

Universidade Federal de Pelotas

Programa de Pós-Graduação em Educação Física

Mestrado em Educação Física



**ARTISTAS/ATLETAS: APROXIMAÇÕES E INTERSECÇÕES ENTRE O
ESPORTE E O NOVO CIRCO**

CAMILA DA SILVA RIBEIRO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PELOTAS/RS

JULHO 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO FÍSICA

**ARTISTAS/ATLETAS: APROXIMAÇÕES E INTERSECÇÕES ENTRE O
ESPORTE E O NOVO CIRCO**

Camila da Silva Ribeiro

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Rigo

A apresentação desta dissertação é exigência do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal de Pelotas para a obtenção do título de Mestre em Educação Física.

PELOTAS/RS

JULHO 2015

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
EDUCAÇÃO FÍSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Carlos Rigo (orientador)

Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dra. Eliane Ribeiro Pardo

Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Gustavo da Silva Freitas

Fundação Universidade Federal do Rio Grande

Pelotas, 31 de Julho de 2015.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar ao ser superior e aos espíritos de luz que sempre guiaram minha jornada por esse mundo. À minha mãe Clélia que nunca mediu esforços para nos permitir que os estudos fossem nosso único caminho, obrigada por ser uma mãe presente mesmo a 500 km de distância. Tu és maravilhosa e eu te amo por ser minha grande inspiração! Ao meu padrasto Backes por além de ter sido um exemplo de figura paterna e sempre ter me apoiado em minhas escolhas de artista, confiou no que ainda estava por vir! Obrigada por nos últimos meses ter me enviado seu computador para que pudesse terminar esse trabalho Backes. Obrigada aos meus familiares que são o meu porto seguro: Vó Antonia Ione (in memorian), Vô Antão, meu irmão Rodrigo, minha sobrinha Gabi e minha mana de coração Emeline. Obrigada aos meus fieis amigos que me agüentaram nesse período de certezas transitórias e constante ausência: Erika, Marina, Digue, Paloma.

Obrigada ao meu parceiro de todas as horas, Márcio Peixoto, que aturou uma das mais difíceis épocas de nossas vidas. Namorado paciente que me cuidou mesmo quando precisei escrever a qualificação deste trabalho com uma fratura na mão. Foram momentos de provação, nossa vida a dois, nosso primeiro lar em meio a tantas loucuras do teu doutorado e do meu mestrado. Te amo muito professor! Sei que ainda temos muito pela frente, espero ter muitas outras conquistas para dividirmos, tão complexas quanto os nossos filhos que ainda não vieram, ou simples como as nossas vitórias diárias da convivência como casal. Obrigada por me ajudar a ser uma namorada melhor, uma professora melhor e um ser humano melhor. Dessa conquista do Mestrado devo muito a ti. Obrigada por ter me escolhido amor!

Obrigada ao meu orientador e amigo, professor Rigo que com muita delicadeza conduziu esse processo comigo. Cuidando para que as minhas inquietações se transformassem em um trabalho realizado com rigor, mas principalmente com muito amor pelo tema! O circo faz parte da minha história e agradeço por respeitar os momentos nômade durante essa dolorosa jornada do Mestrado.

Obrigada ao Grupo Tholl, em especial, ao João Bachilli que sempre me tratou com tanto carinho. Aos artistas que participaram deste estudo, muito

-

obrigada por terem contribuído tanto, simplesmente por se permitirem falar sobre suas experiências. O quanto me identifiquei com o que vivi e com o que vivemos como artista. Em suas falas nossas angustias e alegrias das artes circenses. Sem vocês artistas, não haveria trabalho, não haveria motivos, não haveria circos. Obrigada de coração!

Obrigada aos meus alunos do Programa SESI de Oficinas Culturais de Técnicas Circenses de Pelotas e ao meu coordenador Claiton que sempre me apoiou para conciliar minha formação e as atividades acadêmicas com o emprego de instrutora de artes. Alunos, eu dedico esse trabalho a vocês, eu amo ser professora, obrigada por não me deixarem desistir, mesmo que sem saber, vocês me motivam a cada dia de “trabalho”!

.

SUMÁRIO

1. Projeto de pesquisa.....	07
2. Relatório de Campo.....	46
3. Artigo Original.....	82

1.Projeto de Pesquisa

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA



PROJETO DE DISSERTAÇÃO

A VIDA DOS PALCOS: UM ESTUDO SOBRE A FORMAÇÃO DOS ARTISTAS CIRCENSES A PARTIR DO GRUPO THOLL

Camila da Silva Ribeiro

Pelotas, 2014

Camila da Silva Ribeiro

**A VIDA DOS PALCOS: UM ESTUDO SOBRE A FORMAÇÃO DOS
ARTISTAS CIRCENSES A PARTIR DO GRUPO THOLL**

Projeto de dissertação apresentado junto à Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal de Pelotas para qualificação como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação Física.

Orientador Prof. Dr. Luiz Carlos Rigo

Pelotas, 2014

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luiz Carlos Rigo

Universidade Federal de Pelotas

Escola Superior de Educação Física

Orientador

Prof. Dra. Eliane Ribeiro Pardo

Universidade Federal de Pelotas

Escola Superior de Educação Física

Prof. Dra. Mariângela da Rosa Afonso

Universidade Federal de Pelotas

Escola Superior de Educação Física

"Dedicação é a capacidade de se entregar à realização de um objetivo. Não conheço ninguém que conseguiu realizar seu sonho, sem sacrificar feriados e domingos pelo menos uma centena de vezes.

Da mesma forma, se você quiser construir uma relação amigável com seus filhos, terá que se dedicar a isso, superar o cansaço, arrumar tempo para ficar com eles, deixar de lado o orgulho e o comodismo.

*Se quiser um casamento gratificante, terá que investir tempo, energia e sentimentos nesse objetivo. **O sucesso é construído à noite!** Durante o dia você faz o que todos fazem. Mas, para obter um resultado diferente da maioria, você tem que ser especial. Se fizer igual a todo mundo, obterá os mesmos resultados.*

*Não se compare à maioria, pois, infelizmente ela não é modelo de sucesso. Se você quiser atingir uma meta especial, terá que estudar no horário em que os outros estão tomando chope com batatas fritas. **Terá de planejar**, enquanto os outros permanecem à frente da televisão.*

Terá de trabalhar enquanto os outros tomam sol à beira da piscina.

***A realização de um sonho depende de dedicação, há muita gente que espera que o sonho se realize por mágica,** mas toda mágica é ilusão, e a ilusão não tira ninguém de onde está em verdade a ilusão é combustível dos perdedores.*

Quem quer fazer alguma coisa, encontra um meio.

Quem não quer fazer nada, encontra uma desculpa."

(Roberto Shinyashiki)

RESUMO

RIBEIRO, Camila da Silva. **A VIDA DOS PALCOS: UM ESTUDO SOBRE A FORMAÇÃO DOS ARTISTAS CIRCENSES A PARTIR DO GRUPO THOLL**, 2014. Projeto de Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Escola Superior de Educação Física, Universidade Federal de Pelotas.

Este projeto trata sobre o processo de formação de artistas. Os principais objetivos desse estudo são: investigar os processos de formação de artistas de circo contemporâneo a partir da experiência de uma trupe circense da cidade de Pelotas/ RS; analisar as possibilidades e perspectivas de profissionalização desses artistas e descrever a constituição e o funcionamento de uma organização circense. Pretende-se discutir alguns significados produzidos pelos integrantes-artistas acerca das práticas circenses realizadas por essa companhia. Este estudo é pautado em métodos e análises que partem de uma perspectiva qualitativa de interpretação do fenômeno, utilizando a etnografia para amparar essa investigação. A análise da formação do artista irá tratar tanto da intensidade e continuidade do treinamento do artista circense, como também dos desafios que constituem todo o entorno da profissão do artista circense, a profissionalização do artista, seus projetos de vida pessoal e profissional e suas motivações para persistir no concorrido meio artístico.

Palavras-chave: formação; artistas; circo; tholl.

SUMÁRIO

1. O MUNDO É UMA ESCOLA E A VIDA É O CIRCO!.....	14
2. INTRODUÇÃO	16
3. CAMINHOS METODOLÓGICOS	20
4. O GRUPO THOLL.....	25
4.1 OS ESPETÁCULOS	26
4.1.1. Tholl, Imagem e Sonho	27
4.1.2. Exotique	27
4.1.3 Circo de Bonecos.....	28
4.1.4 Par ou ímpar	28
5. CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO DA PESQUISA	29
6. REFERÊNCIAS	29
APENDICE I.....	37
APENDICE II.....	38
APENDICE III.....	41
ANEXOS	42

1. O mundo é uma escola e a vida é o circo!

Se um dia me perguntassem se já me imaginei viver de circo, responderia sem sombra de dúvidas que jamais pensei. Agora, posso dizer que sim. Ainda que as estripulias de criança tivessem sido marcas registradas da minha infância e que viver nas alturas pendurada nos galhos de árvores ou fazendo mortais nas argolas do parquinho fossem práticas cotidianas, desde pequena vivia ‘fazendo arte’. Das lembranças como expectadora de circo lembro-me dos animais, dos palhaços, das lonas, pudera imaginar que hoje seríamos eu e ‘ele’, assim, tão próximos. Mas foi no ano de 2005 que conheci *ele* mais de perto. Assisti, ainda adolescente, um espetáculo de teatro, ou circo, ou dança (não pude descrever!) que despertou um encantamento em mim. Anos depois, tive a oportunidade de ingressar nesse mesmo universo artístico que presenciei. E isso conduziu grandes mudanças em minha vida a partir daquele momento.

O universo ao qual me refiro é o das artes circenses. E o introdutor dela é o Grupo Tholl, trupe circense de Pelotas/RS. Entre os anos de 2007 e 2009 fiz parte desta companhia, atuando em oficinas, pocket show, animações, programas de televisão. Pude vivenciar a rotina de montagem de um espetáculo e a agenda de apresentações juntamente com as viagens. Tudo isso competia diretamente com minha graduação na época (enfermagem). Naquele momento, insatisfeita com o curso que havia escolhido, conciliar a vida artística com a vida acadêmica se mostrou uma tarefa nada fácil. O curso de enfermagem parecia tão distante da realidade que estava vivenciando. Assim, outros caminhos se abriram e ingressar na faculdade de Educação Física (EF) acabou sendo uma consequência de tantas transformações. Com isto, *Pituch* teve de se despedir do Grupo Tholl. Ou seja, ingressei na EF por causa das artes circenses e, contraditoriamente, saí da companhia em razão das demandas do curso.

Já na graduação, fundamos um projeto de extensão com a temática circense e ao que se refere à esfera da pesquisa, o trabalho de conclusão de curso foi relacionado a uma realidade circense um pouco diferente da qual fiz parte: a do circo itinerante. No estudo há uma descrição das condições de vida dos integrantes e as dificuldades enfrentadas para dar continuidade a este tipo

de fazer circense. O Circo Koslov foi nosso objeto de estudo e utilizando recursos fotográficos, diário de campo e entrevistas, percebemos as condições de trabalho e a rotina dos artistas circenses. Para complementar este entendimento três artistas foram escolhidos para responder as entrevistas: o palhaço principal, o artista do globo da morte e a acrobata do tecido aéreo. Além desses, o proprietário do circo também foi entrevistado para responder as questões relacionadas ao surgimento e funcionamento desse circo itinerante.

Conhecendo a realidade do circo Koslov ficou evidente a dificuldade enfrentada no dia-a-dia dos nômades circenses como a burocracia na concessão dos terrenos para fixação e fornecimento de recursos como água e energia elétrica, ausência de saneamento básico, dificuldade com relação à frequência escolar das crianças circenses, entre outros; a classe circense persiste “por amor à profissão, vive com rendimentos que permitem tão somente sua subsistência” (LIMA, s/d, p.17).

A circulação de cidade em cidade, característica do circo itinerante, demonstra o nomadismo presente nesse modo de vida e do circo enquanto manifestação cultural. Contudo, no circo contemporâneo, aquele em que os artistas não moram embaixo das lonas ou nos trailers, essa circulação também ocorre, mas de maneira distinta. O artista do circo contemporâneo não traz consigo sua casa, mas leva seus materiais aos espaços de apresentação sem a presença da lona e do picadeiro.

As atividades circenses continuam fazendo parte do meu cotidiano, agora como professora do Programa Oficinas Culturais de Técnicas Circenses do Serviço Social da Indústria do município de Pelotas. Pesquisar o circo, entender o circo, ensinar técnicas de circo. A paixão e a pluralidade do universo circense se fundem à minha rotina e algumas inquietações pessoais motivam esta pesquisa. Entender essa realidade é valorizar também as transformações ocorridas com essa arte ao longo dos tempos. Considerando o viés pessoal e acadêmico, voltarei ao circo não unicamente como artista, mas como artista-pesquisador.

2. Introdução

O circo constitui papel importante para nossa cultura. O fenômeno circense encanta justamente no que diz respeito à abstração do real, à superação dos limites corporais que, inevitavelmente, envolve os olhares atentos da plateia. Andrade (2006, p.17) ressalta que “o circo configura uma passagem para um espaço irreal que se abre temporariamente dentro do esmagador cotidiano”. Para o universo de espectadores são alguns momentos que marcam a transformação do artista “um cidadão comum, absolutamente anônimo no labirinto das cidades, tornando-o um ser privilegiado, dotado de habilidades invejáveis que o distinguem dos demais” (ibidem). Famílias advindas da Europa trouxeram as dinastias circenses no início do século XIX e poucos são os registros encontrados desse advento do Circo Família¹ no Brasil (SILVA, 1996).

Nas décadas de 60 e 70 o ensino das atividades circenses deixou de ser passado de pai para filho exclusivamente nas lonas de circo, com isso, registra-se o surgimento de escolas de circo pelo país (VIVEIROS DE CASTRO, s/d). Essas escolas foram fundadas por artistas preocupados com a continuidade do saber circense, uma vez que o conhecimento, que antes ficava imerso nas famílias circenses, sendo transmitidos oralmente, agora poderiam extrapolar os limites das lonas. Este fato beneficiou não só a formação de futuros artistas como também dos ditos tradicionais², pois serviria de renovação aos profissionais já atuantes. Conforme os estudos de Viveiros de Castro (s/d), a tradição familiar não seria suficiente para garantir a continuidade da arte circense ao longo do tempo. Desta forma, ampliando as oportunidades aos que não nasceram no ambiente circense, estariam colaborando para a continuação desta arte.

¹Circo-Família é o termo utilizado para classificar um tipo de organização circense. Nessa estrutura, o circo é mantido por integrantes de uma mesma família os quais possuem diferentes funções no circo. Esse “saber que engloba toda vida cotidiana de um nômade” foi perdendo-se no tempo com a ausência de registros e livros, muito provavelmente por não julgar relevante (SILVA, 1996).

²Para Silva (2011, p.14) ser tradicional significa “ter recebido e ter transmitido oralmente, valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados.” O mesmo autor ainda pressupunha certas características do Circo Família como: nomadismo, transmissão oral dos saberes e práticas, diálogo entre contemporaneidade do espetáculo com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo.

Para um melhor entendimento relacionado ao contexto histórico do circo e as diferentes maneiras de classificá-lo, os circenses podem ser historicamente divididos em duas formas: a do Circo Família ou Circo Tradicional e o Circo Novo³ ou Contemporâneo (BARONI, 2006). Este último tem centralizado a figura do homem, não na forma dos animais que outrora se faziam presentes nos espetáculos, e sim, enfatizando as habilidades e capacidades físicas e artísticas de cada indivíduo. É importante destacar que os artistas de Circo “sempre foram considerados modernos e buscavam o novo de uma multidisciplinaridade cultural e artística em relação às técnicas, aos materiais e aos aparelhos” (DUPRAT; GALLARDO, 2010, p.49). Alguns autores criticam essas divisões e segmentações dos modos de fazer circo por pesquisadores, no entanto, cabe-nos considerar Circo Novo aquele que possui em seu elenco a presença de artistas não advindos de família circense e Circo Família os que possuem artistas tradicionais de circo.

A trupe Tholl a ser investigada neste estudo pode ser caracterizada por utilizar elementos do circo contemporâneo, como a ausência de animais, a introdução de um fio condutor das várias exposições através de uma coreografia integradora: a adoção de novas estéticas, particularmente ao nível da música e das cores (CAMUS, 2004; JACOB, 2002 apud ANDRÉ; REIS, 2009). Utilizando-se de elementos do circo, das danças, do teatro e da música, ele transita e revela o hibridismo presente nos espetáculos desse caráter nos dias de hoje.

A partir dos anos 90 a Educação Física brasileira (EF) passa a se interessar ainda mais pelos elementos circenses, utilizando movimentos e técnicas em ambientes formais e não formais de ensino. Somado à isso, há um crescente interesse científico pelas técnicas, embora tenha sido “a partir do ano 2000 que a produção aumentou significativamente, possivelmente devido a uma maior divulgação e reconhecimento social do circo pelos governos e pela

³ Circo Novo ou circo contemporâneo surge como uma transformação mercadológica da arte do circo sendo “considerado como sendo o Circo do Homem, por ter somente o ser humano em suas performances, a arte do circo contemporâneo busca uma adequação ao mercado artístico deste tempo, o que faz com que o corpo se torne algo exposto como produto, ou melhor, como um dos principais produtos que circulam na mídia, cuja exibição performática é objeto de consumo de outrem.” (BARONI; SANTOS, 2011, p.49). Os artistas não necessariamente precisam ser tradicionais de circo e obtêm os saberes circenses de outras formas senão debaixo das lonas do Circo Família.

mídia ao longo da década de 1990” (ONTAÑÓN; DUPRAT; BORTOLETO, p. 15, 2012). Atualmente os elementos e técnicas circenses que antes ficavam no espaço dos picadeiros, hoje são utilizados em diversos locais como clubes e academias, além de servir como conteúdo para muitos professores de Educação Física escolar.

No ambiente acadêmico, com a aproximação da EF dos conteúdos que tratam sobre circo, houve uma expansão dos estudos relacionados à temática circense. Embora o senso-comum de muitos profissionais de EF seja uma crítica à suposta carência de estudos que abordem o circo e versem as atividades circenses ainda como novidade. “Estes esforços, tanto no âmbito da intervenção como no campo da pesquisa, revelam a busca por um maior rigor científico e pedagógico no campo da Educação Física, bem como nas Artes Cênicas e Ciências Sociais” (ONTAÑÓN; DUPRAT; BORTOLETO, 2012, p.150).

No entanto, um estudo de revisão de Ontañón; Duprat e Bortoleto (2012) mostra que o tema relacionado à parte prática (e não histórica) do circo, somente recentemente vem sendo abordado em alguns estudos acadêmicos (livros, artigos, etc.), principalmente no que tange a questão técnico-pedagógica do ensino de determinadas atividades circenses. A temática circense utilizada como conteúdo programático organizado no ambiente da escola ainda é insuficientemente tratada nos artigos e pesquisas. Contudo, estudar as atividades circenses parece promissor, pois elas têm sido utilizadas como conteúdo da Educação Física escolar como assinalam os relatos de experiência e as publicações relacionadas ao circo no ambiente formal:

Essas narrativas consistem numa prova factual de que as atividades circenses estão sendo desenvolvidas nas escolas, embora ainda sejam escassos os argumentos consistentes que respaldem as decisões pedagógicas tomadas pelos professores, além de pouca alusão e debate com a literatura disponível. [...] observamos certo "romantismo pedagógico" nestes relatos, especialmente quando lançam mão de argumentos poéticos (como "a maravilhosa arte do circo", "o encanto e a magia do circo", etc.), pouco condizentes com a realidade pedagógica e com os conceitos técnicos e estéticos que são vivenciados nas aulas de atividades circenses (ONTAÑÓN; DUPRAT; BORTOLETO, p. 12, 2012).

