelecidos). Produtor, pois, de acontecimentos singulares, de uma existência, possivelmente, bela.

Atente-se – antes que entardeça – à preocupação: esses modos não implicam em afirmar que há óbvios meios de identificar uma direção ou outra a partir de exemplos. Não implica em dizer forçosamente que determinada pessoa, mais ou menos “bem resolvida”, “evoluída” ou “livre”, segue uma ou outra. A proposta (ou a tentativa ao menos) não é impor ou cair nessa malha fina do poder transcendental que julga, mas atentar para o fato de que elementos de ambas são transversais às existências, coexistem na história de vida de cada um desses tantos nós.

Não são, portanto, esses os problemas, pois aí também seria fácil cair no engodo do dedo em riste, do julgamento, do querer impor, ainda que sutilmente, como faz tantas vezes nossa psicologia conselheira e cheia de boas intenções. Ou mesmo várias ciências humanas, ao capturar a existência em um nome, uma classificação, uma hierarquia em um lugar melhor prometido, à guisa de salvação. A questão que se coloca e que mais apetece é posta para todos os tempos verbais: como distinguir algumas forças da vida que, a cada momento, nos atravessam? Que possibilidades temos, hoje, habitantes dos gestos cerceados, de se avaliar

⁶³ FOUCAULT, 2004, p. 118.

⁶⁴ ARTAUD, in DELEUZE, 2010, p. 21.

adequadamente o que aqui, agora, se passa? Há possibilidades? Que exercícios fazer para que o pensamento se oriente na direção de um alargamento das celas que nos oprimem? De que se alimentam essas celas? Há (ou restam), enfim, possibilidades de serem criadas essas avaliações das relações no mundo?

Os regimes do corpo trazem questionamentos sobre normas com as quais o sujeito lida cotidianamente. Como a vida se desliga das singularidades e passa a dialogar estritamente com a norma? A utopia *fitness* no culto ao corpo, em uma lógica idealista, busca a perfeição consonante com discursos médicos, psicológicos, econômicos, religiosos na promessa de felicidade. Porém, ao questionar os adjetivos atrelados à essa estranha beleza, acorrentada em uma proposta de adequação à norma, as perguntas são levadas para outros caminhos analíticos. Por ventura, para trajetos que apontem a beleza no sentido de dar passagem à singularidades de uma existência, às linhas de fuga, de uma vida bela enquanto criação de um modo diverso ao pré-posto, enquanto uma estética existencial, que só se faz possível por vias éticas

Um fazer passar o corpo para outro lugar, a se fazer em movimento, uma outra coisa. * "*Vâmo escapando!*", repetia um velho amante e espectador assíduo de circo ⁶⁵. E escapando ter outras surpresas que não essa de quando, por exemplo, "o que [...] surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado e ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte?"⁶⁶.

Se as regras supõem naturalizações da norma, suas perversas sutilezas respondem a quê? Seus tentáculos estão amarrados a que necessidades, que *status*, que mundos, que relações estão se dando ali a todo o momento? Sendo que "implicam também na produção de kits de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural, etc".⁶⁷

As experimentações do corpo na atualidade lançam questões que não cessam e o exercício necessário é o de problematizar as verdades nas mais sutis estratégias, sedentas na crença e, portanto, de submissão a um ideal, a uma

⁶⁵ DB, janeiro de 2008, Sebastianópolis do Sul/SP.

⁶⁶ FOUCAULT, 1995, p. 261.

⁶⁷ ROLNIK, 1997, p. 1.

identidade, a vida travestida de ilusões. De todo modo, a existência é posta nesse lugar de um corpo pleno possível a ser alcançado, no dito saudável, bonito, útil e produtivo. Idealizado.

Assim, raramente se experimenta uma satisfação – ou tranquilidade – em relação a este “si”, entendido como “aquilo que vejo – e não vejo – no espelho” que se estende à existência, ao corpo enquanto forma ou às imagens produzidas dos mesmos, ligando tal sensação a uma profunda inapropriação da vida, em um instante. Há sempre algo por se fazer: seja uma dieta, um *peeling*, uma malhação mais forte, seja um pouco mais ou um pouco menos de seio, de buço, de nariz, de testa, de barriga, ou de dinheiro, de felicidade, na rotineira insatisfação e na necessidade, cotidiana, de alterar alguns excessos de misérias e tantos miligramas das abissais insuportabilidades.

* *"Achava que a vida lá fora seria muito melhor. No circo era boa, mas na cidade eu acreditava que ia ser melhor. Fiz minha malinha e fugi do circo. Fugi e me fudi"* *⁶⁸

O movimento dessa busca -exímio gerador de falta- se produz em uma impossibilidade em viver com o que é duração, instante, em que o estático das formas domina e sufoca o fluir mais oxigenado do tempo, a ocupar intensamente o tempo nessa duração/pausa que produz vida⁶⁹. Dificuldade em viver o paradoxo que é do próprio movimento, uma vez que, se o corpo (e a existência) é coisa viva, ele não cessa, sua forma não se apreende, seu desenho não se fixa. O corpo fica atrelado à ilusão de uma fotografia mórbida que pretende eternizar e formatar um instante (que é uma duração). Porém, ele, o corpo, mesmo enquanto coisa orgânica, não se paralisa. O corpo – vivo – é movimento, o paradoxo de viver e morrer a cada instante.

Há, certamente, interesses permeando as produções que concordam quando Foucault argumenta que essas – as ações, as escolhas, os gestos – nunca são desinteressados. Aponta que a partir da história de mecanismos de poder que investiram nos corpos, nos comportamentos que,

⁶⁸ DB, mulher circense, de 37 anos, que saiu do circo há aproximadamente dez anos.

⁶⁹ "Tudo o que existe na natureza age e reage. O homem é um ser esquarterado (uma parte sensória e outra motora). De um lado sensório=rosto que vê, sente, cheira= porta sensório. Do outro lado está a motricidade (poder de responder aos acontecimentos da vida). A função motora, portanto, reage. Percebemos um mundo e a reação àquilo que percebemos existe em uma pequena duração do tempo/espera. Este intervalo chama-se tempo. É neste pequeno intervalo que se dá o nascimento da vida." (Hábito e Renovação, uma aula dadaísta - Claudio Ulpiano, 2016).

se fizéssemos uma história do controle social do corpo, seria possível mostrar que, até o século XVIII inclusive, o corpo dos indivíduos é essencialmente a superfície de inscrição de suplícios e de penas; o corpo era feito para ser supliciado e castigado. Já nas instâncias de controle que surgem a partir do século XIX o corpo adquire uma significação totalmente diferente; ele não é mais o que deve ser supliciado, mas o que deve ser formado, reformado, corrigido, o que deve adquirir aptidões receber certo número de qualidades, qualificar-se como capaz de trabalhar.⁷⁰

Na intenção de tornar visíveis os mecanismos de constituição do sujeito da modernidade, e percorrendo a época clássica, séculos XVII, XVIII, houve “uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder”⁷¹. E que “encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam”⁷². A disciplina, aponta o autor, “dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma ‘aptidão’, uma ‘capacidade’ que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita”⁷³.

No contexto dos séculos XVIII e XIX

nasce uma arte do corpo humano que busca não apenas o acréscimo de habilidades, tampouco o fortalecimento da sujeição, mas a formação de um mecanismo pelo qual o corpo se torna tanto mais obediente quanto mais útil. Com as disciplinas, neste processo de normatização, o corpo entra em uma maquinaria que o explora, desarticula-o e o recompõe. Não se trata de obter corpos que façam o que se deseja, mas que funcionem como se quer, com as técnicas, a rapidez e a eficácia que se pretende deles.⁷⁴

O corpo não precisa mais ser marcado, deve ser direcionado, seu tempo deve ser medido ou plenamente utilizado, suas formas devem continuamente ser aplicadas ao trabalho. O tempo, pois, invade o corpo, como bem nos mostrou Chaplin, em *Tempos Modernos*⁷⁵.

⁷⁰ FOUCAULT, 1999, p. 119.

⁷¹ FOUCAULT, 2004, p. 117.

⁷² FOUCAULT, 2004, p. 117.

⁷³ FOUCAULT, 2004, p. 119.

⁷⁴ CASTRO, 2009, p. 89.

⁷⁵ CHAPLIN, 1936.

O contemporâneo, nesse processo, tornou ainda mais complexa a experiência disciplinar, pois não é mais o externo, mas a regra, o julgamento, que está entranhado no sujeito, nesse indivíduo que não é nada mais do que um corpo assujeitado. Produzido, assim, nas mais diversas instâncias, na intimidade familiar, nas instituições de saúde, escolar ou religiosas, na publicidade e nas mais ínfimas relações sociais, dessa forma, consistindo-se na roda das frustrações.

E se morre um pouco a cada dia, de uma morte que emerge na impotência, do cansaço de viver, do drama minúsculo, da fraqueza-efeito de uma ausência ou hábitos tomados como natureza do sujeito. Assassinando acontecimentos na tentativa de naturalizá-los em signos e valores ingeridos sem digestão possível. Nesse sentido, a esse corpo sintetizado a regimes de sensibilidades já postos nas dicas de sucesso, milagres e receitas de felicidade, resta quase nada. Uma sobrevivência de uma vida fatigada, talvez.

Uma sobrevivência que orienta, como expôs Fuganti⁷⁶, as indeterminações que a vida oferece e que exigiria avaliações mais adequadas no momento, para uma corrompida relação de lucro. Uma vez que algo se pretende ganhar nessa ânsia em direcionar as ações para algumas metas: se puder sentir a sensação que “ouvi dizer”, se comer (sob orientação de outro) os nutrientes/compostos químicos x, y, z (e não o alimento, necessariamente), se puder experimentar um absoluto regime sexual, político, moral, amoroso, econômico, de lazer, atingirá os benefícios, “logicamente” (o corpo “gostoso”, a inclusão nos padrões, a felicidade, subordinados a jogos de relações de poder). Esse corpo zumbi é o ganho em uma vida que não age por si, pois já está demasiadamente empoderada⁷⁷, encontrara “seu lugar”.

⁷⁶ Anotações a partir de um curso presencial, na Escola Nômade de Filosofia, em São Paulo, no ano de 2008.

⁷⁷ A noção de empoderamento (com exemplos que parecem ficcionais: "A Organização das Nações Unidas ganhará o reforço da Mulher Maravilha e seus superpoderes para uma nova campanha de defesa dos direitos das mulheres e meninas" (Mulher Maravilha, 2016)) tem se remetido comumente a objetivos almejados em ações sociais, com grupos marginalizados, que intentam dar à vítima o poder (entendido enquanto emancipação, autonomia), a partir das intervenções que visam especialmente uma tomada de consciência por parte destes sujeitos(historicamente excluídos). Deriva ainda da noção de *empowerment*, conceito utilizado no âmbito empresarial que visa o funcionário-modelo que participa (mais 'horizontalmente', 'democraticamente') das decisões e responsabilidades que a empresa exige otimizando, segundo as normas, a produção empresarial. E por desconfiar destas práticas, preferimos a potência nesta perspectiva: "E sabeis... o que é pra mim o mundo?... Este mundo: uma monstruosidade de força, sem princípio, sem fim, uma firme, brônzea grandeza de força... uma economia sem despesas e perdas, mas também sem acréscimos, ou rendimento,... mas antes como força ao mesmo tempo um e múltiplo,... eternamente mudando, eternamente recorrentes... partindo do mais simples ao mais múltiplo, do quieto, mais rígido, mais frio, ao mais ardente, mais selvagem, mais contraditório consigo mesmo, e depois outra vez... esse meu mundo dionisíaco do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio, sem

Afinal, diante do gigantismo da impotência, investe-se naquilo que devolve poder, naquilo que já está pré-determinado e reconhecido como o melhor para esse corpo e para essa existência que não consegue mais, nas intercorrências, acontecer.

O corpo do poder passa a ser, inevitavelmente, o impotente, uma vez que a cada minuto, a cada gesto, a cada ação anseia pelo reconhecimento do outro, não existe sem a esperança e as retribuições do jugo afiado do outro que diz e que nele injeta mais estímulos: você conseguiu, pessoa de sucesso!, “x curtidas nas redes sociais *on line*”. E aqui, talvez, há de se ler também o lado B: “perdemos algo neste triste cabaré”.

Do movimento do consumo ao consumo alucinado das formas – desde o corpo-forma até a forma de viver ou forma-homem –, ideais, de que composições se faz a morbidez dessa blindagem do tempo que corre (que não se apreende) à defensiva prerrogativa do *não* à vida? Que ruídos silenciosos são esses que pretendem calar as mais sutis possibilidades de encontros com o não-familiar, ou seja, o “estrangeiro em nós”? Como buscar modos que facilitem o entendimento daquilo que sai do plano dos hábitos, já tomados como naturezas? Pois, “há de se quebrar nossos hábitos e aumentar nossa capacidade de pensar”⁷⁸ quando, face ao obscurantismo incolor destes tempos, o olhar do outro sobre si, e de si sobre si, não é fonte de fissuras, de encontros desarranjadores e potentes com o caos, de surpresas, mas de julgamentos.

←...→

Ao tratar, em disciplinas, das regras universalizantes, dos controles da sociedade e suas incisões nos corpos, adentra-se inevitavelmente em processos de gangrenas, de mortificações. Mortificações na existência. Enfraquecimento, as tais câmaras mortuárias que Zaratustra⁷⁹ aponta, a despotencialização da vida para possíveis saídas à expansão e enquanto produção de modos diversos aos já dados. Como invenções de existências caberiam nos diversos regimes do corpo, diante tais despropósitos?

alvo, sem vontade... Esse mundo é a vontade de potência — e nada além disso! E também vós próprios sois essa vontade de potência — e nada além disso!” – Nietzsche, Fragmento Póstumo.

⁷⁸ Hábito e Renovação, uma aula dadaísta - Claudio Ulpiano, 2016.

⁷⁹ Ver nota de rodapé 52.

E sabeis... o que é pra mim o mundo?... Este mundo: uma monstruosidade de força, sem princípio, sem fim, uma firme, brônzea grandeza de força... uma economia sem despesas e perdas, mas também sem acréscimos, ou rendimento,... mas antes como força ao mesmo tempo um e múltiplo,... eternamente mudando, eternamente recorrentes... partindo do mais simples ao mais múltiplo, do quieto, mais rígido, mais frio, ao mais ardente, mais selvagem, mais contraditório consigo mesmo, e depois outra vez... esse meu mundo dionisíaco do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio, sem alvo, sem vontade... Esse mundo é a vontade de potência — e nada além disso! E também vós próprios sois essa vontade de potência — e nada além disso!⁸⁰

* Depois dos dias passados intensamente debaixo da lona, buscando alguma coisa não tão clara, a única “chegança” confortável para ser possível uma conversa é de que mais que do que nunca, para a vida não há resposta-receita, mas cheiros, talvez, onde sequer exista suposição, onde sequer havia suspeita. Cheiros-oxigênios a inventar e inalar no dia, a um desburocratizar esses instantes para estar pau-a-pau com ela (a vida), numa ânsia, porém, de que o que fica são apenas afirmações, (in)vestígios. *

Surgiu pela brecha da cortina como uma aparição além mundos! Cena que insiste enquanto durmo... Olhar fulgurante de musa. Que mulher é essa? Provocadora de meus calafrios! Desceu a escada do palco em direção ao picadeiro e seus passos já principiavam o espetáculo... elegante... Maquiada como se outra face desabrochasse... o figurino habitou aquele corpo esculpido pela arte. Fitou o público com maestria de raras mulheres. Seduz com força demoníaca e torna-se deusa! Ei-la! Faceira. Um primeiro toque na corda indiana e és toda tua, és somente tu e a corda- sábia das dobras da vida ao tempo em que alguns tantos ainda dormem...Ali, na cadeira, minhas mãos molhadas e frias...- quando estremeceida, deságua.Sobe! Sobe! Sobe! Inspirou pensamentos suaves: “Aves não precisam abastecer para voar!” Ela está no alto! Corpo de guerreira, vivida, respiração acelerada...pega com força pois cada dia uma batalha se trava, e às vezes sangra, chora, às vezes ri e sussurra lá de cima, para a corda que a envolve num ato de ousada sensualidade:“Um dia cansei-me de olhar o mundo como ele era e resolvi modificar o mundo ao meu redor... Frustrrei-me!Cansei de tentar ‘mudar o mundo’. Mudei minha forma de olhar pra ele.”Agarra firme esse universo que lhe expõe a desatinos....e começou a girar pelas mãos de um negro de aço rastafari, vestido de preto. 'A corda tá bichada!' –pensou- mas prosseguiu. Perfurou o tecido com mais força que o habitual, assim...agarra seu instante...Surpreendeu-me com uma expressão de dor e seu olhar pesou um segundo....mas num lampejo “finge que é dor” e volta à cena. Fez seus volteios....rodando rente ao céu....paralela ao chão, sem tocá-lo entretanto. Girou audaciosa como nunca...Sua cota-di-anos lhe pede

⁸⁰ NIETZSCHE, 1978, p. 397.

mais... Sempre mais um trago! Girando! Girando! Girando! E uma mistura de excitada aflição nos envolve. Minhas entranhas, violentas, já não me cabiam. Transordei-me em lágrimas. Ela desceu...lentamente....a pele machucada e do avesso ...mas ninguém viu. Pensa- sozinha- a todos os públicos: “ Há uma ferida aberta ainda, e até um tanto dolorida. Mas dela o tempo cuida por si só... Um investígio ...” Agradeceu magistralmente a um público boquiaberto...Subiu... se desfez ... foi habitar outros camarins...No picadeiro de lona velha, foi ela, a mulher do circo, do mundo, quem passou...deixou brilho, sua estranha realidade...alguns pedaços de pele e gotas ainda quentes daquele sangue [não gangrenado].Para minhas pequenas lembranças... Amei aquela mulher.⁸¹

* Agosto de 2016.

A imagem que permanece claronírica na retina é de lugar com aparência suja, sem pinturas, guardados e quase cuidado por um coletivo mutante. Ali, no cafundó de um país que é "muito menos litoral e muito menos zona sul"⁸², num país, pois, que é tanto interior, de gente que talvez possa supor, em ato, não em palavra dita, que o exterior é apenas um modo do olhar, uma experiência de percepção...

De todo modo é um lugar feio, é uma cidade bruta, é uma gente que também não se olha, mas nesses quinhões de mundo alguns encontros vez em quando acontecem. E naquele julho de dois mil e dezesseis golpeado pelas lanças discursivas e cifrões vendidos, *temeroso*⁸³ e fascista parece que sim, aconteceu.

Fez-se assim, meio que um amor fugaz... Em um desses galpões de trem abandonados pela tosca indústria que enterrou os trilhos ainda novos, ali, onde a cidade guarda e enterra seus segredos... Fez-se assim. Um galpão feito de teto-buraco, de paredes e janelas quebradas, de banheiro com azulejo estúpido, aconteceu que num dia desses um bocado de gente invadiu para fazer uma festa e esquecer de dormir. Ou... Pode-se supor que a invasão tenha sido fruto da ânsia por celebrar um pouco de alegria em uma mistura palhacística de duração para além das cento e vinte horas do relógio... Uma duração aiônica, sim, se deu nesse estranho lugar. Convidativa e surpreendentemente, essa gente palhaça chegava de alguns cantos aleatórios de Brasil e de uma América hermana. Vieram brindar com

⁸¹ VALERIO, 2007.

⁸² NASCIMENTO, 2002. Referência ao trecho: "A novidade é que o Brasil não é só litoral. É muito mais, é muito mais que qualquer zona sul".

⁸³ Um processo que se efetiva no Brasil e que culminou, no dia 31 de Agosto de 2016 no impedimento da continuação do mandato da presidenta eleita, Dilma Rousseff. Toma o poder, o vice, Michel Temer. Estamos, neste momento em que a escrita se encerra, lidando com os dissabores e atrocidades da nova faceta deste golpe à brasileira.

narizes vermelhos, pretos ou cor de pele, alguma coisa parecida com a vida. Em meio à multidão que se aglomerava nas noites para sentar no chão, na cadeira e na pequena arquibancada, os palhaços estavam às soltas. Os palhaços de profissão e os palhaços mais íntimos que invadiam as estranhas entranhas de uma gente.

Fez-se a afirmativa que me ressoa desde outros carnavais, ancestrais... O festival é um lugar, não é um evento. Um lugar tal qual esses lugares-acontecimentos que se contornam e se efetivam em festa partilhada. Um lugar de celebração, um lugar em que algumas intensidades fazem vibrar outros tons, um lugar que se suspende e transborda da ordinária condição cotidiana.

E assim, fugidamente, aparecem passagens ao que talvez queiramos e que talvez precisemos. Um estado de apreciação e experimentação tão carnal que o corpo todo extravasa, vaza, embriaga-se e pode se ver misturado na beleza do outro, cúmplice em silêncio, em ris(c)o, dentro do abraço forte e do beijo devorado. O palhaço tem, além da paradoxal constituição de palha e aço, algo mais insano e bonito quando abusa do romper o previsível e do matar a certeza, de surpreender e deixar tanto aquele que o habita quanto aquele que o presencia, em um estado de estranha euforia... *“Indomável, indomável, indomável”*, dizia o homem sobre o seu palhaço, ao pé do meu ouvido! E que valha esse estado, para que venham novos lugares, mais e tanto descontrolados, com um sangue tomado de vinho... Amáveis oxigênios e totalmente *i n d o m á v e i s !* *⁸⁴

←...→

o surpreendente é o corpo... ainda não sabemos o que pode um corpo... ele [Spinoza] não quer fazer do corpo um modelo, e da alma, uma simples dependência do corpo. Sua empreitada é mais sutil. Ele quer abater a pseudo-superioridade da alma sobre o corpo. Há a alma e o corpo, e ambos exprimem uma única e mesma coisa: um atributo do corpo é também um expresso da alma (por exemplo, a velocidade). Do mesmo modo que você não sabe o que pode um corpo, há muitas coisas no corpo que você não conhece, que vão além de seu conhecimento, há na alma muitas coisas que vão além de sua consciência. A questão é a seguinte: o que pode um corpo? De que afetos você é capaz? Experimente, mas é preciso muita prudência para experimentar. Vivemos em um mundo desagradável,

⁸⁴ DB, escrito a partir do VI Encontro de Palhaços de Assis que produzimos na Circus. Esta edição reuniu de 27/07 a 01/08 palhaços/circenses convidados e artistas que, espontaneamente, participaram do encontro. Estiveram presentes pessoas do Brasil e de outros países da América Latina e o público da cidade teve efetiva presença nos espetáculos, intervenções, exposições de artes plásticas, bate papos, oficinas e festas.

onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes [que são] todos aqueles que diminuem nossa potência de agir. Os poderes estabelecidos têm necessidade de nossas tristezas para fazer de nós escravos. O tirano, o padre, os tomadores de almas, têm necessidade de nos persuadir que a vida é dura e pesada. Os poderes têm menos necessidade de nos reprimir do que de nos angustiar, ou, como diz Virílio, de administrar e organizar nossos pequenos terrores íntimos. A longa lamentação universal sobre a vida: a falta-de-ser que é a vida... Por mais que se diga "dancemos", não se fica alegre. Por mais que se diga "que infelicidade a morte", teria sido preciso viver para ter alguma coisa a perder. Os doentes, tanto da alma quanto do corpo, não nos largarão, vampiros, enquanto não nos tiverem comunicado sua neurose e sua angústia, sua castração bem-amada, o ressentimento contra a vida, o imundo contágio. Tudo é caso de sangue. Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência.⁸⁵

Mas como criar para si uma existência bela? Pergunta Foucault. O que pode um corpo diante das relações que o calam, que o sufocam e oprimem? Que vidas são possíveis nesse terreno árido contemporâneo? Como produzir uma vida enquanto obra que escape dessa lógica tão pesada dos dias de hoje? Pesada, sim, diria Clarice: "É que você não sabe o quanto pesa uma pessoa que não tem força"⁸⁶. Há campo de possibilidades para outras belezas?

Fala aqui a passagem de um palhaço, de pai para filho quando o primeiro, aos setenta anos, por problemas de saúde precisava parar de atuar e alguém deveria ocupar o posto. E assim se dá:

Estreei no dia 16 de outubro de 1954, em Coaraci, na Bahia. Antes de entrar tremia feito vara verde. Pesava-me nos ombros a responsabilidade de fazer o Picolino. Tive sorte porque o Eros Arruda, que na época era o ensaiador da companhia [...] fez o clown pra mim. Ele me encorajou muito: - Roger, não tenha medo. Eu te seguro. Mas mesmo como toda a experiência e apoio que recebi eu não parava de tremer. Quando saí de cena, a roupa do Picolino pingava[...]. Nunca mais fui o mesmo. O meu ego transformou-se completamente. Eu era uma coisa e depois do Picolino passei a ser outra. Mudei o pensamento, o modo de agir, a concepção do mundo, tudo. Parece que o palhaço se entranhou na minha pessoa. Virei

⁸⁵ DELEUZE, 1998, p. 50.

⁸⁶ "Súbita falta de ar. Muito antes da metamorfose e meu mal-estar, eu já havia notado num quadro pintado em minha casa um começo. Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei. É que você não sabe o quanto pesa uma pessoa que não tem força. Me dê sua mão, porque preciso apertá-la para que nada doa tanto" fala de CLARICE LISPECTOR em: BORELLI, 1981, p. 61.

palhaço entranhado. Eu não sei explicar como isso aconteceu. Talvez uma pessoa [...] bastante sabida consiga explicar essa transformação.⁸⁷

Lá no século XVII, Spinoza perguntava o que poderia um corpo. Que forças o constroem, que forças o expandem? A que interesses respondem? O que lhe é adequado? O que lhe compõe? A abertura aos encontros e a avaliação criteriosa daquilo que nos acontece, das diferenciações em nós diz do que pode um corpo? Diz, será, dos limites a serem rompidos àquilo que é então, reprodução do mesmo na suposta produção do novo, na suposta produção de uma vida bela?

Spinoza distancia o corpo de sua especificidade formal e o lança à concepção de modo. Não é a forma que diz de um corpo, mas sim os modos – de existência, como diria Deleuze⁸⁸ – todos que o compõem. Movimento e repouso, velocidade e lentidão são modificações que se dão no corpo e que ele chama de afecções. Aliar-se, então, a esse pensamento que supõe que corpos em movimento são acontecimentos é “estar nesse plano modal, ou melhor, instalar-se nesse plano; que implica um modo de vida, uma maneira de viver. Em que consiste esse plano e como construí-lo? Pois é ao mesmo tempo completamente plano de imanência e, todavia dever ser construído”⁸⁹.

Trata então o corpo, simultaneamente, a partir de duas maneiras: de um lado a individualidade de um corpo que se associa a seus movimentos e repousos, efeitos de velocidades diversas das partículas que o compõem. De outro lado, pensa o corpo a partir dos afetos⁹⁰, de alegria e de tristeza a que se faz possível experienciar, ou seja, do poder de afetar e ser afetado por outros corpos. Os modos tais de vida dizem respeito às velocidades e ajudam a pensar que o que mais importa seria compreender a vida “não como uma forma, ou como um desenvolvimento de forma, mas como relação complexa entre velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas. Uma composição de velocidades e de lentidões num plano de imanência”⁹¹.

⁸⁷ AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 261.

⁸⁸ DELEUZE, 2002.

⁸⁹ DELEUZE, 2002, p.127. Estar neste plano de imanência é "estar neste plano modal, ou melhor, instalar-se neste plano, o que implica um modo de vida, uma maneira de viver.

⁹⁰ Seguimos o mesmo apontamento da nota de rodapé número 6.

⁹¹ DELEUZE, 2002, p. 128. E, não se define um corpo por sua forma, órgãos ou funções, nem um sujeito. Os corpos e almas em Spinoza são modos.“[...]um modo é uma relação complexa de velocidade e lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e de ser afetado, do corpo ou do pensamento (Idem, p. 129).

Resumidamente, o que agora se coloca como antiga, embora atual questão: pode-se avaliar as linhas de alguns encontros que se dão aqui e a todo momento para saber se existe potência – e não a busca por um poder – íntimo aliado do reconhecimento? A potência de um corpo, diria Spinoza, se avalia enquanto possibilidades de afetar e ser afetado. Quando há o aumento da potência de agir e pensar, há aumento da capacidade de se manter em movimento, há aí alguma alegria, uma composição. Quando há a diminuição da capacidade de agir, nos encontros reativos, as possibilidades de afetar e ser afetado diminuem as possibilidades de pensar e agir. Dá-se aí uma paixão triste, uma decomposição.

Ao pensar na diversidade dos modos de existência, há algo que se coloca ao questionamento das formas, a romper com elas e avaliar intermitentemente que paixões são essas com as quais se lida? Parece, nesse sentido, que os lugares do “homem de sucesso” já não cabem tanto. Mas o errante, exemplo supremo do fracassado (pois que fracassar neste mundo pode ser algum sinal de saúde), o desajeitado dos gestos e das palavras, o imperfeito e desordenado, o habitante do *non sense*, afinam-se mais a esse gosto do descabido (como caber em tudo isso que, violentamente, aparece?), experimentam uma pequena liberdade que permite dizer o proibido, que autoriza o nojo, que duvida dos pecadilhos, que vê a feiura da norma e da moral reacionária e se abre a novas passagens.

* *Ele é indomável!* Diz o homem sobre seu palhaço * Esse devir palhaço como um lugar para lambar o buraco e reconceituar a queda. Um sopro de desconcerto e perdição oferecido às amarras duras, que dribla o ressentimento e cria, talvez, alguma coisa neste mundo.

Entretanto, sem se apropriar como exemplo, mas, em algumas das especificidades que por ventura surgem em ato, toma-se a experiência do palhaço como algo que, em algumas de suas passagens ou a partir de alguns de seus elementos, pode vir a dizer algo. Não o palhaço sujeito, do homem tal que se “figurina” palhaço, mas dessa experiência impessoal pensar alguns efeitos desse modo-palhaço, modo-bufão, não sendo, portanto, um privilégio do artista, mas de modos de estar no mundo.

Assim, pois, essa experiência aponta aquilo que rompe com a norma quando constrói seu interminável corpo e afina-se com o caos. Em uma queda, quebra não limites físicos, mas talvez, morais. Em seu corpo dilatado, expõem-se certas fragilidades que se escondem, do desconcerto, do fracasso, do erro. Esse palhaço

expõe limites que socialmente (e hipocritamente) se escondem e se naturalizam como ruins: sujos, bobos, insanos e, muitas vezes, terríveis, destruidores do belo. São produzidos em um corpo imperfeito, inacabado, enfim, habitam uma exposição e extravasamento do dito posto humano.

Diferentemente, nota-se, quando sujeitos, se está na normalidade moralizadora e moralizada, temerosos do erro, assustados com o fracasso, instauradora de limites convencionais pré-definidos, com podas e pequenas mortes cotidianas na busca pela segurança. Viver os riscos das imprevisibilidades, improvisar no previamente pensado, planejado, idealizado, é degustar uma liberdade de palhaço e, nessa degustação, supõe-se, mistura-se (enquanto radical relação com a vida) a morte de algo. * *"Ele me domina! Ele me domina! Sou louco por ele!* Diz o artista sobre o seu palhaço. * É preciso não saber tanto assim, esse ressentimento travestido em saber que é mais um fardo crônico do que um exercício de liberdade. Não saber para o sentido de saber, aí sim, arrancar as marcas que ficam coladas na existência, para que novas aventuras tenham passagem. Nesse indomável benquistado pelo palhaço é o desejo que se produz, em ato, de fato, na reinvenção de modos de sentir, de pensar e agir, libertando-se dos regimes reativos de sensibilidade, de julgamento para um agir em devir.

Assim, dos acontecimentos que colocam em xeque essa espécie de covardia, pode ser que se esbocem instantes cuja moralização não finca suas afiadas garras tão profundamente. E, ao se perder um pouco desse chão, talvez, evidenciem-se estranhamentos, um cheiro sutil de vida.

Que gestos são esses? Que usos e apropriações dos corpos são essas? Que histórias podem ser inventadas? E talvez se faça possível relações mais éticas, que não escolhem entre o bom e mau segundo regras externas e se refugiam nas formas, mas nas mais diversas entranhas do contemporâneo, nas práticas cotidianas, questionem mesmo as obviedades, naturalizações e perversões inventadas, os medos, as faltas. Do corpo-comprimido produzido em processos de mortificações, à expansão, aos encontros, potentes, da vida, aos acontecimentos que se efetuem na duração dos instantes, à presença.

Agora, enfim, neste intervalo, a cortina se fecha à paisagem lançada para deixar em aberto a outras aproximações: os grandes escritores parecem ser aqueles que têm a genialidade da síntese. Assim é Eduardo Galeano, uruguaio contemporâneo que sintetizou em uma frase o que se tentou, tortamente, nessas

breves passagens. Que suas palavras ressoem: "A Igreja diz: o corpo é uma culpa. A Ciência diz: o corpo é uma máquina. A publicidade diz: o corpo é um negócio. E o corpo diz: eu sou uma festa!"⁹².

* E o palhaço repetiria em alto e bom tom: uma festa indomável! Evoé! ^{*93}

←...→

** "Meu pai, que era o palhaço do circo, deixou uma herança que ele mostrou pra gente quando já tava meio ruim da saúde. Ele sempre queria conversar com a gente, porque ele sabia que ia morrer mesmo. E a herança ele foi deixando assim, quando tava morrendo, nas conversas mesmo. Daí, um dia, no leito pra morrer [...] ele falou: você [para o primogênito] -que é o mais velho- você é bom pra fazer aquela pessoa cínica, aquele cara mau, que é o cínico no teatro. O seu irmão pra fazer aquele velho cômico, aquele velho engraçado, agora ele- pra mim- é o palhaço! Vocês não me mudem isso aí! Ele vai ser o palhaço do circo e acabou!" Ele sentiu ni mim que desde pequeninho eu tinha o dom pra aquilo, então eu acho que ele me dá muita força, porque quando pinto o rosto eu esqueço que sô [eu]...esqueço tudo...eu sou o palhaço. Ó, procê vê: ontem eu tava aqui levando uma entrada, daí um cara me perguntou; ô, cê sabe onde é o zoom desta máquina? Eu não sabia de nada, pra mim ele não tava falando nada, porque eu me prendo muito naquilo que eu faço, porque eu quero fazer bem feito, esse também era o lema do meu pai." *⁹⁴*

Em cena, no picadeiro: * *"Vai tudo, vai coração, vai tudo! Tem hora que meu filho, na entrada comigo começa a morrer porque tem que ser um pique, cê ta me entendendo? A entrada cômica, a hora do palhaço [...] não pode ser aquele palhaço morto. [...] eu já entro gritando. Eu falo pra quem trabalha comigo, na hora que você entrar, cê já entra gritando que assim que vai dar energia pro público. O público tem que sentir essa energia pra achar que a gente tá bem lá também. Porque se você entrar morto cê vai me matar e matar o outro ali também. Eu não paro, ando pra lá e pra cá, não fico aquele palhaço parado [...]. Tem hora que meu filho começa a cair e*

⁹² GALEANO, 1994.

⁹³ DB, setembro de 2015.

⁹⁴ DB, trechos de uma conversa com um circense que parou com circo e atualmente trabalha como caminhoneiro transportando cana de açúcar em treminhões entre São Paulo e Paraná. A conversa aconteceu durante um encontro de circenses tradicionais organizado pela Associação de Famílias Circenses, em março de 2007.

*falo pra ele! Vai, se você cair cê vai me matar também. Tem hora que eu sinto uma vontade de pegar o povo e trazer tudo ali comigo, vontade de pegar criança e pegar no colo, os moço e os véio [...]. Quando tinha o nosso circo, o espetáculo era meu, eu fazia tudo, eu era do circo e o circo era meu. Pegava memo: subia na bancada, agarrava muié, senhor de idade, pegava criança e saía pendurado com ele e correndo. Claro, tudo num limite pra não machucar, daí as criança falava: quero vortá lá, quero ver o palhaço! As família vinha de dia saber quem era eu. Eu era convidado pra ir em churrasco, almoço na casa deles, isso era gostoso, isso que a gente ganha, dinheiro é pouco mas a gente pensa em receber de volta o que a gente transmitiu." *⁹⁵*

** "As pessoas acham que a gente pode cair da moto no globo e se estribuchar no chão até morrer. Acho que eles até esperam isso um pouco. Na verdade mesmo pode acontecer, mas aí que tá o tchan da coisa. Bom é assim." *⁹⁶*

** "É uma criança, bem mirradinha. Vai cair desse trapézio e a gente vai ter que ver isso ainda." *⁹⁷*

Abre-se novamente a cortina e os números seguem nessa apresentação montada a cada palavra. A paisagem que se insinua diz, em sua coloração primeira, de um lugar cinza, quase nublado. Mas, ainda assim, como um vento que sopra insistentemente no cavalo de Turim⁹⁸, aquele que parece lançar a uma sensação de quem assiste à quase insuportabilidade de se perceber também passivo, reativo, cansado, atônito ao mundo, tal qual o pai e a filha diante da intensa ferocidade da existência. Esse vento de coloração indefinida sopra alguma coisa das entranhas da morte.

Ela, a morte, parece hoje ser um fato tratado como um horror a ser camuflado, desde os medicamentos que entopem e entorpecem os corpos aos excessivos discursos sensacionalistas que a colocam no limite como a imagem de grande inimiga do homem. Não raras as vezes, é também travestida no "outro que me ameaça", argumentando as medidas mais elaboradas de prevenção e redução

⁹⁵ Idem nota de rodapé 94.

⁹⁶ DB, fala de um globista, em uma conversa na saída do circo em março de 2015, na cidade de Jataí(GO).

⁹⁷ DB, fala de um espectador, após a apresentação do pequeno trapezista, em fevereiro de 2014, em Nova Aliança/SP.

⁹⁸ TÁRR, 2011. O filme mostra o cotidiano de um pai e filha que vivem numa pequena casa no meio "do nada". Nos chama atenção o vento e o modo como o diretor o "capta" durante absolutamente todo o tempo.

de riscos em relação às coisas que, em dados momentos, são eleitas como os perigos que rondam a vida. De modos diversos, porém, ela é questão recorrente e está por aqui a rodopiar por entre todos os seres quando vivos e, ao longo do tempo, vem sendo produzidos modos diversos com os quais foi se fazendo possível com ela lidar.

Ariès, a exemplo disso, faz uma larga pesquisa⁹⁹ apontando, mais especificamente a partir da Idade Média, por meio de personagens lendários, das artes e literatura, imagens as quais a morte foi configurando (ora de modo recorrente, ora com especificidades a certos momentos) e que foi representando para a sociedade, até o século XX. Especialmente em países europeus, mais exatamente na França, mas que, de todo modo, dialogam, enquanto uma espécie de lugar similar com outros países ocidentais. Dizer isso implica em lembrar que em diversos países, mesmo que ocidentais, as formas de lidar com a morte compõem uma variabilidade tão grande que não caberia aqui discutir. Não seria, enfim, o foco deste momento.

O que interessa a esta escrita é somente o ponto em que ele ajuda a pensar certas mudanças que se fizeram na história, para que as relações com a morte tenham agora um lugar de negação, de medo, de tabu. Para, finalmente, trazer um pouco de algumas causas pelas quais certos modos de jogar com a morte, que passam na experiência circense, se inserem como elementos estranhos à presente atualidade histórica.

Definindo como “morte domada”, Ariès aponta como era comum, na Idade Média (em suas análises, por volta do século XII), perceber e pressentir a morte chegando, ou melhor, ao moribundo, acima de todos, era dada e ciência da hora da morte. Sua principal característica, enquanto ciclo natural da vida, era o se aproximar do sujeito, com tempo para ser percebida, e não aparecer repentinamente, traiçoeiramente. Assim, os sinais (pressentidos) da morte, davam ao sujeito a possibilidade de certo domínio da situação e preparação do próprio leito, sendo então, por outro lado, a morte súbita ou, ainda, a negação dos sinais dados, motivos para satirizar e ridicularizar aquele que a negasse. A morte súbita, pois, seria como uma maldição e, nesse sentido, a questão saliente é que a sua chegada, seus avisos eram, de certo modo, bem vindos, uma vez que apareciam com certa

⁹⁹ ARIÈS, 2014.

naturalidade, assim deveria ser. Por outro lado, havia um certo deboche, um certo ato de ridicularização, em relação àqueles que negavam sua evidência, àqueles que ansiavam trapacear aquele momento de sinais evidentes¹⁰⁰.

Uma outra característica interessante, apresentada pelo autor, é a publicidade da morte, questão que persistirá até o século XIX. Então, o valor estaria em morrer em público, às vistas dos familiares e demais acompanhantes ou estranhos, configurando uma verdadeira cerimônia. O aviso que precedia a morte, como mencionado, de certa forma permitia ao moribundo providenciar e ser o protagonista, por assim dizer, de sua própria cerimônia de partida. Contudo, apesar desse caráter público, há uma simplicidade ou naturalidade no momento, o que em outros tempos será acrescido de características próprias dos excessos dramáticos e emocionais, mas não exatamente quando se escuta uma frase, que parece deslocar o tempo, como: * *"eu quero morrer no circo, como num grande espetáculo assim meio que como se eu tivesse ensaiado antes, no lugar que eu mais domino, na frente do público. Não pra assustar o povo, mas pra eles sabê que eu tô morrendo feliz"*. *¹⁰¹

Então, pontuando apenas esse aspecto, o que estava em questão, basicamente, seria esse domínio e comando da situação de morte nas mãos daquele que é sujeito da mesma. Contrapondo, assim, o que será posteriormente, depois do século XX, especialmente, atribuição do médico aliado ao padre.

* *"Não, nunca penso que vou morrer. Ali em cima [do trapézio] é como se eu estivesse controlando toda a situação. Eu sei fazer os saltos e os giros, do mesmo jeito que eu sei andar, falar, comer. É meio automático até, sabe? Claro que eu posso tá andando e morrer, do mesmo jeito eu posso não pegar a barra [do trapézio] direito, cair e "pau"! Mas é isso... Não sei se você me entende... É como se eu pudesse dominar a situação mesmo sabendo que pode acontecer. Eu fico pensando que vou morrer assim, mas num dia que eu estiver meio descuidado."* Se não for assim, certamente cairá no lugar que brinca o clássico esquete cômico entre dois

¹⁰⁰ Importante aqui não desconsiderar que o período (Idade Média) tratado por Ariès era regido/dominado pela presença de Deus como eixo central das experiências mundanas. Neste sentido isso acaba definindo os modos de lidar e experimentar a morte. Mas também há de se considerar que hoje, talvez haja apenas um deslocamento ou alargamento desta presença de Deus, disseminado por exemplo, em um saber médico, mas ainda e tanto, transcendental. Entretanto, não nos alongaremos neste aspecto, ainda que saibamos que esta é uma questão extremamente importante a se considerar. Tocaremos apenas, com Ariès, no ponto em que ele diz deste domínio da situação na experiência da morte e algumas diferenciações que se fazem em relação às atuais.

¹⁰¹ DB, conversa com circense, globista, em julho de 2015.

palhaços parodiando o acrobata: "Um – [...] vou dar um duplo salto mortal. O outro – Então vai, é um aqui, outro no hospital!". *¹⁰²

Para encerrar, Ariès conclui o que define como morte domada ao afirmar que em virtude de estar excessivamente arraigada aos costumes, não se faz possível imaginá-la ou compreendê-la, de fato. Bem como, "a atitude antiga que vê a morte ao mesmo tempo próxima, familiar e diminuída, insensibilizada, opõe-se demais à nossa, onde nos causa tanto medo que nem ousamos dizer-lhe o nome"¹⁰³. O autor conclui, então, que "é por esta razão que, ao chamarmos essa morte familiar de morte domada, não queremos dizer com isso que antes ela tenha sido selvagem e, em seguida, domesticada [mas] que ela se tornou hoje selvagem, enquanto anteriormente não o era. A morte mais antiga era domada"¹⁰⁴. Entretanto, * "estou despido. Dono de nada, dono de ninguém, nem mesmo dono de minhas certezas, sou minha cara contra o vento, a contravento, e sou o vento que bate em minha cara *¹⁰⁵.

E * "*ele me domina!*", repete o homem que "encarna" o palhaço. "*Virei palhaço entranhado*", diz o outro. Essas frases insistem em perseguir a escuta da escrita, desde que foram ditas. Supõe-se que o palhaço, em alto grau de potência (não tocada exatamente por qualquer palhaço nem por qualquer outro) se impõe ao sujeito da consciência quando mata um "eu-ditador". Morrem um pouco vícios e hábitos, morrem amarras e pudores, morrem as regras mal digeridas de uma vida moral. "*Eu sinto assim! Já me começa na hora que eu vou pintar o rosto. A primeira coisa que coloco é a camisa porque depois que pinta o rosto a camisa rela e borra, e suja a camisa. Quando eu ponho a camisa já começo a andar diferente. Aí meu filho fala: Meu pai é bobo! Ontem mesmo ele falou [...] ô pai, o que que o senhor tá dançando aí? Calma fí! O pai já tá incorporando aqui.. Peraí! Então, daí eu ponho a camisa...da camisa a calça, a meia e ponho o sapatão e pinto o rosto e começo a fazer umas cara diferentes que eu nem conheço pra mim mesmo no espelho*". *¹⁰⁶

Quando acessam o indomável, acessam junto a borda da loucura, prudentemente, talvez. "*Quando pinto o rosto esqueço quem eu sou!*", porque o esquecimento age aí como um grande aliado da vida, esse *eu* que é diz mais da

¹⁰² DB, conversa com circense, trapezista em julho de 2015.

¹⁰³ ARIÈS, 2014, p. 37.

¹⁰⁴ ARIÈS, 2014, p. 37.

¹⁰⁵ GALEANO, 2005, p. 64.

¹⁰⁶ DB, fala do palhaço, entrevista, 2007.

impotência de estar do que das linhas de força da existência acontecidas em devir. Um esquecimento querido, pois, que perturba a mornidão da moral. Um devir-palhaço, do indomável, da intensidade do entranhado, do eu-esquecido emergidos dessa doma da morte (aqui, então, entornando ou esgarçando o sentido dado por Ariès à morte domada), uma vida nova a cada passagem.

No contexto da constituição de um mundo interno, Ariès mostra que outros elementos já vinham sendo inseridos ao processo vida-morte indicando, por exemplo que

a partir do século XII [...] vemos elevar-se a ideia de que cada um possui uma biografia pessoal. Essa biografia era constituída de início apenas de atos bons ou maus, submetidos a julgamento global; o de ser. Em seguida, também foi constituída de coisas, de animais, de pessoas apaixonadamente amadas e também de uma reputação: de possuir bens e coisas. No final da Idade Média, a consciência de si mesmo e da sua biografia confundiu-se com o amor pela vida. A morte já não era apenas a conclusão do ser, mas uma separação do possuir: é preciso deixar as casas, pomares e jardins.¹⁰⁷

O autor passa, então, a apontar algumas mudanças que acabam por colaborar na composição de novas formas de relação do homem com a morte, diferentemente dos tempos mais antigos. Certa familiaridade ou, de certo modo, uma espécie de ligação do homem às forças do destino (a ordem natural das coisas), apontada na primeira parte passa a dar lugar a elementos mais dramáticos, relacionados a um homem cuja existência se coloca como centro do mundo. Daí em diante, o autor percorre alguns elementos que dizem da morte: cemitérios; cânticos; funerais e ritos; o luto; o testamento; as relações que as religiões estabelecem; o moribundo e diversas relações entre vivos e mortos. Conclui o que então passa a colaborar para todo o processo de “selvagerização” da morte ou, pode-se dizer, de como ela vai se produzindo como um tabu. Pergunta:

Mas o que foi feito então da morte, se já não é o jazente no leito, doente, suando, sofrendo e rezando? Torna-se qualquer coisa de metafísico que se expressa por uma metáfora: a separação da alma e do corpo, sentida como a separação de dois esposos, ou ainda de dois amigos, queridos e antigos. O pensamento da morte está associado à ideia de ruptura do composto humano, uma época que é a do túmulo da alma, onde o dualismo começava a penetrar na sensibilidade coletiva. A dor da morte é relacionada não só com os

¹⁰⁷ ARIÈS, 2014, p. 182.

sofrimentos reais da agonia, mas também com a tristeza de uma amizade rompida.¹⁰⁸

A certeza de tal agonia passa a produzir, então, um modo de vida no qual a morte não mais é pensada em um momento específico (do leito de morte), mas a proximidade da mesma impõe nela pensar durante a vida inteira.

A vida terrestre é a preparação para a vida eterna, como os nove meses de gestação são a preparação para a vida terrena. [...] Nada acontece no quarto do moribundo. Tudo, pelo contrário, é distribuído pelo tempo da vida e em cada dia dessa vida. Mas que vida? Não importa qual. Uma vida dominada pelo pensamento da morte, e uma morte que não é o horror físico ou moral da agonia, mas o oposto da vida, o vazio da vida, incitando a razão a não se apegar a ela.¹⁰⁹

Por fim, como herança dessa espécie de amortização da vida, passa a existir uma educação do pensamento para a morte na intenção de inseri-la em técnicas para um viver melhor, afinal, “para um homem preparado, todos os momentos são semelhantes ao de partida”¹¹⁰. Porém, acrescenta-se aqui a pergunta: qual a qualidade desse pensamento, dessa preparação? Nas obras produzidas a partir do século XVII, o autor observa como o sofrimento é, de certa forma, “expresso”, colocando a morte em um lugar próximo ao da dor, efeito da tal ruptura. Aponta, finalmente, que a partir do século XX, a entrada no hospital (e, pode-se aqui acrescentar também, do discurso médico e toda a tecnologia ali presente) aparece no intuito de prolongar a vida e, ao mesmo tempo, criar o hábito de ludibriar o moribundo, tornando-o ignorante do saber, por exemplo, da grave doença que o avassala com a pretensão de evitar-lhe o sofrimento do saber de seu fim próximo.

Assim, nesse caminho em que se coloca em análise, certas qualidades que teriam essas forças que orientam o pensamento voltado à morte, pode-se afirmar que a saliência de alguns desses elementos passa a dar contornos a um tabu em torno da mesma. A excessiva relação de apego à essa vida tomada a partir das relações com os bens e com as coisas, tão característico da atualidade, a tentativa de fuga ou terceirização da dor aos técnicos de plantão, a transferência da alegria – ou da melhor vida – a planos extraterrenos (que indicam uma recusa à dor, de todo

¹⁰⁸ ARIÈS, 2014, p. 397.

¹⁰⁹ ARIÈS, 2014, p. 398.

¹¹⁰ ARIÈS, 2014, p. 400.

modo), tudo isso parece ter colaborado para a intensificação dessa vida amortizada, desses processos de mortificação, íntimos aliados ao horror à ideia de morrer.

Todavia, se para morrer basta estar vivo, para viver bastaria saber morrer ou, então, saber da morte? Algum ponto nessa relação parece um pouco complicado, pois novamente, "por mais que se diga 'que infelicidade a morte', teria sido preciso viver para ter alguma coisa a perder"¹¹¹. Assim, se a morte adentrou a vida, e não permaneceu como uma questão a ser pensada "no seu momento", teria ela mesma sido tomada de assalto e injetada no cotidiano, não de modo a ser um exercício de pensamento e avaliação, mas como argumento para engordar essa vida? Mesmo agora com um pouco menos de força, uma sobrevida em que o que se injeta é uma desapropriação do saber da morte como questão inevitável, mas um não-saber que é um medo recorrente, um distanciamento de seus possíveis ensinamentos, dando lugar ao viver a qualquer custo, às mais elaboradas técnicas de prevenção, de cuidado invertido, de fragmentação e especialização dos saberes terceirizados acerca do fim, enfim, da produção de sobrevidas?

É de processos de mortificação que se fala, pois, assim, que novos terrenos se fertilizam no sentido de investir nas elucubrações relativas à insistente e financiada questão: "o que acontece depois da morte?". A igreja, por exemplo se propõe a responder. "Como evitar morrer da doença x?". E a medicina, por outro exemplo, se propõe saber. No entanto, caberia alguma outra pergunta ao sujeito da morte, apesar de todo esse direcionamento de sentidos? O que aconteceria se a morte não fosse esse terror, a inimiga maior, e fosse apenas por algum momento aliada da vida, em vida?

* "Você tem medo?", pergunta lançada em uma conversa com uma trapezista que faz seus volteios sem cinto. "Não", ela responde. "*Pode acontecer, mas, se tiver que acontecer, vai acontecer*". E, em outro momento diferente, retruca e a questão insiste: "*Eu nem preciso pensar nisso, vou vivendo! E, pra falar a verdade, sei que posso morrer, mas eu tô vivo num tô?*". O palhaço velho diz que a morte não é, na verdade, um problema que ele tem "*já que ela vai chegar mesmo, não tem jeito!*". E, inevitavelmente, Foucault acrescenta:

A morte não é apenas um acontecimento possível, é um acontecimento necessário. Não é apenas um acontecimento com

¹¹¹ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 51.

alguma gravidade: tem para o homem a gravidade absoluta. E enfim, a morte pode ocorrer, sabemos, a qualquer momento. Portanto, se quisermos, é realmente para esse acontecimento como infortúnio por excelência que devemos nos preparar pela *meléte thanatou*, que constituirá um exercício privilegiado, aquele no qual ou pelo qual precisamente faremos culminar a premeditação dos males.¹¹²

Assim, nessa aproximação, vida e morte parecem tomar um contorno diferente ao do medo-tabu ou apelos divinos e crenças terceiras, mais próximo a um jogo nu e cru, para onde aponta uma mistura que rompe a dicotomia posta, onde ganhar é saber tomar para si algumas apostas. Essas, com efeito, parecem de algum jeito aspirar a uma outra direção de sentidos, uma espécie de domínio, ou potência, de quando o que se coloca no jogo não é o ganhar ou perder, mas o exercício alargado de pensar, de avaliar e tomar para si algumas rédeas. Essa espécie de “tomada de consciência de si mesmo, ou de uma certa forma de olhar que lançaremos sobre nós mesmos a partir do ponto de vista, por assim dizer, da morte, ou dessa atualização da morte em nossa vida”¹¹³. Nesse novo rearranjo das forças da atualidade, a morte domada de Ariès poderia contar, quem sabe, desse domínio da vida.

* A grama batida, pisada, fincada debaixo da terra seca, seca. Parece morta e ainda quente, tem cheiro úmido de lama & suor & urinas. A carreta não está às vistas no horizonte. Foi de noite que partiu. O corpo cansado do dia e noite de trabalho intenso parece em queda livre... Mas é na paralela que segue para um outro lugar. Esse corpo ainda fervilha, de um calor da coisa posta cara a cara com o gosto, ou hábito, de estar em risco. É quente o corpo que joga. É sempre aquecido, parece. A *lycra* debaixo do jeans, o blush e o batom, os olhos ainda marcados indicam que o estado de alerta segue madrugada afora. Os faróis precisam manter acesa a estrada vicinal cheia de curvas e rebites. A pessoa do circo olha para ver, para enxergar o público, a cidade, a estrada. Olhos que veem são corpos inteiros no gesto cigano que quer dominar. O circense encara o público para dominá-lo. O circense encara a estrada para dominá-la. O circense encara a cidade para existir, habita a passagem como quem fica, pois é preciso saber ficar pra poder partir. É, ele mesmo, às vezes, um fio de navalha que corta a lâmina da foice. Tem pose, fala

¹¹² FOUCAULT, 2010, p. 429.

¹¹³ FOUCAULT, 2010, p. 430.

forte, presença que incomoda e seduz. Estranho ser esse dos instantes, das passagens. *¹¹⁴

←...→

Quando trata da meditação sobre a morte, Foucault ¹¹⁵ assinala que essa prática, encontrada desde Platão, interessa-lhe, dialogando, pois, a partir da perspectiva estoicista. Essa prática estaria, de certa forma, ligada ao entendimento de que a morte, para além de ser uma certeza, seria, na realidade, necessária e teria para o homem excelência e maior gravidade. Sendo que, por tais características, definida na certeza de sua inevitabilidade, pressuporia, acima de tudo, a radicalidade de uma preparação a partir de um exercício de meditação. Contudo, dessa meditação sobre a morte, destaca um aspecto que diz respeito a uma maneira de olhar para si mesmo tomando a perspectiva dela, da morte, em seu caráter fatídico, em uma espécie de amor ao acontecimento.

Considerando, pois, sua presença inevitável, a vida passa a ser tomada como se cada dia pudesse ser o último. Daí, ao trazer a carta 12 de Sêneca ¹¹⁶ à análise, mostra como se cada dia tivesse a dimensão de toda uma vida e, por isso mesmo, cada dia como se fosse último, diga-se de passagem, dessa espécie de alegria trágica a sabedoria de que “se conseguimos viver o período de um dia segundo este modelo, no momento em que ele se acaba, no momento em que nos preparamos para dormir, poderemos dizer com alegria e o semblante risonho: ‘eu vivi’”¹¹⁷.

Nesse exercício de experimentar radicalmente essa experiência da finitude, com efeito, nessa percepção de si, duas linhas se abrem: uma; para uma visão de que qualquer instante pode ser interrompido. Essa interrupção evidenciaria aquilo exatamente que está sendo feito e, portanto, impõe à pessoa avaliar o valor do que se faz, porque seguir ou não tal prática, questioná-la para alcançar a melhor ação, a melhor atividade que se deveria fazer no momento final. Cita Építeto:

Não sabes que doença e morte devem nos alcançar em meio a alguma ocupação? Elas alcançam o lavrador enquanto lavra, o marujo enquanto navega. E tu, em que ocupação queres ser

¹¹⁴ DB, inverno de 2014.