Tendo realizado o “estado da arte” das atividades circenses, o estudo de Ontañón; Duprat e Bortoleto (2012) adverte para as poucas discussões conceituais que tragam avanços acadêmicos científicos para área. Em um levantamento feito recentemente sobre a produção do conhecimento na pós-

graduação da educação física brasileira a partir do ano 2000 foram encontradas somente cinco dissertações que possuíam o circo como objeto de estudo. (SILVA; KRONBAUER, 2012).

A produção do conhecimento que versa sobre o circo trata de diferentes temas como: prioritariamente o Circo Tradicional e os seus artistas (CARAMÊS et al., 2012; COSTA, 1999; PIMENTA, 2009; ROSA, 2010; SILVA, 1996), alguns estudos tratam especificamente das técnicas circenses como as de tecido aéreo e as modalidades aéreas (BORTOLETO; CALÇA, 2007; MARRONI, 2009), trapézio (RIXOM, 2012), pernas-de-pau (BORTOLETO, 2003), manipulação de objetos ou malabarismos (MANSUR et al., 2009), também há muitas investigações que tematizam as práticas circenses no ambiente educacional ou que abordem as relações entre pedagogia e as atividades circenses (BORTOLETO, 2011; DUPRAT, 2007; RETAMAL et al., 2012; TAKAMORI et al., 2010). Apesar da grande quantidade de itens encontrados na literatura, poucas investigações discutem o Circo Novo ou despontam a formação desses artistas do Circo Contemporâneo (BARONI, 2006; BOLOGNESI, S/D; WANKE et al, 2012).

Estudos como os de Shrier e Hallé (2010) e Wanke et al. (2012) traçam semelhanças entre os profissionais de circo e os atletas e Infantino (2011) discute a dimensão laboral e profissional dessas práticas artísticas. Poderíamos denominar essa classe de artistas-atletas ou atletas-artistas. O treinamento dos artistas circenses é análogo ao de esportistas de alto nível tanto pela periodicidade do treinamento, quanto pela exposição ao risco de lesões. Ou seja, o corpo usado como recurso profissional exige do indivíduo uma rotina regrada que envolve dedicação, disciplina, comprometimento, abnegação, trazendo a paixão pela prática como combustível para seguir adiante na dura rotina de treinamentos.

Em um estudo com os artistas do Cirque du Soleil verificou-se a influência de fatores psicológicos no risco de lesões e alguns fatores como os da fadiga, exaustão emocional, lesões e baixa auto eficácia estão associados com aumento no risco de lesão em artistas de circo (SHRIER;HALLÉ,2010). O trabalho que depende do corpo e o corpo dependente do trabalho. Muitas vezes, o artista não possui o devido respaldo legal em caso de acidentes.

A carga de treinamento diário de artistas de circo em formação é frequentemente associada com a exigência máxima física e de estresse

psicológico com lesões que podem representar uma ameaça a um potencial (WANKE, et al., 2012). Mas quem garante a segurança na hora do aprendizado? Quando se sabe que um artista está pronto para os palcos? Quais são os elementos fundamentais que um artista deve ter? Como é feito o trabalho técnico e artístico de um artista do Circo Contemporâneo? Este estudo tem por objetivo investigar e analisar os saberes e o processo de formação dos artistas do Circo Contemporâneo.

Contorcionismos, equilibrismos, saltos, voos e toda plasticidade do movimento realizado nos palcos conduz a um encantamento do expectador pelo corpo que ali se encontra. Entretanto, como se forma esse corpo de artista que se encontra nos palcos? Quais capacidades são necessárias para se tornar um artista (atleta) circense?

Compreender de que maneira ocorre essa formação dos artistas circenses é um dos principais objetivos desse estudo. Replicar essa questão nos remete a ponderar as prerrogativas de se querer estar no palco como o fascínio, o prestígio do público, o sonho de viver da arte. Por outro lado, há de se considerar as dificuldades imbricadas nessa profissão, as lesões, a curta vida útil do artista, a instabilidade financeira.

Nesse sentido, nosso trabalho investigará a constituição e funcionamento de um grupo circense, para discutir alguns significados produzidos pelos integrantes-artistas acerca das práticas realizadas por uma companhia circense da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul.

Desde modo, este estudo tem como objetivos principais:

- 1) Investigar os processos de formação de artistas circenses a partir da experiência do Grupo Tholl;
- 2) Analisar as possibilidades e perspectivas de profissionalização desses artistas;
- 3) Descrever a constituição e o funcionamento do Grupo Tholl.

3. Caminhos Metodológicos

Este estudo é pautado em métodos e análises que partem de uma perspectiva qualitativa de interpretação do fenômeno. Por vezes denominada como pesquisa leve (*soft*) por possuir características que levam sua investigação estar diretamente ligada ao convívio com pessoas e fatos e tendo o pesquisador imerso no objeto, em oposição às ciências mais duras (*hard*)

com procedimentos que priorizam a “impessoalidade dos dados, clausuras laboratoriais ou em exegeses estatísticas”. (CHIZZOTTI, 2003, p.04). Os pesquisadores qualitativos contestam a neutralidade científica do discurso positivista, num pressuposto que “a arte da interpretação sobrepuja a estatística”. (idem, p.09). Os estudos culturais não configuram uma disciplina e sim uma área onde diferentes disciplinas interagem entre si, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade (HALL et al. , 1980, p.7). Em relação ao fazer pesquisas culturais Silva et al.(2008) nos lembra que:

[...] ao aproximar-se de grupos sociais específicos para compreender o que fazem, como fazem e como justificam aquilo que fazem a tentativa é identificar o significado de suas ações [...] Para isso, são necessários não somente observações, anotações, questionamentos, entrevistas, mas um esforço intelectual para interpretar o que fazem e dizem. Essa interpretação é feita procurando identificar o não-dito (SILVA et al. 2008, p.50).

Alguns estudos de organizações circenses utilizaram a etnografia como método para responder os objetivos de suas investigações. No estudo⁴ de Baroni (2006), por exemplo, há uma descrição do Circo Girassol⁵, companhia circense de Circo Contemporâneo de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

Esta pesquisa também fará uso de recursos metodológicos advindos da etnografia para descrever a rotina dos artistas circenses. Nossa escolha de metodologia foi baseada no pressuposto de que para atender aos objetivos da pesquisa além do conhecimento do pesquisador sobre o circo contemporâneo faz-se necessário uma rotina de observação contínua e sistemática dos processos de formação de artistas. A análise da formação do artista irá tratar tanto da intensidade e continuidade do treinamento do artista circense e também dos desafios que constituem todo o entorno da profissão do artista circense, a profissionalização do artista, seus projetos de vida pessoal e profissional, suas motivações para persistir no concorrido meio artístico, etc..

⁴Nesse estudo o autor utiliza recursos da etnografia para responder questões relacionadas às abordagens de ensino-aprendizagem das oficinas que ocorriam no Circo Girassol, a partir do acompanhamento das aulas, eventos, performances, treinos, ensaios, espetáculos. Baroni (2006) também reflete as transformações históricas do circo e a semelhança do treinamento para os artistas e como é ensinada a ginástica tradicional, principalmente pela questão do treinamento físico e aquisição de habilidades específicas imbricadas nestas práticas.

⁵O Grupo Girassol foi fundado na década de 70 por artistas recém-saídos do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mais informações sobre a trupe podem ser encontradas no site <http://www.circogirassol.com.br>

(...) praticar etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”. (GEERTZ, 1989, p.15).

Uma pesquisa etnográfica de Oliveira e Cavedon (2012) no campo da Administração já realizou um acompanhamento das atividades da trupe a ser investigada nesse estudo: o Grupo Tholl. Nesse período foram realizadas 32 entrevistas de histórias de vida composta por alguns eixos temáticos: a) trajetórias de vida (família, formação educacional e profissional), b) trajetórias no grupo (ingresso e atribuições), c) trajetória da própria companhia, além de observações e diários de campo. Dois artigos⁶ com enfoques distintos foram publicados a partir dessa etnografia no Grupo Tholl.

Apesar do Grupo Tholl já ter sido objeto de estudo de algumas pesquisas de diversas áreas⁷(OLIVEIRA; CAVEDON, 2013; COLAZZO et al., 2010; HAUSEN, 2008; TAVARES; RODRIGUES, 2011; DUTRA, 2013; PINTANEL; OLIVEIRA, 2013), está longe de ter se esgotado como fenômeno a ser investigado. Isto porque compreende um universo de temas a serem discutidos por distintas óticas. Neste estudo serão priorizados os processos que envolvem

⁶ O primeiro artigo teve como principal objetivo discutir como as “práticas cotidianas se configuram numa dimensão política nas lógicas de ação dos sujeitos sociais nas organizações” (OLIVEIRA; CAVEDON, 2012, p. 82). Para isso a autora escolheu um momento específico das coletas, uma viagem a trabalho para apresentação artística de um dos elencos do Grupo Tholl numa data alusiva ao Dia dos Namorados no Brasil, o que implicou numa reorganização da vida pessoal dos integrantes. Nesse artigo a autora descreve todo processo de montagem das estruturas do espetáculo, desde o carregamento do ônibus até os diálogos realizados durante a viagem, reportando-se aos debates sobre práticas elaborados por Michel de Certeau e Michel Foucault. O segundo artigo teve como objetivo descrever as práticas de gestão do mercado artístico circense. Os resultados desse estudo destacam o movimento de regulamentação da atuação dos circos, a importância da atuação do produtor cultural como mediador entre a demanda do mercado e a organização circense e a emergência desses saberes científicos sobre o circo inserido na indústria criativa (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013, p.167).

⁷ Outras pesquisas já foram realizadas na trupe. Uma delas na área de fisioterapia, avaliando os hábitos de vida dos adolescentes integrantes do grupo (COLAZZO et al.,2010), um trabalho de conclusão de curso no campo da arquitetura propondo um centro cultural de treinamento específico para a companhia intitulado de Casa do Grupo Tholl: Centro de Treinamento e Teatro (HAUSEN, 2008), outro estudo da administração com objetivo de examinar os impactos do processo de empresarialização a partir das práticas da trupe (TAVARES; RODRIGUES, 2011), uma pesquisa que retratou as manifestações artísticas de rua na área central da cidade de Pelotas (DUTRA, 2013) e outra que versou a atividade teatral pelotense (PINTANEL; OLIVEIRA, 2013), nesses dois últimos estudos, o Tholl aparece como componente da cena cultural artística pelotense.

o ser artista, o treinamento, a rotina, as apresentações, a vida pessoal e profissional dos integrantes dos espetáculos do Grupo Tholl.

Compreender de que forma o Grupo Tholl se constituiu como ferramenta cultural, também trará à discussão os seus significados para aqueles que estão envolvidos com a trupe circense. Proporcionando a organização dos registros sobre o Grupo, a pesquisa poderá contribuir com as pessoas envolvidas em sua constituição e igualmente com a memória da cultura pelotense. Nos estudos de Magnani (1984), ele enfatiza que:

[...] esta forma de encarar as manifestações de entretenimento – analisando os significados que possuem para seus produtores e consumidores, os efeitos sociais que provocam, o contexto em que ocorrem – superam as limitações da abordagem meramente “folclorista” de alguns estudos, e a excessiva politização de outros. (MAGNANI, 1984, p.30)

Deste modo, a primeira ação deste estudo consiste em conhecer o funcionamento e organização do Grupo no ano de 2014. Este contato já foi estabelecido no início de 2014, sendo feita uma reunião após uma das sessões de treinos do grupo em que a pesquisadora explicou os objetivos da pesquisa, a importância da assinatura do termo de consentimento livre e esclarecido (ver apêndice I). Estabelecido o contato inicial, serão observados os treinos, os ensaios e as rotinas da trupe. Serão aliados documentos, fotos e registros relacionados ao Grupo Tholl desde sua fundação para um melhor entendimento da emergência do Tholl. Esta busca por materiais se dará, principalmente, na internet e em reportagens de jornais locais (ver apêndice II). Após a análise dos dados iniciais do estudo, serão escolhidos de forma intencional os artistas e funcionários a serem entrevistados.

A princípio, cada subdivisão do Grupo será observada: Tholl-escola, Núcleo de teatro, ateliê de confecção dos figurinos, produção executiva, entre outros núcleos; descrevendo como se deu a necessidade da criação destes espaços dentro do Grupo Tholl. No entanto o foco principal deste estudo são os artistas. Assim, numa segunda etapa serão realizadas entrevistas. Os possíveis sujeitos participantes da pesquisa serão: direção geral, artistas que transitam em diferentes núcleos compondo o elenco dos espetáculos do Grupo Tholl. Sobre essa proximidade que as entrevistas proporcionam entre pesquisador e sujeito pesquisado, Silva et al. (2008) afirma que:

Ao estabelecer contato com sujeitos que realizam certas práticas corporais, podemos ter acesso aos significados atribuídos ao corpo e à tais práticas, teremos, então, condições de identificar os porquês de determinadas ações, mas não no sentido utilitarista, típico de uma visão naturalizada de homem, mas como uma construção cultural e coletiva. (SILVA et al. 2008, p.44)

As entrevistas serão semiestruturadas (GIL, 2002) e os questionamentos serão referentes à: maneira que eles ingressaram no grupo, à realidade da companhia na época de seu surgimento, aos significados que eles atribuem à companhia, recordações de períodos marcantes ligados ao Grupo, fatos que eles considerem importantes em suas vidas como artistas, entre outros. O roteiro de entrevista (ver apêndice III) foi formulado com questões que compõem cinco eixos temáticos da pesquisa:

- a)** Relação com o Circo
- b)** Relação com a companhia
- c)** Profissionalização do artista
- d)** Treinamento
- e)** Fim da Carreira e outras possibilidades

Este estudo se aproxima do que Loic Wacquant (2002, p.23) classificou como uma observação participante ou, como no caso dele, uma participação observante. Wacquant descreveu a rotina de treinamento dos boxeadores, imergindo no ambiente predominantemente negro, de vulnerabilidade social e violento do gueto de Chicago. Loic, branco, francês, da academia, se propôs a fazer uma análise sociológica do espaço social partindo da experiência de tornar-se um membro do Woodlawn Boys Club de Chicago, um reconhecido clube de boxe do subúrbio de Chicago.

Para isso, Loic passou pela experiência de ser boxeador e conhecer as normas, os valores e as crenças da “nobre arte”, como o autor mesmo descreve. Wacquant sentiu na pele e no corpo, etnografando não só o ambiente marginalizado e periférico norte- americano, mas as práticas sociais daquele espaço.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade suspender o automatismo da ação,

cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p.24)

A proximidade com o Grupo Tholl e o fato de já ter sido integrante da trupe poderá ser um facilitador com relação à minha inserção nesse meio, permitindo um olhar diferenciado, um olhar de quem já vivenciou aquela experiência e conhece as dores e as recompensas da vida artística circense.

4. O Grupo Tholl

O Grupo Tholl foi fundado em Pelotas em junho de 1987, começando suas atividades como Oficina Permanente de Técnicas Circenses (OPTC) integrando um segmento do Teatro Escola de Pelotas. As oficinas passaram por diversos momentos nestas décadas de existência. Inicialmente com o intuito de oferecer aulas de técnicas circenses para jovens carentes do município. As oficinas consistiam em aulas de interpretação e de técnicas na cama elástica durante a semana e aulas aos sábados na única academia de ginástica artística da cidade de Pelotas/RS, a Academia Estímulo⁸.

Com o passar dos anos a OPTC teve o auditório do maior colégio municipal de Pelotas cedido para o treinamento do grupo no período da noite. No entanto, foi somente a partir do ano de 2007 que a companhia obteve um espaço próprio com cerca de 500m² para treinamento em parceria com uma universidade particular de Pelotas (DIARIO POPULAR, 14 DE AGOSTO DE 2007). Atualmente (2014) a trupe utiliza um dos pavilhões pertencente a uma empresa de transportes como Centro de Treinamento.

Um de seus fundadores, o ex-ginasta João Bachilli, uniu os conhecimentos da ginástica ao teatro e à dança e, com isso, reuniu um grupo de ex-atletas de ginástica artística com intenção de: “fundar um circo sem lona e picadeiro, mas atuando em teatros e na rua.” (GRUPO THOLL, 2012). Dentre as missões norteadoras do Grupo Tholl podemos citar:

[...] estimular o crescimento cultural de crianças e adolescentes com sua inserção no mundo das técnicas circenses, desenvolvendo atividades físicas e lúdicas; promover as técnicas circenses, conjuntamente com teatro e dança, em montagens de espetáculos com elevado padrão de excelência; difundir e desenvolver o pleno exercício da educação, proporcionando qualidade de vida à

⁸A academia de ginástica olímpica Estímulo era localizada na Rua Andrade Neves, nº 1103 no Centro de Pelotas/RS.

comunidade em que está inserida; exercer parcerias, diálogo local e solidariedade entre diferentes segmentos sociais, que visem interesses comuns com a arte. (GRUPO THOLL, 2014)

Desde sua criação algumas performances de pequeno porte foram criadas. No entanto, foi em virtude da ascensão de seu primeiro espetáculo “Tholl – Imagem e Sonho” que a OPTC passou a utilizar o nome fantasia de Grupo Tholl a partir do ano de 2006, tombado como Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul um ano depois.

Aproximadamente 90 integrantes fazem parte do grupo compreendendo elenco, equipe de produção, colaboradores, direção (GRUPO THOLL, 2014). A companhia é registrada como “associação civil, de direito privado, de caráter sociocultural, sem fins econômicos” (GRUPO THOLL, 2014).

Nestes 27 anos de existência, o Grupo já recebeu diversas premiações⁹, sendo considerado Patrimônio Cultural do Estado do Rio Grande do Sul pela Assembleia Legislativa através do projeto de Lei n 62/2007¹⁰. Este reconhecimento veio com o intuito de homenagear o grupo para incentivar os artistas e também para possibilitar uma maior captação de recursos, a partir de leis de incentivo à cultura.

A companhia conta hoje com quatro espetáculos: “Tholl, Imagem e Sonho” e “Exotique”, que se caracterizam como montagens de cunho circense; uma peça teatral infantil denominada “O Circo de Bonecos” e uma montagem em parceria com os músicos locais Kleiton e Kledir.

4.1 Os espetáculos

⁹ Troféu Construir; Prêmio Treze Horas; Destaque Cultural Secretaria de Estado da Cultura; Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul; Prêmio Líderes e Vencedores Categoria Expressão Cultural - Outorga da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul e Federação das Associações Comerciais do Rio Grande do Sul – Federasul; Prêmio Contigo! Talentos do Brasil - categoria Artes Cênicas. (GRUPO THOLL, 2014).

¹⁰ O Projeto de Lei n 62/2007 foi proposto pela deputada Leila Fetter e aprovado por unanimidade durante a interiorização da Assembleia Legislativa, em Pelotas. Considerando que o Tholl vem oferecendo ao Brasil a qualidade da arte produzida no Rio Grande do Sul. A reportagem completa está disponível em: <http://www2.al.rs.gov.br/noticias/ExibeNoticia/tabid/5374/IdMateria/178424/language/pt-BR/Default.aspx>

4.1.1. Tholl, Imagem e Sonho

O primeiro espetáculo de grande porte do Grupo Tholl teve sua estreia¹¹ em 15 de novembro do ano de 2002, num dos teatros mais antigos do país, o Teatro Sete de Abril em Pelotas. Na época o grupo treinava em um espaço cedido, o auditório do Colégio Municipal Pelotense. A primeira peça de maior expressão do grupo configura-se como uma montagem de circo-teatro com duração de 75 minutos. Atualmente (2014) vinte artistas utilizam técnicas circenses como malabarismo com claves, tecido aéreo, arco aéreo, acrobacias, corda acrobática, monociclos, entre outras. Segundo dados do grupo, mais de um milhão de espectadores¹² assistiram ao espetáculo “Tholl, Imagem e Sonho” sendo a montagem de maior legitimidade do grupo circense.