¹¹⁵ FOUCAULT, 2010.

¹¹⁶ FOUCAULT, 2010, p. 439.

¹¹⁷ FOUCAULT, 2010, p. 430.

alcançado? Pois que em alguma o deves ser. Se podes ser [se podes ser alcançado pela morte; M.F] praticando uma ocupação melhor que a atual, pratica-a.¹¹⁸

* "*Eu quero morrer no meio da gargalhada do público, por isso preciso voltar*"

*¹¹⁹. E um riso trágico antecipa o silêncio que irrompe na mulher em ato, em Bergman¹²⁰. Ou: "*Cada dia em minha vida é o último*", diz o palhaço¹²¹.

Outro caminho ao exercício desse trabalho de si não estaria relacionado à chegada da morte enquanto corte brusco à ação (que se mostra em sua radical finitude e que se faça intensa) presente, mas a uma proeminente retrospectiva para o conjunto que vem configurando uma vida. Seria, pois, esse exercício de meditar sobre a morte o impulsor de uma avaliação, não a partir do remorso, mas como análise dos critérios e caminhos tomados até o instante presente na perspectiva de que tal análise carregue junto de si o conjunto da vida, burlando, pode-se dizer, o ressentimento e potencializando uma afirmação dos caminhos traçados e em curso.

Além dessas explicações sobre a *meléte thanátou*, Foucault aborda questões referentes ao exame da consciência e alia-se, aqui, neste atual trajeto do pensamento. Esse exame seria uma regra que proporia um preparo para um sono tranquilo a partir da análise (e não julgamento) criterioso do que foi feito durante o dia. O sonho, lembra seguindo uma leitura platônica retomada em exercícios monásticos do século IV e V, seria uma "prova da pureza da alma"¹²². Porém, para os estoicos, o exame da consciência toma outros contornos postos em exame da manhã e exame da noite. No exame da manhã, estaria o pensamento voltado ao porvir imediato afim de preparar-se para as ações que estão por vir, olhando para os objetivos das ações e meios para alcançá-los. Já no exame da noite, surgiria como questão uma espécie de "tribunal de si por si" enquanto "balanço real da ação que tinha sido programada ou visada pela manhã"¹²³.

¹¹⁸ Épictète, Entretiens, III,5,5,ed citada, citado na p.22 de FOUCAULT,2010.

¹¹⁹ DB, conversa com palhaço que parou de circular com circo. Janeiro de 2013.

¹²⁰ Cena de Persona quando a médica explica à enfermeira Alma o estado da paciente, Vogler. "[...] Sra Vogler é uma atriz, como sabe. Durante a última apresentação de Electra ela ficou em silêncio e olhou ao redor como se estivesse surpresa. Ela ficou em silêncio por mais de um minuto. Ela se desculpou depois dizendo que sentiu vontade de rir. No dia seguinte ligaram do teatro pois ela não foi ao ensaio. A empregada a encontrou na cama, ela estava acordada mas não falava ou se movia. Ela continua desta forma há três meses. Já fez todo tipo de teste, tem saúde física e mental em ordem[...]Alguma pergunta irmã Alma?" (BERGMAN, 1966)

¹²¹ Jango Edwards, palhaço.

¹²² FOUCAULT, 2010, p. 432.

¹²³ FOUCAULT, 2010, p. 434.

Há uma atenção importante que, na leitura de Foucault, neste texto, merece destaque: ao exame da consciência em Sêneca, importa mais as noções de tipo administrativo em detrimento das de tipo judiciário. Nos termos empregados, o critério em jogo é o exercício de rememorar e de pôr à prova as regras, as propostas e as ações tomadas para, então, avaliar "em que ponto estou nesta operação que me permite sobrepor, fazer coincidirem perfeitamente em mim o sujeito de conhecimento da verdade e o sujeito da ação reta?"¹²⁴. Para, finalmente, considerar a vida enquanto obra em conjunto, como uma prova.

Assim, "o sistema ascético [...] não é absolutamente do mesmo tipo da ascese cristã, cuja função essencial consiste em fixar, em sua ordem, quais as renúncias necessárias que devem conduzir ao ponto extremo da renúncia a si mesmo", mas compreender que esta ascese filosófica, que vem da perspectiva estoica, diz de "uma maneira de constituir o sujeito de conhecimento verdadeiro como sujeito de ação reta, [e assim] situamo-nos em um mundo ou nos oferecemos como correlato de nós mesmos um mundo que é percebido, reconhecido e praticado como prova"¹²⁵.

A seguir, depoimento da circense Alice Avanzi Silva:

Nasci para equilibrar o meu corpo. Tinha o dom é verdade, mas não basta ter o dom, é preciso muito trabalho. Durante anos ensaiei diariamente das seis ao meio dia. Fiz vários números: corda, escada de garrafa, trapézio, mas os principais foram o arame, o cavalo e, por fim, o aéreo. Fazia também bailados, participava das peças e saltava- aos nove anos dava duplo salto mortal na cama elástica. Quem me aperfeiçoou o salto foi o Abelardinho [...]. quando ele foi embora eu o substituí como volante na báscula. *Logo quis trabalhar sem lonja*, mas minha avó não deixou. só depois de uns três anos [...] E, quando isso aconteceu, ela me presenteou com uma capa de pele. Com uns 11 anos ela me deu uma bicicleta [...] para andar [...] no arame.¹²⁶

E a mesma circense conta de outra ocasião:

em agosto de 1963, eu caí. Tinha acordado cismada naquele dia. Mas não podia deixar de fazer o espetáculo por uma cisma. Lá em casa, só não se trabalha por algo muito sério. No número da cama elástica eu subi para a dupla volta. Virei a primeira, mas não virei a

¹²⁴ FOUCAULT, 2010, p. 435.

¹²⁵ FOUCAULT, 2010, p. 437.

¹²⁶ AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 262 (depoimento de Alice Avanzi Silva, registrado no livro. Grifos nossos).

segunda, porque arrependi o salto. *Arrependimento, no circo, costumam dizer, mata.* E é verdade, eu quase morri. Caí de costas no cano da cama, que era bem grosso. Também ia bater a cabeça, mas alguém pôs a mão debaixo. Assim que caí, senti um fogo entrar no meu corpo, mas não cheguei a desmaiar. Levantei, fechei os olhos, balancei o corpo. Aí ouvi a voz do tio Gaetan: - Já passou? - Já. - Então faz de novo. E eu fiz. *Porque no circo, quando se cai e não se arreventa é preciso subir e fazer de novo, senão o medo entra na pessoa.*¹²⁷

E o grifo pede para encerrar-se nele mesmo por dizer mais do que todo e qualquer comentário posterior.

3 UM QUE DIZ MUNDOS

3.1 HISTÓRIAS INCONTÁVEIS CONTAM MODOS DE EXISTIR

"Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos."¹²⁸

Depois de embrenhar bagagens e vislumbrar certas paisagens do pensamento que compõem os materiais constitutivos dos remos desta escrita, seria preciso agora seguir esta navegação circense para trazer dela algumas passagens, alguns passantes, algumas histórias. E desses, em uma conversa de dentro de um trailer em movimento numa vicinal paulista, a circense oferece a bússola:

* "*Mas você é muito de circo também e vai falar do circo aí no seu trabalho? Que psicóloga mais doidona você é! Devia vir aqui é pra tratar tudo a gente, mas vai é ficar louca igual. Vai ganhar dinheiro, mulher! A vida aqui é braba!*" Fala na gargalhada. "*Mas olha, você não pode esquecer de qual tipo de circo você vai falar, porque você sabe né? É legal contar a história do circo, você conhece? Imagino que você conhece porque você é de fora do circo mas eu sei que você é meio de dentro também. Quer dizer, você não é tradicional, mas eu já sei que você é da gente. Se bobear você vem viver aqui, né não?*"

¹²⁷ AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 311, grifos nossos.

¹²⁸ ROSA, 1988, p. 32.

*Então... a gente tem o pezinho lá nos saltimbancos e nos ciganos, apesar de muito circense mesmo não gostar de fazer essa ligação. Mas eu faço. Tô nem aí, porque eu acho mesmo que a gente é meio irmão. Eu sou meio cigana mesmo. Como você. Mas então, tem a história do Astley, lá na Europa. É massa essa história. Eu gosto dela." *129*

Então, tendo aceitado o desafio, o convite, pois, é entrar um pouco nessas histórias tantas vezes recontadas que acabam por forjar a “história do circo moderno” e, por conseguinte, a noção de tradição circense, já concordando que

no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente." ¹³⁰

Para situar melhor o lugar de onde trata a conversa, do diário anterior, serão trazidos aqui alguns pontos do que se entende como essa história do circo. Essas pontuações são encontradas desde livros e textos brasileiros, quanto em textos estrangeiros que tratam do tema. Assim, já tendo sido mencionado anteriormente que aqui vem sendo priorizado elementos que dizem desse “universo particular do circo tradicional”, itinerante, agora a breve intenção é ilustrar um pouco, a partir de elementos diversos, como veio se constituindo um pouco essa história.

A “origem” do circo é rastreada a partir de alguns caminhos, porém um aforisma nietzschiano concomitante persegue os efeitos desses rastros na escuta quando lança que “à medida que buscamos as origens, vamos nos tornando caranguejos. O historiador olha para trás; até que finalmente também acredita para trás”¹³¹. Que fique ressoando essa perspectiva, especialmente para quando, às soltas, em conversas informais se escuta: “o circo existe desde antes de Cristo”. Ou, em outros casos, “existe desde aquele tempo lá dos saltimbancos”. De onde falam essas falas? Contradições e divergências presentes em todo campo de conhecimento não diferem, pois, daquilo que vem se produzindo nos discursos que intentam construir “carangueijamente” a história das artes circenses. Na tentativa de

¹²⁹ DB, depois de semanas no circo e um pouco do que ficou de uma partilha em trânsito, março de 2013.

¹³⁰ BENJAMIN, 2012, p. 183.

¹³¹ NIETZSCHE, 2000, p. 13.

penetrar raízes em tempos imemoriais, é válido todo tipo de crença e tais afirmações permeiam os discursos daqueles que falam do circense, do pesquisador ou do próprio artista.

Diante da busca pela pedra fundamental, surgem afirmações, por exemplo, de que a história de expressões, hoje nomeadas circenses, podem ser percebidas desde a Antiguidade. Remetem-se ao passado da China, a partir de pinturas de quase cinco mil anos, com desenhos que se remeteriam a acrobatas, contorcionistas, equilibristas ou, então, ao Egito, por meio de registros rupestres em pirâmides onde se encontrariam os legítimos “ancestrais” dos malabaristas e paradistas. Na Grécia Clássica, as imagens associariam as paradas de mão, o equilíbrio mão a mão, os números de força e o contorcionismo, que eram modalidades olímpicas, como sendo então os sinais originários do circo moderno. E, não raro, nas frequentes relações que se estabelecem entre o circo atual e o Circo Máximo de Roma, destruído em um incêndio, em 40 a.C., atual Coliseu, onde eram apresentadas excentricidades como homens louros nórdicos, animais exóticos, engolidores de fogo e gladiadores, entre outros. Vejamos, pois:

O circo é tão antigo que não se sabe, exatamente, quando e como começou. Acredita-se que as práticas circenses tenham se iniciado na China há cerca de 5 mil anos atrás, pois foram encontradas pinturas rupestres que mostram figuras de acrobatas, contorcionistas e equilibristas nessa região. Para os chineses a acrobacia, o contorcionismo e o equilíbrio serviam para treinar os guerreiros e desenvolver a sua agilidade, flexibilidade e força. Ao longo do tempo, outras qualidades como graça, beleza e harmonia foram incorporadas aos movimentos. [...] O malabarismo também é bastante antigo. Em uma tumba de um príncipe egípcio (construída entre 1994 A.C e 1781 a.C.) existem pinturas e hieróglifos que mostram um grupo de mulheres fazendo malabarismos com bolas. Acredita-se que esta é a reprodução de malabarismo mais antiga já encontrada. As artes de Tebas, Grécia, Roma, Índia e Europa mostram malabaristas fazendo truques complexos. Anotações sobre malabaristas vêm desde 400 a.C. [...] Malabaristas também podem ser encontrados na antiga literatura irlandesa e norueguesa. No Egito também surgiu a profissão de domador, a fim de atender aos faraós, que gostavam de exibir animais ferozes em seus desfiles militares. Na Índia, as apresentações de contorcionismos e saltos faziam parte dos espetáculos sagrados, juntamente com danças, músicas e cantos. Na Grécia antiga, o contorcionismo era uma modalidade olímpica. Os "akrobatos" ou "akros", eram os indivíduos que dançavam e faziam jogos de equilíbrio nas mãos e nos pés. Ali, também, surgiram os sátiros, que divertiam o povo, e são considerados os primeiros palhaços. O ilusionismo (ou artes mágicas) também é bastante antigo, e sua origem está ligada às

práticas religiosas. Muitas vezes, os truques de ilusionismo eram utilizados para demonstrar poder e impressionar as pessoas que frequentavam os templos da Antiguidade.¹³²

* Oras, como contar uma história? Ou, como fazer de uma história, a história que fica? Nos anos de 2012 e janeiro de 2015, em visitas ao Centro de Memória do Circo, órgão ligado à prefeitura municipal de São Paulo, algumas observações saltaram aos olhos. Há ali, sim, alguns importantes e bonitos trabalhos de preservação da memória do circo no Brasil, dentre figuras e relatos. Porém, um ponto em questão com relação à perspectiva da história contada, evidenciou-se. Quem são eleitos à eternizarem-se como os representantes de toda uma diversidade infame?

Há, na ocasião da última visita, uma linha do tempo que intenta contar a história do circo, desde sua origem até a atualidade. Ali nota-se, como ocorre na história tradicional, a eleição de certos acontecimentos em detrimento de outros. Os elementos da Antiguidade, tais como aqui relatados, numa linha 'evolutiva' até o circo de hoje aparecem nesta exposição permanente também de forma bastante didática. Os personagens que estão mostrados são explicitamente selecionados à revelia de quem tem, naquele momento, a função de preencher uma linha evolutiva. Pois bem, essa seleção, bem sabemos, carrega consigo uma gama gigantesca de silenciados. Entre contar e fazer as histórias do circo, há um abismo imensurável.

*133

Assim, seguindo uma outra direção, a presente perspectiva quer apontar para um corpo em uma “história [que] não tem continuidade evolutiva, mas múltiplas e impuras proveniências”¹³⁴. No sentido de que “atrás da história há algo inteiramente diferente: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas”¹³⁵. Traz a herança, transmitida pela proveniência, que não seria uma aquisição “um bem que se acumula e se solidifica: é antes um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instáveis e, do interior ou de baixo, ameaçam o frágil herdeiro”¹³⁶. A proveniência, então,

¹³² História do circo, 2013.

¹³³ DB, 2012-15.

¹³⁴ LOBO, 2008, p. 22.

¹³⁵ FOUCAULT, 1979, p. 18.

¹³⁶ FOUCAULT, 1979, p. 21.

diz respeito ao corpo. Ela se inscreve no sistema nervoso, no humor, no aparelho digestivo. Má alimentação, má respiração, corpo débil e vergado daqueles cujos ancestrais cometeram erros; que os pais tomem os efeitos por causas, acreditem na realidade do além, ou coloquem o valor eterno, é o corpo das crianças que sofrerá com isto. A covardia, a hipocrisia, simples rebentos do erro; não no sentido socrático, não porque seja preciso se engajar para ser malvado, nem também porque alguém se desviou da verdade originária, mas porque o corpo traz consigo, em sua vida e em sua morte, a sanção de todo erro e de toda verdade como ele traz consigo também e inversamente sua origem – a proveniência.¹³⁷

Afinal, aquelas “evidências” da presença das experiências circenses em diferentes momentos históricos, em um primeiro momento, assemelham-se a uma tentativa de eternizar ou legitimar uma história profunda, arraigada no tempo como se, com isso, a eternidade falasse por si. No entanto, o corpo que se contorcia na Grécia ou na China era outro que pouco se aproxima de tempos mais recentes. Uma outra experiência de apropriação de determinadas técnicas que diziam, pois, de um contexto social, político em que estavam inseridos. A presença da religiosidade ou dos jogos romanos já aponta essa distância.

São diferentes contextos que fazem acontecer experiências e corpos modelados por determinados gestos e, ainda que o desenho dos mesmos se assemelhem, suas atribuições e problemáticas no mundo são totalmente diversas. Um outro tempo, outros lugares produzem um corpo que se contorce, objetos manipulados no ar de outrora não são os mesmos que implicam no malabarismo circense de hoje, o fogo devorado diz de outras relações com o mundo. É por esse caminho que as presentes interrogações seguem, afinal, é

porque [a pesquisa da origem], nesse sentido se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira.¹³⁸

¹³⁷ FOUCAULT, 1979, p. 22.

¹³⁸ FOUCAULT, 1979, p. 17.

Entretanto, para pensar as experiências hoje nomeadas circenses, que de todo modo não se encerram em um modelo por serem, ainda e tanto, múltiplas e descontínuas, alguns acontecimentos, em determinados contextos auxiliaram na construção de um tipo entendimento. Há na história do circo Moderno pelo menos duas cenas eleitas, marcantes: uma narrada e criada pelos artistas populares da Idade Média, os saltimbancos. A outra, produzida no final do século dezoito, a partir de militares reformados da Inglaterra, especialmente.

Da primeira, "artistas das ruas constituídos a partir de elementos, especialmente da *commedia dell'arte*, que vigorou na Europa durante os séculos dezesseis e dezessete"¹³⁹ acompanhavam e circulavam pelas feiras nos mais variados lugarejos onde apresentavam suas destrezas cômicas, acrobáticas, pirofágicas e malabarísticas:

O saltimbanco era um artista popular que, nas praças públicas, quase sempre em cima de um tablado, fazia demonstrações de habilidades físicas, de acrobacias, de teatro improvisado, antes de vender ao público objetos variados, pomadas e medicamentos. Na Idade Média, os saltimbancos se reuniam nos lugares de passagem mais frequentados: Pont Neuf, em Paris, Praça de São Marcos, em Veneza. São representantes de um teatro não literário, popular, e assumidamente satírico ou político.¹⁴⁰

Um salto cronológico aponta o século dezoito, marcado por importantes mudanças sociais e econômicas, quando as feiras começam a perder o posto de local exclusivo de circulação frente a uma emergente sociedade industrial. Novas regras de movimentação da economia em uma modificação da experiências de trocas provocaram a transformação das feiras e suas práticas, lançando a uma nova configuração, os artistas saltadores, acrobatas, prestidigitadores, pirofagistas, dentre outros.

O espaço público das trocas se interioriza, ou seja, surgirão locais adequados para cada manifestação ou expressão de trabalho. Do caldeirão de misturas medievais¹⁴¹ emergem as especificidades industriais, locais separados para cada procura. Nesse período, passa a consolidar-se uma lógica, pautada em princípios burgueses, fundamentada nas atividades comerciais e nos ideários da Revolução Industrial constituindo aquilo que Foucault chama de sociedade disciplinar.

¹³⁹ VENDRAMINI, 2001, p. 57.

¹⁴⁰ PAVIS, 2007, p. 349.

¹⁴¹ BAKHTIN, 1999.

A segunda cena, então, apresenta-se para a montagem dessa histórica-peça. Composta por outros personagens, desta feita, o cenário é uma Inglaterra do século dezoito com militares que, fora de seus postos de trabalho, passam a exhibir suas destrezas em apresentações equestres. De uma rotina militar que os constituiu cavaleiros, passam aos poucos a adentrar o mundo das exhibições artísticas com façanhas acrobáticas sobre cavalos. Esses novos artistas, segundo alguns historiadores, também habitarão as ruas já consagradas pelos saltimbancos, pois, “desde 1758, na Inglaterra, já se organizavam espetáculos ao ar livre, com homens em pé sobre o dorso de um ou mais cavalos”¹⁴².

Registros apontam que Philip Astley (1742-1814), um suboficial da cavalaria britânica no final de 1700, inaugura em Londres o *Astley's Amphitheatre*, espaço fechado onde se reuniam ex-oficiais do exército britânico para exhibições acrobáticas sobre cavalos, “os exímios montadores, dispensados ou reformados do Exército da Inglaterra, puderam seguir carreira profissional, desta feita como artistas”¹⁴³

Em 1768 Astley inaugurou, em Londres, na Westminster Bridge Road, 687, Lambeth, a Astley's Riding School, destinada a repassar os ensinamentos que ele desenvolvera na Cavalaria Britânica. Fora da caserna, além dos exercícios militares, ele explorou a execução de proezas de um homem sobre o cavalo. De escola, a partir de 1770, o lugar transformou-se em casa de espetáculos. O anfiteatro, construído em madeira, foi destruído pelo fogo em vários momentos: 1794, 1803, 1830 e 1841. Finalmente, em 1863, o espaço foi demolido. O edifício cênico, em seu auge, era composto de uma pista circular (picadeiro) e palco. Inicialmente, o lugar era bastante simples, mas, a cada reconstrução, recebia requintes de decoração e de equipamentos.¹⁴⁴

A história desse Circo Moderno passa a se formar nessa configuração e Astley (este mesmo que a circense dizia na conversa “em trânsito”) se consagra como importante personagem. E a ele é atribuída a inserção em um recinto fechado de uma arena de treze metros de diâmetro que, devido à sua forma circular, possibilitava a exibição do artista sobre o dorso do cavalo, na circunferência deste espaço. O chão em círculo, beneficiado pela força centrífuga e pela velocidade, facilitava o equilíbrio do artista sobre os cavalos. Esse desenho, inserido num

¹⁴² BOLOGNESI, 2003, p. 31.

¹⁴³ BOLOGNESI, 2003, p. 31.

¹⁴⁴ BOLOGNESI, 2009, p. 3.

espaço de espetáculos é ainda hoje uma imagem fortemente vinculada ao universo do circo, nomeado, pois, Picadeiro.

Dá-se, assim, a partir dessas linhas eleitas, o efeito de uma nova mistura e, então, diante de um espetáculo pautado nas destrezas equestres, a entrada dos artistas saltimbancos. Com sua arte diversa, traz, para dentro de espaço fechado, a possibilidade de um novo modo de comercialização, pois, a cobrança de ingresso passa a ser o modo de sobrevivência do artista¹⁴⁵ e que até hoje assim se entende: "o circo sobrevive pelo público, se não tiver público o circo acaba, pra quem a gente vai trabalhar?"¹⁴⁶.

Esse estilo de espetáculo passa a ter, naquele contexto, segundo alguns historiadores¹⁴⁷, uma importante disseminação em outros países europeus. Por volta de 1782 foi inaugurado, por Astley, nesse momento em Paris, o *Amphithéâtre Anglois*, então, posteriormente dirigido por Franconi. Dois anos antes, Charles Hughes, também cavaleiro e artista, outrora vinculado à Astley, inaugurou uma das primeiras companhias de espetáculo do mundo, nomeando-a *Royal Circus*. O nome *circus*, a partir de então, passa a caracterizar esse espetáculo nessa configuração espacial, com palco e pista a frente, para possibilitar além dos mimodramas, os números acrobáticos e equestres, os hipodramas:

No início o volteio era o principal número nos espetáculos e (...) após 1789, especialmente na França, tal espetáculo recebeu adesão imediata da já consolidada classe burguesa. A arte eqüestre, até então, era exclusividade dos membros da corte, da aristocracia e das instâncias sociais ligadas aos quartéis. Ela era símbolo de supremacia. Portanto, sua inserção estava diretamente ligada aos segmentos que comandavam politicamente a França. Os demais setores sociais estavam privados do acesso aos espetáculos eqüestres Dessa forma, a consolidação de um espetáculo eqüestre, destinado ao público pagante - leia-se, a burguesia – corresponde a um anseio de acesso aos símbolos espetaculares da aristocracia dominante. Logo em seguida, outras atrações foram incorporadas ao espetáculo, tais como os artistas saltimbancos que se apresentavam nas ruas e feiras de Londres e Paris. (...). Mas, o espetáculo ali apresentado não se restringiu à exibição de variedades. Esquetes, mimodramas e hipodramas, passaram a ser apresentados no Anfiteatro.¹⁴⁸

¹⁴⁵ BOLOGNESI, 2002.

¹⁴⁶ Circo da Democracia, 2016.

¹⁴⁷ AUGET, 1974.

¹⁴⁸ BOLOGNESI, 2009, p. 4.

Outras figuras vêm sendo marcadas nessa história como, por exemplo, Antonio Franconi que, em Paris, passa a assumir a direção da organização do circo fundado por Astley:

[Astley vai] a Paris e funda o primeiro circo (...), rue Faubourg du Temple Durante a revolução ele volta para Inglaterra e a estrutura começou a ser dirigida por Antonio Franconi. Essas estruturas em duro acolhiam, até esse momento, somente os espetáculos equestres. É preciso esperar 1852 e Luis Dejean para que estes espetáculos se enriqueçam com números das feiras. Isso se passa no circo de Napoleão, hoje chamado cirque d'Hiver. 1840 a 1850 são os anos de ouro do circo francês, eles foram os testemunhos da abertura de inúmeros circos parisienses.¹⁴⁹

Tradicionalmente, dentre as análises históricas feitas, há a perspectiva de que nesse processo ocorre uma mistura do espetáculo dos militares, com seus gestos marcados e posturas aristocráticas, com a arte dos saltimbancos, habituados à rotineira movimentação pelo espaço, arte eminentemente mambembe e diversa compondo elementos que, ainda hoje, podem ser notados nos circos. Porém, o que circulava nesse começo era parte do espetáculo que, então, precisava acontecer dentro de um anfiteatro que o suportasse. Ao atravessar o Atlântico, a inserção da lona (já presente nas culturas ciganas ou nos nômades do deserto) passa a ser um novo elemento, agora fundamental, para circular com toda a estrutura, desmontando e montando a cada novo lugar. De trem, barcos ou caminhões, novos artifícios passam a integrar o circo no que se refere ao auxílio para circulação, para que possam efetivamente vender seu trabalho independentemente das oscilações climáticas.

Muitas adequações e adaptações foram sendo realizadas no intuito de facilitar a circulação e a entrada da lona foi, dentre outros, um fator importante nesse processo desde um tempo em que era feita de tecido e que era preciso passar produto impermeabilizante (como a parafina, por exemplo) para o caso de chuva,

¹⁴⁹ Dossiê Pedagogique le Cirque, 2013.

apesar de facilmente inflamável¹⁵⁰, até os materiais que hoje são fabricados com tecnologias mais sofisticadas¹⁵¹.

E do circo sai um dito:

Izete Rozendo, 58 anos, matriarca da “família Mundial”, entrou no circo com apenas três anos. “A minha vida daria um livro! A gente percorria o Nordeste em carro de boi para fazermos os espetáculos. Naquela época, a tenda era feita com tecido de algodão e quem tecia era o meu marido. Era muito difícil. Depois, é que nós nos desenvolvemos e fomos para o Sul. Aqui começamos a usar o nylon”, relembra a ex-acrobata. Apesar da ascensão e do emprego em grandes circos como Le Cirque e Di Roma, Izete e o marido, Moacir, sentiram a necessidade de montar o próprio negócio para não deixar que a família (são nove filhos) se separasse e corresse o mundo integrando outras companhias circenses.¹⁵²

A disseminação desse modo de vida que congrega, pois, elementos variados no que se refere à estrutura e dimensões singulares em termos de estilo de espetáculo e de cotidiano sob a lona, faz-se presente durante todo o século XIX e XX, percorrendo Américas de norte a sul. O século XX é o momento em que o Brasil e outros países da América do Sul passam a receber várias companhias circenses europeias e, não raro, a família circense agrega novas pessoas por onde passa, sejam artistas, ajudantes ou amores em fuga.

* E, por falar em fuga... uma iminência ...

Os rapazes sincronizados e aos berros estão lançados uns aos outros. Fazem a lona subir, milímetro por milímetro... Tudo deve estar pontualmente acertado, “enozado”, amarrado, ajustado...

Durante uma manhã inteira, a dança segue.

Enquanto isso, uma menina com seus quatorze anos observa do “lado de fora”. Como se ali no terreno houvesse um limite entre o circo e a cidade, ela apenas observa. Não abre a porta invisível que a levaria ao interior daquele mundo. Olha, rodeia... Espreita.

¹⁵⁰ Referência ao Gran Circo Americano, (VENTURA 2011), “De norte-americano, o Gran Circo só tinha o nome - que pareceu pomposo ao dono, Danilo Stevanovich, gaúcho de Cacequi orgulhoso da ascendência circense eslava. Menos pomposa era a estrutura, montada em Niterói dias antes da tragédia. Anunciado como sendo de nylon, o toldo era de fato uma lona parafinada de algodão, mais barata e muito inflamável.”

¹⁵¹ “fabricadas com laminados de PVC calandrado, com reforço de tecido em fibras de poliéster impermeável, anti-chama, anti-fungo, anti-uv, anti-oxidante, revestidas com blackout solar” (Tendas, 2015).

¹⁵² Diversão e arte, 2014.

Depois de longo tempo, as crianças a avistam. Trocam olhares, sorrisos e amenizam as fronteiras. Ela percebe, então, que houve uma permissão e rompe a cerca. Entra. Pisa o terreno e vibra, claramente. Dali segue, dia a dia, a construção de uma amizade que tem que ser fortemente cultivada, pois que a despedida tem data marcada. A finitude daquele encontro está posta. Adota os pequenos do circo como se fossem seus. Como se há tempos os tivesse em sonhos. A garota de sete anos, o menino de cinco e o outro de quatro, filho de uma funcionária, são seus novos amigos ou, quem sabe, as chaves para uma experiência de liberdade.

A menina da cidade passa, então, a habitar dia a dia o espaço que sempre sonhou. *“Eu sempre amei circo, nem sei porquê!”*. Logo cedo chega e volta à sua casa apenas para o banho. Passa todos os sete dias colada aos pequeninos... Deixa-se mergulhar. E vai fundo. Em véspera de partida, ela já não sonha, mas afirma sua partida junto a todos... Sua fuga. Sem nenhuma dúvida na fala, diz que vai junto. Aposto alto nessa afirmativa. Diz que faz qualquer coisa que precisar ali no circo... E segue firme:

“Vou embora com vocês! Eu vou!”

No dia da partida ela vem mesmo, mas está abatida. Sua vibração deu lugar a uma tristeza explícita, um corpo inenarrável. Ela chora. Ela chora. Ela chora um rio. Sua mãe, com os olhos atentos do outro lado da rua, pondera. Não lhe permitiu esta ousadia. Ela, então, adolescendo, vem... Já cansada, abraça os pequenos que não entendem bem, aparentemente, o motivo do choro? E parte, pois, para o mesmo e velho lado da fronteira onde voltará a sonhar. Ou não?

Para os mais velhos, a cena é comum: *“Ah, sempre tem um querendo morar aqui com a gente”*. *“Tadinha... é muito novinha ela”*. *“Ih... depois passa, isso é fogo de palha...”*. São frases de três, dentre os que ali vivem, que um dia, por coincidência cênica, fugiram com o circo em busca de seus amores. ^{*153}

←...→

O conceito de família circense não está ligado à consanguinidade, mas à inserção para dentro daquele universo. De alguém que irá partilhar da pluralidade de

¹⁵³ DB, inverno de 2014.

vivências que compõem o cotidiano sob a lona podendo passar, assim, a ser considerado um circense tradicional:

A nossa história vem de longa data. A minha avó entrou no circo com a minha mãe pequenininha. Minha avó era esposa de um prefeito [...]. Ele foi assassinado e ela saiu da cidade. O que aconteceu, naquela época que aconteceu isso [do assassinato] é que minha avó saiu [do Paraná] e foi parar em Três Lagoas [MS]. Lá os únicos que acudiram ela foi um pessoal do circo, de ciganos [...]. Daí ela entrou nesse circo e foi de circo em circo, nunca mais saiu. E lá, neste circo [...] eles ensinaram todas as técnicas pra ela, todo o amor pela arte, como fazer trapézio, como começar os primeiros passos e como encarar a vida no circo. Porque tem que ser forte pra ser circense, pessoa fraca não fica em circo, não reage. Daí minha mãe construiu o circo pra ela e pra minha avó e até hoje nós estamos aí. Minha mãe tem 87 anos.¹⁵⁴

E mais um pouco e...

* [...] Mais um dia, mais uma cidade
Pra se apaixonar
Querer casar
Pedir a mão.¹⁵⁵

"Eu conheci ela lá perto de Rio Preto quando o circo foi armado em Guapiaçú [SP]. Na época eu era baterista e o palhaço do circo. Então ela apaixonô pelo baterista, aí quando entrei de palhaço ela ficou gostando do palhaço. Ela achou o cara engraçado e tal, e as menina invocô com o palhaço também e ela começou a gostar do palhaço. Aí ela queria conversar com o palhaço [...] e veio eu com a cara limpa. Ela disse: - não, você é o baterista, eu quero o palhaço. Então, cê ta falando com ele porque eu também sô o palhaço!

Daí deu certo pra ela que ficou com o palhaço e o baterista. Aí marcamo na sexta pra ir no baile de sábado. Eu fui e beijei ela no baile! Mas eu tava com um baita pobrema de verme e não sabia e fiquei internado depois desse dia por quatro dias prá arrancá os verme da barriga! Minha fia...a turma do circo tirava sarro: o homi beijou a mulher aranha pra tirá os verme e foi internado [...]. Quando eu voltei pro circo ela tinha ido embora da cidade, foi pra casa do pai dela em Nipoã [SP] e eu perdi minha namorada. Mai bão, não bobeei, fui atrás dela. Eu tinha um maverick, chique! Cabelinho arrumado aqui de lado, era um boyzinho como diz né? Um

¹⁵⁴ Circo da Democracia, 2016.

¹⁵⁵ BUARQUE; LOBO, 1997.

*boyzinho. Cheguei nesse Nipoã, cidadezinha pequenininha, achei a casa e a mãe dela atendeu: Pois não? .-Eu sou namorado da sua filha, ela está? Não, ela tá apanhando laranja com o pai dela, foi trabaiá na roça com o pai. Que horas ela chega? Cinco horas! Não tem problema, vou esperar aqui!. Aí fui dar umas vorta na cidade, tomei umas pra criar coragem. Fui eu e uma amiga minha que cantava comigo no circo...aí vi ela descendo, chegando na cidade...na época não era ônibus...era aqueles caminhão com aqueles toldo que levava a turma né? Aí vi ela descendo...ela tem sete irmãos...o pai era mirradinho, mas os irmão era tudo grandão e forte...e eu ali sentado no sofá esperando...quando ela me viu, correu se esconder no quarto...e os irmão foro tudo pra cozinha...eu escutava: quem é? quem é? É namorado da sua irmã! E meu sogro: quem que é? É namorado da sua filha lá de São José do Rio Preto! E pensei: tá danado, ieu não era namorado...só dei um beijo só! Bão, mas aí chamou ela: Cê é namorado da minha filha? - sô! (Pra ela) Cê namora esse rapaz? É pai, a gente conversô, foi no baile e tal. (o pai) Ô moço comigo a conversa é curtinha: comigo tem que casá! Bão, eu falei: Intão eu fico noivo domingo e caso na segunda! Porque o circo anda...eu não tinha tempo...eu paixonei também...e assim fiz.. fiquei noivo num dia e casei no outro...faz vinte e cinco anos que tamo casados!" *¹⁵⁶*

Os circenses que hoje carregam as marcas dessa tradição, contada e recontada, são associados aos circos que tiveram destaque significativo no Brasil e em outros países sul-americanos no final do século XIX até meados do século XX. Atualmente, apesar de divergências e dificuldades em se chegar a números mais exatos, a quantidade de circos circuland¹⁵⁷ pelo país não parece pequena, haja vista todo empecilho em continuar transitando pelas estradas e lidar com todas as adversidades de uma cultura pautada na cidade, na fixidez da moradia, das legislações, da escola, das políticas públicas.

Um exemplo aparentemente banal é quando, ao buscar um financiamento ou pleitear um parcelamento de compra, seja para aquisição de um carro, ou de uma televisão, o endereço é a primeira demanda. Mas não há um endereço fixo e é

¹⁵⁶ DB, entrevista com um palhaço num encontro da Associação de Famílias Circenses, 2007.

¹⁵⁷ 364, circos em atividade, segundo o site "Diário do circo, 2016". Porém, durante todo o período desta pesquisa buscou-se, inocuamente, fontes que pudessem ter registros mais exatos destes números. As informações são extremamente divergentes e optamos aqui em não fechar, mas apenas lançar esta média para ter um panorama geral.

preciso, nesses casos, ter sempre alguém que ceda o código postal de sua casa para que o processo se efetive. Outro ponto que tem sido bastante discutido é: ter a estrada como caminho do trabalho, cotidianamente, não isenta ou ameniza, o circense, das taxas e impostos. Circular com muitos carros e carretas é deixar pelo caminho, entre combustíveis e pedágios, boa parte do lucro feito na cidade anterior. Políticas públicas ainda estão voltadas para a localidade estabelecida e não para um trabalho cuja referência é a não-fixidez¹⁵⁸.

Porém, ao largo de toda essa precariedade de conforto, passam provocantes afirmações:

sair do circo, pra mim é meio ficar um peixe fora da água, tenho 49 anos e sempre vivi no circo. Aqui a gente tem todas as profissões. Se saísse daqui poderia ser serralheiro, eletricista, motorista, fazer qualquer coisa. Mas, como quando chega seis ou sete da noite que você começa a organizar o espetáculo da noite [normalmente 20h] como você vai ficar dentro de uma casa, vendo televisão?¹⁵⁹

* Há alguns anos acontecia uma conversa dentro de uma escola de circo, com uma artista circense que falava das diferenças que ela percebia entre um artista que se forma na escola com aquele de circo tradicional: *"Olha, na técnica até que não, tem uns até que muitas vezes são melhores que uns circenses. Mas tem uma diferença que aqui não tem como passar. É coisa de quem vive mesmo no circo. Tem uma ética no circo, que aqui não tem. E isso faz diferença na vida aí fora sabe. Tem muita gente que sai daqui muito bom, mas essa coisa do circo é difícil."*

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

*160

¹⁵⁸ Plano Setorial de Circo, 2014. Além destes, constantes discussões em fóruns, associações, sindicatos voltados especificamente à arte circense.

¹⁵⁹ Circo da democracia, 2016.

¹⁶⁰ DB, conversa com circense, professora da Escola Nacional de Circo/RJ.VALERIO, 2007.

3.2 ENTRE A TRADIÇÃO E AS NOVIDADES, OS SALTOS SEGUEM

É impertinente afirmar que não há produção escrita sobre circo e, com certa preponderância ou valorização do registro-escrito em relação à fala, tem surgido um número considerável de estudos tratando do tema. Porém, o que predomina é uma escrita ainda romanceada, com uma visão que, de certo modo, faz oscilar a experiência circense ora colocando os protagonistas da cena na posição de vítima de uma sociedade perversa que a ele deve, ora como herói e o forte que supera, muito mais do que qualquer um, as dificuldades do cotidiano. Discursos entre o ressentido e o herói romântico, portanto.

O que se sabe, no entanto, também com o auxílio de registros, mas especialmente das conversas, é que a partir da década de setenta do século vinte o circo rompe a lona e passa a ser disseminado mais intensivamente em novos espaços como escolas, projetos sociais e culturais, hospitais e outros estabelecimentos¹⁶¹. Um século depois, então, da emergência do circo moderno, esse movimento surge em vários lugares do mundo, por alguns denominado novo circo ou circo contemporâneo.

A designação *novo*, ainda (e tanto) repleta de contradições e âmago de muitos questionamentos e divergências, surge com a pretensão de legitimar diferenças em comparação ao circo nomeado tradicional. Questões que dizem da constituição do que se passa no picadeiro e fora dele, assim como da organização das relações entre os artistas e público, do modo como se constitui o espetáculo, das novas relações com o artista e seu número, sua presença “carnal ou não”, sua cena. Ou seja, o virtuosismo, que diz das habilidades, da técnica apurada para a superação dos limites da natureza (gravidade, força, dominação dos animais selvagens), parece ocupar as experiências tradicionais e as novas, de formas diversas.

* Uma conversa sobre o tradicional e o novo acontecia com um circense de quarta geração que viveu longos anos no circo e agora segue dando aula em escola. No circo fora trapezista, aramista e domador. Ele falava:

¹⁶¹ No filme *Chocolat* "O jovem negro Rafael Padilha (Omar Sy) nasceu em Cuba em 1868 e foi vendido quando ainda era criança. Anos depois ele consegue fugir e é encontrado nas docas por um palhaço que o coloca nas suas apresentações. Em seguida, Padilha passa a ser conhecido como *Chocolat*, tornando-se o primeiro artista circense negro na França, um grande sucesso no final do século XIX" Adoro Cinema, 2016. Há cenas no filme que retratam a inserção do palhaço em um hospital

*"Ah! Tem muita [diferença], antes o artista sabia de tudo, não ficava só aprendendo técnica. Sabia também se virar lá fora [fora da lona]. Hoje os alunos sabem mesmo é uma técnica, mas do universo do circo não sabem. Mas, sabe, vou te contar uma coisa, que tristeza. No tempo do meu circo, não tinha muito essas filmadoras, sabe? Aí não tem jeito, não adianta. Ah, se eu tivesse filmado aquilo tudo! Porque eu conto pra você aqui, mas você não vai saber o que era. Aqueles bichos, leão, macacos, o globo da morte, o trapézio de voo. Se eu tivesse filmado tudo aquilo. É uma pena." *¹⁶²*

Em se tratando do espetáculo, oscilam as tais habilidades técnicas, desde uma exibição em que o artista, submerso em uma narrativa de um personagem em cena, não sorri, não sua, não olha o público ou o atravessa com um gesto que parece anular o contato, de certa forma neutralizando-o e aparentemente ignorando o outro. Não se vê ou se intenta esconder sua porção carnal (ou algo que faça lembrar que há um ser humano ali). E outra perspectiva de espetáculo que mostra o artista como "representando" ele mesmo, ainda que no picadeiro esteja esgarçado em seu potencial de exibição: * *"Não tem mentira não! Sou eu ali, quero olhar pro público e ver a reação deles. Esse público é tipo termômetro em suvaco de criança. São eles que fazem nosso show continuar, tipo assim, a gente vai se medindo conforme os aplausos e risadas aparecem" *¹⁶³.*

* *"Eu vejo tudo dali do trapézio, por isso nem uso aquelas máscaras esquisitas que estão na moda agora, depois do Soleil. Não sei como aquele povo consegue fazer um aéreo com aquela parafernália toda. É bonito, mas sei lá... Meio esquisito... Parece que não é ele ali. Na verdade, se coloca aquilo a gente nem vê quem tá ali e eles não veem a gente. Mas essa é a proposta deles, né? É pra não ver mesmo." *¹⁶⁴*

Há, pois, um espetáculo forjado no emaranhado de uma grande produção. Impressiona por seus aspectos técnicos e pelo virtuosismo daqueles corpos, mas também esconde facilmente, como em uma grande empresa, o artista-operário que não faz parte de um cotidiano dentro e fora da lona. Seu saber extremamente especializado faz dele uma peça, que, dentre outros efeitos possa ser possivelmente descartável da grande engrenagem.

¹⁶² DB, trechos retirados de VALERIO, 2007.

¹⁶³ DB, conversa com palhaço, outono de 2013.

¹⁶⁴ DB, conversa com trapezista, março de 2014.

Essas rupturas entre o artista-especialista e o "bom de fundo e de picadeiro", não significa que as formas mais tradicionais e novas do fazer circense não coexistam. Esses limites são porosos e, pode-se dizer, influenciam-se mutuamente. Tanto é que não é incomum se escutar uma trilha sonora *a la soleil* em um circo de um mastro fincado num interior do Brasil. Ou, então, um número, um figurino, um gesto "roubado" de um para outro. Nesse ponto, também é possível ver algumas passagens em um grande circo "multinacional", de um número das tradições, de um palhaço presente, de uma sensibilidade provocada no público, quando boquiaberto ou encantado.

O risco da morte, porém, chama atenção por ocupar um lugar particular. A notícia de uma fatalidade no interior do *Cirque du Soleil* aparece como um grande erro de produção ou de alguém, especificamente, que não cumpriu seu ofício adequadamente, por exemplo de fazer a manutenção do equipamento. Ou seja, não podia acontecer, não era para ser uma possibilidade. A notícia fica grande e a empresa mostra sua cara apenas em nota de pesar. A morte que passa pelo circo infame, porém, é uma possibilidade ainda que também evitá-la seja uma questão. Mas ela, * "*se tiver que acontecer, vai acontecer, faz parte do número. A gente aprende tudo pra não cair. Mas uma hora pode acontecer*" *¹⁶⁵. O erro, a fatalidade ocupa, pois, o lugar que, em cena, torna a todos cúmplices. O público que sua junto com a artista em risco real sabe que ali não há ficção. Percebe-se, explicitamente, a morte jogando. Em um contexto anterior, no exemplo de Soleil, que apenas ilustra esse lugar do público boquiaberto que aprecia as superações dos super-heróis, mas não cogita a possibilidade do erro. A ficção ali supõe a ausência da morte.

Duas notas falam:

1 - O artista, que não foi identificado, estava se apresentando na "Roda da Morte", ato do show "Zarkana", quando escorregou e caiu fora da roda, afirmou o Cirque Du Soleil em uma nota . Um porta-voz [...] disse que a empresa concluiu uma exaustiva revisão de suas políticas e procedimentos de segurança depois do acidente, e que "a segurança sempre foi a maior prioridade do Cirque du Soleil, dos seus artistas e dos funcionários" [o número fora eliminado do show].
166

¹⁶⁵ DB, conversa com uma circense, junho de 2014.

¹⁶⁶ Cirque du Soleil tira roda da morte de show, 2015.

2 - Viemos esclarecer o ocorrido, o Circo di Roma está com a documentação em dia. [...] O jovem Kim infelizmente morreu. Nenhum meio de comunicação veio ao circo para saber o que aconteceu. Após a perícia o circo foi liberado. Foi uma fatalidade, não existe culpado ou errado. Todos os funcionários do circo corri (sic) risco em qualquer apresentação mas fazemos por amor, por paixão.¹⁶⁷

Essas novas experiências, voltando um pouco, surgem especialmente com iniciativa de circenses que saem dos espaços tradicionais do circo para, então, construir um outro modo de transmissão da arte. Essa que se restringia basicamente às antigas famílias circenses agora começa a ser trabalhada em escolas de artes. O contexto dessa nova configuração coincide com o surgimento de tentativas em explicar ou “desvendar os segredos” que, por tanto tempo, pertenciam somente à gente de circo. Ou, por assim dizer, tentativas de entrar no “mundo misterioso dessa gente estranha”. Uma busca a partir de palavras-chaves como *circo*, *circense*, pela internet, em sites genéricos ou específicos, já aponta alguns desses escritos.

Pesquisas em artes, em educação física e pedagogia ou estudos relacionados às interações entre palhaço e hospital são preponderantes. Todavia, se for tomado em consideração o universo do circo tradicional, o que se tem notado, predominantemente e até o momento, é a eleição de alguns de seus elementos deslocando-os para um outro espaço de análise. A exemplo: o palhaço no hospital, as acrobacias nas artes cênicas ou na educação física, a inclusão do artista circense na educação formal. Há, ainda, fora do circuito acadêmico de produções de textos, circenses que vêm, aleatoriamente, também disponibilizam seus registros.

A escrita, para não morrer a história enquanto a vida é contada, faz a pergunta: o que leva a essa valorização do registro escrito em detrimento de outros? Gagnebin elucida que a escrita foi, durante muito tempo, considerada como sendo o rastro mais duradouro que possa deixar um homem, uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem:

Contemporâneo de Platão, Tucídides critica a transmissão oral e escreve, com rigor e paixão, a Guerra do Peloponésio, apostando no leitor da posteridade. Ele lhe lega um *ktéma eis aen*, uma aquisição, um tesouro para sempre, mais seguro que a fama oral dos poetas, os monumentos de pedra ou as imagens de mármore. Essa aura de

¹⁶⁷ Circo di Roma, 2016.

duração continua até hoje impregnando as grandes bibliotecas nas quais penetramos, na ponta dos pés e em silêncio, como nos santuários da memória universal. E às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa, assim, uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte.¹⁶⁸

A autora também discute como essa inabalável estrutura da escrita, enquanto senha para a eternidade, começa a tomar outros sentidos. Pensa, então, a escrita enquanto “obra” a desconfiar, fruto pois de uma aleatoriedade de acontecimentos ou interesses, pode-se dizer. Nota-se esse tipo de preocupação atravessando discursos de circenses e parece ser cada vez mais insistente entre esses que, por vezes, ainda que os fatos indiquem que as transmissões orais de conhecimentos produzem o próprio conhecimento de uma realidade intrinsecamente a eles pertencente, parecem temer o esquecimento, o virar o pó na onda do tempo:

[Há] um costume que se tem no circo mambembe de levar espetáculos com a participação da comunidade, que ia desde shows de calouros até gincanas culturais repletas de quadros artísticas. Falando mais sobre o teatro dentro do circo, levávamos basicamente dois tipos de peças: os de tradição oral – chanchadas, ou comédia do palhaço cara vermelha; e as que vinham do texto, como dramas e ‘altas comédias’. O processo de aprendizagem da primeira é bastante interessante por que a criança aprende assistindo anos seguidos. Quando chega o momento dela entrar no elenco de uma determinada comédia, basta que o palhaço dê uns retoques. Nesses casos o artista que representa o palhaço é também uma espécie de diretor de teatro. Assim, esse gênero de comédia ia sendo transmitido de geração em geração dentro dos circos, minha família ainda apresenta um repertório de umas dezoito chanchadas. Já o repertório de peças que partiam dos textos é um caso sério, pois tenho calafrios ao pensar nas montanhas de acervos que muitos circenses queimaram ou jogaram fora. Eu retive um pequeno acervo, que chegou a mim em manuscritos por que era um hábito dos circenses antigos fazer cópias à mão das peças e, em alguns casos, não se fazia questão nem de preservar o nome do autor.¹⁶⁹

Entretanto, sem intenção de alongar essa discussão, seria preciso retomar que o que aqui se coloca como questão é que nas vivências de base mais tradicionais, é possível perceber certas experiências que notadamente estabelecem

¹⁶⁸ GAGNEBIN, 2002, p. 128-129.

¹⁶⁹ Astley, 2010.

relações diferenciais com o risco, a morte, o precário. E, então, ainda em tempo, as cenas que têm aparecido no presente texto se produzem, especialmente, a partir do circo cuja constituição se dá sob a lona. Essas experiências aqui narradas e vivenciadas acontecem nesse circo identificado como tradicional ou circo família, mambembe ou itinerante. Que é, em síntese, um circo de espetáculo de variedades que circula entre cidades ou, então, a partir de encontros com artistas que em algum momento tiveram seu cotidiano ceifado da vida nesse circo. Artistas que pararam, fixaram-se em uma cidade ou que “fugiram” do circo, mas que em algum momento de suas histórias viveram nesse cotidiano.

Ainda que se saiba o quanto os elementos (leia-se: malabarismo, acrobacias, entradas de palhaços) que compõem o circo estão entranhados nos mais diversos lugares (escolas, hospitais, instituições filantrópicas, empresas, semáforos), é de um lugar, que diz de muitos, que se trata aqui. O lugar de uma vida mambembe, em que o sentido habitual de precário que esse conceito carrega, aponta também para o que *transvalora* o sentido de roto e insignificante da itinerância, enquanto falta, e aponta à provocação de um universo que agrega e compõe elementos constituidores de uma imprecisa e curiosa tradição de viver no escape. Denomine-se, pois, dessa tradição, aquilo que diz de uma dimensão singular.

Astley explana que “os circos trouxeram artistas de vários países para um mesmo lugar; e muitos destes originaram as famílias circenses brasileiras e os membros dessa numerosa descendência são hoje chamados circenses tradicionais”¹⁷⁰. Essa tradição, no universo circense, pode ser explicada ainda como um modo e estilo de fazer circo que se deu a partir de uma composição desses fatores já apontados. São, pois, aqueles nascidos em famílias de circenses ou que a elas se agregaram e que exerceram seu trabalho principalmente sob o universo da lona, que transita entre cidades, que tem peculiaridades pautadas em um modo de funcionamento e organização diferentes de outros espaços onde os elementos do circo se fazem presentes na atualidade.

São grupos formados por pessoas que (re)conceituam a noção de família, que não se pautam unicamente em vínculos de sangue, mas por pessoas que possuem uma relação singular de trabalho, de educação, de transmissão da saberes

¹⁷⁰ MILITELLO, 1978, p. 20.

de geração para geração. Possibilitando, desse modo, um exercício e uma experiência cultural diversa a outras da atualidade.

Tradição se aproxima mais, portanto, a esse complexo emaranhado de linhas que liga e contorna o círculo, posto de trailers e lona, a um saber do corpo para além de uma técnica específica, para além de uma especialização e apreensão de uma habilidade. Diversa, então, poderia dizer, de um processo que incita o rigor apontado a um sucesso individualista tal qual tanto hoje se prega, mas habilidade talvez de viver uma experiência um pouco mais coletiva e ter, na pele, os ossos todos desse lugar que faz experimentar os aplausos e fracassos compartilhados.

* *“A gente se fode junto, assim é melhor, a gente fica forte”*, diz a circense.

*171

Não raro, na tentativa de identificar e trazer um pouco mais alguns elementos de um circo tradicional, atenta-se para alguns aspectos, por exemplo: a montagem de um espetáculo é dividida em duas partes intercaladas por um intervalo quando são vendidas as comidas e brinquedos. A apresentação, no primeiro momento, compõe-se de números variados de risco e de superação de limites corporais como o malabarismo, as acrobacias aéreas e de solo, os números de equilíbrio, o contorcionismo, a pirofagia, intercalados por entradas e reprises de palhaços, alinhavados (ou não) pelo mestre de cerimônia ou apresentador. Na segunda parte, alguns circos exibem, do mesmo modo, números de variedades, mas outros circos levam para o público um espetáculo de teatro com peças do repertório circense.

Outra questão que se destaca, como apontado anteriormente, é a relação do artista com seu número. Diferentemente de um espetáculo produzido a partir de um tema, o artista compõe seu número, seja de habilidade ou um esquete cômico e dele torna-se autor. Em cena, então, os protagonistas são múltiplos e variados a cada nova entrada. Todo o processo de montagem e desmontagem da estrutura do circo é feito pelos próprios circenses e alguns funcionários. Embora haja composições transitórias quando algumas vezes, ao chegar na cidade, aparecem pessoas oferecendo sua colaboração para a montagem da lona.

¹⁷¹ DB, 2016.

Mas tudo isto diz também, e especialmente, de um cotidiano como, por exemplo:

* Naquele fevereiro que, como de hábito, a desmontagem da lona começou pela manhã de uma segunda feira. Mas foi na noite de domingo, por volta de 23h, depois do último espetáculo que uma morada (trailer) partiu à frente. Carregou consigo dois cachorros com cara de lobo e um burro (a zoo-atração que burla a lei proibicionista de animais em circo) que ali estão tidos como bichos de estimação, mas, quando armam o circo e a propaganda se faz, eles ficam expostos, em grades, como num zoológico móvel.

Ainda com cheiro de suor e químicas pirofágicas, maquiagem meio derretida na face e figurino colado sob o jeans, a outra cidade foi avistada às 2h da manhã, já com o terreno agendado e à espera. Nesta noite, o repouso veio tarde. Sem água ou banheiro, uma vez que ponto só seria liberado no dia seguinte, se fosse. Também sem energia, exceto a vaga luz da pequena lanterna de uma pilha só. Instalados ali numa escuridão estranha, numa vulnerabilidade nova, o sono foi meio vigília. Logo cedo, com sol, a cidade se revelava aos poucos. O estranho da noite fora decifrado pela claridade matutina, e então parecia mais tranquilo estar ali.

A busca de uma padaria para um café ralo para acompanhar o cigarro barato era a única exigência para poder começar de novo, de novo. O ginásio municipal próximo dali emprestou de mau grado o banheiro... Mas a água era escassa. Mas era.

Neste meio tempo, dois homens em horários diferentes foram se oferecer: um, *“ceis tão precisando de ajuda pra montar o circo?”*; o outro, *“eu tô meio sem emprego agora, se tiver qualquer coisa aí pra fazer, eu dou meu telefone pá senhora!”*. Ela: *“pode deixar, a gente fala se precisar”*.

O restante da trupe começara a chegar ao meio-dia, mas, neste dia a água não veio. Nem a luz. Foi preciso esperar, sem nenhum mal-estar aparente, para eles, já marcados pela negação e para outros, um pouco também de resignação. Nesta ocasião, o auxílio dos homens da cidade não se fez necessário, já que estavam presentes, e com saúde suficiente para o pesado ofício de levantar a grande barriga.