4.1.2. Exotique

Com sua estreia em junho de 2008 no Theatro Guarani, a primeira produção depois do sucesso de “Tholl, Imagem e Sonho” foi criado com a ideia de ser um *pocket show* ou ‘show de bolso’, até para atender demandas do

¹¹Em sua estreia, o espetáculo contou com 14 artistas: Bertolucio Correa Lopes, Camila Lemos, Cauê Fuhro Souto, Deniel Santos, Giane Fagundes, Guto Rangel, Isis Vasconcelos, Kleber Moreira, Lara Santos, Lucas Santos, Natacha Rodrigues, Ricardo Bach, Rodrigo Bach, Tanise Pinto e Tysso Rangel. Os ingressos antecipados custavam R\$ 7,00 com os integrantes ou R\$ 10,00 na bilheteria do teatro. (DIÁRIO POPULAR, 15/16 DE NOVEMBRO DE 2002).

¹²Tholl, Imagem e Sonho fez passagem por dez estados brasileiros – Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, Goiás, Pernambuco, Tocantins – e da capital federal. Algumas das cidades já visitadas pelo Tholl foram: Alegrete, Alvorada, Arroio do Tigre, Arvorezinha, Atlântida, Bagé, Bento Gonçalves, Blumenau, Bom Princípio, Brasília, Caçapava, Cachoeira do Sul, Camaquã, Campo Bom, Campo Grande, Campos Novos, Candelária, Canela, Canguçu, Canoas, Carazinho, Carlos Barbosa, Castro, Cassino, Caxias do Sul, Costão do Santinho, Criciúma, Cruz Alta, Cuiabá, Curitiba, Dois Irmãos, Dourados, Erechim, Esteio, Estrela, Estância Velha, Farroupilha, Florianópolis, Flores da Cunha, Francisco Beltrão, Frederico Westphalen, Garibaldi, Getúlio Vargas, Giruá, Goiânia, Gramado, Gravataí, Guaíba, Guarapuava, Herval, Horizontina, Igrejinha, Ijuí, Indaiatuba, Itá, Ivoti, Jaguarão, Jaraguá do Sul, Joinville, Lajeado, Lindolfo Collor, Santana do Livramento, Marau, Montenegro, Morro Reuter, Não-Me-Toque, Nova Petrópolis, Nova Prata, Novo Hamburgo, Osório, Palmas, Panambi, Parobé, Passo Fundo, Pelotas, Picada Café, Pinhal, Piratini, Piratuba, Ponta Grossa, Porto Alegre, Primavera do Leste, Putinga, Recife, Ribeirão Preto, Rio Claro, Rio de Janeiro, Rio Grande, Rodeio Bonito, Rondonópolis, Santa Cruz do Sul, Santa Maria, Santa Maria do Herval, Santa Rosa, Santa Vitória do Palmar, Santo Ângelo, São Borja, São José, São Leopoldo, São Lourenço do Sul, São Luiz Gonzaga, São Marcos, São Paulo, Sapiiranga, Sinop, Sobradinho, Soledade, Sombrio, Tangará da Serra, Tapera, Taquara, Tenente Portela, Teotônia, Torres, Três Coroas, Três Passos, Tupandi, Uruguaiana, Veranópolis, Viamão e Xanxerê. (GRUPO THOLL, 2014)

mercado que solicitavam shows de estrutura mais simples e com menos tempo de duração. O *pocket* tomou tamanha proporção que teve novas cenas inseridas, chegando agora a 70 minutos de duração. Exotique é o segundo espetáculo da companhia, com figurinos mais requintados, utilizando malabaristas, acrobatas, equilibrista e a figura do palhaço.

Considerado de categoria livre, é um espetáculo que brinca com a estética, a linguagem e a forma do novo circo. Tudo é desenrolado com muito carinho, esforço, entusiasmo e confiança, visualizando-se um "mundo exótico" quer seja no trabalho de grupo, na motivação, na superação e na exuberância da plasticidade cênica. O exotismo é conferido em cada uma das cenas do espetáculo. (GRUPO THOLL, 2014)

4.1.3 Circo de Bonecos

Circo de Bonecos é uma peça teatral infantil com duração de 80 minutos. O projeto surgiu a partir da criação do Núcleo de teatro da companhia. O diferencial dessa montagem é a presença da banda Tholl e a música ao vivo presente durante o espetáculo. Atualmente o elenco encontra-se em um processo de renovação com o ingresso e saída de alguns integrantes.

4.1.4 Par ou ímpar

Numa parceria dos músicos gaúchos Kleiton & Kledir com o Grupo Tholl foi feita a montagem de um show totalmente voltado para o público infantil. Além dos músicos, vinte e quatro artistas circenses do Tholl atuam no espetáculo. O CD do show musical Par ou Ímpar recebeu o Prêmio da Música Brasileira como Melhor Álbum Infantil, durante cerimônia no Theatro Municipal do Rio, em 12 de junho de 2013 e o Prêmio Açorianos de Melhor CD Infantil, em Porto Alegre, dia 25 de junho de 2013 (GRUPO THOLL, 2014).

5. Cronograma de Execução da Pesquisa

Etapas	2013								2014												2015			
	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A
Elaboração do projeto																								
Revisão da literatura																								
Elaboração de Instrumentos																								
Coleta de dados																								
Análise dos dados																								
Redação do artigo																								
Defesa da dissertação																								

6. Referências

- ANDRADE, J.C.S., **O espaço cênico circense**. *Dissertação de Mestrado da Universidade de São Paulo (Artes)*. [Orientador: Prof. Dr. Clóvis Garcia.] 2006. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/o_espaco_cenico_circence.pdf>. Acesso em: out. 2012.
- ANDRÉ, I.; REIS, J. **O circo chegou à cidade! Oportunidades de inovação sócio-territorial**, XLIV, 88, p. 79-94, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/fin/n88/n88a06.pdf>> Acesso em: out. 2012.
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO RIO GRANDE DO SUL. **Tholl é patrimônio cultural do Estado**. Reportagem publicada no dia 06 jul. 2007. Disponível em: <<http://www2.al.rs.gov.br/noticias/ExibeNoticia/tabid/5374/IdMateria/178424/language/pt-BR/Default.aspx>> Acesso em: out. 2012.

4. BARONI, J. F. **Arte circense: a magia e o encantamento dentro e fora das lonas**. In: Pensar a Prática, Goiânia, vol.9, n. 1, p. 81-99, Jan./Jun. 2006.

5. _____, J.F., **Circo Girassol: O saber circense incorporado e compartilhado**. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ciência do Movimento Humano), Porto Alegre, 2006. [Orientador: Prof.Dr. Silvana VilodreGoellner]. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/8587>>. Acesso em: 10 out. 2012.

6. BARONI, J.F.S, SANTOS, D.P. **Na fresta da lona: o circo em Rio Grande**. In: Circo, lazer e esporte: políticas públicas em jogo. José Francisco Baroni Silveira, Luiz Felipe AlcantaraHecktheuer, Méri Rosane Santos da Silva (org). - Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2011.

7. BOLOGNESI, M.F. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. Sala Preta, v.6, n.1, 2006. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57288/60270. Acesso em: mai/2014.

8. BORTOLETO, M A. C ; CALÇA, D.H. **Tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas**. Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 5, n. 2, p. 72-88, jul/dez. 2007. Disponível em: <http://fefnet178.fef.unicamp.br/ojs/index.php/fef/article/viewFile/204/162>. Acesso em: mai/2014.

9. BORTOLETO, M. A. C. **A Perna de Pau circense: o mundo sob outra perspectiva**. Motriz, Rio Claro, v.9, n.3, p. 125 –133, set./dez. 2003. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/09n3/07Bortoleto.pdf>. Acesso em: mai/2014.

10. BORTOLETO, M. A. C.; MACHADO, G. A. **Reflexões sobre o circo e a Educação Física**. Corpoconsciência, Santo André, n. 12, p. 39-69, jul./dez 2003.

11. BORTOLETO, M.A.C., **Atividades circenses: notas sobre a pedagogia da educação corporal e estética**. Cadernos de Formação Revista Brasileira de Ciências do Esporte. v.2: p. 30-42, 2011. Disponível em: <http://www.rbceonline.org.br/revista/index.php/cadernos/article/view/1256>. Acesso em: mai/2013.
12. CARAMÊS, A.S.; SILVA, D.O; KRUG, H. N. **Relações sociais no âmbito circense com vista a uma perspectiva educacional**. In: VI Congresso SulBrasileiro de Ciências do Esporte. 2012. Rio Grande. Disponível em: <http://rbceonline.org.br/congressos/index.php/6csbce/sul2012/rt/metadata/4088/0>. Acesso em: mai/2014.
13. CHIZZOTTI, A. **A pesquisa qualitativa em Ciências Humanas e Sociais: evolução e desafios**. Revista Portuguesa de Educação, v.16, n.2, p.221-236, Portugal. Disponível em: http://www.unisc.br/portal/upload/com_arquivo/1350495029.pdf. Acesso em: mar/2014.
14. COLAZZO et.al. **Hábitos de vida dos adolescentes participantes do grupo Pelotense Tholl**. In: Congresso de Iniciação Científica Universidade Federal de Pelotas, 2010. Disponível em: http://www2.ufpel.edu.br/cic/2010/cd/pdf/CS/CS_00460.pdf. Acesso em: nov/2012.
15. COSTA, M. M. F. **O velho-novo circo: Um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais**. Dissertação de Mestrado (Administração Pública). Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/8117>. Acesso em mai/2014.
16. DUPRAT, R.M. **Atividades circenses: possibilidades e perspectivas para a Educação Física Escolar**. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. Disponível em:

http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/EDUCACAO_FISICA/dissertacao/Duprat.pdf. Acesso em out/2013.

17. DUPRAT, R.M.; GALLARDO, J.S.P., **Artes Circenses no âmbito escolar**. Ijuí, RS.: Ed. Unijuí. 2010.

18. DUTRA, J.J.C. **Arte de rua**. Revista IPOG Especialize, Goiânia, v.1,n.5, jul/2013. Disponível em: www.ipog.edu.br/Acesso em: mai/2014.

19. GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

20. GIL, A. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002

21. GRUPO THOLL. **Histórico**. 2012. Disponível em: <<http://grupotholl.com/content/index.php?secao=historico>>. Acesso em abr/2013.

22. _____. **Espetáculos**. 2014. Disponível em: <<http://grupotholl.com/content/index.php?secao=historico>>. Acesso em jun/2014.

23. HAUSEN, C.E.M.G. **Casa do Grupo Tholl: Centro de treinamento e teatro**. Trabalho de conclusão. (Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. [Orientador: Prof.Dr. AntonioTarcisio Reis]. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15773>. Acesso em:nov/2012.

24. INFANTINO, J. **Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representacionesdeltrabajo artístico entre jóvenes artistas circenses**. *Cuadernos de Antropología Social* Nº 34, pp. 141–163, 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1850-5X2011000200007&script=sci_arttext. Acesso em: out/2013.

25. LIMA, V.B.O. **Artistas circenses: importância na cultura brasileira e questões jurídicas relevantes.** Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/I_Seminario_Internacional/FCRB_VanessaOliveiraLima_Artistas_circenses.pdf. Acesso em mar.2014.

26. MAGNANI, J.G.C., **Festa no pedaço - Cultura popular e lazer na cidade**, São Paulo, SP: Ed. Brasiliense. 1984.

27. MANSUR, M. et al. **Influência da prática do malabarismo na velocidade de reação, coordenação motora, equilíbrio e bem estar de idosos.** Coleção Pesquisa em Educação Física, v.8, n.4, 2009. Disponível em: <https://www.fontouraeditora.com.br/periodico/vol-8/Vol8n4-2009/Vol8n4-2009-pag-187a192/Vol8n4-2009-pag-187a192.pdf>. Acesso em: mai/2014.

28. Motriz, Rio Claro, v. 9, n. 3, p. 125-134, 2003. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/09n3/07Bortoleto.pdf>. Acesso em: out/2013.

29. OLIVEIRA, J.S., CAVEDON, N.R. **Micropolíticas das práticas cotidianas: etnografando uma organização circense.** RAE, São Paulo, v. 53, n. 2,p. 156-168, mar /abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-75902013000200004&script=sci_arttext Acesso em jan/2014.

30. OLIVEIRA, J.S., CAVEDON, N.R. **Uma Abordagem Política das Práticas Cotidianas: um Estudo Etnográfico num Circo.** RIGS. Revista Interdisciplinar de Gestão Social, v.2, n.1, p. 81-104, jan/abr/2013. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/85485>. Acesso em: jan/2014.

31. ONTAÑÓN, T.; DUPRAT, R.; Bortoleto M. A. **Educação Física e atividades circenses: "O estado da arte".** Revista Movimento. v.02, p. 149-168, 2012. Disponível em:

www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/22960/19068. Acesso em: abr/2013.

32. ONTAÑÓN, T; DUPRAT, R; BORTOLETO, M. A. **Educação Física e atividades circenses:: "O estado da arte"**. Movimento, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p.149-168, abr. 2012. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/22960/19068>. Acesso em: out/ 2013.

33. PIMENTA, D. **A dramaturgia circense: Conformação, persistência e transformações**. Tese de Doutorado (Artes). Campinas, 2009. [Orientadora: Profª Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro]. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471119>. Acesso em: out/2013.

34. PINTANEL, E.O. ; OLIVEIRA, A.M. **A atividade teatral pelotense entre os anos de 2005 e 2011: uma reflexão sobre a relação dos grupos de teatro de pelotas e o e os espaços de criação e apresentação**. In: XXII Congresso de Iniciação Científica Universidade Federal de Pelotas, 2013. Disponível em: http://cti.ufpel.edu.br/cic/arquivos/2013/LA_00858.pdf. Acesso em: mai/2014.

35. RETAMAL, F.C. et al. **Circo enlaescuela: tiempo para latransformación, Expansión y significación**. Licere, Belo Horizonte, v.15, n.4, dez/2012. Disponível em: http://www.anima.eefd.ufrj.br/licere/pdf/licereV15N04_a2.pdf. Acesso em: out/2013.

36. RIXOM, J. **Flying high – usingtrapezetopromoterecovery, employmentand social inclusion**. Mental Health and social inclusion, v. 16, n.3, p.147-154. Disponível em: <http://www.emeraldinsight.com/journals.htm?articleid=17047910>. Acesso em: mai/2014.

37. ROSA, C.M. **Corpo espetáculo circense, uma prática tradicional para o lazer popular**. Trabalho de Conclusão de curso (Educação Física), Porto Alegre, 2010. [Orientador: Prof. Dr. Marco Paulo Stigger]. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/24917?locale=pt_BR. Acesso em: abr/2014.

38. SHRIER, I.; HALLÉ, M. **Psychological predictorsof injuries in circusartists: anexploratorystudy**. Br J Sports Med2011;v. 45, p. 433–436. Disponível em: <http://bjsm.bmj.com/content/45/5/433>. Acesso em: abr/2014.

39. SILVA, C.L.; VELOZO, E.L.; RODRIGUES JR, J.C. **Pesquisa qualitativa em educação física: possibilidades de construção de conhecimento a partir do referencial cultural**. Educação em Revista, n 48, p. 37-60, dez. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-46982008000200003&script=sci_arttext. Acesso em: jun/2013.

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

41. SILVA, E. **Saberes circenses: ensino/aprendizagem em Movimentos e transformações**. In: Circo, lazer e esporte: políticas públicas em jogo. José Francisco Baroni Silveira, Luiz Felipe AlcantaraHecktheuer, Méri Rosane Santos da Silva (org). - Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2011.

42. SILVA, M.; KRONBAUER, G. A. **A produção de conhecimento sobre o circo em programas de pós-graduação em educação física** . Revista científica JOPEF . Curitiba, v.13 , n. 2, p. 02-11. 2012. Disponível em: http://www.revistajopecf.com.br/Artigos_meeting_2012.pdf. Acesso em abr/2014.

43. TAKAMORI, F.S. et al. **Abrindo as portas para as atividades circenses na educação física escolar: um relato de experiência**. Pensar a

Prática, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 116, jan./abr. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fe/article/view/6729>. Acesso em: mai/2014.

44. TAVARES, L.F; RODRIGUES, M.S. **Grupo tholl: arte ou espetáculo?** In: Congresso de Iniciação Científica Universidade Federal de Pelotas, 2011. Disponível em: http://www2.ufpel.edu.br/cic/2011/anais/pdf/SA/SA_01233.pdf Acesso em: nov/2012.

45. VIVEIROS DE CASTRO, Alice. **Textos da pesquisadora**. Disponível em: <http://www.centraldocirco.art.br/> Acesso em: Agosto de 2013.

46. WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 294 p. 2002.

47. WANKE, E.M. et al. **Acute Injuries in StudentCircusArtistswithRegardtoGenderSpecificDifferences**. AsianJournalof Sports Medicine, v.3, n.3, p. 153-160, Set 2012. Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3445642/>. Acesso em: out/2013.

APENDICE I

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador responsável: Camila da Silva Ribeiro
 Instituição: Escola Superior de Educação Física – Universidade Federal de Pelotas
 Endereço: Rua Luiz de Camões, 625 – Bairro Tablada - CEP: 96055-630 – Pelotas/RS
 Telefone: (53) 3273-2752

Concordo em participar do estudo Formação de Artistas no Grupo Tholl de Pelotas/RS. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral será Investigar como ocorre a formação de artistas no Grupo Tholl de Pelotas/RS. Cujos resultados serão mantidos em sigilo e somente serão usadas para fins de pesquisa. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevistas e observações.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: A pesquisa não oferece nenhum risco aos participantes

BENEFÍCIOS: Com este estudo pretende-se conhecer e reconhecer as práticas realizadas no âmbito profissional de uma trupe circense oferecendo subsídios aos profissionais que pretendem trabalhar com atividades circenses. Os resultados desse estudo serão incorporados ao conhecimento científico da área.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente que a minha identidade permanecerá confidencial durante todas as etapas do estudo.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal: _____

Identidade: _____

ASSINATURA: _____

DATA: ____ / ____ / ____

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma dúvida ou preocupação sobre o estudo pode entrar em contato através do meu endereço acima. Para outras considerações ou dúvidas sobre a ética da pesquisa, entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPel – Rua Luís de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone CEP (53)3273-2752.

ASSINATURA

DO

PESQUISADOR

RESPONSÁVEL:

APENDICE II

Dados de Identificação

Nome completo

Data de Nascimento

Idade

Peso/ Altura

Local de Nascimento

Profissão

Contato

Fone

Endereço

E-mail

Escolaridade

EIXOS TEMÁTICOS

- **Relação com o circo**

Como começou sua relação com o circo?

Quando e por que escolheu ser artista?

Alguém te incentivou no início da carreira?

Quais as dificuldades que você enfrentou no início da carreira?

- **Relação com as companhias**

Como foi teu começo de carreira no circo?

Em qual espaço você se profissionalizou?

Como foi a transição dos integrantes que somente treinam para os que se apresentam?

Tens um momento que defines como divisor de águas para te consolidares como artista?

Qual foi teu melhor momento na carreira de artista até hoje?

E o pior momento? Já pensou em trocar de profissão?

- **Profissionalização do artista**

Em quantas companhias tu atuaste e quanto tempo tu ficaste em cada uma delas?

Como você vê a profissionalização do artista enquanto carreira a ser escolhida e seus direitos legais?

Você já teve ou tem sua carteira assinada?