“Às vezes ele [o dono do circo] dá um dinheirinho para um ajudante da cidade, mas do jeito que tá agora não tá precisando muito não, os meninos são

*fortes, estão aguentando esse pique muito louco de mudar toda semana. Tá bom, assim eles juntam um dinheiro bom pra quando não aguentarem tanto.” * 172*

Em um outro relato, que conta a história de um circo de porte grande que circulou pelo Brasil em meados do século passado, mostra um trecho desse ofício em que “toda a estrutura do circo – do pau de roda ao mastro, da empanada às barracas, frente, bilheteria etc. – era construída, confeccionada, armada e desarmada pelos próprios artistas”¹⁷³. E reforça que “assim tinha que ser, pois só os circenses dominavam esse conhecimento. Fôssemos seguir as instruções e exigências de alguns fiscais que cruzaram nosso caminho, e o circo caía”¹⁷⁴. Em meio às intervenções dos sujeitos que devem fazer valer a ordem, cenas até engraçadas aparecem:

Teve um deles que cismou que o mastro tinha que ser enterrado. Mastro não se enterra, tentamos explicar, ele se mantém de pé por meio de um sistema de tirantes de aço e mortos- estacas reforçadas, com travamento mais seguro. O que se enterra são os mortos que, por isso têm esse nome. Embalado, o sujeito não quis compreender ou não tinha inteligência para tanto. Para encurtar o assunto, enterramos alguns centímetros do mastro, ele se foi, certo de que cumpria sua missão.¹⁷⁵

E, ainda um pouco mais, um relato da história de um funcionário (capataz) que estava organizando o espaço onde seria armado o circo e dizia: “aqui vai ser enterrado o morto maior, e ali o morto menor” e o delegado da cidade, presente ali nesse momento, disse: “Estão pensando que aqui é cemitério? Ninguém vai enterrar morto nenhum neste terreno... E levou todo mundo para a delegacia”¹⁷⁶.

Assim, um cotidiano se faz, se inventa. As passagens do circo pela cidade e as cenas produzidas entre circenses promovem uma diversidade de sensações àquele que junto a ele estão, bem como aos moradores da cidade. Esses lugares e modos de vida dizem de mundos, fazem-se aparecer em gestos sutis, olhares de desvio, frases soltas.

* Na carreata:

¹⁷² DB, março de 2014.

¹⁷³ AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 38.

¹⁷⁴ AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 38.

¹⁷⁵ AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 38.

¹⁷⁶ AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 38.

Às sextas feiras, dia de estreia, uma carreata costura a cidade. Todos os carros do circo, juntos, com alto som, artistas fantasiados, os homens, as mulheres, as crianças todas... e as buzinas. Neste dia a aparição escandalosa é o objetivo, para lotar a casa, para ter uma boa entrada, um bom começo de temporada.

Da carreata é possível testemunhar a provocação de um desconcerto sonoro e afetivo nas pessoas da cidade. Os acenos, os risos, os gritos, até mesmo daqueles que, num primeiro momento, desviavam olhares e faziam caras feias, é mesmo de uma nova abertura. Difícil não olhar, ainda que de soslaio.

A música alta, as buzinas alucinadas. Os personagens da serpente sonora convidam insistentemente, a todos da cidade! Uma vez mais, as crianças seguem em suas magrelas, desafiando os carros. Brotavam, sabe-se lá de onde, e passam a acompanhar o “cortejo”. De onde saem aqueles seres? Cena cinematográfica... De repente, saem todos do camarim urbano e estão já, na imagem nova, encenando a vida mesmo. Simples como romper a terra e ir correndo atrás de uma alegria... E uma linha gigante abraça a minúscula cidade.

Nas avaliações:

“Os de casa” chegam na hora de almoço, no fim da tarde ou durante o espetáculo. Ao saber que o circo está por perto visitam seus chegados. Num pequeno espaço de tempo, no fim da noite, depois de duas horas e meia de show, sentam-se ao redor das barraquinhas de comes e bebes, que há algum momento foi ponto importante de vendas e rendas. Sentam-se, avaliam o que se passou de forma caótica, numa bruta singeleza: “*oh... gostei daquilo que você fez na magia...*”; ou “*oh, tava uma merda*”.

As visitas, normalmente, habituadas ao pós-espetáculo, entram nessa dança de avaliações, elogios e críticas duras. Eles brincam uma brincadeira tensa. O trabalho não para um segundo sequer.

Dali, sair para comer um lanche do outro lado da rua é quase um hábito. O lazer é estarem todos juntos, fora do circo. Mas as conversas entre as pessoas que vivem, trabalham, brigam, se amam, num mesmo círculo é, de fato, de uma matéria singular. As visitas, pois, são as linhas de partida para um outro estado, diferente da, então, pesada e profunda rotina.*¹⁷⁷

¹⁷⁷ DB, primavera de 2015.

* No ofício:

O ofício dos circenses impõe uma rotina extremamente regrada. Do horário de almoço e jantar, do montar toda estrutura e equipamentos, do montar e desmontar a casa e as paisagens. Tais regras do cotidiano são como direções para um composto de imprevisibilidades que a vida mambembe provoca. Tais regras não devem, no entanto, ser justas e sufocadas no corpo, onde não cabem. As invenções, nesse caso, escapam à rigidez dos códigos, e daí o trabalho é pensar: que meios se fazem possíveis quando a vida – o trabalho – pedem para abarcar a variabilidade das ações humanas? * ¹⁷⁸

* E para se fazer ouvir:

entrei na rua a mi me gusta bruta inclinação
o mundo visto desse jeito é uma diversão
a zero por hora¹⁷⁹

A propaganda com o carro de som é, verdadeiramente, uma possibilidade de perceber a cidade. Ao dirigir um carro de som, que recorta as ruas diariamente, duas horas, duas vezes por dia, a pouquíssimos quilômetros por hora, pode-se vestir na pele de pele circense.

“O CIRCO CHEGOU! É HOJE, PELA PRIMEIRA VEZ NESTA CIDADE! PEGUE AQUI O SEU INGRESSO!”. Olhares se desviam da troca de olhares. Têm pessoas de cara feia que tapam os ouvidos. Ignoram. Alguns homens olham com “aqueles olhos de jeito abrutalhado”. Alguns gestos de velhos insinuam, calmamente, que a passagem do carro é o retorno de uma cena já impregnada em seu mar de lembranças. Acenam com um gesto sutil que talvez os remetam ao agora de outros tempos.

As crianças são geralmente as mais generosas. Correm atrás, tropeçam na frente do carro. Correm e competem ao lado do carro com suas bicicletas e chinelos sujos de terra vermelha. Os cachorros viralatérrimos não hesitam em dormir no meio das ruas, e latem ferozes ou dormem profundamente, mesmo com o som alto do carro em movimento.

¹⁷⁸ DB, outono de 2012.

¹⁷⁹ RAMIL, 2007.

Circular pela cidade, minúscula, que não consta no mapa do mundo, é lembrar de um mundo que insiste no esquecido. Seus dois ou cinco mil habitantes são irrelevantes na lógica que faz aparecer vida possível somente nos grandes centros, que, é verdade, concentram investimentos no que já é instituído “polo de cultura” e consumo. Em especial de consumo de bens e valores da “boa aventura dos bens” e que, assim, “viciadamente”, alimenta uma roda perversa, cujos os esquecidos tornam-se presas fáceis dos espelinhos estrangeiros, fabricados por uma gigantesca indústria como, por exemplo, a agroindústria canavieira, de soja, de gado.

Circular nesse carro é ver mulheres desconfiadas, é tocar uma cidade, é cumprimentar aqueles que ficam sentados em tocos de árvores ou cadeira de varanda com fumo fedido, é ver as cidades habitadas pelas repúblicas lotadas de homens que deixaram o Nordeste do país na lida da cana de açúcar. É ver casas com flores bem cuidadas, janelas abertas, televisão – sempre – ligada, portões baixos, bares bêbados, farmácias, supermercados e igrejas... Em número excessivo. Poeiras e poesias.

Cansativo esse trajeto, por outro lado.

A aparente diversidade de experiências de uma vida mambembe dá lugar a uma rotina estressante do andar no contratempo. Em época de altas velocidades, da aceleração, não pisar o acelerador do carro é quase uma blasfêmia.

Em tese, nesse circo, a propaganda é função das mulheres. Enquanto os homens fincam os mastros, levantam a lona, elas, maquiadas e bonitas, saem nessa função. Como quem não quer nada, mas com um tom desconfiado, a circense questiona: *“disseram que você gostou de fazer propaganda, né? É porque você tá fazendo somente agora, quero ver se você ficar aqui mais uns dias, se vai gostar mesmo!”*

Fato!

A presença passageira de uma visitante em nada pode ser comparada àquela rotina, sob o sol quente, som alto nos ouvidos, e os tantos e tais olhares... Mas do que se alimentam elas? Como suportam? Como algo a não se questionar, pois, precisa ser feito? E pronto? Parece assim, que sim... Mas também explicitam ali um domínio. E de noite, brilham... Lantejoulas... *180

¹⁸⁰ DB, novembro de 2014.

Talvez por aqui já se note que, nesse meandro do tempo, o texto navegou para dentro do universo do circo. As bússolas que agora guiam indicam para aportar em algumas praças que são elementos peculiares desse universo: das formas de registro das histórias aos modos de viver o cotidiano, às mais que serão trazidas daqui para adiante. A intenção que se esboça, repetindo, para situar a leitura, é levantar, ponto a ponto, a figura de um circo.

4 CAMBALHOTAS DESENHAM LABIRINTOS-CORPOS EM BATALHA

É vista quando há vento e grande vaga
 Ela faz o ninho no rolar da fúria
 E voa firme e certa como bala
 As suas asas empresta à tempestade
 Quando os leões do mar rugem nas grutas
 Sobre os abismos passa e vai em frente
 Ela não busca a rocha o cabo o cais
 Mas faz da insegurança a sua força
 E do risco de morrer seu alimento
 Por isso me parece imagem justa
 para quem vive e canta no mau tempo.¹⁸¹

* Quando pisa aquele chão, meio terra meio palha, parece que uma espécie de ares diversos ao externo invade. Quase desatentamente se deixa seduzir pelos olhares das mulheres maquiadas em cílios grossos, batons, púrpuras, figurinos justos com penduricalhos extravagantes. E pelos homens, também, dali, que se travestem em grandes ao se maquiarem, ao usarem lycra em terras de machos e machistas, ao mostrarem seus contornos coloridos aos passageiros daquela grande barca. De todo modo, estão como que dispostos em suas armaduras de matérias gritantes, a uma nova batalha.

Abrir a portinhola de suas vidas, de suas casas, ao público, requer a lida de um trato invisível do saber receber o desconhecido tal qual a cidade o recebeu, desconhecido primeiro. Um tanto está em jogo. A casa, a lona, as crianças, todos na mesma navegação. *“Um maluco, se quiser, pode vir aqui e tacar fogo nessa palha, ou nesse pedaço da lona...aí fodeu tudo, tamo na merda...isso aqui pega fogo*

¹⁸¹ ANDRESEN, 1975.

*rapidinho*¹⁸². Como aconteceu na história do Gran Circo Norte Americano, que, em Niterói, no ano de 1961, foi devorado, com mais de quinhentas pessoas, pelo fogo. Mas a predisposição a esta batalha que, na verdade, é a aposta de cada dia, de abrir a porta e jogar, é condição *sinequanon* da vida no circo.

Desse circo que é a casa, que é o lugar de trabalho, que é o lugar do ócio e do cansaço é que pode também estar à margem num sentido faltante tal qual a perspectiva que aponta que a sobrevivência dos marginais – meio vivos meio mortos –, e que engrossa o caldo das análises de Agamben¹⁸³, daqueles tais, os descartes úteis.

Mas o palhaço Pimenta ri um riso que instaura a dúvida. No seu circo que circula no Nordeste do Brasil conta: “*trabalhamos basicamente para sobreviver, o dinheiro que recebemos vai um tiquim para a gasolina, um tiquim pra alguém, um tiquim para a comida*”¹⁸⁴. Um riso que talvez também pudesse ser olhado como uma sapiência marginal enquanto exclusivo e preciso modo de saber viver finito. Um jeito que “reconhece a queda e não desanima. Levanta, sacode a poeira e dá volta por cima”¹⁸⁵.

Esse emaranhado de elementos indissociáveis é, parece, de um estilo de vida que aponta para uma outra relação com os perigos e medos de agora, radicalizando, assim, a corda bamba cotidiana de viver e morrer. Se titubear muito, cai na rasteira da estrada e, à aposta implica, sim, essa espécie de radicalidade. O público invade o privado ou, então, já não se diria mais nesses termos, mas da mistura feita parece fazer surgir outra coisa, que mereceria outro nome. Aqui, na ausência de inventividade se arredonda para circo, simplesmente, atentando ao ponto em que se trata especificamente de alguns elementos que passam por um circo que *itiner*a com lona e trailers entre cidades, marginal.

Pois então, aquele convite à invasão faz do anfitrião um incitador de curiosidades. Ao entrar e vê-los todos a pessoa da cidade deixa (ou pode deixar) escorregar o olhar para além do espetáculo. Nas bordas da lona, aquelas casas móveis, abertas, com luzes fracas e pequenas escadas atraem e fertilizam a imaginação.

¹⁸² DB, conversas a partir de um final de semana em circo, 2013.

¹⁸³ AGAMBEN, 2002.

¹⁸⁴ Circos resistem diariamente, 2015.

¹⁸⁵ VANZOLINI, 1963.

Estar do lado de fora, aliado ao público invasor, é ouvir "*como conseguem viver nesse negocinho?*", "*aff, é muita pobreza, coitados!*", "*deve dormir todo mundo junto, mas o banheiro, meio esquisito, né ?*", "*esse povo aí é que livre mesmo ! [...]* eu é que queria vazar num trem desse!". Do lado de dentro, ainda que em estado de passagem, outras frases: "*tamo investindo numa casa [trailer/ônibus] nova*", "*viu que [o fulano] vai vender a casa dele? Rapaz, é boa, tô achando que eu vou comprar!*", "*a casa do meu irmão tem tudo, instalaram um chuveiro ali de primeira!*", "*me deixaram nessa carcaça aqui, quero ver se eu deixo eles, ninguém vai morar aqui não!*". *¹⁸⁶

4.1 UM CONVITE PARA ENTRAR, BREVEMENTE E MAIS UM POUCO

* Do que se viu um dia, a memória é fugidia, escapa, se esfumaça, vira pó. Ou, inventa uma contação de histórias, uma tentativa de registro, ou nada disso. O esquecimento é uma morte precisa, de quem "sou" que dá passagem a uma outra experiência de vida... Assim... Como "*quando eu entro ali no palco eu esqueço até quem eu sou. Sinto a emoção e a vibração do público. Eu me sinto plenamente feliz*". *¹⁸⁷

A ânsia da inteligência apegada à fixidez (ou certa ilusão de interrupção do fluxo do tempo) faz vir, nesse caminho, nova concordância com Bergson quando fala sobre o interesse que existe na intenção de conhecer algo, um objeto. Que de um ou outro modo o sujeito "conhecedor" é sempre partidário de uma orientação. Assim, concordando que "todo conhecimento propriamente dito está, portanto orientado numa certa direção ou foi tomado de um certo ponto de vista"¹⁸⁸ e que utilizar conceitos como uma apriorística, como algo que deva forçosamente aderir a um objeto dado, é como tentar vestir um figurino de criança no corpo de um adulto, ou

¹⁸⁶ DB. Essas citações todas foram ditas em diferentes momentos por pessoas que entravam para assistir ao espetáculo. Outros momentos, "de dentro do circo" aparecem falas dos circenses, sejam os artistas ou, como no último caso, um rapaz que foi embora com o grupo, que trabalhava como peludo ("o funcionário faz-tudo") e fazia pequenas pontas no espetáculo. Morava no trailer mais velho, junto com vários equipamentos do espetáculo.

¹⁸⁷ DB com fala de circense em Circo da Democracia, 2016.

¹⁸⁸ BERGSON, 2006, p. 206.

seja “colar sobre um objeto a etiqueta de um conceito é marcar em termos precisos o gênero de ação ou de atitude que o objeto deverá nos sugerir”¹⁸⁹.

E então, como um p(l)ano de fundo por onde passam as histórias, independentemente dos nomes e ao largo dos conceitos a elas colados (novo, tradicional, por exemplo), a percepção se faz, inevitavelmente, de um enquadramento (ou um lugar) e, se possível, dessa formalização em escrita, tentando tocar em lugares que acessam uma vibração da experiência mambembe, ora triste, ora não. Vibração naquele sentido dos *afectos* e *perceptos*¹⁹⁰, produzidos nos encontros entre alguns diversos modos de existência. Ou, enfim, sensações que passam, atravessam e que dizem desses encontros.

Deixar passar não uma pretensão em questionar no circo o que é produção de arte, o que é belo, tampouco “dar voz ao excluído”, mas aliar-se a um gesto de esquiva, um desvio, na medida do possível, ao que impõe atenção, pois, ainda e tanto é preciso sim aprender infinitamente a burlar “o fascismo que está em todos nós, que assombra nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar essa coisa que nos domina e nos explora”¹⁹¹. O julgamento é, sem dúvida, uma faceta desse amor. E, enfim, como em uma espécie de mistura existencial, é da vida circense que aqui se convida a navegar, estradeira, de rotina entre encantos e desenganos, que provoca e que talvez sussurre qualquer novidade a quem fica à espreita.

Então, sabendo já que as histórias passadas de geração para geração marcam a vida circense, o que têm dito, pois, essas vidas em que são injetadas “serragem no sangue”? As fotografias? E o que sussurra o fundo do circo? De que elementos se compõem a memória que insiste? Memória essa que parece estar intimamente ligada à atualidade, pois é que em um determinado instante ela parece ser tocada e por vezes avaliada.

** Circo é minha vida [...] é tudo o que eu tenho, é meu sangue. Na minha veia. O músico, acho que quando corta a veia dele, sai uma guitarra, uma bateria, não é isso? Eu acho que quando cortam aqui [nas veias] sai um cara de trapézio, sai o*

¹⁸⁹ BERGSON, 2006, p. 206.

¹⁹⁰ ROLNIK, 2016.

¹⁹¹ FOUCAULT, 1988, p. 2.

palhaço, sai um globo da morte. O circo é minha vida... Eu tô sem circo agora, ele só tá aqui [aponta o peito]... Eu tô parado de circo, agora, e sofro! *¹⁹²

Carregada de elementos variados, nessa experiência de um composto do tempo, o passado carregado para o agora que impele adiante tem não somente “relação ao que se passou durante o dia, [...] relação às regras que devemos sempre ter no espírito”¹⁹³, mas também um passado que não compõe exatamente com este instante, quando idealizado, ressentido, censurado. As “tradições”, as memórias da criança, as memórias de infância dizem da apreensão de um saber que se faz sob a lona, de uma experiência absolutamente cotidiana e não visível, “irregistrável”, em um primeiro momento, mas que nas falas “desorganizadas” em meio às conversas passam a se tornar extremamente regradas, pois parecem que de algum modo estão essencialmente coladas à pele. A fala é encorpada, encarnada, enquanto o registro é poeira.

* “Escrevelinhar”¹⁹⁴

[...] para lançar a questão nos liames das serragens e das lonas: “*nossa história vai desaparecer!*”, diz, com aparente lamúria, a senhora da batata frita fria. “*Se não são as fotografias, na verdade uma ou outra, eu nem saberia de onde viemos porque, na verdade, a gente só conhece pelas histórias que a gente escuta. Você bem que poderia contar nossa história, né?*”, proposta que soa estranha já que sabem e falam muito mais do que se vê normalmente, de suas histórias. Sem registros, porém, com um ouvido labiríntico às intermitências do tempo. E como contam histórias!

Como um hábito intenso de preservação, supõe-se, a fala é valorizada – ou ao menos é a que se faz espontânea e cotidianamente –, em detrimento da escrita, e das imagens outras. Se há um tempo e um querer, é quase um modo de, aparentemente, a história não morrer. Assim, nesse burlar o registro exilado, as vozes ecoam a cada geração. As múltiplas vozes que nos fazem desconfiar, intencionalmente ou por acaso, que aqueles saberes ali, entre os mastros itinerantes, permanecem. *¹⁹⁵

Um texto de Walter Benjamin discorre sobre o narrador e traz a tese de que este se produz a partir de uma experiência quase cotidiana. Os narradores, então,

¹⁹² DB. Entrevista com palhaço, 2007.

¹⁹³ FOUCAULT, 2010.

¹⁹⁴ Escrever e alinhar ao mesmo tempo, a mesma coisa.

¹⁹⁵ DB, 2014.

comporiam a experiência que passa de boca a boca. Essa faculdade de intercambiar tais experiências, para o autor, é uma raridade pois suas ações estariam em baixa. Em determinado momento do texto, Benjamin afirma que essa "experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores"¹⁹⁶. Aponta, ainda, dois tipos de narradores que seriam, por definição, os mais atuantes em uma cultura que se transmite oralmente. Ora o camponês sedentário, que diz as tradições ligadas a terra, ora o marinheiro comerciante, expressão máxima do homem que acessa o desconhecido, em suas largas viagens. Um passado recontado é o desconhecido que surpreende.

Sem se propor aqui exatamente a uma tentativa de colar o circense como um representante desse narrador segundo o autor, já que isso seria no mínimo forçado, concordando que no próprio texto citado, Benjamin, ainda na década de trinta do século vinte, afirmava que aquela arte da narração era já raridade, naqueles tempos. Hoje, quase cem anos depois, o que se pode dizer dessa experiência? Mas a curiosidade incitada a partir deste texto foi pensar o circense como aquele que viaja e aquele que permanece. Mantenedor das formas e iminente destruidor de algumas regras. Excêntrico paradoxo esse ser das linhas e dos pontos. E, dessas passagens e paragens as histórias são produzidas por meio daquilo tudo que é modo de viver: modos de falar; modos de estar na cidade; de estar no picadeiro ou na varanda; modos tantos de transmitir o passado na produção das experiências; de entender ou corporalmente intuir; quais são as regras para saber quais são as armas.

Então, tendo sido tocadas algumas cenas com a intenção de produzir imagens que indiquem que circo aqui se fala, agora a intenção é convidar a mergulhar um pouco mais nessas experiências que vêm se dando. Isto é, nesse modo de vida cuja constituição cotidiana mescla trabalho, família, educação e todo o complexo emaranhando de uma vida "acontecida" na itinerância.

4.2 EDUCAÇÃO & TRABALHO: COMO OS PROBLEMAS SÃO INVENTADOS

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras

¹⁹⁶ BENJAMIN, 2012, p. 214.

pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa.¹⁹⁷

A infância vivida no circo contém elementos peculiares no que concerne à educação, à produção, no dia a dia de uma criança mambembe. Na história do circo moderno, a transmissão dos saberes se faz prioritariamente sob lona e entre os trailers. Havia, segundo relato de circenses, sempre uma figura que era a “alfabetizadora”, aquela responsável por ensinar a criança a ler e a escrever. Ao mesmo tempo, os saberes outros, de um circense, eram e são produzidos na complexa arte de estar sob aquela lona, sobre aquele chão transitório.

Comecei a trabalhar oficialmente aos seis anos de idade, fazia nessa época *duble rola* com meu pai e contorcionismo. Em meados da década de 1980, éramos sete crianças no fundo do circo: três filhos do saudoso palhaço Jurubéba (capa do livro *Palhaços*, de Mário Bolognesi) que ficou muitos anos na companhia do meu pai, os demais eram eu e meus irmãos. Ensaivamos toda manhã com exceção de domingo. Os números de picadeiro ficavam por conta do meu pai, com retoques de Miriam (madrinha, tia e amada) no contorcionismo. Já o teatro ficava por conta do meu tio Abílio Jr. – o palhaço Faísca – e minha avó Aparecida Ayres.¹⁹⁸

Entretanto, ao recorrer brevemente às legislações que tocam e “se preocupam” com o circense, explicitam-se algumas das dificuldades em conciliar ou compor aquele jeito de viver a uma concepção generalista de um sujeito do trabalho e da educação.

No ano de 1928, é instaurado o Código de Menor, decreto nº 17.943-a de 12 de outubro de 1927, posteriormente revogado, pelo decreto de lei no 6.697, de 10 de outubro de 1979. O capítulo IX do código, coloca “do trabalho dos menores”

Art. 113. Todo indivíduo que fizer executar por menores de idade inferior a 16 annos exercícios de força, perigosos ou de deslocação; todo indivíduo que não o pae ou a mãe, o qual pratique as profissões de acrobata, saltibanco, gymanasta, mostrador de animaes ou director de circo ou análogas, que empregar em suas representações menores de idade inferior a 16 annos, será punido com a pena de multa de 100\$ a 1:000\$ e prisão cellular de três mezes a um anno. Paragrapho único. A mesma pena e mais a suspensão do pátrio poder é applicavel ao pae ou mãe que, exercendo as profissões

¹⁹⁷ BARROS, 2008.

¹⁹⁸ Astley, 2010.

acima designadas, empregue nas representações filhos menores de 12 anos.¹⁹⁹

A partir de então é possível perceber a produção de uma fissura problemática no cotidiano circense. Veja o Decreto-lei n.º 5.452, de 1º de maio de 1943 sobre a consolidação das leis do trabalho. No capítulo IV: da proteção do trabalho do menor. Seção I:

Disposições gerais

Art. 404 - Ao menor de 18 (dezoito) anos é vedado o trabalho noturno, considerado este o que for executado no período compreendido entre as 22 (vinte e duas) e as 5 (cinco) horas.

b) em empresas circenses, em funções de acróbata, saltimbanco, ginasta e outras semelhantes²⁰⁰

Para fundamentar o direito da criança circense à efetiva “inclusão” em 24 de maio de 1978, é regulamentada a lei 6.533, que dispõe sobre as profissões de "Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências":

Art. 29. Os filhos dos profissionais de que trata esta lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e conseqüente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º Graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem.²⁰¹

E diz a circense:

Quanto à escola sou de uma geração que pôde estudar tranquilamente itinerando até o fim do colégio, isso por conta de uma lei federal. Na minha família era hábito mandar os filhos para escola e ensinar também a atividade artística. Depois, quando crescemos, cada um escolheu o que quisessem fazer, eu quis continuar mambembe, me profissionalizei burocraticamente como atriz no ano passado (em 2006). Éramos transferidos a cada temporada, na última vez que fiz as contas eu tinha passado por umas oitenta escolas, o que é bem pouco se compararmos com meus amigos de circo grande que fazem temporadas bem menores!²⁰²

Na constituição das famílias circenses, a criança é tida como a portadora da possibilidade de continuação daquela história. Ou seja, é nela que estarão

¹⁹⁹ Código de menor, 1928.

²⁰⁰ Decreto lei, 2013.

²⁰¹ Lei 6533, 2014.

²⁰² Astley, 2012.

depositadas as experimentações que poderão constituir um futuro. A transmissão desse saber/viver é passada de geração para geração, não precisamente um saber formatado, mas composto de uma observação e apreensão das histórias narradas, contadas enquanto se ensaia ou enquanto o almoço ou a maçã-do-amor vão sendo feitos. Forçosamente, e uma vez mais, faz lembrar de Benjamim quando afirma que “o narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”²⁰³.

* O circense conta: *“minha tia tava me segurando daí ela soltou eu assim no chão e eu entrei no picadeiro, na hora do carro maluco. Daí o público gostou, né? Do palhacinho lá, um bebê pintado e eu fiquei até hoje, daí vai passando, né?”*. Continua sua conversa e resume que *“daí hoje meu priminho também é palhaço, minha priminha é palhaça e vai passando de geração em geração”*. *²⁰⁴

E outro, palhaço hoje de cinquenta e poucos anos, completa: *“eu nasci como palhaço já. Toda criança de circo nasce como palhaço. A criança vê o pai a mãe ali no picadeiro e começa a se entusiasmar, e vai entrando”*²⁰⁵. Um modo de saber do corpo que não se dá apenas por meio daqueles que nasceram sob a lona, mas também aos que a ela são incorporados, que de modo intenso, injetam na veia a tal da serragem.

* *“Sou a terceira geração circense da minha família, meus filhos são a quarta geração e as minhas netas a quinta geração. Eu pintei muito o rosto de palhaço, é que agora eu parei de circo, faz pouco tempo né? Mas pintei meu rosto de palhaço durante trinta e seis anos. Comecei com cinco anos que foi quando meu pai pintou meu rosto e me colocou pra trabalhar com ele. Meu pai que era palhaço. Aliás a história do meu pai com a minha mãe é um pouquinho interessante [...]”*.

Meu pai não era circense, ele era gerente de banco. Aí o circo passou na cidade, ele foi assistir, se apaixonou pela minha mãe e largou o banco e acompanhou o circo por causa dela. Mas nem casou com ela não. Meu avô não queria que as filhas casassem não porque eram as artistas principais, era tudo bonita e tal. Daí meu pai entrou e meu vô colocou ele pra cavar buraco, bater estaca...pra ver se ele vazava né?

²⁰³ BENJAMIN, 2012, p. 217.

²⁰⁴ Circo da Democracia, 2016.

²⁰⁵ Circo da Democracia, 2016.

Mas ele por gostar da minha mãe e queria minha mãe e ficou. Mas, daí, ele fazia muitas gracinhas pros outros empregados. E o vô falou: ‘esse moço tem jeito pra palhaço’, foi onde meu vô colocou, pintou o rosto dele, ensinou ele e foi considerado um dos melhores palhaços que teve nesta região por onde a gente passou!

[...]