Como é a forma de pagamento? Por apresentação, por tempo? Qual o valor da hora?

Como tu concilias tuas relações sociais (com a tua família, amigos) com a mudança de cidade ou o viajar para apresentar?

- **Treinamento**

Gostaria que tu comentaste um pouco como é tua rotina de treinamento, ensaio? Ex: Quantas vezes na semana?

Como que tu te preparas para uma apresentação? Tem algum tipo de preparação/treinamento específico (parte física, psicológica) temporada de espetáculos?

Como que tu lidas com o peso? Como é tua alimentação? Na sua opinião, há preconceito relacionado à isso no meio circense?

Fala um pouco de como adquiriu sua técnica, quem foi o facilitador desta aprendizagem (professor, diretor, outros).

Como defines um bom professor de circo?

Como defines um mau professor de circo?

Como tu adquires novos movimentos? Quem te ajuda nessa fase de aprendizado hoje?

- **Fim da carreira**

Sobre parar... Tens pretensões de continuar trabalhando nessa área, pretendes seguir com algo relacionado ao circo ou em outra área distinta?

Continuando no meio artístico, tu te vê trabalhando em uma função específica? Qual?

Se abandonar o meio artístico, como pensa em organizar tua vida?

Tu pensas em fixar residência em alguma cidade? Qual, por quê?

APENDICE III

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA



DECLARAÇÃO

Eu, **João Luis Rocha Bachilli**, RG _____, diretor geral do Grupo Tholl de Pelotas, venho por meio de esta atestar para os devidos fins que autorizo Camila da Silva Ribeiro, aluna do curso de Mestrado em Educação Física da Universidade Federal de Pelotas, a realizar sua pesquisa de Mestrado coletando os dados junto ao Grupo Tholl no decorrer do ano de 2014. Outrossim, tomei ciência pela autora do estudo de que não haverá custos ou danos aos artistas e ao patrimônio do grupo. Desse modo, comunico estar ciente que a pesquisadora irá fazer uso das técnicas de pesquisa como entrevistas, observações e fotografias pertinentes à realização do estudo intitulado “Formação de Artistas no Grupo Tholl de Pelotas/RS”.

Pelotas, Maio de 2014.

João Luis Rocha Bachilli

Diretor Geral

ANEXOS

Clipping de Reportagens

6 • DIÁRIO POPULAR

CIDADE • Domingo, 24 de maio de 1998

Atividade circense ajuda carentes

Jovens humildes de Pelotas aprendem a desempenhar trabalhos comuns em circos

■ FÁTIMA FRIO
Editoria de Cidade

Completa a frase: João Bachilli e Bartira Franco aproveitam suas tardes de folga no Teatro Escola de Pelotas para... (!). Acertou quem pensou em trabalhar. A dupla através do Projeto de Oficina Permanente de Técnicas Circenses, num trabalho voluntário, dedica-se ao treinamento de 78 jovens carentes, transmitindo-lhes seus conhecimentos em cama elástica, lira (arco aéreo), corda Indiana, pirofagia, acrobacia, pentas de pau, trapézio, malabarismo e técnicas de Clown (palhaças).

São quatro horas de atividades aos sábados, das 14h às 18h, na Academia Estímulo, que cede o espaço gratuitamente ao projeto. Durante a semana, na sede do TEP, mais quatro horas/aula são ministradas, com ênfase para interpretação e a cama elástica. O entrosamento entre os alunos de baixa renda e os multiplicadores regularmente no Teatro Escola é perfeito, segundo Bachilli.

Ele conta que o grupo especial se formou a partir de exibições feitas em festas e eventos



OFICINA conta atualmente com 78 jovens carentes de toda a cidade

com a equipe do TEP, que chamaram a atenção e, no boca-a-boca, conquistaram seguidores. De idades variadas, sem escola, e muitas vezes sem comida, eles foram se aproximando e mantêm-se fiéis. Não faltam as aulas, excusam os exercícios sem recla-

mar e demonstram força e garra superiores às evidenciadas pelos alunos mais abastados em outras turmas.

Desde que ingressaram no treinamento, recebem noções de higiene, atendimento médico e psicológico. De início, alguns sentiam-se constrangidos de frequentar as aulas por não possuírem roupas adequadas, ou até mesmo em condições de uso (limpas e inteiras). Por isso, a maior preocupação dos instrutores no momento é uniformizá-los e estão em busca de patrocínio.

Conforme o estágio em que se encontram, os alunos carentes são incluídos nos trabalhos para os quais o TEP é convocado, numa espécie de premiação pelo desempenho alcançado, possibilitando-lhes ainda uma alternativa de remuneração. Um grande espetáculo para o final do ano está sendo programado. Um show de imagens, segundo Bachilli, que exibirá forma e plasticidade. Até lá, toda ajuda será bem-vinda. Interessados em colaborar no programa especial podem fazer contato através do telefone 27-4284, com João ou Bartira.

DIÁRIO POPULAR • 29

TEP oferece oficina a crianças carentes

Projeto da Oficina Permanente de Técnicas Circenses do Teatro Escola de Pelotas oportuniza às crianças carentes receberem treinamento gratuito em diversas modalidades, inclusive ginástica olímpica. O projeto é desenvolvido pelos atores João Bachilli e Bartira Franco, do Teatro Escola.

Atualmente, o principal problema enfrentado diz respeito à questão financeira, "uma vez que a maioria das crianças é totalmente carente, sem ao menos possuir roupas ou receber alimentação adequada", lamenta Bartira Franco, que juntamente com Bachilli realiza o trabalho sem retorno financeiro. "Mas nos sentimos realizados em poder ajudar alguém", diz.

Através de alguns contatos, foi conseguido atendimento médico para as crianças, assim como psicológico, para as que apresentam algum tipo de problema. Coloca Bartira Franco que "é um projeto lindo e uma oportunidade para os carentes, muitas com grande talento". Cita o caso de um garoto que, na ginástica olímpica, "move-se como se fosse feito de borracha".

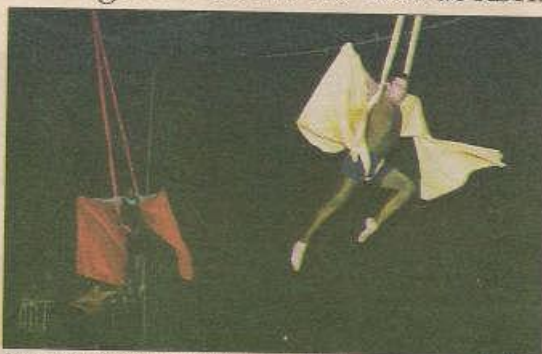
O trabalho iniciou há três anos, mas somente agora "deslanchou" de verdade. No total, são 35 pessoas que recebem o treinamento, sendo o menor, um garoto de dez anos, e o mais velho, de 22, mas a maioria é adolescente. Explica Bartira que todo aluno matriculado no Teatro Escola tem direito ao treinamento da OPTC, mas para este grupo, é feito trabalho exclusivo.

Empresas ou pessoas interessadas em apoiar este trabalho comunitário, seja com roupas (abrigo) ou mesmo alimentos, além de qualquer outra doação, devem fazer contato com o Teatro Escola, pelo telefone 27-4284.

Reportagens sobre a extinta OPTC no Jornal Diário Popular.

SEXTA-FEIRA/SÁBADO, 15 E 16 DE NOVEMBRO DE 2002 **19**

OPTC apresenta o espetáculo *Tholl* - *Imagem e sonho* no Sete de Abril



CIRCENSE: acrobatas mostram todo o seu talento para emocionar o público.

A Oficina Permanente de Técnica Circense (OPTC) apresenta na sexta e no sábado às 20h30min, no Teatro Sete de Abril o espetáculo *Tholl - Imagem e sonho*. São 14 artistas, entre crianças e adultos, que unem as mais variadas técnicas circenses para trazer emoção e alegria.

Os artistas mostrarão suas habilidades em acrobacia, malabarismo, pirofagia, pernas-de-pau, equilíbrio, contorcionista, dança, monociclos e técnica clown para compor uma peça cômica e emotiva.

Tholl não conta uma história linear e sim tenta envolver a plateia com a expressão corporal e a música. "A todo o momento o público é chamado a participar", comentou o diretor da OPTC João Bachilli.

Em *Tholl - Imagem e sonho*, com uma hora e dez minutos de duração, há um pouco de tudo, do mistério à pura alegria e através de imagens e 240 peças de figurino os atores passam várias emoções. Os ingressos antecipados custam R\$ 10,00 e podem ser adquiridos na bilheteria do teatro. (Ana Cláudia Dias)

Anúncio da estreia do primeiro espetáculo do Grupo Tholl no Jornal Diário Popular de 15/16 de novembro de 2002.



CIRCO: artistas mostram sua técnica

OPTC prepara um espetáculo de emoção e alegria

Trazer emoção e alegria para as pessoas é a motivação do espetáculo *Tholl - Imagem e sonho*, que a Oficina Permanente de Técnica Circense (OPTC) apresentará na sexta e no sábado às 20h30min, no Teatro Sete de Abril.

São 14 artistas, entre crianças e adultos, que unem as mais variadas técnicas circenses - acrobacia em cordas e tecidos, malabarismo, pirofagia, pernas-de-pau, equilíbrio, contorcionista, dança, monociclos, técnica clown e muitas outras sur-

presas - para compor uma peça cômica e emotiva.

Tholl está sendo preparado há três meses com ensaios no auditório do Colégio Municipal Pelotense. Para o ator e diretor do espetáculo, João Bachilli, esse apoio da direção do Pelotense foi essencial para que o trabalho pudesse ser desenvolvido.

A intenção dos artistas não é contar uma história linear e sim envolver a plateia com a expressão corporal e a música. "A todo o momento o público é

chamado a participar", comentou Bachilli.

Em *Tholl - Imagem e sonho*, com 1h10min de duração, há um pouco de tudo, do mistério à pura alegria e através de imagens e 240 peças de figurino os atores passam várias emoções. "A principal mensagem é de que a vida é superação e busca de alegria", disse o diretor.

Os ingressos antecipados custam R\$ 7,00 e podem ser adquiridos com membros da OPTC ou pelo telefone 9983-7703. Nos dias do show estarão na bilheteria do Teatro a R\$ 10,00. (AC)

DIÁRIO POPULAR - SEGUNDA-FEIRA/TERÇA-FEIRA, 2 E 3 DE FEVEREIRO DE 2009

PELOTAS

Candidatos fazem provas de aptidão durante três dias em busca de vaga no grupo

Mais de cem inscritos participam do Oficinão Caça Talentos do Tholl

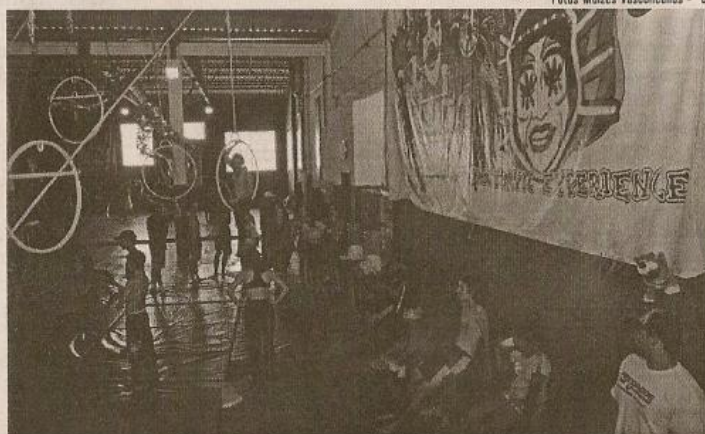
■ Mônica Jorge

Mais de cem pessoas entre crianças e adolescentes se inscreveram para o 5º Oficinão Caça Talentos do Tholl. Onze dos mais de 30 candidatos de outros municípios não vieram devido às dificuldades de acesso a determinadas estradas. Para alguns, era só diversão. Para outros, ser escolhido após os três dias de testes seria a realização de um sonho.

As atividades começaram no sábado. Além dos testes em todos os tipos de técnicas trabalhadas no grupo, os candidatos tinham de passar por uma entrevista, gravada com câmera, com o diretor geral, João Bachilli. A garra pela vaga, desinibição frente à câmera, concentração e equilíbrio emocional eram as principais qualidades procuradas.

Para ser aprovado nos testes não bastavam habilidades com ginástica olímpica e malabares. João procurava algo em especial que não quis revelar. "Segredo de estado", brincou.

A seleção nos testes não garante a participação no grupo. Após esta etapa os candidatos passam por três meses de treinos diários. Só se provarem suas habilidades e determinação neste tempo é que passam a fazer par-



Fotos Moisés Vasconcellos - DP

Trabalho foi iniciado sábado e será concluído na terça-feira

te do Tholl. Dos 16 escolhidos no último Oficinão, em 2007, apenas três seguiram no grupo.

Mais que um teste

Para Wilian Amador, de 19 anos, as três tardes representam muito mais do que apenas a tentativa de entrar para o Tholl. "Sabe quando as coisas são maiores do que tu? Que se tu não conseguires aquilo, tu não serás feliz?", indagou na tentativa de explicar o que sentia.

O fato de ter conseguido apenas o dinheiro para as passagens de vinda não inibiu o rapaz. Che-

gou em Pelotas na manhã de sábado e foi a pé até o Centro de Treinamentos (na rua Tamandaré quase esquina Barroso). Até o segundo dia de treinos ele não sabia como iria voltar para casa.

Sem nunca ter visto o espetáculo, Lucas William Oliveira, de 14 anos, que mora na zona rural de Novo Hamburgo, veio de carona com o pai de um amigo que também fez o teste. Embora os 13 irmãos também gostem de fazer piruetas, Lucas foi o indicado por sua professora devido a um interesse revelado a ela há algum tempo: fazer parte de um circo.

Com a expansão da trupe e a aquisição de um centro de treinamento exclusivo, aumenta o interesse de futuros aspirantes a artistas em ingressar no Grupo Tholl (DIÁRIO POPULAR, 2 e 3 DE FEVEREIRO DE 2009).

Artefatos

artefatos@diariopopular.com.br

Exotique

O pocket show *Exotique* será reapresentado hoje, no Centro de Treinamento Tholl, às 21h e à meia-noite. A apresentação das 19h não ocorrerá, devido ao calor, mas o número de lugares nas outras duas sessões foi aumentado. Os ingressos ao preço único de R\$ 20,00 incluem serviço de recepção feita pelos personagens do Tholl e muitas surpresas. *Exotique* versa sobre a sensualidade da pantomima do clown e, em alguns momentos, transmite ideias de equilíbrio, força, trabalho de equipe e paciência. O pocket show é voltado à forma, à morfologia da palavra. Por isso, tudo tem muito excesso, tudo é singular, admirável. Mostra elementos extravagantes ou até mesmo esquisitos. Informações e reservas pelos telefones 9167-7689 e 9109-7239. O Centro de Treinamento Tholl fica na rua Almirante Tamandaré, 301.



Grupo Tholl com seis sessões especiais para encerrar o ano

O novo trabalho do Grupo Tholl, o pocket show *Exotique*, estará em cartaz nos dias 28 e 29 de dezembro, às 19h, às 21h e à meia-noite, no CTT—Centro de Treinamento Tholl, localizado na rua Almirante Tamandaré, 301, com ingresso ao preço único de R\$ 20,00.

Segundo o fundador e diretor geral do Grupo Tholl, João Bacchili, "é uma forma de apresentarmos os pelotenses e visitantes, nessa época do final de ano". *Exotique* faz uma passagem por diferentes épocas e estilos da humanidade, a começar por seus figurinos, que são de períodos variados e

com toques de modernidade, nas cores preta, vermelha, branca e prata. Vão desde o antigo até soldados romanos, em estilos que "brincam escancaradamente" com a estética, a forma e a linguagem do novo circo.

Exotique apresenta cenas inusitadas, com elementos surpresa, contando com 12 artistas em cena. É utilizado um boneco articulado de 3,5 metros de altura, batizado carinhosamente como "Sammy". Voltado ao público adulto e versando sobre a sensualidade da pantomima do clown em alguns momentos, o pocket show transmite ideias de equilíbrio,

força, trabalho de equipe e paciência. *Exotique* é voltado para a forma, para a morfologia da palavra. Por isso, tudo tem muito excesso, tudo é singular e admirável.

"O corpo fala palavras mudas e nossos olhos visualizam uma época, ou várias juntas. Para atingir essa sensação é preciso coragem! *Exotique* em português. *Exotique* em francês. Do latim, *exotico* e do grego, *exotikos*. Para nós, nada mais do que um estrangeiro das épocas", diz o diretor João Bacchili.

O Grupo Tholl conta com apoio da Universidade Católica de Pelotas.

Espetáculos

Tholl no Bento Freitas

Na quarta-feira, dia 4 de fevereiro, às 21h, o Estádio Bento Freitas será palco do espetáculo beneficente *Exotique e Tholl - Imagem e sonho*. A promoção é uma demonstração de solidariedade ao Grêmio Esportivo Brasil e aos torcedores xavantes, após a tragédia que deixou de luto muitos corações rubro-negros. Os ingressos custam R\$ 10,00 para arquibancada (mais de 60 anos e estudantes pagam R\$ 5,00) e na hora passará para R\$ 15,00. Cadeira lateral e superior custará R\$ 20,00 e cadeira VIP R\$ 50,00. Podem ser adquiridos na Central da Costura, Hercílio Esquina e no Posto Cidadão Capaz.



Tempos de artista da pesquisadora (DIÁRIO POPULAR, 2008; DIÁRIO DA MANHÃ, 2008; DIÁRIO POPULAR, 2009).

2.Relatório de Campo

Relatório de Campo

O primeiro contato com uma das companhias deste estudo ocorreu em 2013 quando pedimos autorização para a direção do Grupo Tholl de Pelotas para realizar a pesquisa com seus integrantes. Formalizando o aceite a partir de um documento assinado pelo diretor do grupo, o projeto foi submetido e aprovado pelo comitê de ética. Após isso, fizemos um pequeno levantamento do elenco que participava dos espetáculos, há quanto tempo cada integrante atuava no Grupo Tholl e quais participavam de qual espetáculo. Todos os entrevistados assinaram termo de consentimento livre e esclarecido que permitia a participação na pesquisa e que possibilitava a observação de alguns treinos, ensaios e coleta das entrevistas.

Durante a defesa de qualificação deste estudo, a banca sugeriu que o trabalho de campo fosse direcionado não a construção das memórias do grupo pelotense como inicialmente havia pensado e sim, com enfoque nos artistas. A partir das entrevistas despontaram diferenças e similaridades do circo e do esporte e, por esse motivo, investigamos essa relação e o que denominamos de atletas/artistas.

Dessa forma, foram acrescentados alguns dados que não estavam previstos inicialmente no projeto, como a expansão da coleta para uma artista de outra companhia de circo, neste caso, a trupe canadense Cirque du Soleil, representada pelo depoimento oral C. Comin, ginasta e agora artista circense de um dos espetáculos itinerantes, além da consulta ao acervo de entrevistas com artistas disponível no site oficial da companhia. Com a alteração de alguns objetivos e o enfoque do estudo, sentimos a necessidade de modificar, também, os roteiros das entrevistas. Estas foram nossa principal ferramenta para análise dos dados, uma vez que não se tratando mais de etnografia e sim de um maior apoio nos depoimentos orais, as observações de treinos foram suprimidas do campo.

Do total de 26 membros que faziam parte dos quatro espetáculos do Grupo Tholl, três estavam há 10 anos na companhia. Destes, escolhemos três sujeitos que participavam da companhia desde os primeiros anos da estreia do seu primeiro espetáculo – Tholl, Imagem e Sonho - pelas possíveis contribuições e maior experiência dentro do Grupo. Incluímos uma artista

mulher que apesar de não possuir o mesmo tempo como artista circense que os outros, possui forte relação com o esporte, tendo sido atleta competitiva de ginástica rítmica antes de integrar o Grupo Tholl.