Então ele foi mais velho, mesmo, pro circo? *“Isso! Ele já era rapazão, era gerente de banco né? Então, é uma história assim... Eu faço o que aprendi com meu pai: trapézio- e ele também foi trapezista- isso que é importante, monociclo, meu pai fazia magia. Daí foi onde ele montou um circo de teatro, nós começamos a levar peças. Então o que me deixa muito orgulhoso do meu pai é saber que ele não nasceu em circo e foi um artista daqueles...como se tivesse nascido lá! Agora eu nasci foi numa barraquinha de lona mesmo.* ^{*206}

* * *

O tiro de letra dos pequenos.

* Ela brinca. Ela trabalha. Enquanto a maquiava, em uma espécie de deleite, perguntava sobre seus gostos. Suas respostas que, no começo, eram *sim* ou *não*: *“Anhra!”* (sim); *“Ã-Ã!”* (não). Ela era mais ligeira, era quem também queria saber, desta, que ali do outro lado de sua face, lhe indagava sobre sua vida “óbvia”. Ela, um serzinho de uma esperteza impressionante, de uma sorrateirice como poucas vezes se vê, invertia a ordem das coisas e calava a curiosidade alheia: *“você tem uma casa? Você é casada? Tem filho? Como é a cidade que você mora? Você vai ficar aqui com a gente? Ah! Por que não?”*

Nas brechas, falava em alto tom: *“Vai, tia, corre, corre, preciso trabalhar”*. Guriazinha disciplinada! A naturalidade das respostas silenciava a “perguntadeira”. Da vida aqui no circo, como é pra você? *“Ah... É boa!”*. Contorcionista e palhaça desde há muito tempo e hoje, aos sete anos: *“gosto mais de fazer palhaço!”*. E como ela manda bem! Espontânea, descoladíssima. Pisa no picadeiro como quem dá um passo em qualquer direção.

²⁰⁶ DB, conversa com um palhaço, 2009.

Ali, extensão de seu quarto, o lado quintal onde se brinca seriamente. Domínio absoluto. O olhar de criança não esconde a pequenez do ser, mas seu gesto sério de trabalhadora aponta, também, que é ali onde tatua na pele sua memória... Narradora mambembe, pequenina existência que alinhava os tempos, que dá passagem a uma história que não é sua, nem de ninguém... Mas de um mundo produzido tão antes d'ela nascer, e que ela se apropria como extensão íntima de vidas que foram, e serão. Pisar o picadeiro, maquiar-se, contorcer-se, fazer rir e estranhar a plateia. Encanta aos pequenos e aos grandes... E, com olheiras de senhora, dores pelos músculos fatigados... Segue, modelando seu corpo circense.

O pequeno da família parece um príncipezinho. Figurino fino, segue os passos do pai – dono do circo – palhaço. O primeiro palhaço. O menino, cinco anos, deve segui-lo e decora as falas perigosas que uma criança não deve dizer. Duplos sentidos! E o conselho da cidade de ouvidos em pé! *“Eles falam e deixam as crianças falarem palavras de baixo calão. Que horror!”*, como disse a secretária da educação enquanto saía do espetáculo, em tom para ser audível. *“Que horror!”*. Mas aí Manoel de Barros sai de seu Pantanal e, incrivelmente, aparece sentado na cadeira ao lado e diz baixinho, rindo bonitamente, que “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis. Elas desejam ser olhadas de azul... Que nem uma criança que você olha de ave”²⁰⁷.

E passa...

Chama a atenção o pós-espetáculo. Ali, ao redor das barracas de pipoca e batata, a criança é tomada de uma aceleração desconhecida. Depois do picadeiro, dá uma impressão de que abriu alguma passagem de intensidade em seu corpo, alguma coisa difícil de descrever, toma conta de si. O contágio, o nariz vermelho, os risos frenéticos da cidade, os gritos e fotografias, tudo parece transbordar de um corpinho tão pequeno. Ele não cabe mais em si e, do lado de fora do espetáculo, vira outro, qualquer coisa que transborda mesmo.

Ainda ligado nesse estado inenarrável, tem uns tremeliques, grita, pula, empurra as pessoas e parece chamar a atenção para uma urgência em esvaziar-se. “O meninote tá vazando... Tá vazando!” (penso em silêncio). Entre onze da noite e uma ou duas da manhã, parece o tempo que dura tanta força e calor. Depois segue

²⁰⁷ BARROS, 1994.

no colo da mãe, que tem ainda os seios cheios de leite na boca do outro, o caçula de nem um ano. Segue, oferece-lhe a outra, ao mesmo tempo: "*tó a teta aqui, mama um pouco!*", segue para seu trailer e dorme, imóvel, até às onze da manhã... Quando possível.

Um sono de criança. Um sono de criança de circo. Um sono. *²⁰⁸

Então, será que talvez fosse preciso procurar quais são os perigos que ocorrem no meio de uma experimentação real, e não a falta que preside a uma interpretação preestabelecida? As pessoas estão sempre no meio de um empreendimento, em que nada pode ser assinalado como originário. E sim, as coisas "sempre [...] que se cruzam, jamais coisas que se reduzem. Uma cartografia, jamais uma simbólica"²⁰⁹.

A educação escolar, como já apontado, é um ponto nevrálgico e que coloca questões em "sinuca de bico". Se as mudanças acontecem semanalmente ou quinzenalmente, as escolas mudam, também nessas proporções. A cada segunda-feira um novo lugar, uma nova professora, novos colegas. Um adulto ali do circo mesmo, indaga o insolúvel: "*não é muito bom, pois ela [a menina] já tá apresentando dificuldades, não aprendeu a escrever muito bem ainda*". As professoras, por outro lado dizem, genericamente, de uma gentileza dessas crianças de circo. "*Elas são educadas, não fazem bagunça, prestam atenção em tudo*." Os pais se orgulham e inflam os peitos: "*a gente de circo sabe educar mesmo, não é que nem esse povo que deixa o filho por aí, pra virar vagabundo e ficar fazendo tudo o que querem. Circense não mima fi não*". Mas a pequena diz numa terceira margem deste rio²¹⁰: "*É bom, eu conheço um montão de gente. Tenho um monte de amigos*".

Elas – as crianças – precisam, de todo modo, inventar um modo próprio para poder aprender o que a escola tradicionalmente aprendeu a ensinar, já que estão em uma configuração absolutamente inconstante e será desse caldo que sairá o que lhes cabe. Entre essa formalidade, uma outra educação escapa. A leitura, a escrita, a matemática, a educação física, as leis da física são, antes de tudo, apreendidas na dimensão cotidiana daqueles pequenos. Leem as peças e esquetes, aprendem a escrever e se comunicarem, vendem e manipulam o dinheiro sozinhas, nas barracas da entrada do circo, entendem o tempo do corpo em queda em uma corda ou

²⁰⁸ DB, 2013.

²⁰⁹ DELEUZE, 1998, p. 90.

²¹⁰ ROSA, 1988.

trapézio, ou em uma cambalhota que nos diz e incita a tentar, um pouco "transver o mundo". *²¹¹

4.3 RISCOS COMO ESTILO DE CAMINHADA OU PORTAS FECHADAS INVENTAM ENTRADAS

* Num dia deste verão de dois mil e quatorze, após armado o circo e autorizado pelo prefeito, o coronel da cidade os expulsou. Então, tudo se repetiu, como efeito de uma decisão aleatória, efeito da lei do cão. No dia seguinte, ao solicitar a regularização da papelada na prefeitura, uma funcionária tratou a circense, e a todos por extensão, verdadeiramente como bandidos. Uma cena constrangedora e absurdamente dura *“Se eu quiser eu mando a polícia e tiro vocês todos daqui. Vocês só dão trabalho, só encham o saco!”*. Urrava o monstro da burocracia. As negociações, assim, como são extremamente emburrecidas, não confortam e em nada parecem ter resolução fácil.

O invisível ao público se passa no fundo do circo, entre tensões e levezas, nos momentos em que a lona está desarmada, momento em que se atualiza também uma memória da cidade, do circense-cigano-bandido. Autorização dos poderes locais, públicos ou privados, para encontrar um lugar e armar o circo. Um lugar para trabalhar. Ser bem-vindo ou não? Há cidades em que esse local já é pré-estabelecido enquanto outras sugerem absurdos: *“Não podem entrar, só se estiverem no calendário cultural, anual e oficial, da cidade”*.

Puxar um ponto de energia ou fazer os gatos? Pagar a taxa de previsão de gastos ou deixar correr o relógio? Puxar um ponto de água e distribuir as mangueiras que abastecem todos os trailers. Aguardar a vistoria dos bombeiros e receber o alvará para funcionar. Distribuir ingressos nas escolas, quando lhes é permitida a entrada, pois, aleatoriamente há escolas cuja entrada do circense é proibida com um simples e seco: *“hoje não, tá?”*. Negociar patrocínios no comércio local em troca de cortesias, ingressos. Sair com carros de som e fazer propagandas.

²¹¹ DB e BARROS, 2000, p. 75 (“A expressão reta não sonha. Não use o traço acostumado. A força de um artista vem das suas derrotas. Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro. Arte não tem pensa: O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo”).

São, dentre outros, alguns elementos do cotidiano sob sol, sob chuva, sob frio ou calor, diariamente repetido. ^{*212}

Muitas das lutas não são em vão. Há, atualmente, cidades que conseguem fazer instituir leis municipais que asseguram a passagem do circo, sem que caia necessariamente nas imprevisibilidades do governo do momento.

LEI N° 9959 DE 24 DE DEZEMBRO DE 2012

Dispõe sobre a instalação e funcionamento de circos itinerantes no município de Fortaleza e dá outras providências. Faço saber que a Câmara Municipal de Fortaleza aprovou e eu sanciono a seguinte lei: Art. 1º - Ficam estabelecidas normas de instalação e funcionamento dos circos itinerantes e das escolas de circo que funcionem em lonas de circo no âmbito do município de Fortaleza. Art. 2º - Para efeitos desta Lei, entende-se por circo itinerante a pessoa jurídica regularmente constituída e que tenha por finalidade a promoção de shows ou espetáculos de linguagem circenses, por tempo indeterminado. Art. 3º - O alvará de autorização para apresentação de circos itinerantes deverá ser requerido junto ao órgão competente do Poder Executivo pelos proprietários dos circos, diretamente ou através da Associação dos Proprietários, Artistas e Escolas de Circo do Ceará²¹³.

←...→

A fixidez e a mobilidade também fazem estranhar algumas questões. A mobilidade deve estar relacionada a algo muito mais impalpável do que uma lona que se arma e desarma a cada novo dia. Estaria relacionada não ao ato visível de transitar entre localidades, de se mudar de cidades, de chegar e partir. Estaria, ao que parece, muito mais ligada à instabilidade que é da própria vida, ao impalpável do tempo que escorre e não se apreende, como num quadro de Dalí. Ao corpo que não se fixa em forma, ao pensamento do desassossego que pede um respiro profundo a cada sensação, à existência mesmo, turbulenta, que todo dia em corda bamba busca o movimento e ritmo dos braços, pernas e coluna, para que a queda ainda não aconteça ou, de queda, saia um riso.

A movimentação entre cidades não implica absolutamente essa mobilidade que produziria aquele “pensamento nômade” e o circense não é, *à priori*, nenhum representante desse nomadismo enquanto certo deslocamento do “eu”. Porém, o

²¹² DB, 2014.

²¹³ Decreto lei Fortaleza, 2016. Anexo 2, na íntegra.

personagem errante, a figura do estrangeiro, talvez carregue consigo um elemento provocador desse deslocamento de eixos subjetivos. Assim, poderia ser dito que o encontro, na praça, que é uma nova paisagem a cada dia, pode produzir o “estrangeiro em nós”?

E, seria “diante do espetáculo dessa mobilidade universal, [que] alguns dentre nós serão tomados de vertigem... habituados à terra firme; não conseguem se acostumar ao jogo e ao balanço do mar. Precisam de pontos “fixos” aos quais fixar a vida e a existência. Estima que se tudo passa, nada existe; e que se a realidade é mobilidade, ela já não é no momento em que a pensamos, ela escapa ao pensamento. O mundo material, dizem, irá dissolver-se e o espírito afogar-se no fluxo torrencial das coisas. – que se tranquilizem! A mudança, se consentirem em olhá-la diretamente, sem véu interposto, bem rapidamente lhes aparecerá como o que pode haver no mundo de mais substancial e de mais durável. Sua solidez é infinitamente superior à de uma fixidez que não é mais que um arranjo efêmero entre mobilidades.”²¹⁴

A mobilidade que diz das passagens e finitudes e não das possibilidades de apreensão em formas, a existência, faz pensar, então, naquilo que não é propriedade de um sujeito, mas que passa e que pede passagem, um movimento aberto. Mas será mesmo que tais provocações se misturam às passagens dos errantes que transitam? Poderia haver a proposição de que o encontro de um “personagem errante” com um o sujeito que (se) impõe a lógica da fixidez, aqui posta como do “acertante da norma/burocracia”, seria um provocador de alguma espécie de desestabilização ou um sopro de novidade em uma dimensão singular de uma existência? A imagem criada e preconcebida daquele que carrega o estigma do mambembe, poderia levar junto dele um elemento do instável, daquele que não segue determinadas regras? “*Vocês são todos bandidos!*”, grita e generaliza a representante das regras da cidade “*Que gente livre, maluca*”, diz outro cidadão.

Enfim, o que parece saliente é que há um encontro provocador e não um privilégio ou algo próprio de uma pessoa. Porém, é desse encontro, às vezes, que a impertinência diz mais do que outras tantas palavras. O que se pretende aqui é sugerir que há nesse carregar na bagagem, como em um baú ancestral, um sopro de insano, um gesto de esquivar, uma provocação sem proprietários.

²¹⁴ BERGSON, 2006, p. 173.

No entanto, dessas variações moduladas aleatoriamente, produzem-se também com frequência, nessas bagagens pesadas, questionamentos provocadores e que também se colam a ressentimentos (ou seria indignação?). Uma fala, gravada por uma mulher de um circo que circula pelo Nordeste do país, foi postada no dia três de maio de dois mil e quatorze e rapidamente teve mais de dois mil compartilhamentos, ecoou nas redes sociais, especialmente entre as redes de circenses. Os comentários sempre concordando e fazendo dela uma “representante” momentânea de outras vozes:

Senhores candidatos do meu Brasil. [...], eu represento uma classe, circense. Aquele circo pequeno que a gente coloca em bairros, comunidades. Minha família há mais de cem anos vive dessa arte [...]. Sou representante da cultura brasileira. Sou cidadã, eu me acho né? Sou invisível aos olhos de vocês. Tenho carteira de trabalho (nós todos temos), tenho identidade, CPF, e o principal ó: título de eleitor. Já andei mais de 2000 km pra vir votar em vocês. Não porque vocês merecessem, não que tenham feito nada pra nós. Mas porque a lei exige e eu cumpro com meus deveres, só não sei quais são os meus direitos. Eu não peço saneamento básico, eu não peço esgoto. Eu só quero trabalhar. Levar minha arte onde vocês não levam cinema, teatro, cultura de espécie nenhuma. Trabalhamos em comunidade e município, no sertão. Eu conheço esse Nordeste aqui, e a necessidade deles. Mais do que muitos de vocês que estão aí [...] façam leis que nos ajudem, porque eu estou indignada com o jeito que somos tratados por prefeituras, por governantes. Eu tenho um atestado do meu neto, de natimorto, porque o posto de saúde não faz pré-natal de mulher de circo, a gente tem que ser do município. Eu nunca pude, por condições financeiras, porque como tu tá vendo meu circo é pequeno, nunca tive condição de fazer um exame ginecológico como vocês chamam prevenção! Nunca fiz na minha vida. Muito dos meus dentes quando eu não pude pagar eu mesma ranquei. Amarrei num ferro e arranquei porque num guentava de dor de dente. Até hoje não sei quais que são nossos direitos. Desistir eu não posso, que é isso que sei fazer. De ser humilhada por secretários de prefeituras, a gente ser humilhada por fiscais de prefeituras. A minha arte é tão bonita! Senhores candidatos.²¹⁵

Em um momento, assim, de dificuldade extrema, as saídas pedem passagens, insistem em se fazerem concretude:

* Naquela ocasião, a chuva não foi bem-vinda. A lona, nova, comprada e ainda não paga rasgou-se toda durante temporal de poucos minutos. Circo abaixo, dias de caos. Recuperar a força diante do vento, ter vontades depois da dor. Deu-se um jeito como se dá em momentos trágicos. Perder a casa, mas não perder a vida. “*Poderia ter sido pior!*”, diz uma voz que conforta. E seguem na trilha de Adoniran

²¹⁵ Circense indignada, 2014.

Barbosa²¹⁶: “Não reclama, pois a chuva só levou tua cama [...]. Guenta a mão João, que amanhã tu levanta um barracão muito melhor”.

Os efeitos, porém, são percebidos quando as nuvens estão densas. Todos os olhares se voltam para o céu e se perguntam, mesmo sabendo que não haverá resposta: “*Você acha que vai chover? Será que vem forte?*”. A tensão e esses medos são explícitos e têm uma dosagem a mais quando há público presente. Mas não tem jeito. É lidar assim com as intempéries e a única prevenção possível é, em caso de temporal, cancelar o espetáculo, levantar o pano de roda e contar com a sorte. Se já começou o show, é o pedido de sorte que domina e vem junto entre rezas e orações atrás das cortinas. E aguardar. Enfim, entre os dissabores e estranhamentos, entre as andanças e pausas, entre estradas e cidades, um mundo se cria. Diverso e provocador. ^{*217}

←...→

Pertencer a essa dinâmica requer um aprendizado cotidiano, afinal, como repete o circense: “ser de circo é ser bom de picadeiro e de fundo de circo”. Ou seja, no fundo do circo, longe do público, nas funções cotidianas de armar e desarmar a lona, bater a estaca, abrir uma fossa, saber chegar e deixar uma praça, habitar o lugar em muitos lugares, negociar com as burocracias e leis da cidade, costurar a cortina, o figurino e a pele, fazer propaganda, montar os aparelhos, desmontar tudo de novo, ensaiar, cozinhar, circular entre cidades, tudo isso requer um trabalho que em muito pouco se assemelha à romântica face maquiada e brilhante do artista sobre o picadeiro. Ter serragem nas veias, no sangue, é como se produzir em uma experiência singular, é maquiar as rugas de um tempo bruto, do sol e frio na pele, de uma lógica dominante das referências fixas e insistir em um saber do corpo, no que pode, naquilo a que lança, em risco:

* Durante uma prosa de almoço, escuta-se que o dono da lona (que faz as vezes de negociar com as cidades), está em tal ou qual lugar, negociando a próxima entrada da trupe. Solicitando autorizações. Ele circula enquanto o circo está instalado nos arredores para poder planejar a próxima parada. E anda à beça! “*Quero saber quem é o sem-noção que fica falando que o circo acabou. Pô! Todo*

²¹⁶ BARBOSA, 1980.

²¹⁷ DB, 2012-2016.

lugar que eu chego eu escuto: ‘mas de novo? Já vieram aqui esses dias uns circenses aí!’ Onde o circo morreu, gente? Ah! Tá doido! Tem circo pra tudu lado”.

As mudanças, deste circo em especial, são realizadas semanalmente e, em geral, o espetáculo estreia na sexta e segue até segunda ou terça. Na terça, a noite começa a mudança e segue pela madrugada. Na quarta-feira continua levando todo o restante. Na quarta ou quinta, a lona é armada e sexta segue outra rotina. A expectativa de lotar a casa na sexta é sempre a maior. A sexta parece dar uma previsão do que será a praça. ^{*218}

E escapa mais.

* O cheiro da serragem invade as narinas. Sufoca pelo excesso. Transporta o corpo para um tempo ainda não vivido, um anseio de futuro, um desapropriar-se dos passados e virar uma coisa só – um *corpicateiro*. Pisar a serragem, abrir os dedos e a pele, mergulhar no cheiro intenso de suor maquiado. A mulher, o homem e o menino pequeno recebem seu público com a alucinante venda de comes e bebes. Maçãs do amor, feitas no automatismo cotidiano, batata frita e refrita três vezes, pipoca fria, refrigerante quente, algodões super-doces, cachorro-quente com meia salsicha. Que se passa que sob a lona transmuta-se no melhor *menu* do mundo?! Babam todos, pequenos e velhos.

A selvageria do capital num produto superfaturado que, entretanto, faz a vez de alimentar aquele que vende. Alimenta do básico. Ou do supérfluo: variável tanto quanto qualquer consumista “shoppingniano”. A mulher esbraveja por comprar o refrigerante meia boca a cinco reais. Mas bebe. Gordamente bebe. E pede mais um em estado de “piti”. A circense, no outro lado, ignora com um olhar que atravessa a gorda, sabe que cobra caro, mas diz com tranquilidade que “*ela compra por que quer! Não tô obrigando!*”. As crianças bestamente se encantam pelos objetos luminosos de vida curta que rodopiam nas mãos dos artistas. Alguns pais os adquirem, na ausência de um não, um tudo-bem-e-cala-boca. Salvo momento de vendas, o cheiro da serragem insiste... E, quanto mais pisado, mais explícito.

Pisamos todos!

Num destes dias, o circo era grande. Arquibancada de madeira bruta, cadeiras e camarote. O picadeiro clássico na altura do solo, sem palco. As estrelas pintadas na cortina e a poeira forte na lona remetiam à estrada e suas

²¹⁸ DB, janeiro de 2014.

intermitências. Num país, terra de todos os lugares, pegadas de tantas culturas, sotaques do mundo. O apresentador muda o tom da voz, sai dali qualquer coisa mais grave e um tom radiofônico ressoa nos ouvidos. Ele se faz sério, elegantemente em pose de mestre. A cerimônia está em suas mãos. Convida o público ao melhor circo do mundo, os melhores artistas, o melhor tudo. Mesmo que não. Ou quem sabe?

Os números seguem um a um, ora entediantes ora provocadores das mais intensas sensações! A mulher lindíssima com seu corpo à disposição dos olhares sobe, se equilibra, sorri. Encara a todos e quase oprime com tamanha potência. Um argentino sob o arame desafia o óbvio. Neste arame esticado, caminha com a grande perna de pau e faz possível o inimaginável. Ninguém na plateia expira o ar absorvido durante longos segundos e vibra, depois, num som deste ar libertado com voracidade como se, de súbito, ganhasse nova vida em aplausos eufóricos. Uma trupe de pequenos filhos deixa a todos estranhados.

Acrobacias margeando a fatalidade os ensina que a morte é apenas uma aliada da vida. Quanto mais próxima, mais intensa sua aparição no picadeiro e, por efeito, mais embasbacado fica aquele que assiste. Eles, tão pequeninos, parecem já ter dessa sapiência. E do lado de fora do picadeiro, o julgamento escapa da cidadina insatisfeita. “*Isso é trabalho infantil, precisa denunciar isso aí gente!!!*”, o palhaço daria um contraponto, mas sua fraqueza só entristece. Cumpre o ofício e desagrada. Despotencializar é também só um pedaço dessas coexistências.*²¹⁹

4.4 OS LUGARES DE QUANDO HISTÓRIAS SE FABRICAM

* À primeira vista, tudo silêncio. Onze horas da manhã, a depender do dia... Os moradores dos trailers descansam. Nesse dia descansavam, aparentemente. Ao meio dia, o almoço é servido. Como em todos os dias que se seguiram, arroz e feijão são “de lei” porque aceitaram que é saudável pois ouviram em algum lugar. Porque se não tiver, faz falta. Porque gostam. Porque é assim, brasileiroamente, sem saber. “*Sempre comemos assim!*”, diz a cozinheira-mãe-de-alguns. As misturas variam: carne cozida; salsicha; moela; ovo; fígado de boi; macarrão; linguiça frita. Gostam de carne e são, dos grandes aos pequenos, alucinados por refrigerante.

²¹⁹ DB, fevereiro de 2014.

A cozinha, com cara de uma instalação artística, é um trailer bem pequeno, como desses que vendem cachorro-quente nas ruas das cidades. Muito velho. Enferrujado, com pedaços do teto aberto, quebrado, que é carregado em mudanças de uma forma indescritível. A geladeira bambeia e o fogão assusta. A primeira impressão é de que tudo pode desabar e explodir a qualquer momento. A cozinha-de-sombrinha com o armário cheio de pratos e copos, levemente lavados, o teto, o piso, o fogão com chamas acesas, a geladeira congelada, a pia entupida que escorre no chão, no solo, na grama ou na terra onde está instalado, deixando ali seu rastro de água, comida, gordura, de gente.

Do lado externo, um pequeno toldo protege os primeiros que chegam. Uma mesa de plástico e meias cadeiras sustentam o tempo de se alimentar. E a fome chega ao meio dia mesmo que o hábito fora outro. Estar ali é também habitar outras experiências gastronômicas e, passada uma semana, o corpo se acostuma ao ritmo e sente fome ao meio dia. E às seis e meia da tarde, a fome do jantar. Religiosamente, duas refeições.

Os horários dessas são também horários de conversas. Raramente estão todos presentes, pois alguns se servem e vão para suas casas, talvez para ter as conversas mais íntimas, ou para ver notícias sensacionalistas televisionadas. Talvez. *“A cidade X não vai nos receber”*, diz o responsável pelos primeiros contatos com as possíveis praças. *“Disseram que nós tem que agendar de acordo com o calendário anual das festas da cidade. Falaram ainda que o último circo que passou lá não pagou os alvarás e nem o aluguel do espaço! Aí fode cum nós fi! Tá difícil viu? Na outra cidade lá, fiquei sabendo que a primeira dama não gosta de circo, e aí o prefeito proibiu!”*. A senhora que escuta solta: *“é que é coisa de pobre”*. A outra, jovem, ironiza: *“é nada, é porque a gente é gostosa mesmo”*. *“Antigamente não era assim, o povo da cidade fazia fila e pedia pra gente ir”*. A pequena, de seis anos, observa atenta e silenciosamente a conversa enquanto come um fígado de boi, com a mão. ^{*220}

Não é incomum, em um encontro com o circense, em especial com os velhos, que apareça enquanto testemunho fundamental de sua vida, uma fotografia. Dalí, como louros da história, imagens que falam. Os mais novos, com as tecnologias de registros já se apropriam das redes sociais para postar, além de fotografias, também

²²⁰ DB. 2015.

vídeos. Mas esses álbuns, entre outros documentos, tem um valor inestimável para os circenses, principalmente para os velhos. Omitidos da história da arte, sem verbete nas enciclopédias, eles têm em seu álbum a única prova de um tempo de glória, quando eram aplaudidos por reis, governadores, interventores, bispos, prefeitos. O amor de um circense pelo seu álbum de fotografias é um amor quase carnal²²¹.

* * *

* Diário a bordo outonal, fim de tarde.

Xeque!

Xeque!

Xeque-mate!

No portão da casa, a recepção canina assusta, mas se contrapõe à abertura que nos dá o velho palhaço que parou na cidade. “*Entrem, podem entrar, a casa é de vocês.*” Uma casa simples, cheia de cachorros em uma pequena vila de casebres.

Ali um velho circense e “sua senhora” vivem há pouco tempo com ajudas variadas, pequena aposentadoria e cesta básica de projetos sociais. Ao redor, desconhecidos e um ou dois filhos. Ela, a velha de cabelos longos e cinza, pequena, sentada na saleta se levanta com dificuldade por uma hérnia que lhe aflige o corpo. No cômodo minúsculo, expõem-se imagens sacras, cortina anacrônica, sofá feito de cama, televisão, flores de plástico. Os artesanatos pobres e ricos de significados decoram estrategicamente o ambiente entre fotografias e uma bíblia aberta. O cheiro é de tecido guardado. “*Quer um chazinho?*”, oferece repetidas vezes. “*Fique tranquila, estou bem*”.

Nada se diz a respeito, mas o passado sob a lona invade a sala como um vento que destelha em poucos minutos, sem esperar. É de circo a prosa, sem o constrangimento de uma direção. Nem é preciso perguntas, eles falam, eles querem falar, parecem querer que embarquemos juntos em suas lembranças. Com uma

²²¹ AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 11.

voracidade aiônica de uma crônica-beleza, narram passagens, fragmentos de uma outra vida.

Outrora sua casa era um trailer, mas há cinco anos pararam com o circo. Filhos da década de trinta quando “*o circo era outra coisa!*”. Um dia resolveram parar: “*A igreja ajudou*”, ele diz.

Perde as contas de qual geração pertence, lança apenas um... “*muitas... os avós de meus avós já eram do circo, e eu nasci ali, e vivi mais de setenta anos de circo em circo*”. Ela, nascida na fronteira brasil-argentina, carrega um sotaque poético de portunhol envelhecido. Com seus longos cabelos brancos e as dores de hérnia ri, sistematicamente. Um dia, menina, foi ver o circo lá na fronteira e se apaixonou por ele (aponta seu marido). Partiu a viver um amor com quem nunca teve uma discussão (dizem com orgulho). E, cá, na escuta, deixamos “nus” escoar por entre a pele a história que se cria ali. No circo teve seus filhos, hoje espalhados trabalhando em shoppings, igrejas ou no circo pequeno de Minas Gerais.