Todas as entrevistas com os participantes da companhia pelotense foram realizadas no Centro de Treinamento do Tholl, localizado à Rua Garibaldi, nº 630 em Pelotas, Rio Grande do Sul. As entrevistas foram gravadas com auxílio do SmartVoice Recorder, um aplicativo para celular.

A primeira entrevista foi realizada com a artista C.R. Gomes, no dia 18 de setembro de 2014 com duração de 1h e 10min. A entrevista de L.F.T. Jurgina foi realizada no dia 29 de setembro de 2014, com duração de 56min. R.J. Bach foi entrevistado no dia 30 de setembro de 2014, com duração de 1h12min. A entrevista do acrobata M.A. Duarte foi realizada no dia 02 de outubro de 2014 com duração de 52min.

A última entrevista de C. Comin feita através do Skype - uma ferramenta de comunicação que permite o uso de áudio e vídeo para se comunicar com outros computadores online – foi realizada no dia 14 de fevereiro de 2015 com duração de 1h28min. Por ter sido a entrevista mais utilizada no artigo, está disponível ao final do relatório de campo para apreciação.

Quadro 1 - Caracterização dos artistas participantes da pesquisa.

Nome	Idade	Especialidade	Experiência Prévia	Experiência no circo
L.F.T.Jurgina	31	Malabares/ Portô	Capoeira	10 anos
M.A. Duarte	27	Acrobacia/ Volante	Capoeira	15 anos
R.J. Bach	21	Acrobacia/ Volante	Circo	16 anos

Quadro 2 – Caracterização das artistas participantes da pesquisa:

Nome	Idade	Especialidade	Experiência prévia	Títulos
C. Gomes	21	Acrobacia Tecido Aéreo Lira	Ginástica Rítmica	Campeã Geral do Torneio Estadual - RS (2011) 1º Lugar Torneio Nacional– Brasília (2010)
Nome	Idade	Especialidade	Experiência prévia	Títulos
C. Comin	31	Acrobacia Trapézio de Voo RoueCyr	Ginástica Artística	Bronze nos Jogos Panamericanos de Winnipeg/Canadá, Bronze no Panamericano de Santo Domingo/ República Dominicana (2003). Seleção Brasileira nos Jogos Olímpicos de Sydney/Austrália (2000) e de Atenas/Grécia (2004).

Para complementar os depoimentos orais e investigar outros artistas, suplementamos este estudo com uma consulta no acervo de entrevistas dos atletas-artistas disponíveis no site oficial do Cirque du Soleil. Integram a trupe: atletas, artistas circenses, palhaços, dançarinos, instrumentistas, atores físicos, cantores e outros talentos. No quesito esporte, é formado por atletas que obtiveram destaque em suas modalidades competitivas. Por esse motivo, muitos deles foram convidados a participar da audição da companhia em Jogos Olímpicos e eventos esportivos internacionais. Na página principal da companhia, clicamos no link: Empregos > Ferramentas de Casting > Conheça um artista > Atletas. Nesta seção encontramos sete entrevistas de atletas atuantes em shows do Cirque du Soleil.

Quadro 3 –Entrevistas de atletas disponíveis no acervo da companhia canadense.

Nome	País	Esporte	Espetáculo
Julia Lopatkina	Rússia	Ginástica Acrobática	O
Kristin Allen	Estados Unidos	Ginástica Acrobática	Viva ELVIS
Lisa Skinner	Austrália	Ginástica Artística	Quidam
Nome	País	Esporte	Espetáculo
MihoKono	Japão	Nado Sincronizado	O
OleksandrPylypenko	Ucrânia	Ginástica Artística	Mystère
PJ Bogart	Estados Unidos	Salto Ornamental	O
Ross Gibson	Reino Unido	Tumbling	Mystère

Após a finalização da coleta dos dados, decompomos as questões que surgiram nas entrevistas, como: o corpo do artista; aspectos sociais da vida circense, dificuldades, profissionalização, performance artística, rotina e treinamentos, amor pela profissão. Esses subitens ficaram latentes nas respostas dos participantes do estudo e por isso foram agrupadas em alguns capítulos do artigo.

Entrevista realizada com C. Comin, às 9h03min do dia 14 de fevereiro de 2015, pela pesquisadora Camila da Silva Ribeiro via Skype.

Vamos começar... Só me apresentando eu sou a Camila, pesquisadora daqui de Pelotas, meu mestrado é sobre formação de artistas e eu vou te fazer algumas perguntas tanto sobre o circo quanto sobre ginástica...

Confirmando alguns dados teus... Nome completo: C. Comin, Idade: 31 anos, Nascida em São Paulo e radicada em Curitiba, faz ginástica desde os 5 anos...

Isso...

Tua data de nascimento?

31/03/1983

Camila, vou começar perguntando sobre o circo, eu ouvi que tu entrou no Cirque de Soleil através de um olheiro que te observava nos jogos olímpicos, me conta um pouco como é que começou essa relação com o circo...

O primeiro contato que eu tive com o Cirque du Soleil foi quando eu tinha acho que 13 anos que eu fui em Orlando na Disney e a gente comprou os ingressos para assistir o La Nouba, aí foi o primeiro contato que eu tive com o Cirque du Soleil, eu fiquei impressionadíssima, eu achava que um artista era completamente uma pessoa fora do normal, digamos assim, que eu não sabia quem que fazia, como que era uma formação e como eu estava na ginástica nuuunca passou pela minha cabeça fazer circo. Primeiro porque eu pensava que eu tinha que nascer no circo e eu nasci na ginástica e segundo que a ginástica é um esporte tão frio, tão individual, que no circo é completamente um universo do palco é diferente da ginástica. A competição você faz aquilo se o público está vendo, você não precisa sorrir, é completamente diferente, os parâmetros de formação são diferentes. Então pra mim ah! Eu estou na ginástica eu quero ir pra Olimpíada, meu objetivo é medalha, digamos assim, e pra mim nada. E quando eu fui pras Olimpíadas em 2000 o olheiro do circo entrou em contato comigo e falou 'Olha, você tem interesse de participar do Cirque du Soleil, eu sou um olheiro, você pode fazer uma audição' e eu nem esperei ele terminar de falar e falei Não, eu não quero nem ir pro circo porque

meu objetivo era ir pra próxima olimpíada daqui quatro anos. E ele ‘ Não, sem problemas’. Ele não me forçou, ele disse, quando você tiver interesse eu vou estar à disposição. Ele era brasileiro e ele trabalhou um pouco com a ginástica muitos anos uma geração tipo da Luisa Parente (*ouro nos pan-americanos de 1991*) se eu não me engano ele era de Porto Alegre, nascido em Porto Alegre, se eu não me engano, só que tinha um sotaque tão francês, tão inglês, que eu acho que ele nasceu no Brasil e foi direto os pais morar fora, mas ele sempre tinha contato com a ginástica, não sei porque também. Mas ele sempre falava ‘Eu gosto da sua linha, eu acho que você tem futuro no circo’. E eu falava Não, tu me desculpa, mas o circo não. Em 2004 ele entrou em contato comigo de novo e eu falei nossa e aí tudo bem? E ele falou ‘olha, você mudou tua ideia?’ e eu falei não, eu quero ir pra 2008, meu objetivo não é o cirque e tal e ele falou ‘sem problema’. E como dentro da minha geração eu fui a única ginasta que não me machuquei, eu nunca passei por nenhuma cirurgia, eu nunca tive nenhuma lesão e isso o circo também olha, porque normalmente quando você entra no circo, você tem que ter um histórico de lesões e eu como nunca tive...A única lesão que eu tive foi inflamação de tendão por falta de crescimento, ou eu tive dor nas costas por causa de impacto, eu nunca passei por nenhum tipo de cirurgia. NUNCA. E como, por exemplo, comparando eu, a Daiane (*dos Santos*) e a Daniele (*Hipólito*) que a gente começou junto, elas tinham cinco cirurgias já. Então como o convite veio a partir disso também, a partir do perfil que o circo estava procurando, eles procuram tão específico Camila que é... às vezes até meio, digamos assim, até meio, como que eu posso dizer, é meio frustrante, porque eles estão a procura de um perfil que se comparar eu e você, você talvez não se encaixaria porque você é loira, mais ou menos...

É um perfil específico...

Isso, específico, e ele não tinha falado nisso ele disse ‘Não, vamos fazer...’ E eu falei olha, eu quero ir pra 2008 e a partir de 2008 eu acho que eu vou parar. E ele falou ‘Beleza, eu entro em contato com você e a gente vai falando’. Quando chegou em 2006 eu falei ‘ah, eu acho que não quero mais, eu não estou muito com a cabeça, aí a seleção já estava meio sabe?! Meio pra lá e pra cá e aí eu falei acho que vou pensar na minha vida no futuro, eu tinha acabado de me formar em 2005. Eu fui a primeira ginasta a me formar, a Daiane e a

Daniele não se formaram, elas trancaram a universidade. Então eu me dediquei tanto pra conciliar os dois que já estava tão cansada psicologicamente e fisicamente. Eu queria só descansar. Eu só queria não ir pro ginásio. A gente treinava duas vezes por dia, de segunda a sábado e quando tinha competição de segunda a segunda, treinava todos os dias. E aquele ritmo, e era o peso, e era sabe?! Estava muito puxado. Aí eu falei acho que eu vou pensar na minha vida pós ginástica né, que nunca ninguém pensou. Nunca que a gente pensou, ou passou pela cabeça que que a gente vai fazer depois. Vai dar treino? Vai dar...né. Aí eu cheguei e falei pra Eliane que eu achava que eu estava pensando no meu futuro e tal. E aí ela falou 'olha Camila a gente precisa de você. É impossível a gente conseguir uma classificação pra Olimpíada o ano que vem se você não estiver dentro.' Porque eu e a Daniele a gente fazia os quatro, a Daiane não fazia, a Laís não fazia, a Ana Paula não fazia, a Caroline não fazia. Caroline já até saiu da ginástica. E ela falou 'se você não for a gente não classifica pras olimpíadas'. E ela chamou o Oleg (*treinador ucraniano responsável pela seleção de 2001 a 2008 e atualmente*) e tal e o Oleg falou 'O que você precisa pra continuar?' e eu falei eu quero treinar um período, eu quero no período da tarde fazer um estágio, eu quero estudar eu quero fazer outra coisa. Ai ele falou 'então tá'. Em 2007 não sei como, não sei como que isso acontece, mas o circo tem uma coisa, quando ele quer uma pessoa ele vai atrás. O... como é o nome dele... O Hubert! Se tu pesquisar eu consigo o nome desse olheiro, eu não sei agora de cabeça... Ele me ligou e falou 'Camila vai ter uma audição do Cirque du Soleil em São Paulo, na Yashi (*Instituto Yashi de Ginástica Artística*) no final do ano de 2007. Então era no ano do Mundial era em outubro e a audição era em novembro. E a minha última competição era outubro que eu falei pro Oleg que eu ia pra classificar o Brasil, competir depois ia sair. E eu falei tá bom eu vou! Aí eu falei pra minha mãe, olha mãe, final do ano eu tenho uma audição e tal. E a minha mãe 'Pensa bem Camila, você não entrar num outro ramo, você acabou de sair da ginástica.' Fazia dezoito anos que eu estava nessa carreira. Eu falei: Mãe eu vou por prazer! Porque é circo, porque deve ser divertido! Eu pensava que era uma coisa assim, completamente diferente o que eu tinha na cabeça. Eu cheguei nessa audição pensando que teria o que, umas cinco pessoas né?! Quando cheguei tinha sessenta. E dessa audição estava Ana Paula Rodrigues que fez ginástica comigo quinze anos, a Caroline Molinari que fez ginástica comigo, estava a

Taís Moisés que fez ginástica fez parte da seleção. O Michel Conceição que treinou no Grêmio Náutico União nos últimos anos. Todos da ginástica. E tinham algumas pessoas que, eu nem sabia disso, eles todos pagaram pra fazer essa audição e tinha cantor, tinha artista, tinha artes marciais, tinha ginástica, tinha várias categorias. E quando eu cheguei todo mundo ‘O que você está fazendo aqui?’ Eu tinha acabado de volta do mundial, aí eu falei ‘ahhh, o cara me convidou e eu vim!’ Aí todo mundo ficou meio assim né. Queque essa guria está fazendo da ginástica e veio. E a gente classificou pras Olimpíadas. O que que essa menina da ginástica está fazendo, as meninas ficaram meio assim... Tudo meio fora de forma porque já tinham parado há dois anos e eu tinha acabado de voltar do mundial, eu estava no meio, eu estava assim, o cara me mandava fazer duplo no solo eu fazia sem aquecer. Estava no ritmo. Aí começou a audição, aí a primeira audição que era, era teste físico, quem passou? Só passou eu e mais umas quatro pessoas, o resto? Era assim, subir numa corda e tinha que cantar uma música que você escolhesse. As meninas não conseguiam nem subir, ainda mais cantando! Aí tinha que fazer quinze flexões de braço. Elas não conseguiam fazer três. Aí eu fazia vinte. Não porque eu queria mostrar é porque eu estava em forma e estava né, eu não tinha parado. E a audição era por etapa. Você passava numa e ia pra próxima, a próxima etapa e ia pra próxima e assim foi. No final da audição passou eu e o Michel Conceição, só dois. Então desses sessenta passou dois. E aí eles falaram que iriam entrar em contato com a gente, que se eles não precisassem da gente imediatamente, a gente ficaria automaticamente no banco de dados. Aí eu voltei pra casa e falei pra minha mãe: ah mãe, acho que eu passei! Aí minha mãe falou ‘Eu não acredito Camila! Você vai pro circo?’ (risos) Aí eu falei que eles iam entrar em contato e tal, eu vou esperar. E aí eu falei, vou ter as primeiras férias da minha vida! Que não vou ter ginástica, não vou ter nada. Não vou ter responsabilidade com ninguém. Aí o circo me mandou um e-mail, acho que era próximo do Natal, me mandando uma passagem pro Canadá, pra uma formação específica. A gente tem um período de três meses pra aprender o que foi pedido. Por exemplo, um ato lá de trapézio que é o que eu faço hoje no Corteo em três meses. Se você não aprende em três meses você automaticamente volta pra casa. Porque esse é o período máximo que eles têm. Porque logicamente eles pensam se você é um atleta de alto rendimento, três meses é tempo suficiente pra você aprender, reaprender e fazer no

espetáculo. Aí eu cheguei e minha passagem era no dia dois de janeiro de 2007, aí eu arrumei minha mala e fui. Cheguei lá quando eu vi o ato, o número eu falei Meu Deus! Acho que não vou fazer não! Porque o cara me joga de um trapézio de cinco metros de altura por sete de comprimento. O cara me jogava de um lado, pegava e me jogava pra outro de costas e pegava, parecia um macaco assim. Pra lá e pra cá. E não era, por exemplo, se eu estou na paralela eu sei que estou segurando a barra. Se eu soltar a barra eu sei que eu vou cair. Mas lá era o cara que me segura e se ele me solta eu caio e no show não tem cinto de segurança, não tem nada, você voa voa, igual um passarinho mesmo. Não tem um... seguro. Não tem nada! É uma telinha em baixo que diz que é caso você caia, mas a telinha embaixo deve ter o que dois metros. E o resto do palco? Que tem sete? Se você cai pra fora, você cai pra fora! Aí eu treinei durante um mês e meio, eu aprendi no começo de... Eu tinha janeiro, fevereiro e março. No final de fevereiro eu já embarquei pro show e nesse período você aprende a fazer maquiagem, eles tiram uma medida do teu corpo inteiro, então eles ficam com o molde, se for de cabeça eles fazem uma máscara, se for usar chapéu já tiram molde específico das medidas do seu corpo pra ficar no seu nome, nenhum artista usa roupa de outro e em fevereiro eu fui pro show e em abril eu estava voando já. Sem cinto sem nada. Então a minha transição foi muito rápida. Só que eu era uma ginasta no palco né?! Eu não era uma artista no palco. E aí durante a minha formação, eu já estando dentro do espetáculo eu fui fazendo uma formação a transição digamos assim. A transição entre artista e ginasta. Eu fazia workshop de palhaço, de improvisação, que essa formação normalmente é feita antes de você ir pro show, mas como eu substitui uma menina que ficou grávida e eles precisavam de uma menina já, não tem como esperar e deixar um buraco lá no palco. E aí eu entrei substituindo ela e aí, começou. E aí você estando lá dentro é como se fosse um treinamento né. Você tem uma responsabilidade, você tem que chegar mais cedo porque você é uma artista nova e você tem que estudar a música, você tem que estudar quem são as pessoas que estão ao teu lado, você tem que estudar quando você entra no palco, quando você sai do palco, então tem muitas possibilidades. Então dentro desse primeiro ano eu trabalhei mais com a ginástica, porque com a ginástica eu sabia o que eu tinha de fazer. Então por exemplo, era uma preparação física e balé. Eu tinha feito quinze anos a preparação física, então eu subia na barra era quinze? Quinze! Era

vinte? Vinte! Lá não, era uma área que eu não tinha conhecimento então você tem que se adaptar totalmente. E fora que não era português, era inglês.

E tu já tinhas domínio da língua?

Não totalmente. Então fora isso, eu chegava em casa e ia estudar ainda. Porque às vezes eu não entendia o que eles estavam falando, porque era uma... digamos, o treinamento era totalmente em inglês, às vezes se ele falasse ' Camila, faltou um pouco de ombro, empurrar a barra tal'. Ele falava inglês, eu entendia que era alguma coisa com o ombro, mas o que que era pra fazer? Eu só fazia: Aham! (risos) Aí eu traduzia, eu estudava e em cinco meses eu falava inglês fluente, pela necessidade, porque se fosse aqui no Brasil em cinco meses tu não aprende nada! Porque lá eu escutava, dormia, acordava e era só inglês.

E tu precisava também pra poder entender o que eles estavam te pedindo...

Com certeza. Então a necessidade faz com que a gente acorde de vez em quando sabe?

Camila, deixa eu te perguntar então tu disse que a passagem da ginástica pro circo foi bem rápida, tu nem teve um tempo de pensar, quais que foram as maiores dificuldades? Tu já comentou que a língua foi um desafio que tu enfrentou no início da carreira de artista?

Eu acho que a dificuldade mais... a que eu tive maior... Porque eu acho que a ginástica é um esporte tão...totalmente individual. E o circo é totalmente em grupo. Então a minha dificuldade era deixar a outra pessoa trabalhar comigo, porque eu trabalhava sozinha e eu queria, por exemplo, se eu errava alguma coisa na ginástica o erro é 100% meu. Logicamente tem uma técnica e tal, mas no circo? É dividido! É 50% a pessoa e 50% meu. Então pra eu deixar essa, dividir essa confiança, foi difícil. Porque eu era muito individualista, eu era muito concentrada. Então às vezes eu achava que a culpa era dele, que ele não era tão concentrado, mas ele tinha muito mais experiência no trapézio do que eu. Então o erro sempre era meu. Então pra eu aceitar sempre que eu errava... Foi difícil. Porque eu mesmo na ginástica, eu errava muito pouco no

final porque eu falava: não sou burra pra ficar repetindo cem vezes pra cair, pra depois não acertar? Eu fazia cinco, eu fazia cinco! Então, eu pensava muito no erro. Então pra eu aceitar que eu uma outra pessoa ia influenciar na minha, no meu resultado, foi difícil pra mim. Mas com o tempo com a confiança, tudo se adapta, quando você quer o maior resultado foi você tentar. Porque muitas vezes quando um artista chega ao circo, ele já vem com um histórico. Ninguém vem sem experiência, ninguém é uma pessoa que não fez nada. Então sempre foi, todos os artistas do circo tem no mínimo um histórico de dez a quinze anos de carreira, não importa se é de música, se é artista, se é atleta... Então a pessoa já tem uma bagagem profissional antes de chegar, então a partir disso eu vi: Não! O cara não é inexperiente! Então, essa foi a minha dificuldade de deixar e confiar na outra pessoa.

O que tu acha que a Camila como ginasta mais levou pra Camila artista? Como é que tu acha que a contribuição da tua disciplina, ou da rotina da Camila ginasta contribui pra Camila artista de agora?

Olha, eu me via antigamente com a ginástica, quando eu comecei a ginástica eu sabia como eu era. Digamos que... brincalhona, eu falava demais, eu era uma criança assim espoleta que fazia aquelas malcriações e escondia sabe?! Dentro de mim eu acho que já tinha esse espírito artístico. Essa coisa de querer mostrar pras pessoas o que eu fazia. E não era uma coisa de, nem fazia as coisas bonito, mas eu mostrava, eu fazia de palhaça. O meu espírito, a minha personalidade já era assim. A ginástica foi me lapidando: 'olha, fica mais séria!' Tenho que ficar mais fria, coloca a tua emoção lá no chão. Porque por exemplo, numa competição se eu começar a dar uma risadinha, você cai, porque é impossível você fazer uma série pensando que você está no parque. É impossível. Então a ginástica foi me lapidando pra eu ficar numa caixinha porque o esporte faz com que você faça isso. Não é... E eu sentia que essa Camila extrovertida foi ficando de lado, ela foi ficando. E a minha concentração foi aumentando, a minha responsabilidade foi aumentando então eu sentia que o meu lado artístico ia sendo colocado de lado. E quando eu entrei no circo, eu comecei a buscar essa Camila de volta. Porque eu era muito séria e ele falava: 'Camila, tem um público te olhando, sorri pro público!' E pra eu desbloquear de volta não foi fácil e eu sabia que eu conseguia, mas eu não conseguia fazer de verdade eu tinha essa personalidade, mas estava tão profunda que eu falava

‘ai, é tão difícil pra mim! Dar um sorriso...’ Não é difícil, é que eu estava tão concentrada em não errar o trapézio que eu não conseguia nem rir. Porque eu virava ginasta, aí artista, aí ginasta, eu não tinha essa transição fluida, aquela coisa natural, eu era meio robótica. E lá no show, todo show do circo é filmado, todo o show que você faz é filmado, porque é como se fosse um feedback pros artistas eles podem assistir e ver os erros, e ver isso... E eu me assistia e falaava ‘Meu Deus, eu achava que eu estava tão natural e ‘olha ali! Eu estava tão robótica! Eu pareço uma ginasta só falta apresentar pro público! E eu dava risada de mima mesma. E aos poucos eu fui me adaptando, eu fui me soltando, eu fui aprendendo, eu fui vendo que não era desse jeito e hoje após oito anos no circo, eu pego um vídeo no youtube e eu me assisto e eu penso ‘Meu Deus essa menina é uma pedra!’ Eu não consigo mais me ver séria! Eu consigo ficar concentrada e não ficar séria. Então isso é uma adaptação que você faz, porque isso vem do psicológico. Você pode estar concentrada, mas estar dando risada, estar interagindo com o público, mas isso é um exercício constante, isso que significa ser um artista. Então até outro dia, numa reportagem eles perguntaram: ‘ O que você tem de ginasta e o que você tem de artista?’ Antigamente sendo ginasta eu era 80% ginasta, 20% artista. Porque tem uma coreografia na ginástica, tem uma intenção, mas ela é muito superficial, daí eu falei e hoje eu sou 90% artista e 10% ginasta. Porque dentro de mim eu sou concentrada, eu não faço por brincadeira, eu sei que a coisa é séria, eu não vou me jogar de cabeça porque eu sei que é alto risco, então eu tenho dentro de mim todos esses anos que eu fiz ginástica, mas em uma quantidade que é necessária, eu não me sinto fria. Então isso faz com que você se desdobre um pouco mais no palco.

Assim como tu treinou na ginástica pra ser mais séria, mais disciplinada, tu treina no circo também pra te soltar um pouco...

Exatamente...

Camila, li em algumas entrevistas que como ginasta tu participavas de oito a dez competições por ano. E como artista pode chegar a mais de trezentas apresentações. Essa é uma diferença importante na carreira de ginasta pra artista, como é que tu sentiu essa transição?

Olha, quando eu cheguei no circo e eles falaram... No primeiro ano que eu cheguei eu fiz 295 shows. Na primeira semana Camila, eu estava morta! Emocionalmente, eu falava como é que eu vou aguentar um ano se em uma semana eu estou acabada! Porque se em uma semana eu dava 100% todo dia, porque por exemplo, numa competição você dá o seu melhor, a partir de uma semana eu tinha dor de cabeça eu cansava, eu tinha dor, eu ficava dolorida o corpo inteiro, porque eu me dava 200% na apresentação e todo mundo, os outros artistas que já estavam lá há quatro anos, eles saíam, iam pra balada, iam voltavam cinco horas da manhã e eu saía do circo, ia pra casa, dormia, acordava, ia pro circo, treinava, dormia. Eu assim, num regime, e eu falava: ‘como é que vocês aguentam?’ E eles bebiam, saíam na night e eu assim: a mais recatada possível. Não saía. E eu estudava em casa, porque se eu saía não entendia inglês! Então aí eu pensei ‘ Não, eu vou ter que me dedicar pra me adaptar!’ Mas eu falava como é que vocês conseguem fazer tanto show! E eles: ‘Camila isso aqui não é ginástica, isso aqui não é competição. Você faz o show, mas você não dá 100%, você dá 10%. Porque ninguém está olhando se você está com a ponta de pé puxada, ninguém está dando nota se você fez um duplo e caiu de pé ou caiu de joelho. O importante é se você cair, dar um sorriso. Isso que é importante no circo, ninguém está olhando e julgando o que você está fazendo, o importante é você passar o teu sentimento pro público. Se você está triste, se você está feliz, se você está gostando, isso que eles querem. Agora se você fez um duplo perfeito, o público nem sabe o que é um duplo, quem que fez, tem tanta gente no palco que eles nem conseguiam saber quem era eu! E eu: ‘ahhh! É verdade’ Então foi uma adaptação pra mim, não me doar 100% todo dia, depois disso, Vish! Eu podia fazer 400! Que eu não me sentia nervosa... Porque toda vez que eu entrava no palco parecia que eu ia pra alguma Olimpíada, meu coração assim... Porque a música, o público, são três mil pessoas no Cirque du Soleil. É bastante gente! Numa competição às vezes nem tinha três mil! E eles estão do lado né, eles querem ver show, então só aquilo me deixava... E o palco do Corteo são 360°, não tem nenhum lugar que você se esconda no palco. Você é vista 360° o tempo inteiro, se você está no palco alguém está te vendo. Então isso me incomodava, porque parecia que eu estava exposta o tempo inteiro e isso me deixava nervosa. Depois eu vi que eu não fico nervosa em público que o público não me afetava, que eu comecei em vez de ficar nervosa me divertir com o público? Pronto! Então foi uma

transição que também não foi fácil, depois disso um ano após o outro você vai se adaptando ao público, à cultura, por exemplo no Japão é uma cultura, na Rússia é uma cultura, eu estou nos Estados Unidos é uma cultura. Então você vai se adaptando pra ver o quanto de energia e o quanto que você se doa pro público, o público te retorna, então é uma troca. Não é sempre, você doa, você doa, você doa e você espera o público te retornar, um aplauso, um sorriso ou uma atenção, então eu consegui... Eu não tinha essa sensibilidade de esperar, eu só queria apresentar, apresentar... Eu não tinha essa paciência de um retorno. Então aos poucos foi uma adaptação que eu também tinha que fazer.

Camila eu te assisti em Brasília quando tu vieste ao Brasil e aconteceu bem isso que tu falou eu sabia que era tu descendo ali na cena inicial como anjo, mas depois no trapézio não tem como tu reconhecer porque é muito rápido tudo, ainda mais que mesmo eu, gostando de ginástica, gostando de circo tentando acompanhar os movimentos é tudo muito rápido. Muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo também...

E as meninas são todas parecidas, uma tem 5cm a mais a outra tem 5cm a menos, uma tem o olho mais... Mas lá em cima? Com aquela luz? Com o público, você não consegue nem minha mãe! Às vezes eu dava um tchau lá pra ela e eu fazia um vôo e caía onde tinha três, ela me perdia já. Porque é muito rápido e tem tanta coisa acontecendo ao mesmo tempo que você acaba se... a fantasia da tua cabeça acaba mexendo com você, e o ambiente e tudo... Então depois de muito tempo que eu expliquei pra minha mãe o que eu fazia, a minha rotina, ou pra minha irmã, ou pras pessoas que me conheciam, às vezes eles lembravam: 'ó essa é a perna da Camila!' Ah, porque conheciam mais do que o normal, porque senão não!

E por ser família também...

Claro, por ser família também...

Camila, qual tu acha que foi o teu melhor momento como artista até hoje, pode ser algum dos momentos em que tu te sentiu satisfeita, se sentiu bem artista mesmo...

Olha, eu como eu tinha te falado, eu nunca tinha me machucado na ginástica, quando eu entrei no circo, eu entrei no circo em março, em setembro eu somente desloquei o fêmur totalmente fora do meu corpo. Meu fêmur a minha perna deslocou 100% e foi meu primeiro acidente na minha vida. Quando eu ia... Eu fui no hospital, quando eles fizeram a redução (*reposicionamento do osso*) e eu saí andando. Porque a minha dor é tão, o meu limite de dor é tão alto e eu queria voltar pro palco tão rápido que foi como se alguém tirasse meu doce sabe? Eu sempre gostei da ginástica, a ginástica sempre foi como se fosse assim, se tirasse a ginástica eu não conseguia respirar porque era tudo pra mim! Se eu não fosse pra ginástica um dia e ficasse em casa parece que eu estava incompleta. E eu só fui perceber o quanto o circo era importante pra mim a partir do momento que eu não poderia estar no palco. E aí o médico falou que eu tinha que passar por uma cirurgia, que tudo ia ficar bem, mas que demoraria de três a oito meses. E eu me desesperei. Eu achei que eu queria voltar pro palco, eu só queria estar no palco, eu só queria estar no show de volta. Então eu senti falta do público, eu senti falta de estar no palco. E eu comecei, fiz minha cirurgia nos Estados Unidos, comecei a recuperação e eu voltei a correr em quatro meses, foi uma recuperação que nem o médico não sabe como que foi, ele não entende o porquê. Ele falou ' a recuperação quem faz é a pessoa. Se o teu pensamento, a sua força de vontade é muito maior do que ficar sentada na cama a recuperação é mais rápida e mesmo porque você é atleta e a partir do dia que eu voltei pro palco, foi o dia que eu falei assim: ah, agora eu já posso sei lá, morrer porque sei lá. Parecia que tudo me satisfez tudo me completou, então me marcou muito essa falta do circo e quando eu voltei, me parece que eu era eu mesma de volta sabe? Eu fora do palco não era a mesma Camila fora do palco. E foi a partir daí que eu falei quero fazer circo, o circo é minha vida, eu pensava em ser técnica. Eu penso um dia talvez, ensinar aquilo que eu sei, ou participar mas eu tinha interesse em ser, por exemplo, uma técnica de seleção brasileira. Hoje em dia eu seria técnica de uma escola de circo, eu quero ter uma escola de circo, eu quero passar porque o circo é uma coisa lúdica que as pessoas entram no palco. Entram assistir um espetáculo e saem com aquela lembrança. Elas se tocam, é uma coisa real. E a ginástica, logicamente é um esporte lindo, é um esporte de alto rendimento, mas não é pra todos. É muito específico, por exemplo, eu comecei com mais ou menos umas sessenta ginastas comigo, quando eu era pequena... Só fui eu

pra Olimpíada. Então é muito rígido, o circo é uma coisa mais lúdica, uma coisa mais aberta, todo mundo mesmo pode fazer. Ninguém faz ginástica por, só por fazer. Porque se você não tem o perfil, aí você se machuca. O circo não, o circo você pode ter um acesso, uma acessibilidade muito maior do que no esporte de alto rendimento. Então hoje eu penso em dar a chance de outras pessoas fazerem parte do circo porque eu sei que elas vão se contagiar com essa alegria que eu tenho. No esporte são poucas pessoas que vão ter. E foi uma extensão da minha carreira, sem o circo, hoje eu já estaria talvez num escritório, ou eu estaria sendo técnica e hoje atualmente eu ainda sou ativa, por mais que eu tenha 30 anos. No circo tem essa possibilidade de você estender a sua carreira. Como eu sempre amei a ginástica, mas como tem um certo ponto que não dá mais, o circo me dá. Então é uma extensão, é uma possibilidade a mais se você quer dar extensão, se você quiser continuar sendo atleta, mas artista ao mesmo tempo.

Fora as novas experiências que te permitiu...

Nossa, com certeza, eu viajei... Se com a ginástica eu comecei a viajar com nove anos pra fora, nesses sete anos eu rodei o mundo inteiro. De ponta a ponta. E eu não só rodei, como eu morei, um ano e meio no Japão, um ano e meio na Rússia, três anos e meio na Europa, eu conheço todos os países, tudo, tudo que você me perguntar eu já morei, eu já conheci, hoje em dia eu falo três línguas fluente. Isso é o circo, não foi porque eu não estudei. A convivência e a sua adaptação nesses outros lugares é uma cultura que ninguém tira. Então por mais que você fale 'Ai, eu não tenho uma experiência de trabalho'. A minha experiência no meu currículo é cultural, ninguém pode tirar o que eu passei, o que eu vivi, o que eu vi, então isso é uma cultura. Por exemplo, viajar é uma cultura né, é uma coisa que hoje em dia, você fala 'ai você indicaria isso pra mim?' Olha eu tenho como ajudar, ou como influenciar uma pessoa que nunca viajou ou que tem uma dúvida, ou que pergunta sobre economia. Então? E eu não sou uma pessoa que, eu não sou uma política, eu sou, mas eu tenho experiência porque eu já morei em outros países, então você sabe, você dá valor mais ao Brasil, ou menos, de acordo com o que você viu lá fora.

Camila, sobre essas mudanças constantes de cidade, tu podes nos descrever como é que a rotina de mudar de cidade, montar, ensaiar, apresentar, ir embora, tem algum recesso nisso tudo? Como é dividido o tempo que tu ficas na cidade, onde vocês ficam, quanto tempo vão embora?

Olha, isso tudo depende. Tem um plano de turnê, então a gente recebe um ano antes a rota do ano, e depende também da economia do país, depende de quanto tempo, o quanto a população duma cidade é, diferencia o tempo que a gente fica. E entre uma cidade e outra, é uma semana, são sete dias, então a gente termina a cidade num domingo, desmonta e os artistas ficam com uma semana de folga. E quem faz toda a parte de desmontagem e montagem são os técnicos, porque é muito risco, tem muito profissional, é só pessoa qualificada. Então a gente tem de segunda a outra segunda e a gente chega e quando a gente entra no circo parece que a gente está na mesma cidade, no mesmo lugar porque a nossa vilinha é a mesma. É montada e desmontada do mesmo jeito, só muda o país, o lugar, a cidade. E tem diferença, por exemplo, na Rússia os shows são um pouco mais cedo, por causa da cultura. Na Europa, na Espanha os shows começavam dez e meia da noite porque tem aquela siesta que é de tarde e eles vão trabalhar. Então o circo e os horários e o tempo de, a quantidade de espetáculos variam de acordo com a economia, de acordo com a população e de acordo com a tradição da cidade. Por exemplo, aqui em Curitiba era um pouco mais cedo, mas lá em São Paulo era um pouco mais tarde por causa do tráfego, então eles fazem uma pesquisa tem toda uma pesquisa, já de anos que o circo faz pra descobrir qual que é o regime do lugar, o que eles...o que a população se adaptaria mais do que outras... Se você colocar um horário lá em São Paulo as seis ninguém aparece porque está todo mundo no trânsito! Então tudo tem uma pesquisa em função disso, mas não tem nada a ver com os artistas isto já vem pronto, o plano, a gente somente realiza.

Camila tu disseste que tem uma vilinha ali no entorno do circo né, mas vocês não dormem nessa vilinha, ou vocês ficam hospedados em algum outro lugar?

Não, a gente nunca dorme no circo, no circo só tem aqueles contêineres que significam que é toda parte técnica e a gente fica todos em hotel cinco estrelas, a gente nunca fica em hotel menos que cinco estrelas na cidade, porque isso é, está no contrato que como a gente trabalha a noite o nosso, a única coisa que a gente precisa é descansar então a qualidade de sono e qualidade de vida no circo pro artista é muito alta, eles preferem que a gente tenha uma qualidade de sono boa porque o nosso rendimento vai ser no palco. Então a gente sempre fica em hotéis em lugares muito bons e que faz com que a gente seja mais valorizado porque se você vai pra casa e está lá com um quartinho com banheiro, ou você está num apartamento isso faz com que a tua qualidade de vida seja maior e teu rendimento seja maior também. Eles podem cobrar de você um resultado bom porque você tem um luxo em casa, você tem como descansar, você não está num muquifo ou dormindo num trailer. E mesmo porque às vezes, em cidades, tem cidade que a gente pega transporte público, digamos que seja uma estação de trem, do hotel até né. Na Europa tem um trem, tem trem subterrâneo, tem embaixo, tem trem em cima, então as vezes a acessibilidade do transporte público fora do país é muito melhor do que aqui no Brasil por exemplo. Então tem lugares que a gente pega o transporte público que você tem uma flexibilidade muito maior, uma liberdade muito maior de conhecer os lugares, mas tem cidades que, por exemplo, a gente ficou na Rússia que já tem um pouco mais de perigo, aqui no Brasil também tem muito perigo. Estrangeiro andando na rua, aí você tem um ônibus que pega no hotel e leva pro circo e do circo pro hotel. Então eles tem muito cuidado com a gente, então isso faz com que a gente se sinta especial.

Se sintam cuidados...

Isso, cuidados, exatamente...

Camila como é o cotidiano dessa vida nômade, como é que ficam as tuas relações com a tua família, com teus amigos, com o namorado, longe do Brasil e sempre viajando, sempre em turnê...