A conversa dura nas memórias. As fotografias postas sobre o colo são mostradas uma a uma, em detalhes. A cada imagem uma história: “*minha mãe e meu pai aqui, ela era forte, a portô²²² do meu pai... que era o volante*”. A fotografia preto-e-branco da década de vinte dos mil e novecentos, mostra a mãe de collant, linda, e ele, de collant, lindo... A postura ereta, em posição incrível da mulher suportando o peso do homem com apenas uma mão e provocando, quiçá, uma quebra nas posições estabelecidas.

Em outra, ele, o contador das histórias, equilibrando-se em quatro cadeiras sobrepostas sobre a mesa. A mãe, ao lado, olha-o firmemente ciente da possibilidade de uma queda, mas, confiante na aposta. Quando o palhaço surge, a fotografia preto-e-branco com partes já apagadas, colore-se como se viajássemos e estivéssemos mesmo ali, na plateia, vendo o riso (talvez) provocado.

As fotos estão a se perder, algumas sem bordas, outras já quase se esvaecem no papel, uma imagem-quase-sonho, quase imperceptível. Muitas históricas que, ao que pareceu consolo numa fala escapada, “uma hora vai mesmo acabar”.

“*Não tenho saudades*” diz, enquanto toda a conversa se pauta nas lembranças daquilo tudo o que viveram no circo. O “não tenho saudades” soa

²²² Portô, o acrobata (de solo ou aéreos) que dá a base para os números, é o “forte”. O volante é o outro que, sobre a base do forte, faz suas evoluções.

violento e quebra as pernas ainda românticas de quem não esteve lá, mas aponta também a uma força que quer afirmar o que acontece, seja lá como for. A fala do homem arde num *"agora a gente tem a igreja! Graças a Deus! Ela (apontando a mulher) que puxou. Eu chamava ela: "lá vai a crentinha indo pra igreja! E o pastor dizia: "uma hora ele vem"... Eu não acreditava, mas agora eu creio, o circo ficou muito ruim pra gente, agora a gente segue os mandamentos"*.

Ele relata trechos dos sofrimentos vividos enquanto circense: *"sempre fomos rejeitados dentro do circo mesmo. Tinha circo que a gente sempre ficava de fora, até mesmo na montagem do trailer, a gente ficava fora do círculo. O dinheiro também nunca foi bom. Um dia o dono do circo que a gente estava por último disse: vocês podem ir embora, já não tem o que fazer aqui"*. Ao mesmo tempo mostra, aleatoriamente, mais fotografias, nos dando uma impressão de orgulho pelo que viveu. Sensações variadas nos provocam e, talvez, as coisas sejam mesmo assim.

* * *

A derradeira função:

Ele conta: *"naquela noite eu me vesti, coloquei minha roupa de palhaço, fiz a maquiagem... Mas sabe, tava uma coisa muito triste aqui dentro (aponta o peito). Mas eu fui, fiz a função, apresentei minha última vez com mais de setenta anos, e eu sabia que era assim. Virei, tirei a roupa em casa, dobrei bem devagar, (faz o gesto todo, de pé)... A calça, a camisa... E falei pra meu filho: vai filho! Agora é com você! Depois desse dia, nunca mais eu fui palhaço, nunca mais pisei num circo"*. Mas corta o possível drama instalado na sala: *"Ih filha, são tantas histórias! É tanta lembrança"*.

Estava grande a vontade de ficar, mas era tarde. Caindo a noite, os olhos dos velhos oscilavam entre o brilho e a sonolência. Abraço dado e muita gratidão. Quem narra, quem aprende? O convite retorna na porta de saída: *"volte quando quiser, tem ainda as histórias das viagens, a gente foi do sul ao Amazonas. Vixi, ali tem muitas histórias"*.

E aqui, seguem ainda e tanto... sem ponto final... *223

Seria possível pensar no que habitualmente é produzido para não deixar rastros, uma quase impermanência? O que não é querido eterno, ou seja, o

²²³ DB, outono de 2013.

efêmero, a finitude, a morte, parecem tornar-se elementos incitantes das passagens circenses e, curiosamente, aquilo que chama às tensões. Aquilo que aparece sem uma imposição a pensar, “um pensamento vagabundo”, aquilo que na passagem é deixado ao largo. Seria esquecido o que se escuta no escape ou estaria a provocar a escrita, à espreita?

As experiências deste texto aparecem como um lugar em que as lembranças perpassam a todo momento o processo de aprendizagem e invenções. A memória cravada no corpo é tomada como elemento fundamental na construção do trabalho artístico tanto quanto no fazer cotidiano. * *“Esse número eu faço desde criança, já nem sei como aprendi, sei que meu avô fazia e eu não sei como faço, mas faço. Não dá medo não!”* ²²⁴, diz uma circense em uma conversa no intervalo de um espetáculo, sobre seu número aéreo. No processo de construção de um número circense, é preciso estar atento, presente em cena.

A vida, em cena ou fora dela, corre riscos quando titubeia. Na possibilidade da morte, é preciso uma intensa conexão com o tempo onde a vida – e a arte – acontece. Cair do voo do trapézio, um mal jeito na acrobacia, uma faca que o atirador erra quando mira o alvo, um fogo que queima, uma lona mal posta ou um palhaço previsível estão, pois, entre as reais possibilidades de uma cena viva. E, assim, fica cada vez mais difícil dizer de vida circense sem tocar naquilo com o que ela lida em seus processos de criação: a relação com o erro, com o risco e com a morte. A experiência circense, já tendo aqui uma força maior para dizer: é uma arte em que se arrisca a vida, nas possibilidades da morte como também em uma espécie de quebra de valores. O erro e a morte, nesse sentido, sugerem-se: compõem a alquimia da arte circense.

Os regimes do corpo produzidos desde a infância naquilo que tange às suas criações, seus estilos de vida, naquilo que, enquanto espaços de expressão cria campos de sensibilidade, um conjunto de intensidades possíveis, também vêm colaborando a orientar tal sugestão. Ao ter trazido, como apontado anteriormente, histórias contadas, memórias, lembranças de quem vive ou viveu um dia o cotidiano circense, tem-se a intenção de marcar alguns movimentos, certas produções de subjetividades ao lembrar o entendimento de que

²²⁴ DB, 2015.

as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso, cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado ou que ela cria.²²⁵

As experimentações no universo circense dizem, em certo sentido, de um modo de vida que em seu movimento urge habitar o tempo de um modo singular. A movimentação pelo espaço, na circulação entre cidades, nos jogos e trabalhos do corpo lançado a limites, impõe, talvez, um lugar do saber definidor de algumas espirais da existência. Desloca-se pelo espaço e habita em um escape do tempo, o instante mesmo. No ato espetacular, a exibição para o público possui qualidades de cena, de ficção, mas transmuta-se em experiência concreta para o artista que a vive, para o corpo que se lança e compõe aquele acontecimento.

A morte, aliada a estas linhas de pensamento, acaba por questionar aqueles processos de mortificação, que tratariam mais de “uma renúncia a este mundo e a si mesmo: uma espécie de morte cotidiana. Uma morte que é suposta dar a vida em outro mundo”²²⁶. Mas a morte, aqui levantada e querida, é aniquiladora da verdade, da constância e da previsibilidade, da certeza e da eternidade, a morte do sujeito portador de uma essência fundamental, do eu, do ideal e da norma. A morte da “obsessiva vontade de totalização, que persiste em orbitar em torno dos antigos universais: o sujeito, a consciência, a pessoa, o homem”²²⁷. Essa morte é aquela por onde a vida insistentemente escapa e se faz e se cria. Uma morte que na sua intensa presença é afirmação da vida.

Enfim, entre os tempos dos processos “adaptacionistas” e a experiência mambembe, parece haver uma fissura, acontecimentos que, por ventura, dizem dessa apreciação de lugares diversos, desse limiar entre os campos de possíveis e improváveis na regência e saberes do corpo. Diverso ao “tempo [que] penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder”²²⁸, o corpo penetraria o tempo. Ao público que presencia os rompimentos de limiares do aparente possível, algo acontece? O circense quando se desliga daquele cotidiano, o que se passa? Eis as indagações que aqui percorrem lugares (espaços) diversos e seguem insistindo.

²²⁵ DELEUZE, 1992, p. 47.

²²⁶ FOUCAULT, 2003, p. 369.

²²⁷ GIACÓIA, 1993, p. 356.

²²⁸ FOUCAULT, 1999, p. 129.

←...→

O conjunto dos exercícios que estão à nossa disposição, tem o sentido de permitir que nos preparemos constantemente para esta vida que será tão somente, e até o fim, uma vida de prova, no sentido de que uma vida que será uma prova.²²⁹

* De trás das cortinas estão sentados, conversam, fumam, brincam e falam da vida corriqueira. Vestidos, são malabaristas, contorcionistas, palhaços, mágicos, músicos e bonecos infantis. Têm fogo aceso, dança e pomba adestrada. Dalí, o espetáculo surge sem qualquer ritual aparente ou explícito. A concentração para pisar o picadeiro é de uma intimidade invisível. Enquanto se vestem e se maquiam, talvez. Enquanto colocam a música, talvez. Esta, a música, que recebe o público, toca em religiosidades se contrapondo ao vermelho da lona.

Acordar e fazer funções do dia, almoçar e jantar. Entrar no picadeiro. É como se algo tão cotidiano tirasse a dose de “preparação” para entrar em cena. Ou, em outro sentido, talvez seja a própria rotina a substância ritualística da preparação. Não é cena: “*a gente tá sempre pronto pra entrar*” ou “*quero morrer no picadeiro, em cena*”. Essas falas dizem! Mais do que supunha. Ao retomá-las e (re)escutá-las uma evidência se explicita: a preparação para entrar no picadeiro é inerente ao viver no circo. Não se fragmentam.

Tudo é de uma mistura e de uma naturalidade que seria como bater um papo com amigos aqui no fundo de casa, acordar e tomar um café, com sabor. Mas a prosa é um espetáculo. As pessoas que pagam sequer supõem que ali é um pedaço da história. Ou imaginam? O fundo do circo é mistério que dá ao circense um tom único e inigualável. Quem pisa o picadeiro carrega consigo algumas heranças e tanta imagem que entrou e saiu da cidade milhões de vezes, que alimentou fantasias, inspirou fugas e despedidas. Desamores, brigas, seduções arrebatadas nas andanças. Pisar o picadeiro é levar à vista do público, gerações passadas e vindouras. Deixar passar... Deixar ir, pra poder ficar. E segue assim, rotineiramente, numa rigorosa disciplina que os dias lhes impõe. De passagem, não há acesso à profundidade dos apegos, mas, especialmente, dos desapegos. E o brinde se faz ao lado dos agradecimentos e aplausos da plateia, a cada novo encontro, quando por

²²⁹ FOUCAULT, 2010, p. 436.

sorte e confluências outras, acontece da casa ficar cheia e deixar a praça quente.

*230

* E lá, em algum lugar, em meio à monopaisagem musical produzida pelos “agro(play)boys-music”, surge abruptamente um chamado que se torna um quase alívio aos tristes dias anteriores. O circo chegou! (diz a propaganda que passa pela avenida). A terra vermelho-tinta que colore os pés e unhas, deu à lona um tom bruto. Vindo do Sul, a comitiva rasga a Transbrasileira e finca seus mastros num Brasil Central. Entre sojas, milhos e boiadas, a gorda lona agora ruborizada de pó, sobe. Lentamente sobe.

As luzes são parcas, o picadeiro de solo fica a uma altura indiferenciada em relação ao público. O que os separa são as cadeiras, muitas, talvez umas seiscentas. Sobre a terra, naquela noite barrenta, a fila de pagantes dá a impressão de casa cheia. Mas não, apesar de estreia, o interior denotou os poucos presentes. Mas entrar neste universo particular, nesta composição casa-trabalho-diversão-vida-morte é sempre uma experiência de encantamento aos que sofrem das paixões.

Como de hábito, neste circo brasileiro, “enciganaiado”, o público é de crianças e da gente pobre, agora do cerrado. Como raras vezes, uma diversão possível para quebrar a lógica boteco-beira-de-estrada-igreja-televisão, já que os *points* não lhes cabem. Nessa ocasião, poderão percorrer um pedaço da noite sem o toque de recolher imposto pela bizarra lei dos coronéis. Com carros populares ou a pé, entram no terreno. As barracas de comidas são sedutoras e por ali fazem deixar um pouco do salário surrado na pipoca e no algodão doce. Ou na maçã do amor.

Uma pequena – de uns dez anos – atrai o bicho da curiosidade com sua maquiagem intensa. Ela vende crepes. Sua mãe, logo ao fundo, fuça freneticamente no celular. E a guria de voz imponente: “*Pois não?*”, respondo: “*Vocês vêm de onde?*”. A pergunta imprópria na hora da venda a deixa intrigada. Ela encara como quem diz: pra que saber? Estamos aqui, vamos trabalhar aqui, somos daqui agora: “*A gente estava aqui perto, a senhora quer um crepe?*”, “*Não, obrigada!*”. Ela olha com um sorriso doce de leite e percebe ninguém mais na fila. Relaxa na outra pergunta: “*E você, nasceu onde?*”. Ela: “*Ah! Não sei!*” e sorri sem vergonha. “*Mãe, onde mesmo eu nasci?*”, “*Em Brusque – Santa Catarina*”, “*Ah, é!*” .

...vinte e tantos minutos...

²³⁰ DB, dezembro de 2014.

A voz do apresentador anuncia o início. Agradece aos apoios da cidade que, aparentemente são poucos, mas os faz parecerem um bocado a mais. Agradece ao prefeito, (que sequer sabe quem são eles), agradece ao doutor delegado, aos bombeiros e ao *“incrível mundo do circo que há milênios leva alegria e diversão para todas as pessoas!”*.

A dama cigana dança o ventre, logo de cara. Bonita, com pele fortemente marcada: a cada traço da face, um pedaço de estrada. Faz seu número, cospe e devora o fogo, sai e volta ao camarim.

Inesperadamente, o número mais absurdo é logo o segundo! Um trapézio de balanço, uma escada de uns dez metros. Uma mãe e um filho que estão ali a ser qualquer coisa diferente do lugar acostumado de mãe e filho. Primeiro ela, depois ele. Sobem e estão seguros apenas pelo balanço que os liga ao topo da lona e... Mais intensamente... É certo, à história que os compõe. Agora a barra do trapézio é o ponto central onde a escada é colocada horizontalmente em paralelo ao chão. O apresentador frisa com fulgor que eles estão sem cinto ou rede de proteção. Nada, aparentemente, os separa da morte iminente!

Consistem agora em traçar em sintonia transcendental o trajeto em direção à extremidade da escada. Juntos, harmonicamente, que de tão lentos não se percebe seus movimentos enquanto vão se afastando. Não desviam um segundo sequer seus olhares... Uma cumplicidade a.b.s.u.r.d.a põe suas vidas, juntas, em risco. Já no limite da escada que agora balança um pouco como uma gangorra de crianças, o público sua frio.

Alguns não olham. Então ele, o filho, numa ousada performance, faz acrobacias no pequeno trapézio instalado num extremo da escada, onde ele se encontra. De ponta cabeça, seu peso é seguro pela lei da física em que a mãe suporta o peso, compensando-o no outro extremo da escada. Mas da física com outros objetos de experiências ao “material” humano, um caminho gigante distancia. Eles podem cair, é certo, é impressionante o tamanho desse risco. Quem pode entender isso? Incompreensível e sobre-humana a intensa relação de quando a morte seduz... Eles sabem bem disso. Abusam desse saber e ficamos todos abestalhados.

O caminho de retorno ao trapézio primeiro é acompanhado das palmas nervosas... Dita um ritmo preciso de alívios ou, talvez, de não ter sentido o erro do outro, sua queda, sua morte. O número nesta noite foi perfeito. Descem, agradecem

e desaparecem numa luz sombria. Certamente algum tanto de suor deve ter ali agitado as cadeiras sujas.

E entra o palhaço, pois, além do mastro, ninguém ali é de ferro.

[...]

Do lado de fora as vendas são boas. O intervalo, depois de tanta provocação, é de bebida, comida, brinquedos. ^{*231}

* * *

Entrando um pouco mais nessa coisa de aprender a jogar com a morte.

* Uma mãe sobe e segura numa corda que está presa no mastro, por um moitão já meio velho, este, por sua vez, seguro no mastro do circo. A filha, logo em seguida. As duas se olham como estratégia de segurança, uma vez que a lonja não as envolve. A mãe nas alturas, a filha, de oito ou nove anos, nas alturas. Elas giram juntas, seguras nas mãos dadas apenas (apenas?), confiantes da corda não rasgar, confiantes do suor não as trair, confiantes que aquele não vai ser o dia de desaparecer, confiantes em coisas que jamais se saberá. Sem cinto de segurança, sem rede, escolhem riscos, brincam o trabalho e a arte de viver.

De toda vida, tem a morte como alquimia, como guia, como parceira. Pois, como se escuta ali na prosa final, na saída: *“E o medo de sua filha cair?”*; *“E o risco da escada tombar?”*. Ela rebate: *“Se tiver que ser vai ser, na verdade, pode acontecer, mas a gente tá preparado pra isso... O número da escada a gente aprendeu com meu avô... Mas esse eu não faço, me dá tontura... Este com minha filha, da corda, às vezes percebo lá em cima que ela está um pouco desligada, fica procurando os coleguinhas da escola. Chamo sua atenção ali da corda mesmo, e ela volta a si. Eu converso bastante com ela... Mas é assim mesmo, não dá medo não, a gente sabe que se tiver que acontecer, acontece”* (repete). Silêncio em turbulência. ^{*232}

←...→

²³¹ DB, janeiro de 2016.

²³² DB, fevereiro de 2015.

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo que assisto é um espetáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu.²³³

* Ensaio da MORTE...

Sentada na cadeira de plástico de três pés e sem encosto, em meio a uma prosa informal com a cozinheira, um senhor se aproxima. Magro, olhos claros, pele bronzeada, bem arrumado. “*Aôh de casa!*”... Para surpresa, era um conhecido palhaço que parou com circo. A senhora lhe pergunta: “*Mas e aí? Você não vai voltar?*” E ele: “*Ah, tô pronto... meu trailerzinho tá no jeito, só preciso arranjar como. É duro viu? Pra quem bebeu dessa água, ficar na cidade é como morrer*”. Sem dramas maiores, ele diz de uma dor profunda. Que precisa voltar ao circo.

Olho para ele, meio com rabo-de-olho, e os dele, “com vontade de lágrimas”²³⁴ que segura num gesto ligeiro das mãos. Desprevenidamente o peito aperta. Parar com o circo é um fato. Seguir com ele é uma verdadeira luta, travada, a todo momento com as imprevisibilidades dos poderes públicos, privados, climáticos. As visitas, pois, trazem também a certeza de querer continuar essa guerrilha, de que, apesar das dificuldades gigantes, a possibilidade de parar é como lançar o corpo num lugar que não lhe pertence. É como lançá-los a uma experiência que não é a deles, é criar-lhes amarras e âncoras. É cortar-lhes o fio da história. É romper algumas memórias. Os trailers são postos em círculo, um em frente ao outro, numa configuração tribal de um desenho que sugere proteção mútua e ainda lembra que a cidade é campo da solidão. “*Não consigo me imaginar na cidade, morando em casa. Acordar e me sentir sozinha! Deus que me livre! Não ter ninguém pra dar bom dia... Que horror! Me dá desespero de pensar! Aqui eu acordo e sei que todo mundo tá aqui!*”, diz a cozinheira.^{*235}

²³³ PESSOA, 2006, p. 36.

²³⁴ “A maioria da gente enferma de não saber dizer o que vê e o que pensa. Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, como que aquela figura abstrata das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos (...) uma criança, que uma vez ouvi, disse, querendo dizer que estava à beira de chorar, não “Tenho vontade de chorar” que é como diria um adulto, isto é, um estúpido, senão isto: “Tenho vontade de lagrimas (...) aquela criança pequena definiu bem a sua espiral” (PESSOA, 2006, p. 28).

²³⁵ DB, 2014/15.

O gesto grotesco do palhaço ou o corpo sublime do trapezista, do fogo, do público, da cidade que presencia as possibilidades de um corpo levado aos extremos da superação de limites cotidianos. E, assim, transformado em espetáculo, contagia por tamanhas extravagâncias. O acrobata em saltos mortais, o atirador e suas facas, o trapezista que rodopia pelos ares desafiando a força da gravidade, objetos flutuantes, como mostra o malabarista, provocam espanto pela quebra do hábito. Desses liames que escapam nos encontros com as artes circenses, dentre algumas de suas linhas, evidenciam-se estranhamentos. Que experiências se produzem e dizem esses encontros enquanto os modos de existências possíveis do contemporâneo? Será que, por ventura, se se fizer possível, nas mais diversas entranhas do contemporâneo, nas práticas cotidianas, desconfiar das naturalizações e perversões inventadas, dos medos, das faltas, dos desejos incitados para deixar passarem brechas a novos instantes?

* Intempéries nas “gentes”...

Os dias se seguiam num calor extraordinário.

Sob o sol ardente de um fevereiro atípico, sem águas pra fechar março, só suor. Debaixo da lona, os graus Celsius ultrapassaram a medida suportável e arrastavam a pele como se fosse descolar da carne. Suportar era uma questão de necessidade... Sem ar refrigerado, condicionados ao inferno. Pouca sombra nos terrenos onde o circo estava armado e, então, o que restava mesmo era esperar as horas passarem e tentar viver de novo. Como zumbi tropical, tudo se passava numa lentidão molhada. A percepção do mundo derretia. Ao menos para quem não produzira o hábito de suportar limites extremos.

Não se movimentar muito para não ativar as moléculas de calor... Eis a única tentativa. Em vão... Elas tinham vida própria. Mas do outro lado da janela, o ritmo cotidiano seguia, como numa cena em que nada poderia transtornar. Seguir, quer quisessem ou não. Ou será que essa gente do circo tem algo diferente entre a pele e os ossos? Seriam as tais serragens? Propagandas com carros pela cidade, fincar estacas e fazer fossas no chão seco, puxar as cordas, passar o som. Manter a ordem.

A pergunta impertinente pressionava! Como suportam essa temperatura? De que são feitas essas pessoas? Na perspectiva sedentária... A cidade estava morta, parada. Mas o ritmo circense seguia, sem águas, só suor. Para ter água, é preciso

um ponto público primeiro. Desse ponto – uma torneira – a mangueira mais grossa distribui às outras, que então abastecem cada um dos trailers.

A água, porém, era impalpável. Esse tal calor que virou notícia nos jornais, que não foi brincado, aquecia a água sem ser convidado. Tocá-la era como tocar uma chama acesa, pois numa estranha composição, a água virou fogo. E então, nem os banhos que poderiam aliviar um pouco eram queridos. Até em estado de puro suor e fadiga eram dispensados. Talvez tarde da noite a coisa melhoraria. E de fato, era o único momento possível.

O palhaço, sem maquiagem, em hora de almoço, só “reclama” quando lança uma frase boba: *“Estamos em uma nova estação do ano: Eutono, eu-tô-no inferno!”*. E seguiram, como se nada fosse assim tão problemático quanto para quem, realmente, preferiria um mergulho profundo numa neve qualquer.

E veio uma chuva meio tímida...

Ajudou a piorar e a cozinhar um pouco os “semi-viventes”. E foi assim uma fase do ano. Só isso, pois, *“o inverno foi pior... Choveu muito neste inverno e fez frio. Foi difícil aqui pra gente, pois o pessoal não sai de casa pra vir pro circo com chuva. Com chuva e frio então, piorou! Assim tá bem melhor... O povo quer é mesmo sair de casa no calor!”*. Pois é, pois é, cativa o tapinha na face e pergunta de novo: de que são feitos? ^{*236}

* * *

Temos todos duas vidas: a verdadeira, que é a que sonhamos na infância, e que continuamos sonhando, adultos, num substrato de névoa; a falsa, que é a que vivemos em convivência com outros, que é prática, a útil, aquela em que acabam por nos meter num caixão.²³⁷

É romântico associar a circulação – geográfica – entre cidades, característica peculiar ao circense, à experiência de produção de um “outro lugar”, diverso. Uma associação produzida, a partir de uma sugestão, de que as mudanças constantes, um cotidiano de lugar em lugar, são produtoras de liberdade. É provável, e comum, que também o perder o chão geográfico em nada implique em termos de uma

²³⁶ DB, 2015.

²³⁷ PESSOA, 2006, p. 31.

surpresa, mas que passe a associar-se mais à sensações de impotência, de morte dos possíveis e, aqui, a experiência da desterritorialização passa a ser apenas uma desconfiança.

* Um circo na cidade vizinha.

Em meio ao cotidiano intenso, os vizinhos circenses saem na noite de folga para assistir aos colegas de profissão e vida a trinta quilômetros. Um mastro sustenta aquele circo. É pequenino, do menor possível, mas indica que haveria ali o maior espetáculo da terra... No menor circo do mundo. Sua pequenez tornara pitoresca a paisagem. E o espetáculo se inicia neste derradeiro dia num povoado de quinhentas vidas.

Picadeiro pobre. Figurinos rotos e as vozes são marcadas por um *non sense*. O que dizem que não escutam? O microfone lança o apresentador ao tom inaudível. O microfone ruge e não comunica. Não há música e os artistas não estão ali. Meio despedaçados, apenas. Seus gestos estariam amputados por um estado de desapropriação do tempo? Seria gente já sem fome ou um mero descuido da lembrança? A moça se contorce meio dura num figurino que não lhe cabe. A cena fica fria. Ela está fria. Nós estamos.

O palhaço provoca, mas não é do riso que se alimenta. Que paixão lhe domina? Testemunhar sua aparição é como lançar-se a uma tristeza oceânica. Vontade pública de morrer de “morte matada”.

A atração principal pisa leve e, no figurino, tio Sam ao som de *Soleil*, sobe no trapézio. Ele tem sete anos, o menino trapezista. Para grande surpresa ele sobe e segura a barra, sem lonja, sem rede, sem nada. E atualiza a constatação de que isso existe. Como num piscar de olhos, estão todos, neste momento, em meados do século passado quando a atração fica maior, quanto maior for o risco real.

A morte, uma vez mais, insiste. Ela sim tem presença e é protagonista num pequenino corpo de malha azul. E o pequenino do pequenino circo brinca de morrer... Como numa roleta russa, faz os giros ousados de grande trapezista. Ele salta, ele queda na barra e se segura com um braço mais fino que a barra. Por um acaso – ou confluências outras – não era dia de cair.

A plateia, ou parte dela, sai em um quase choque dominante, consternada, enquanto já se avista nos fundos, o circo pobre, de lona bela e morte iminente, desarmando. Desarma e segue para uma outra praça a lançar sua aparição. Triste. Um pouco assim mesmo... Deixando a dúvida de como ainda segue... Há outros

caminhos? Adentra a estrada vicinal... No meio da noite, se lança num rastro, quase invisível. De um dia a menos. E no mais... O menino azul é forte. E, agora, por que não sai da cabeça essa provocação? ^{*238}

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra-e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem. Sem dúvida esse homem conhecerá noites ruins, em que estará cansado e encontrará fechado o portão da cidade que lhe deveria oferecer repouso; além disso, talvez o deserto, como no Oriente, chegue até o portão, animais de rapina uivem ao longe e também perto, um vento forte se levante, bandidos lhe roubem os animais de carga. Sentirá então cair a noite terrível, como um segundo deserto sobre o deserto, e o seu coração se cansará de andar. Quando surgir então para ele o sol matinal, ardente como uma divindade da ira, quando para ele se abrir a cidade, verá talvez, nos rostos que nela vivem, ainda mais deserto, sujeira, ilusão, insegurança do que no outro lado do portão e o dia será quase pior do que a noite. Isso bem pode acontecer ao andarilho; mas depois virão, como recompensa, as venturosas manhãs de outras paragens e outros dias, quando já no alvorecer verá, na neblina dos montes, os bandos de musas passarem dançando ao seu lado, quando mais tarde, no equilíbrio de sua alma matutina, em quieto passeio entre as árvores, das copas e das folhagens lhe cairão somente coisas boas e claras, presentes daqueles espíritos livres que estão em casa na montanha, na floresta, na solidão, e que, como ele, em sua maneira ora feliz ora meditativa, são andarilhos e filósofos. Nascidos dos mistérios da alvorada, eles ponderam como é possível que o dia, entre o décimo e o décimo segundo toque do sino, tenha um semblante assim puro, assim tão luminoso, tão sereno-transfigurado: – eles buscam a filosofia da manhã.²³⁹

Considerações – quando finais – parecem não caber muito, uma vez que, entende-se, elas foram sendo tecidas desde a primeira palavra, lançada lá, algumas páginas atrás. Considerar somente no final é como tentar concluir, fechar e amarrar. Contudo, esse nó que amarra não parece, aqui, querer se apertar.