Olha, é como se fosse a ginástica. O circo tem que ter uma dedicação da família, tem que ter uma compreensão da família, dos amigos e do namorado, de tudo, porque é o esporte. Porque você trabalha a noite, você dorme de dia,

you não tem uma rotina como uma pessoa normal que tem o trabalho diário que é normalmente de manhã que você tem o sábado e o domingo de folga, que você tem Natal e Ano Novo. Quando as pessoas estão descansando é onde a gente trabalha mais, porque é onde as pessoas tem tempo de ir num show. Então essa adaptação não foi fácil porque também, eu nunca tive sábado e domingo, então pra mim? Não teve diferença! A minha vida não mudou radicalmente, então em questão de folga não mudou, mas minha família teve que se adaptar, em vez de eu vir pro Brasil às vezes é minha mãe que ia ficar comigo um mês na Europa, a minha mãe que foi me visitar, os meus amigos iam, uma amiga minha foi de lua de mel pra Paris e eu estava em Paris, então eu dei os ingressos pra ela de casamento, então tudo tem que ter uma adaptação. Então como eles sabem que eu trabalho numa companhia grande, que tem renome, as pessoas entendem um pouco mais e o meu namorado... Eu nunca tive namorado no Brasil, tive um ali, um aqui, mas nunca foi sério, por causa do meu relacionamento, a ginástica pra mim sempre ficou em primeiro lugar, nunca um namorado ou uma pessoa que eu gostava interferiu no meu relacionamento com a ginástica. Se me colocassem na parede a ginástica ou o namorado? A ginástica em primeiro lugar e o cara neeeeeem! E ele chorava, mas é porque eu tinha o meu objetivo tão claro na minha cabeça que eu falava o que? Um menino vai me tirar depois de quinze anos, ah não! Então eu nunca me aproximei de ninguém no Brasil, primeiro porque eles não queriam, segunda porque eles me viam a cada uma semana, e eles queriam mais pelo status de ter uma ginasta do que gostar de mim mesma, por ser famosa, por entrar nos lugares de graça e isso pra mim, não é gostar de mim, é gostar da minha fama e se um dia acabasse? Aí eu ia acabar? Eu era muito, eu julgava muito as pessoas porque sempre quando eles se aproximavam era por causa de alguma coisa, então eu sempre ficava com pé atrás. E o primeiro relacionamento que eu tive foi com um menino do circo, ele era canadense e quando eu cheguei no circo eu falava não, eu não quero namorar, eu quero trabalhar e tal. E a gente começou a namorar em 2007 assim, eu era muito fria, ou só queria trabalho e a gente chegava tarde em casa eu dormia, eu levantava e era a primeira a chegar no circo porque eu era assim na ginástica. Então eu não conseguia mudar completamente o meu ritmo e foi aí, a gente começou a namorar e hoje eu estou casada com ele.

Ahh que legal...

E por isso um dos motivos que eu moro fora do país, eu venho só pra cá pra visitar meus pais e ele trabalha no circo, ele é diretor e artista então a gente está no mesmo meio e isso também é bom.

Porque a pessoa entende mais também né...

Com certeza...

Camila, quando tu decidiu se tornar artista lá em 2007 como é que foi a opinião da tua família, algumas pessoas foram importantes ou te influenciaram a tomar essa decisão?

A minha mãe e meu pai sempre foram, eu acho que eles são as pessoas mais importantes nas minhas decisões, eles sempre me apoiaram não importa aonde eu for, não importa eles nunca mediram esforços pra me, eles sempre falaram ‘ ah eu quero ir pra Olimpíada?’ ‘Nós vamos junto com você!’ Se não pode viajar a gente fica, se não pode comer em casa porque você está de regime então não vai ter comida em casa, então meus pais sempre foram as primeiras pessoas a me apoiar em tudo. Quando eu falei que eu ia pro circo eles falaram ‘É isso que você quer? A gente vai te apoiar!’ Eles nunca me deixaram em dúvida ou falaram ‘Ah, isso é muito difícil, aia gente tem que se privar por causa de você.’ Nunca. Eles sempre tiveram a frente. Então me davamais confiança de ir em frente mesmo. Nunca eu fiquei ‘ai será que é isso mesmo? E se eu errar e se eu voltar?’ E me pai ‘Não a gente vai estar aqui!’ Então eles nunca me deixaram com medo de me arriscar sabe. Tanto as pessoas... Logicamente que amigo, na vida, vai e vem, ou é inveja, ou é receio, ou ‘ai você não me liga, ai você não me ama, você não fala comigo, você me esqueceu!’ Mas no fundo se é mesmo amigo, a pessoa vai entender, porque a vida é assim, você não nasce grudado, você tem uma relação mesmo que seja a distância.

Camila, tu falou quando eu fazia dieta meus pais me apoiavam e tal. Como é essa tua relação com o peso, porque eu sei que na ginástica tem toda uma cobrança e como é a tua alimentação agora? Na tua opinião tem

algum preconceito relacionado a isso no meio circense, ou qual comparação que tu farias com relação a ginástica e o peso...

Olha, no circo é muito subjetivo porque lá dentro é um trabalho. A ginástica ainda é vista como, o técnico que está ali 100% direcionando, tanto no peso, na performance, quanto no resultado. No circo é diferente. No circo você é responsável 100% pelo resultado, pelo seu treinamento, pela sua preparação física, pelo que você come. Ninguém está te olhando, então se você não se policiar, eles simplesmente vão chegar pra você e vão falar 'olha, você está fora do peso, você está se machucando' Aí você tem um prazo, ou você emagrece, ou você sai do circo. Porque aqui não tem um tempo pra você se adaptar, você ganha um salário, você tem uma responsabilidade profissional. Na ginástica você tem um resultado pra provar, no circo é diariamente. Então digamos que a sua responsabilidade, é... do teu corpo... 100% tua e na ginástica tem sempre alguém te olhando, se você não come, não cuida, está pesada, te pesam, no circo você se pesa se você quiser. Você sabe que quando você está no trapézio você está pesada. Você se pendura, você sente o peso já. Você já fez isso por dezoito anos, então você já tem isso, inconscientemente, que lá não é verbalmente falado, mas que a responsabilidade com a sua performance é 100% do artista. Não tem ninguém te dando ordem 'Ai vamos treinar mais, você está ficando fraca!' Você se sente e você olha ao lado todas as pessoas treinam e se esforçam, você não quer chegar ali e perder o emprego por causa que você quis comer um chocolate?! Se você quiser comer você vai ter que treinar o dobro! Então, no circo é a mesma responsabilidade que com a ginástica, mas na ginástica ela é verbalmente explícita e no circo não.

Camila, na tua rotina semanal de treino e de ensaio, tu até me contou assim que no período que vocês estão montando, vocês tem uma semana de folga e como é que vocês fazem pra se manter no peso, ou pra treinar, me conta um pouco como é a tua rotina com os dias do espetáculo, se tu treina, se ensaia, se tu se guarda, como é o dia da Camila?

Quando eu estou no circo, na rotina de espetáculos, em uma semana eu tenho dez espetáculos. Eu com certeza, no final da semana, são dois espetáculos por dia. Então normalmente a segunda é folga. Então a gente faz, um espetáculo

terça, um quarta, um quinta, aí são dois sexta, dois sábado, dois domingo. Isso é uma semana de nove, quando são dez, é um terça, dois quarta, um quinta, dois sexta, dois sábado, dois domingo. Então eu sei automaticamente que na sexta, no sábado e no domingo, são os dias mais fortes de apresentação então eu treino menos, mas não que eu não treine, em vez de treinar duas horas, eu treino uma hora. A intensidade do treinamento é menor mas ela é mais específica. Na ginástica a gente treinava cinco horas direto, mas tem aquela pausa, tem um aparelho, tem outro e no circo ele é mais específico, se eu for no trapézio, eu treino trapézio meia hora, eu treino meia hora sem parar. Não tem essa de sentar, conversar, você treina direto. Então a intensidade é diferente. E nessa semana que eu estou de folga que eu sei que eu tenho que fazer alguma atividade eu sempre procurei, por exemplo, eu estava na Europa eu uma semana eu falei 'eu quero ir pro Egito!'. Quando você vai pro Egito você não para, você anda no Sol, então eu sempre procurava ter uma atividade mesmo estando de férias. Porque me motivava eu a andar, me motivava eu andar nas pirâmides, eu andar de camelo, ou pegava um barco, eu escalava. Eu nunca fui uma menina de 'ai vou ficar sentada hoje!' Eu sou sempre hiperativa, mesmo não estando, mesmo não trabalhando. Então sempre procuro fazer alguma coisa, ou é aprender alguma outra coisa, alguma outra atividade do circo, ou é...andar de bicicleta, ou vou esquiar na neve se está frio, eu nunca fui de 'ai vou ficar sentada hoje porque não vou fazer nada!' Sempre procurei ficar ativa, porque isso faz bem pra mim, eu ficava em forma e eu me divertia e isso a memória guarda, quanto mais ativa você ficar melhor pra você mesmo.

Camila, esses treinos, o treino consiste em fazer teu número ou também tem uma parte física, ou não tem como tu disse alguém que coordene. Tu cuidas da tua preparação física, tu já é artista profissional, tu chega e faz teu treino. E como é isso, é individual, ou vocês vão em grupo treinar até porque o trapézio se tu é jogada tu também precisa de alguém que treine contigo né...

Sim, o treinamento... Porque lá no circo a pessoa que me joga se chama porto, ela tem um treinamento totalmente diferente do meu, o dele é levantar peso, ele tem que jogar 60 quilos pro ar. O meu treinamento é o que? Ficar forte, ficar magra, magra que eu digo em forma, flexível, leve, ágil. Então o treinamento é

diferente, mas não significa que, lá no circo tem uma sessão que é de levantar peso que tem supino, tem aqueles pesos. Eu fazia o meu levantamento, mas eu levantava 20 kg o cara levantava 60, ou 90 ou 100kg. Então a gente não treinava exatamente junto, mas tinha aquela parceria, eu posso treinar aqui do teu lado? Vamos trocar uma ideia? Você me corrige, eu te corrijo. Então tem uma troca, ou as meninas 'ai vamos correr juntas no parque hoje de manhã?' 'Vamos!' Então tem uma parceria, tem uma amizade entre, por exemplo, o treino começa as três eu sei que eu preciso de uma hora pra me aquecer, pra fazer abdominal, pra fazer flexibilidade, tem gente que precisa de duas. Então as vezes eu chegava duas horas e a menina chegava depois que eu. Então não significa que eu não vou olhar pra cara dela, se ela quiser que eu force ela no espacato eu vou forçar, então tem uma troca de ajuda, mas não é assim, não tem um técnico falando 'Olha, o treinamento é isso, isso e isso, vocês tem meia hora pra fazer!' Não tem isso, a gente fica livre, as vezes você está cansado está de saco cheio você não vai treinar! Agora tem dias que você faz tudo! Tem uma diferença.

Até porque tem uma diferença, a gente sabe que se for fazer a ginástica cansada ou que não está afim a chance de se machucar é muito grande...

Exatamente...

Camila como é que tu te prepara pra uma apresentação assim, numa temporada de espetáculos tu tem alguma preparação antes do palco, como é o teu aquecimento, ou tu fica mais isolada, ou tu fica aquecendo sempre como é a Camila um pouco antes do espetáculo?

Então, cada artista tem uma rotina... Tem artistas que o horário, a duração do Corteo é uma hora e meia, com vinte minutos de intervalo, na maioria das vezes eu trabalho, bem no começo, no meio e no final. Então se você olhar é impossível você conseguir ficar quente em uma hora e meia, ágil e preparada pra entrar no palco. Então normalmente eu fazia maquiagem uma hora antes de começar o espetáculo, eu me alongava porque, o primeiro ato do espetáculo era muito mais flexibilidade do que força então eu fazia flexibilidade, eu fazia, eu me forçava, eu alongava o ombro, eu alongava tudo que era parte de flexibilidade e fazia a primeira parte. Quando eu entrava pro trapézio eu aquecia que era a parte de mais agilidade, mais força, mais reflexo e na parte

final eu fazia simplesmente um condicionamento físico que me preparava que me deixava em forma eu me aquecia e ao mesmo tempo estava pronta pra fazer cama (*acrobacias utilizando uma cama antiga com trampolim na parte do colchão*) que era paralela. Então eu dividia essa uma hora e meia naquilo que eu precisava. Não que todo dia eu fizesse a mesma coisa, mas que tinha sempre uma rotina parecida, porque eu tinha que ficar aquecida o tempo inteiro, tem artista que só faz a parte final, então ele ficava sentado no começo do show, porque não há motivo dele se aquecer uma hora e meia antes, vai esfriar! E também no outro dia tem outro show e quando tem dois shows no dia? Você vai morrer quando você for a décima quinta vez, eu aquecia seis vezes por dia se tivesse dois shows. Então você tem que calcular o quanto de energia você põe no aquecimento, porque você tem que pensar que não é a primeira vez, você vai se aquecer mais quatro vezes depois. Então você tem que ver o que que é mais importante, é mais importante articulação é mais importante flexibilidade pra uma distensão, é mais importante impacto, ou é mais importante eu pular no trampolim. Então você tem que ver de acordo com o que você faz no palco, aquilo específico pra você. Por isso que é impossível ter um técnico, porque são sessenta artistas, imagine cada um tem uma coisa específica, é impossível alguém mandar você fazer e às vezes ele nem sabia o que precisava! Às vezes eu precisava aquecer mais o meu pé que estava doendo, do que meu ombro, então eu dava mais enfoque no meu pé, em vez do ombro. Então isso é tudo, uma qualidade que vem de acordo com a tua carreira antes, você conhece seu corpo muito melhor do que ninguém.

Camila, tu até falou que às vezes tu treina alguma outra coisa no circo e tal, pra aprender. Como é que tu adquires novos movimentos, ou até pros teus números, eles já vem prontos? Ou vocês tem liberdade de trocar alguma coisa. Tem alguém que te ajuda quando tu estás nesta fase de aprendizado?

Sempre tem alguém mais experiente que você, sempre. Sempre tem alguém, por exemplo, quando eu entrei no trapézio tinha gente que tinha experiência de dez anos, então por mais que eu treinasse todo dia, por mais que eu aprendesse sempre, sempre tinha alguém, se eu estou aprendendo a pessoa também está aprendendo pra frente. Então sempre tem essa troca, eu aprendo até aqui, você aprende até lá. Eu, por exemplo, quando saí da ginástica eu

tinha uma técnica de acrobacia muito, fresca na minha cabeça. Então às vezes o menino do trampolim falava 'Camila olha meu triplo pra ver se está bom?' Eu falava 'Não, teu braço está entrando muito cedo' E ele no trapézio me falava, o circo está constantemente em evolução. Você nunca vai ver um show duas vezes igual. É impossível porque sempre vai ter um número diferente, uma pirueta a mais, um truque a mais, um efeito a mais. Então sempre quando você vai, por exemplo, se alguém me ajudava eu tinha praticamente obrigação de retribuir o favor, porque não é pago. Eu estou ali pra aprender e ele está ali pra absorver, então sempre tinha essa troca. Então sempre quando eu falava 'ai você me ajuda a me ensina a fazer malabares?' que é uma coisa que eu não sabia absolutamente nada e eu achava que era a coisa mais fácil do mundo jogar três bolinhas pra cima, ou quatro, ou cinco, ou seis, ou sete ou... Eu falava ' Nossa isso é ridículo você nem sai do chão, você está com a mão aqui só as bolinhas que voam, ah quando você vai aprender aí você dá valor a cada pessoa, a cada, vai fazer o que o palhaço faz pra você ver como é difícil! É muito difícil! Vai buscar essa sensibilidade que ele tem no palco, vai pra um malabarista, um acrobata, pra um cantor, então o circo pega cada pessoa no seu maior talento, na sua maior, no que você é de melhor e põe junto com uma pessoa que é melhor num outro segmento e é isso que faz com que, o Cirque du Soleil tenha um diferencial, porque são todos bons, mas cada um com seu papel.

Isso do malabarista que tu falaste, só quando a gente vai tentar que a gente valoriza quem faz...

Exatamente ai você fala 'nossa como eu sou retardada! Eu faço triplo no chão e não consigo jogar três bolinhas pra cima' E o meu namorado é malabarista e eu falava 'nossa isso é muito fácil' daí ele 'vai, faz, quero ver!' E aí Camila eu demorei dois anos pra conseguir fazer um passe de seis claves, dois anos! E sem sair nem do chão isso é coordenação pura, não tem nada a ver com técnica com explosão, isso é pura coordenação! Eu não conseguia, nossa depois quando eu consegui aí você dá valor a pessoa que está a dez anos jogando uma bolinha pra cima e você está fazendo acrobacia. Então é diferente, cada um tem um dom, então você dá valor só depois que você começa a aprender.

E essa é a vantagem do circo, sempre vai ter alguém bom em coisas diferentes.

Exatamente, e quando eu pedia pra uma pessoa me ajudar, o cara era o top do top. Então quem melhor do que o top do malabares me ensinar como se joga três bolinhas? Ele pra mim, é como se ele estivesse ensinando a dar um rolinho pra frente. Quer que eu ensine? Eu ensino! Pra mim é prazeroso porque ninguém nunca me pergunta, porque todos são bons ali dentro. Então quando você pedia pra alguém a pessoa até se sentia como técnica o que ela nunca, ela não está ali pra ensinar, ela está ali pra fazer o show, mas você mostrando interesse a pessoa já começava a se sentir importante como um técnico, porque você mostrava resultado, você mostrava o que que você conseguiu, então ela se sentia importante também.

Camila quais as principais diferenças ou semelhanças dos efeitos do treino como ginasta e agora como artista? Tu acha que quando tu era ginasta teu corpo se modificou, ou agora como artista teu corpo se codificou? Que diferenças tu vêes no teu corpo.

Tem diferenças, porque na ginástica o treinamento, a formação da performance era diferente porque como você falou eram dez competições num ano então é impossível você conseguir manter um esforço físico grande diário. Então a tua forma física, a gente acaba uma competição ela baixava, depois ela começava... Tem um processo de treinamento que quando você estuda essa lógica do treinamento específico ou de competição, ela é diferente. No circo eu sentia que eu era muito mais, digamos assim, eu não ficava tão cansada quanto eu ficava na ginástica. Eu não ficava tão estressada quanto eu ficava na ginástica. Eu tinha um controle emocional, físico e psicológico muito mais estável do que da ginástica. Não que isso seja pior ou melhor, mas vai de acordo com a necessidade que eu preciso. Na ginástica eu ficava muito mais... era muito mais intenso, digamos assim. Chegava na época de competição era assim, a intensidade era muito maior e no circo era uma coisa mais estável. Então eu acho que eu era muito mais, digamos, saudável no circo, do que na ginástica. Porque eu não chegava no meu limite. No circo o meu limite era sempre abaixo, porque nunca precisei, porque o show era o mesmo. Mudava um truque ou outro, então não havia necessidade de eu me dar 200% porque

no outro dia tinha dois shows. Então essa transição entre, mas mesmo assim eu fazia preparação física, mesmo assim eu tinha um stress, mesmo assim, mas era muito mais baixo, era muito mais estável.

Camila, tu até comentou que, com relação as tuas lesões, como ginasta tu nunca se machucou sério, ou teve que passar por cirurgia né. Nesse período da ginástica, teve alguma época que tu teve que ter se afastado dos treinos por alguma lesão, ou agora como artista, além dessa lesão que tu me contaste do primeiro ano. O stress físico também está presente? Eles são parecidos? Que na ginástica tu disse ‘ah nunca me machuquei’ Mas aí no circo aconteceu de machucar, já se machucou outras vezes, como foi o tratamento quando tu se machucou, o cirque te apoiou como foi isso?

Na ginástica quando você se machuca é diferente porque você não para 100%. Por exemplo, todas as vezes que eu via uma ginasta se machucar, se ela machucava o pé ela ia mesmo assim pro ginásio e fazia paralela mesmo que fosse com o gesso, ela fazia preparação física mesmo que fosse com o gesso. Então não tinha essa pausa porque, como você está em formação, em crescimento, a ginástica é um esporte muito cedo, então se você parava totalmente a formação hormonal aumentaria muito rápido, então meu corpo eu demorei pra ter essa evolução normal de uma adolescente, porque eu sempre estava em alto rendimento e como eu nunca tive uma pausa, nunca parei por lesão, mesmo com febre eu ia pro ginásio, eu fazia uma coisa mais leve, mesmo doente eu fiz uma cirurgia dentária, porque eu tinha um dente aberto, eu tirei aquele freinho entre os dentes pros dentes fecharem, eu usava aparelho, eu fui pro ginásio e fazia flexibilidade com gelo na boca. Então eu nunca parei de fazer uma atividade física por causa da ginástica. Já no circo é diferente. Lá eles zelam tanto pela sua qualidade porque o teu corpo é o teu objeto de trabalho. Se você não está 100% é impossível você trabalhar. Não tem como trabalhar com o pé quebrado, não tem como trabalhar com o dente sangrando. Então é muito artístico...