²³⁸ DB, 2013.

²³⁹ NIETZSCHE, 2000, p. 306.

Segue frouxo para outras praças, outras errâncias, na vontade de seguir de mãos dadas andarilhas. Assim, com

* Cortinas abertas e um salto à beira.

“Quanto mais caminha, maior a distância”, mas se inventa um ponto final no intuito, agora, de partilhar o trecho percorrido e diante disso, novo nó. “Desangustiado”, mas um nó. E vem um fio de sintonia ao pensar que o ato brusco de buscar uma verdade para questões que dizem de existências é mesmo uma cilada. Então, como apaziguar o corpo num estado de passagem que impele a um saber fazendo-se e sendo inventado junto: aqui, aí, num entre-mundos? Saber que inventar definições e propor “soluções finais” faz parte da violência do afogar-se no aceite frio para “até que a morte nos separe” e, assim, beber e topar a sobrevida como se fosse, este estado, a única possibilidade ou a mais adequada experiência.

Como seguir na pausa, caminhar no instante que impele à singularidade de uma velocidade irreconhecível aos sentidos pré-moldados? Os pontos finais são colocados fixos, mas são mais, talvez, estados do movimento. A finitude é um descompasso vivo e canta o silêncio da solidão mais povoada que habita-"nus". Uma enunciação intensamente coletiva. Assim é mesmo a tentativa de deixar passar a sensação de que a palavra dita é muda-tagarela quando anseia julgamento. A escrita também, como um trecho recortado que então vira uma coisa nova, ora num vazio de excessos, ora um palhaço triste ou uma criança dançando com a morte no trapézio de um circo infame. Ora outra, como um meio de passagem para experiências diferentes, que não a da tristeza apenas, mas da alegria errante do contágio, da abertura às novas paisagens, da imprevista e insistente afirmação do acontecimento que é de fatalidade, da borda e do escape do corpo.

Escrever é uma tentativa de dar um contorno poroso a uma experiência, assim como a pele margeia o corpo, dança e moldura o externo e o interno. A palavra intenta estruturar aquilo que no entre seres passa. Aqui, diz das vidas incontáveis e anônimas que brotam nas praças quentes, na casa mambembe, na cozinha ou no picadeiro. E, dessas histórias e experiências narradas, tecer um circo de lembranças e esquecimentos. Com esse emaranhado de linhas, o texto fez uma costura nesta escrita oscilante e lança-se, agora, uma vez mais ao imprevisível.

Durou um tempo. Por ventura, como tantas outras experimentações, escrever é físico, é corpo, é presença. O processo, ao que parece, faz-se entremamas mambembes, lentas e caóticas, do estado de coisa a ser dita em um caldeirão de letras tatuadas no papel. Este tal querer dizer transmutado em dizer o que pode, o que consegue, ou ainda, em escrever recortes. Algo assim como escrever enquanto ensaia para um espetáculo que nunca haverá, mas um ensaio como o que está, ensaiar como se cada gesto fosse último. Ensaiar, pois, sem expectativa de haver público, prazos ou estreias. Ensaiar a escrita como um gesto final. Um gesto de morte. Vivo como tal.

E por aí, então, o que se quis foi com circo con-versar. Do reverso ao óbvio... Versar um tato, um cheiro, um gosto e algumas palavras. Esfrega-se para trazer o corpo para um ato em desacato ao que lhe assassina já que neste ofício-chão, o suor umedece a serragem, cheira a bicho gente, mistura no sangue alquimia que confunde mil vozes, num silêncio ruidoso de espreitas... Não se tratou de representar nada, ninguém, pois “nada mais indigno, do que falar no lugar do outro”. *²⁴⁰

E, então, enfim...

* Na cena final, tem uma criança.

Ela provavelmente tem idade para lá de cem.

Logo mais, as cadeiras da plateia estarão quentes ainda, um pouco sujas. O chão também, suspenso da terra, estará um pouco sujo de humanos restos. Eles vieram, aproximaram-se, gostaram e não gostaram quando julgaram, mas também quando avaliaram, dançaram em acordos e desacordos. Atentos ou largados... E estão aí e aqui.

Nesta noite foram poucas as entradas, ainda que saibamos, mesmo que o que importa é que ainda possam ser inventadas saídas. Não pode estar tudo dado, ainda que a gorda concretude dominante pese, estupidamente pese. Mas um cheiro muito intenso toma o ar... É gordura queimada... E também suor, cheiro de gente. Acho que ali tem gente!

Aquelas luzes-amarelo-ribalta são apagadas abruptamente, como num piscar sorrateiro, e agora o que se vê é apenas uma paisagem transposta, sem profundidade... Misturam-se cidades, cadeiras, serragens, cortina, picadeiro, um

²⁴⁰ FOUCAULT, 1979.

trapézio balançado pelo vento e aquela velha criança que, sem medo, corre no escuro. Ela não sabe do futuro, certamente, como todos, mas não finge. Está lançada, habitante da seta instantânea que (lhe) carrega e (lhe) impulsiona, fortemente, ao paraíso do conflito²⁴¹, à vida.

De fora, pé ante pé, a cidade esvazia a lona que esvazia a cidade. Neste vazio pleno de excessos o limite esgarçou-se. De ser-tão viva, a experiência, sem pedir licença, flagrou afetos, rasgou o tempo e durou.

Agora, marejado o corpo, a despedida explicita a finita condição da vida. Mas um errante radical sabe e ensina; "toda alma de artista quer partir"²⁴² e então... A despedida anseia a uma outra chegada. Chora e é com um tanto pouco de alegria. Aquela criança então se aproxima, seca essa dor quando "finge que é dor, a dor que deveras sente"²⁴³.

E então...

quem sabe...

faz-se um fatídico amor...

assim...

agora,

para outro instante...

de partida... *²⁴⁴

←...→

²⁴¹ "Os dragões não conhecem o paraíso, onde tudo acontece perfeito e nada dói nem cintila ou ofega, numa eterna monotonia de pacífica falsidade. Seu paraíso é o conflito, nunca a harmonia." (ABREU, 1988).

²⁴² BUARQUE; LOBO, 1997.

²⁴³ PESSOA, 1973, p. 39.

²⁴⁴ DB, outono de 2016.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALVES, Rubem. *Pensamentos que penso quando não estou pensando*. Campinas: Papirus, 2009.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. Prefácio de Eduardo Lourenço. 4. ed. Lisboa: Moraes, 1975.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

AUGUET, Roland. *Histoire et legende du cirque*. Paris: Flammarion, 1974.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Codex – Pindorama Circus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARBOSA, Adoniran; CORDOVIL, Hervê. *Aguenta a Mão, João*. In: BARBOSA, Adoniran. *Adoniran e Convidados*. EMI-Odeon, 1980.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *O apanhador de desperdícios*. In: PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006. p. 73-74.

_____. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cinema*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *O circo "civilizado"*. Comunicação apresentada no Sixth International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA). Atlanta, Georgia (EUA). Abril, 2002. Disponível em: <<http://www.brasa.org/index.html>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

_____. *O corpo como princípio*. Trans/form/ação - Revista de Filosofia da Universidade Estadual Paulista. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p. 101-112.

_____. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. Philip Astley e o Circo Moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. *O Percevejo Online* – Período do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAZ/UNIRIO. v. 1, nº 01. 2009.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. Na carreira. In: _____. *Edu Lobo & Chico Buarque – Álbum de teatro*. BMG/RCA, 1997.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Tradução de Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Dias e Edmundo Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. O pensamento nômade. In: MARTON, Scarlett (org.). *Nietzsche hoje?: colóquio de Cerisy*. Tradução de Sonia Salzstein Goldberg e Milton Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 56-76.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* (v. 1). Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *O Anti-Édipo*. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g_-parnet-c-dic3a1logos.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2016.

ESCOSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Apresentação. In: _____. *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 7-16.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1999.

_____. Anti-Édipo: introdução à vida não fascista. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Ditos & Escritos IV – Estratégia, Poder – Saber. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro/RJ: Editora Forense Universitária, 2003.

_____. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Le corps utopique e Les hétérotopies* (conferências de 1966). Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

_____. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Tradução de Raquel Ramalheite. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Proposições*, Campinas, v. 13, n. 3 (39), set.-dez. 2002.

GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: L&PM, 1994.

_____. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. São Paulo: L&PM, 2005.

GIACÓIA, Oswaldo Junior. Notas sobre a noção de uma ética não fascista. In: *Cadernos de subjetividade*. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, v. 1, n. 1, 1993.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micro-política: cartografias do desejo*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: ESCOSSIA, Lílina da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.

LATOURE, Bruno. *Cogitamus seis cartas sobre las humanidades científicas*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

LOBO, Lília Ferreira. *Os infames da História: pobres, escravos e deficientes no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MILITELLO, Dirce Tangará. *Picadeiro*. São Paulo: Guarida, 1978.

MOSKA, Paulinho. A seta e o alvo. In: _____. *Mid-price: contrasenso*. EMI-Brasil, 1997.

NASCIMENTO, Milton. Notícias do Brasil: os pássaros trazem. In: _____. *Oratório*. Universal Music, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução de Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. O eterno retorno. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1978.

PARRA, Violeta. Gracias a la vida. In: _____. *Las últimas composiciones*. RCA Victor, 1966.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PESSOA, Fernando. *Antologia poética de Fernando Pessoa*. Introdução e seleção de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

_____. *Quando fui outro*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2006.

PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Tradução de Mário Quintana. 6. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1981.

RAMIL, Vitor. Viajei. In: _____. *Satolep Sambatown*. MB,P / Som Livre, 2007.

ROLNIK, Suely Belinha. Toxicômanos de Identidades: subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997, p. 19-24.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SAMPAIO, Sérgio. Eu quero é botar meu bloco na rua. In: _____. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Philips Records, 1972.

VALERIO, Manoela Maria. *Passagens circenses*. 2007. 107 fls. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2007.

VANZOLINI, Paulo. Volta por cima. In: MARQUES FILHO, Mário Sousa. *Noite ilustrada*. Philips Records, 1963.

VENDRAMININI, José Eduardo. A commedia dell'arte e sua reoperacionalização. *Trans/form/ação - Revista de Filosofia da Universidade Estadual Paulista*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p. 57-84.

VENTURA, Mauro. *O espetáculo mais triste da terra*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.

SZYMBORSKA, Wisława. Autotomia. Tradução coletiva. *Inimigo Rumor – Revista Literária*, n. 10, Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.

SITES CONSULTADOS:

ALVES, Gardênia. *Circense indignada*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?v=311159852369558&set=vb.100004266370286&type=2&theater>>. Acesso em: 10 maio 2014.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL DESPINA. *Conversa com Suely Rolnik na Despina (RJ) - Projeto Arte e Ativismo na América Latina*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kRA-FHe3_Pc>. Acesso em: 02 out. 2016.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL LYGIA CLARK. *O mundo de Lygia Clark*. Disponível em: <<http://www.lygiac Clark.org.br/arquivoPT.asp>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

AYRES, Isiely. *Astley 85/2004*. 2009. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1140:astley-852004&catid=147:artigos&Itemid=505>. Acesso em: 07 jan. 2010.

BIBLIOTECA VIRTUAL DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. *História do circo*. 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/319169429/200803-historiadocirco>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del5452compilado.htm>. Acesso em: 29 mar. 2013.

BRASIL. *Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm>. Acesso em: 04 abr. 2014.

BRASIL DE FATO. *Circo da democracia: a história da família Zanchettini*. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3FU6SI6V8sA>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE CIRCO. *Plano Setorial de Circo*. 2012. Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br/wp-content/uploads/2012/10/plano-setorial-de-circo-versao-impressa.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

CARMELO, Bruno. *Chocolate: o negro oportuno*. 2016. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-217656/>>. Acesso em: 30 set. 2016.

CENTRO DE ESTUDOS CLAUDIO ULPIANO. *Hábito e renovação: uma aula dadaísta - Claudio Ulpiano*. Disponível em: <<https://vimeo.com/41924300>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

CIRCO DE ROMA. Internazionale Circo de Roma. 2016. Disponível em (página oficial do circo de Roma): <<https://www.facebook.com/CircodeRoma/>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

CORREIO BRAZILIENSE. *Diversão e arte*. 2010. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/05/02/interna_diversao_arte,1900,48/index.shtml>. Acesso em: 17 abr. 2014.

DIÁRIO DO CIRCO. *Circos em atividade no Brasil*. Disponível em: <<http://www.diariodocirco.com.br/p/nomes-de.html>>. Acesso em: 10 set. 2016.

DIÁRIO DO NORDESTE. *Circos resistem diariamente*. 2015. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/circos-resistem-diariamente-1.1252504>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

EDUARDO GALEANO. *Sangue Latino*. 2009. Disponível em: <<https://vimeo.com/21731584>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

FORTALEZA. *Decreto nº 13.630, de 23 de julho de 2015*. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/ce/f/fortaleza/decreto/2015/1363/13630/decreto-n-13630-2015-regulamenta-a-lei-n-9959-de-24-de-dezembro-de-2012-que-dispoe-sobre-a-instalacao-e-funcionamento-de-circos-itinerantes-no-municipio-de-fortaleza-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

G1. *Cirque du Soleil tira roda da morte de show*. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/11/cirque-du-soleil-tira-roda-da-morte-de-show-apos-acidente-com-acrobata.html>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

ISTO É – REVISTA ELETRÔNICA. *Mulher Maravilha será embaixadora da ONU para empoderar as mulheres*. 2016. Disponível em: <<http://istoe.com.br/mulher-maravilha-sera-embaixadora-da-onu-para-empoderar-as-mulheres/>>. Acesso em: 13 out. 2016.

SOLARE ESTRUTURAS E EVENTOS. *Tendas piramidais*. Disponível em: <<http://solareestruturas.com.br/produtos/palcos/>>. Acesso em: 07 maio 2015.

THÉÂTRES EM DRACÉNIE. *Dossiê pedagogique le cirque*. 2010. Disponível em: <http://www.theatresendracenie.com/educ_09_10/DP/dPcirque.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2014.

FILMOGRAFIA CITADA:

CAVALO de Turim, O. Direção: Béla Tarr. Hungria/França/Alemanha, 2011.

CHOCOLATE. Direção: Roschdy Zem. França, 2016.

GRANDE dia na praia, O. Direção: Stellan Olsson. Dinamarca, 1991.

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1966.

SÉTIMO selo, O. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, 1956.

SÓ dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Brasil, 2008.

TEMPOS modernos. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos, 1936.

ANEXOS

ANEXO 1

"Há os conceitos, que são a invenção da Filosofia, e há o que podemos chamar de perceptos. Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente. Vou dar alguns exemplos. Há páginas de Tolstoi que descrevem o que um pintor mal saberia descrever. Ou páginas de Tchekov que, de outra maneira, descrevem o calor da estepe. Há um grande complexo de sensações, pois há sensações visuais, auditivas e quase gustativas. Alguma coisa entra na boca. Eles tentam dar a este complexo de sensações uma independência radical em relação àquele que as sentiu. Tolstoi também descreve atmosferas. As grandes páginas de Faulkner! Os grandes romancistas conseguem chegar a isso. Há um grande romancista americano que quase disse isso. Ele não é muito conhecido na França, e gosto muito dele. É Thomas Wolfe. Ele descreve o seguinte: 'Alguém sai de manhã, sente o ar fresco, o cheiro de alguma coisa, de pão torrado, etc., um passarinho passa voando... Há um complexo de sensações. O que acontece quando morre aquele que sentiu tudo isso? Ou quando ele faz outra coisa? O que acontece?'

Isso me parece a questão da arte. A arte dá uma resposta para isso: dar uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto nem sentido por alguém ou que será sentido por um personagem de romance, ou seja, um personagem fictício. É isso que vai gerar a ficção. E o que faz um pintor? Ele faz apenas isso também, ele dá consistência a perceptos. Ele tira perceptos das percepções. Há uma frase de Cézanne que me toca muito,

Um pintor não faz outra coisa. Há uma frase que muito me impressiona. Pode-se dizer que os impressionistas distorcem a percepção. Um conceito filosófico ao pé da letra é de rachar a cabeça, porque é o hábito de pensar que é novo. As pessoas não estão acostumadas a pensar assim. É de rachar a cabeça! De certa forma, um percepto torce os nervos e podemos dizer que os impressionistas inventaram

perceptos. Mas Cézanne disse uma frase que acho muito bonita: "É preciso tornar o impressionismo durável". Quer dizer que o motivo ainda não adquiriu independência. Trata-se de torná-lo durável e, para isso, são necessários novos métodos. Ele não quis dizer que se deve conservar o quadro, e sim que o percepto adquire uma autonomia ainda maior. Para tal, precisará de uma nova técnica.

E há um terceiro tipo de coisa e muito ligada às outras duas. É o que se deve chamar de afectos. Não há perceptos sem afectos. Tentei definir o percepto como um conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente. Para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles. O afecto é isso. Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível.

Mas o que quero dizer é que as três estão ligadas. É uma questão de acentuar as coisas. Quando se pega um conceito filosófico, este conceito faz com que se veja as coisas. Os filósofos têm este lado de videntes, pelo menos aqueles de quem gosto. Spinoza faz ver. É um dos filósofos mais videntes que existe. Nietzsche também faz ver. E eles também são fantásticos 'lançadores de afectos'. É por isso que me vem logo à mente a idéia de uma música destes filósofos. Assim como a música faz ver coisas estranhas. Às vezes, ela nos faz ver cores, mas cores que não existem fora da música. E os perceptos também. Todos estão muito ligados. Eu sonho com uma espécie de circulação entre uns e outros, entre os conceitos filosóficos, os perceptos pictóricos, os afectos musicais. E não é de se espantar que existam repercussões. Por mais independentes que sejam estes trabalhos, eles se penetram constantemente."

"O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas um devir não humano do homem. [...] não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança [...]" (Deleuze; Guattari, 1992, p. 224-25)

ANEXO 2

Decreto nº 13.630, de 23 de julho de 2015

Regulamenta a lei nº 9959, de 24 de dezembro de 2012, que dispõe sobre a instalação e funcionamento de circos itinerantes no município de fortaleza, e dá outras providências.

O prefeito municipal de Fortaleza, no uso das atribuições legais que lhe confere o artigo 83, inciso vi, da lei orgânica municipal. Considerando o disposto na lei municipal nº 9.959/2012, que dispõe sobre a instalação e funcionamento de circos itinerantes no município de fortaleza, e sua necessária regulamentação. Decreta:

Art. 1º este decreto regulamenta a lei municipal nº 9.959/2012, que dispõe sobre a instalação e funcionamento de circos itinerantes no município de fortaleza.

Capítulo I

Da solicitação do alvará de autorização

Art. 2º os circos itinerantes e as escolas de circo só poderão se instalar no âmbito do município de fortaleza, mediante prévia obtenção de alvará de autorização.

Art. 3º o alvará de autorização deverá ser requerido junto à secretaria regional da circunscrição em que se localiza o terreno no qual o circo pretende se instalar.

Parágrafo único. A solicitação poderá ser realizada pelos proprietários dos circos diretamente ou pela associação de proprietários, artistas e escolas de circo do ceará - apaece, desde que expressamente autorizada pelo associado.

Art. 4º o requerimento do alvará de autorização deverá ser protocolado junto a secretaria regional competente com antecedência mínima de 10 (dez) dias úteis da data prevista para o início das atividades, devidamente instruído com a seguinte documentação:

- I - requerimento padronizado preenchido e assinado pelo interessado;
- II - RG e CPF do proprietário do circo, se pessoa física, ou do representante, se pessoa jurídica;
- III - CNPJ, no caso de o requerente ser pessoa jurídica;
- IV - relatório social devidamente preenchido, a ser disponibilizado nas sedes das regionais;

V - cópia do título que comprova a propriedade ou a posse do requerente sobre o circo ou declaração expedida pela apaece ou declaração da condição de circense, emitida pela secretaria municipal de cultura de fortaleza (secultfor);

VI - comprovação de cadastro na secretaria de cultura de fortaleza (secultfor);

VII- cópia do contrato de concessão de uso da área utilizada;

VIII- memorial descritivo da lona que deve atender às dimensões máximas de 20m (vinte metros) por 32m (trinta e dois metros) de largura, com capacidade aproximada de 600 (seiscentas) pessoas sentadas;

XI - art da montagem da lona e das arquibancadas a serem instaladas no local, bem como das instalações elétricas dos equipamentos, acompanhada do memorial descritivo destes equipamentos.

X - certificado de vistoria do corpo de bombeiros para realização do evento, constando a capacidade máxima de pessoas permitidas no local;

XI - croqui de localização do terreno em relação às vias oficiais mais próximas, com indicação do local no qual será instalada a lona;

XII - croqui identificando o local de instalação da lona e demais equipamentos, tais como, arquibancadas, banheiros químicos, cabines, quiosques, trailers e outros, indicando a distância dos mesmos do alinhamento, os quais devem observar o recuo mínimo de 7,00m;

XIII - autorização especial de utilização sonora expedida pela secretaria municipal de urbanismo e meio ambiente (seuma) ou declaração de que utilizará uma única fonte sonora operando com até 70db(a) a 2 metros da referida fonte, a qual estará posicionada dentro dos limites da lona;

XIV - licença de propaganda e publicidade para todos os eventuais anúncios a serem instalados no local, tais como placas, letreiros, balões, banners e faixas;

XV - comprovante de pagamento da taxa de expediente.

§ 1º a instalação da lona ou de quaisquer elementos pertinentes ao equipamento deve atender ao recuo mínimo de 7,00m (sete metros) contados a partir do alinhamento, ou seja, da linha divisória entre o terreno e o logradouro público.

§ 2º nos casos em que o requerente apresentar a declaração referida no inciso xiii, a autorização especial de utilização sonora será inserida no alvará de autorização concedido pela própria secretaria regional, no qual constará a informação de que o circo está autorizado a utilizar uma única fonte sonora

operando com até 70db(a) a 2 metros da referida fonte, a qual estará posicionada dentro dos limites da lona.

§ 3º a licença de propaganda e publicidade prevista no inciso xiv será dispensada se o circo possuir um único engenho, e este for do tipo placa com área máxima de exposição de 2m² (dois metros quadrados), não luminosa e instalada no alinhamento da lona.

§ 4º a partir do relatório social apresentado, o secretário da secretaria regional competente para analisar o requerimento de alvará de autorização poderá, motivadamente, conceder isenção da taxa de expediente e/ou de emissão do alvará de autorização.

Art. 5º quando do protocolo do requerimento do alvará de autorização, será conferida a apresentação de todos os documentos listados no artigo anterior. Na ausência de documento, o requerente será comunicado, devendo instruir o processo com o(s) documento(s) faltante(s) no prazo de 48 (quarenta e oito horas), sob pena de arquivamento do pedido.

Art. 6º se devidamente instruído, o requerimento será submetido a análise técnica e, caso tenham sido preenchidos todos os requisitos, será concedido o alvará de autorização com validade de até 1 (um) ano.

Capítulo II

Dos deveres do requerente

Art. 7º são deveres do requerente:

I - reparar qualquer dano que cause ao terreno ou espaço ocupado para instalação da lona, devendo entregá-lo nas mesmas condições que recebeu;

II - destinar os resíduos gerados nas atividades diárias à coleta sistemática, devidamente ensacados, somente nos dias estabelecidos pelo serviço.

III- realizar a limpeza e o recolhimento de resíduos ao final da permanência no terreno ou espaço ocupado para a instalação da lona.

IV - assinar o termo de compromisso elaborado pela secretaria regional, referente ao cumprimento dos deveres supra elencados e outros considerados cabíveis, conforme as especificidades do caso concreto.

§ 1º cabe à secretaria regional a vistoria e fiscalização do uso do terreno ou espaço no qual a lona esteja instalada.

§ 2º caso haja descumprimento de qualquer obrigação pelo circense, a secretaria regional suspenderá a autorização concedida, sem prejuízo das penalidades previstas na legislação.

Capítulo III

Do atendimento educacional

Art. 8º no momento da solicitação do alvará de autorização, o responsável pelo circo poderá dar início ao processo de atendimento relativo à saúde e à educação dos circenses, nos termos do art. 9º e 10º da lei nº 9.959/12, protocolando requerimento específico na secretaria regional onde se localiza o imóvel.

Art. 9º a secretaria municipal de educação tomará as providências necessárias para assegurar a matrícula dos filhos dos artistas e funcionários dos circos itinerantes em escolas próximas ao local onde estiverem instalados ou em vias de instalação.

Parágrafo único. Para que seja garantida a matrícula, deverá o requerente apresentar os seguintes documentos na secretaria regional onde o circo estiver instalado ou em vias de instalação:

- I - cópia da certidão de nascimento do estudante;
- li - cópia do cartão de vacina do estudante;
- lii - cópia do documento de identificação com foto dos responsáveis pelo estudante;
- Iv - 3 (três) fotos 3x4 do estudante, em caso de primeira matrícula;
- V - declaração da escola anterior;
- Vi - transferência escolar, quando for o caso;
- Vii - pasta escolar.

Art. 10 a secretaria municipal de educação se responsabilizará pela reserva de 5 (cinco) vagas de matrículas em escolas específicas, localizadas nas proximidades dos terrenos autorizados pelas regionais, para a instalação e funcionamento dos circos, assim como garantirá a reserva técnica de material didático para assegurar o pronto atendimento no prazo máximo de 48 (quarenta e oito) horas após a apresentação da solicitação de matrícula junto à escola pretendida, garantindo as matrículas dos filhos dos artistas e funcionários dos circos itinerantes pelo prazo de permanência do circo na respectiva área.

Capítulo iii

Do atendimento à saúde

Art. 11 a secretaria municipal de saúde realizará atendimentos, consultas, exames e todos os procedimentos necessários aos artistas e funcionários dos circos itinerantes, bem como seus filhos, nas unidades de saúde mais próximas aos locais onde estiverem instalados, sem a exigência da comprovação de residência, respeitando assim sua condição de itinerante.

Parágrafo único. Para que seja garantido o atendimento à saúde, deverá o requerente apresentar os seguintes documentos na secretaria regional onde o circo estiver instalado ou em vias de instalação:

I - comprovante de localização temporária do circo, tal como a ligação provisória da coelce ou protocolo do requerimento do alvará de autorização, conforme art. 3º deste decreto;

li - relação das pessoas que residem no circo, com as respectivas idades;

lii - declaração da condição de circense emitida pela secretaria de cultura de fortaleza (secultfor).

Art. 12 as coordenações de saúde das regionais indicarão as unidades de saúde mais próximas às micro áreas onde os circos estiverem instalados, as quais serão responsáveis pelo atendimento dos circenses e pela realização de visitas sistemáticas dos agentes comunitários de saúde e dos agentes de endemias aos circos itinerantes;

§ 1º os agentes comunitários de saúde realizarão o cadastramento de todos os membros da família e funcionários circenses para que possam ser atendidos na unidade de saúde da área de abrangência na qual o circo estiver instalado.

§ 2º as visitas sistemáticas dos agentes comunitários de saúde aos circos itinerantes serão realizadas em até 8 (oito) dias após a solicitação a que se refere o art. 8º, deste decreto.

Art. 13 os circenses serão cadastrados no prontuário da unidade de saúde na respectiva área de abrangência onde o circo estiver localizado.

Parágrafo único. Esta localização deve ser atualizada nas coordenações de saúde das regionais a cada mudança de território, de acordo com a itinerância do circo.

Art. 14 para o atendimento na unidade de saúde, os circenses deverão apresentar declaração da condição de circense emitida pela secultfor ou carteira profissional de circense.

Parágrafo único. Os circenses serão acompanhados em todos os programas de saúde do município, tais como hipertensão e diabetes, programa de imunização (vacinas), saúde da criança, saúde da mulher, programa de tuberculose e hanseníase, realização de exames quando necessário, consultas de condições agudas, realização de procedimentos (curativo, aferição de pressão arterial, medicação injetável), programa de dst/aids/hepatites virais, saúde bucal, e outros que venham a ser criados.

Capítulo iv

Das disposições gerais

Art. 15 a prefeitura municipal de fortaleza, por intermédio da secretaria municipal de cultura de fortaleza, criará a escola municipal de circo no prazo de 12 (doze) meses.

Art. 16 a secretaria municipal de cultura de fortaleza informará à associação dos proprietários artistas e escolas de circo do Ceará - APAECE, no prazo de 06 (seis) meses, o cadastro de terrenos públicos disponíveis em cada regional para instalação de circos, assim como disponibilizará essa relação na sede da secretaria para consulta pública.

Parágrafo único. Os terrenos públicos disponíveis a que se refere o caput devem oferecer infra estrutura de água, luz e banheiros químicos.

Art. 17 caberá à secretaria municipal de cultura de fortaleza resolver as questões omissas relativas a este decreto.

Art. 18 este decreto entra em vigor na data de sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

Paço da prefeitura municipal, em 23 de julho de 2015.

Roberto Cláudio Rodrigues Bezerra

Prefeito municipal de Fortaleza