Está todo mundo te olhando o tempo todo...

Exatamente. Não tem como você esconder que um pé está quebrado, impossível, mas na ginástica você tem como dar continuidade. No circo você

tem um tratamento muito mais sério e muito mais eficaz do que na ginástica porque a ginástica mesmo você estando machucada você consegue fazer alguma coisa. No circo não, você é totalmente afastada. Se você tem uma lesão séria, se você não tem uma lesão séria, isso pode ser, pode trabalhar, você pode fazer uma coisa...em vez de fazer com uma dificuldade alta, você faz uma dificuldade menor. Então tem como você se adaptar, mas não significa que você a longo prazo, por exemplo, eu preciso de três meses é uma tendinite, essa tendinite não melhora nesses três meses, você obrigatoriamente sai, o circo te paga, porque ele quer que você melhores 100%, não adianta você ficar com essa tendinite um ano! Porque pode ser que vire cirurgia, pode ser que piore, pode ser que tenha que parar com o circo. E isso eles não querem. Então eles previnem, a prevenção de lesões no circo do que na ginástica. Na ginástica é temporário, não é pro resto da tua vida. Se você se machucar 'Ai infelizmente você não pode mais fazer' Tudo bem, mas o circo é o teu trabalho, eles não vão achar uma segunda Camila exatamente com quinze anos de experiência, com o mesmo tamanho tão rápido. Então eles zelam muito mais os artistas que a ginástica, mas isso faz parte porque é uma companhia, porque é difícil, eles unem as pessoas do mundo inteiro num show só. Então isso faz com que seja um tratamento especial.

E agora tu estás com tendinite?

Não agora, não.

Só uma pergunta, porque agora tu estás no Brasil, eu vi na página do Corteo que eles estão mudando saíram da Costa Rica e estão indo pra outro...

Isso, três semanas de férias agora.

Aí sempre quando dá tu dá um pulinho no Brasil?

Aham, agora estou visitando a minha família, eu estava no Canadá, aí vou ficar aqui até março aí eu volto. E o Corteo vai acabar esse ano né. Então todos os artistas estão pensando numa transição. O que fazer depois? Qual o... Então eu também estou pensando no depois, já me preparar, não adianta você esperar, qualquer trabalho que tem uma data final, você não espera o negócio acabar pra depois começar a procurar alguma coisa. Todo mundo já está

procurando ou outro emprego, ou outro show, ou outro segmento, porque a vida continua né.

Essa é a última turnê do Corteo?

A última, termina em setembro no México.

E Camila quando terminar a turnê eles vão realocar os artistas ou não, cada um vai pensar outras coisas pra fazer...

Eles automaticamente dizem que esses que estão trabalhando no Cirque du Soleil vão pra um banco de dados especial, mas que não necessariamente dizem que vão te realocar pra outro espetáculo. Pode ser que você fique e fique um, dois, três anos, a tua vida continua. Se eles te chamarem ou não isso é um outro problema, mas eles sempre falam que você tem que procurar andar com as suas próprias pernas. Não tem, eles não dão garantia de trabalho.

Camila a gente já está terminando, tem mais algumas perguntinhas com relação ao teu perfil sobre tua experiência como atleta que é em quantos clubes ou companhias tu atuaste como ginasta e quanto tempo tu ficou em cada uma como ginasta.

Eu comecei a fazer ginástica aqui em Curitiba, na praça Oswaldo Cruz, é uma praça pública, aí eu fui pro... Dos cinco aos sete, aí eu já passei pra um clube aqui de Curitiba que era um clube, um colégio que tinha um ginásio, eu acho que fiquei uns dois anos também, aí quando eu entrei pra seleção brasileira eu tinha 11 anos, eu fiz parte do Flamengo durante um ano, porque no Paraná não tinha patrocínio e não tinha, era bem naquela época que a Jorgete tinha aquele clube com a Daniele, com a Úrsula, então a seleção brasileira era formada lá. Então eu fiz parte do Flamengo durante um ano, acho que dos doze aos treze e depois aí em Curitiba eu tive um patrocínio do Coxa aí consegui, aí abriu aquela AGIPAR que era Associação de Ginástica dos Pais do Paraná uma coisa assim, eu fiz parte uns dois anos, e após isso eu só fiquei no Paraná, não saí mais. Todos os clubes que eu passei, eu fiquei foi só do Paraná, ou foi pra Agipar, depois teve outro nome, mas tudo aqui no Paraná e eu só fiz parte do Flamengo durante um ano, eu recebi convite pra ir pra São Paulo, pra ir pra Porto Alegre, mas eu fiquei aqui porque a minha família era daqui. Não tinha necessidade e o Centro de Treinamento da Seleção sempre foi aqui, a

Confederação sempre foi aqui em Curitiba, então não havia necessidade de eu me mudar porque todas as competições nacionais eram aqui. Pra mim, eu sempre fui mais daqui de Curitiba. Depois na seleção brasileira você não tinha um clube né, era Brasil...

(Ouço o chorinho de um bebê e pergunto se não era o sobrinho que ela havia me falado no contato anterior a entrevista)

É minha sobrinha... (risos)

Camila, como é que tu vês a profissionalizaçãodo artista? Tu já tem ou teve a tua carteira assinada? Como é essa função do direito trabalhista pra esses artistas? Tu até falou que em caso de lesão eles deixam tu te afastar, esse afastamento é remunerado? Me conta um pouco como é essa função mais profissional da Camila como artista...

Então, o Cirque du Soleil, cada companhia tem o seu estilo e faz o seu contrato. Dentro do contrato você tem que analisar se os pontos positivos e negativos valem a pena pra você ou não. O Cirque du Soleil nenhum artista que eu conheça tem carteira assinada, porque é um trabalho que é temporário digamos assim, não é você contrata uma pessoa como é um ano, é impossível você assinar a carteira um ano e depois no outro ano não assinar, então o Cirque du Soleil tem um contrato diferenciado de todas as outras companhias que eu já conheço, tanto na Europa quanto na... Porque o Cirque du soleil tem um show, eles fazem 250 espetáculos por ano, numa companhia nunca, ninguém faz 250 por ano. Sempre fazem 100, 90, 120 porque é muito difícil você conseguir conciliar data com venda de ingresso, com viagem e ter um lucro. Então o Cirque du Soleil tem um contrato muito específico, você ganha bem e dentro desse salário já é descontado 5,10% que você tem um seguro de vida, total, você tem seguro médico total, 100%, você paga o alojamento o hotel 5%, você dá então uma parte do teu salário vai pra onde, pro hotel aonde você fica e o circo tem aquela cozinha 24 horas que cozinha pra você e tira 10% do salário. Então se você olhar meu salário bruto é gigantesco, mas você olhando o salário final que é o que eu recebo, é pequeno. Não que seja pequeno, mas que eu receba 10 mil dólares por mês trabalhando, o meu final que seja \$4.500 ou \$5.500 porque varia de artista pra artista. Ainda é bastante, mas toda essa parte já foi descontada, que faz com que você tenha uma

qualidade e uma segurança que tudo que acontecer com o circo você tem recurso. E é internacional, não importa onde você estiver, você é segurado a 100% contra... Com os melhores hospitais, com os melhores médicos, com a melhor fisioterapia, com tudo de bom. Então você se sente seguro que pode acontecer o que for, você vai retornar ao trabalho, você vai retornar 100% aquilo que você começou.

Então, teoricamente, tudo que sobra, tudo que vem no teu salário fica pra ti, porque alimentação está descontado, hospedagem já está descontado.

Tudo, exatamente. Esse salário que vem pra mim é bruto, eu não pago absolutamente nada eu já tenho hotel, tenho comida, tenho transporte, tenho tudo. E a cada ano no Cirque du Soleil, como eles não tem uma carteira assinada, você ganha um bônus. Um ano no Cirque du Soleil, você ganha um bônus pequeno. Dois anos um bônus maior. Três anos um bônus maior, quatro anos, cinco. Então faz com que você fique na companhia porque você sabe que você vai ter um reconhecimento, monetário, maior, porque é difícil você ficar viajando, é difícil você ficar mudando de cidade a cada semana, mas faz com que você financeiramente aceite porque é um trabalho. Ou seja você tem, você disponibiliza a sua vida, mas em compensação você tem uma recompensa. Então é uma troca, digamos que eles não fazem as carteira assinada, mas nesse bônus digamos que daria pra cobrir, por exemplo, se eu precisasse sair do circo eu teria mais sei lá, um dinheiro que seria como se fosse a minha remuneração.

Camila, tu comentou que tu fala três línguas. Quais são?

Eu falo inglês, francês, a terceira eu falo um pouco de tudo... Eu falo um pouco de russo, um pouco de japonês, um pouco de italiano e um pouco de espanhol. Essas três eu digo, eu falo uma a mais (risos).

E tu me disseste também que tu se formou na faculdade, em que tu se formou?

Eu me formei em Educação Física, Licenciatura e Bacharelado.

Colega de profissão!

Isso! Nunca botei em prática, mas pretendo um dia!

Mas com a experiência que tens vais tirar de letra como professora!

Camila, falando sobre parar, tu tens pretensão de trabalhar nessa área com o passar dos anos, com algo do circo, algo relacionado, ou em alguma outra área distinta e qual seria?

Eu tenho com certeza, intenção de trabalhar e a minha intenção seria trabalhar sim como técnica de criação de espetáculo, eu participei de duas criações de espetáculo, uma em Quebec e uma na Alemanha, no ano passado.

Fora do cirquedusoleil?

Era um espetáculo de circo, então uma foi em teatro e outra como se fosse um cabaré, estilo cabaré, é um teatro menor, que não tem tanta altura, mas que é próximo, é como se fosse um jantar que tem lá fora, tem na Europa, você vai jantar, não é um show, não é público. Você vai jantar e é um entretenimento tem um show de circo. Então eu tive participação nessas duas, nesses dois eventos. E eu gostei muito de interagir, de criar, de desenvolver uma coreografia, ou uma técnica, ou uma sequência de movimentos, eu gostei muito. Então, com certeza eu vou tentar trabalhar como assistente de diretor, eu conheço muita coisa, eu sei muita coisa, então eu com certeza vou tentar me especializar nessa parte de criação de espetáculo. Quem sabe, talvez, num Cirque du Soleil porque eu estou morando no Canadá, trabalhar nessa parte de criação de show, porque eu vim da ginástica então. Eu falei pra eles que eu gostaria também de quem sabe trabalhar como olheira no Brasil, porque eu vou vir pro Brasil de qualquer forma, ver meus pais, ver minha família, participar de uma audição, ser uma coordenadora de uma audição, pra ver o talento de alguém. Mas isso eu só vou poder começar a partir do momento que eu não sou mais artista, porque não tem como conciliar as duas coisas ao mesmo tempo.

Eu ia te perguntar antes, essas performances que tu fez foi fora do Cirque, mas tu tem a liberdade de fazer isso ou tu tens que ter exclusividade do Cirque du Soleil.

Tudo isso é conversado, esse tempo que eu pedi, a cada cinco anos no Cirque du Soleil você tem por direito seis meses de folga. Então a cada cinco anos de trabalho no circo, você tem de seis meses a um ano de folga que é dado pra

you estudar, é dado pra você se atualizar, porque com a rotina dos treinos, é impossível você conciliar uma faculdade, um estudo, um curso. Então eu pedi esse tempo pra justamente trabalhar pensando já no futuro e com certeza é conversado, se tem uma pessoa que vá te substituir no palco, tudo isso é possível. Eles tem uma flexibilidade porque eles querem também que você evolua, porque você voltando, você trabalha contente, você trabalha sadio. Então você se realizando, tanto pessoal, mas quanto profissionalmente, faz com que você seja um artista com uma cabeça ainda mais aberta.

Camila deixa ver se eu entendi esses intervalos, entre os países, as temporadas tu tens três semanas e entre as turnês tu tens três meses?

Não, na verdade, deixa eu tentar explicar de volta. Por exemplo, a turnê começou nos Estados Unidos, dos Estados Unidos foi pro Japão. A distância como vai tudo de navio a gente teve de três a quatro semanas de folga. Então toda vez que muda de continente é novo período de descanso...

E vocês tem liberdade de ir pra casa?

Liberdade de fazer o que quiser, viajar, sair, estudar ou descansar, você tem liberdade. Entre cidades, por exemplo, se eu estou no Japão aí tu faz Tóquio, Nagóia, entre cidades são sete dias, então entre qualquer cidade sete dias. Hoje o circo, como o circo estava na Costa Rica e acho que vai pra Colômbia, nem lembro pra onde que vai, o tempo é maior porque faltou a venda de ingressos, a economia está em crise, então eles fazem esse tempo maior de intervalo por causa da economia, não porque os artistas tem que ter mais folga ou menos folga, depende de acordo com a venda de ingressos. A cada cinco anos de trabalho no Cirque du Soleil, você tem direito a seis meses a um ano de folga, com o teu salário, você não ganha, mas o teu lugar no circo está guardado. É como se fosse uma licença, maternidade, uma licença médica, você sai, você tem um ano de folga e você volta e continua seu trabalho, então eu pedi pra fazer essa participação. Pra estudar, pra ter uma outra visão de circo. Aí você ganha uma experiência a mais, você ganha um currículo a mais, porque nesses oito anos, se você vê mesmo, eu não fiz nenhuma pós-graduação, não fiz nenhum mestrado, mas eu adicionei essas pequenas participações que no currículo ajuda bastante.

Camila, tu pensa em fixar residência em alguma cidade depois de tudo? Por exemplo, parei com o circo, é final do ano, final de setembro de 2015, Corteo se despede vou morar aonde?

Eu já tenho casa em Quebec, no Canadá. Com o meu marido.

Então tu pretendes ficar lá?

Pretendo ficar lá, porque vou ter residência, eu tenho, eu sou italiana também, eu tenho passaporte brasileiro, italiano e agora vou ter canadense também. Então vou morar lá, meus pais vão ter que ir pra lá, todo mundo vai ter que ir pra lá. (risos) Mas faz parte, faz sete anos, oito né que eu moro fora do Brasil é meio que impossível eu querer voltar pra cá. Assim, mesmo porque a minha vida está muito mais lá fora do que aqui dentro. Meu dinheiro está todo lá fora, meus investimentos estão todos lá fora, então a minha vida está mais lá fora do que aqui no Brasil. Se eu tivesse que voltar, talvez eu tivesse que recomeçar tudo de volta e lá fora a vida, a economia está um pouco melhor, a situação está um pouco melhor, a ginástica e o que eu faço, circo, é muito mais valorizado lá fora do que aqui no Brasil. Se você fala aqui no Brasil 'ah eu sou uma artista' Ainda não é como lá fora, lá fora é como se fosse uma atriz de tv, então tem uma qualidade tem um peso maior e se é nisso que eu quero ficar eu não vou vir pro Brasil pra sofrer! Eu fico lá fora, a minha vida já está lá fora. Então a minha decisão é morar lá fora, meus pais já sabem e como eles, como a minha vida já está mais pra lá do que pra cá, eles aceitaram e me apoiaram e falaram que vão, ou eu venho pra cá. Eu já não venho muito então a minha rotina não vai mudar tanto quanto antigamente.

Camila, terminamos, tu querias comentar mais alguma coisa, ou alguma outra curiosidade ou alguma coisa que eu não perguntei mas tu gostaria que eu soubesse sobre os ginastas e os artistas?

Eu acho que tem. É, eu acho que eu contei a parte né, de adaptação, que tudo deu certo e tem vários artistas, vários atletas que chegam no circo pensando que conseguem se adaptar, pensando que eles conseguem fazer sem ter um técnico mandando, pensando que eles conseguem ter consciência daquilo que eles, daquela rotina que eles tinham no ginásio, eles não conseguem transferir, vários artistas, vários ginastas, chegam no Cirque du Soleil e nesses três meses

de adaptação eles vão embora. Porque eles não conseguem se adaptar, ou por causa da língua, ou por causa do treinamento, ou por causa que não tem ninguém mandando. Então depende muito da pessoa, como em qualquer lugar, se há necessidade, se o que você quer é maior do que as dificuldades faz com que você supere, senão, você fala 'ah! Pra que que eu vou? Eu já sofri tanto no esporte? Pra que que eu vou começar a sofrer de volta?' Vê isso como um sofrimento, não uma adaptação e simplesmente eles desistem. Teve várias pessoas que desistiram e eram talentosíssimas e eram prontas! E por falta de um detalhe, como o circo é um trabalho, eles não têm porque te suportar se você não dá resultado. Eles não tem porque...

Fazer um investimento em ti?

Exatamente, eles querem o resultado, por mais que o valor seja alto, eles querem retorno. Se você não dá retorno automaticamente você é mandado embora e não tem volta. Não tem o 'Ah eu vou tentar melhorar!' Não, você tem uma chance. É importante dizer também, o meu deu certo, a minha adaptação eu consegui, mas tem tantos que não conseguem. Não por falta de talento, mas por falta dessa sensibilidade, dessa força de adaptação que não acontece e vai fazer o que? A pessoa não vai morrer, ela não vai parar, simplesmente ela vai pra um outro segmento.

3.Artigo Original

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	85
2. METODOLOGIA.....	86
2.1. Os sujeitos da pesquisa: Artistas Circenses	88
2.2. Campo empírico: Companhias de Circo	90
2.2.1. Cirque du Soleil	92
2.2.2. Grupo Tholl	94
3. VIDA DE ARTISTA.....	96
3.1. Ingressando no circo	96
3.2 O nomadismo nos dias de hoje.....	100
4. CORPO DO ARTISTA.....	109
4.1. Corpo como capital cultural: o circo como possibilidade de continuar a carreira de atleta	109
4.2. Disciplinas: rotina, treinamento, dieta.....	112
4.3 A obrigação de se manter leve.....	116
4.4 Transição Atleta/Artista – Esporte/Circo	117
4.5. O que fazer depois? Considerações sobre as perspectivas futuras dos artistas circenses.....	121
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: REFLEXÕES SOBRE O CIRCO E O ESPORTE	122
6. REFERÊNCIAS	124

Resumo

RIBEIRO, Camila da Silva. **ARTISTAS/ATLETAS: APROXIMAÇÕES E INTERSECÇÕES ENTRE O ESPORTE E O NOVO CIRCO**. 2015. Dissertação. (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Escola Superior de Educação Física, Universidade Federal de Pelotas.

No esporte ou nas atividades circenses, um corpo treinado é condição para sua atuação de forma profissional. No circo, os treinos e ensaios fazem parte da rotina do artista, tendo na apresentação o ápice da vida do artista. Igualmente, muitos são os requisitos que envolvem o “ser atleta” e a competição aponta como um momento para comprovar o resultado dos treinamentos e dar sentido à profissão. Na recompensa da transição atleta-artista, as medalhas dão lugar aos aplausos. Nesse sentido, esta pesquisa tem como objetivo principal investigar algumas similaridades existentes entre o universo do atleta de alto rendimento e o universo de alguns artistas circenses, que fazem parte do Circo Novo. Entrevistas semiestruturadas foram utilizadas para investigar as singularidades e as afinidades desses dois mundos que, apesar de distintos, não raramente se entrecruzam, como mostram os vários ex-atletas que se tornaram artistas de circo. Admitimos nesse estudo uma semelhança entre as atividades circenses e o esporte como uma experiência estética. Outra importante similaridade com relação ao esporte diz respeito às relações sociais. Enquanto artistas de circo tradicional nascem e vivem junto aos seus familiares invariavelmente no ambiente circense, os artistas de circo contemporâneo abrem mão justamente de uma das maiores conveniências do circo-família, o de poder conviver e se relacionar com amigos e familiares em virtude de sua profissão. Pela vida nômade que levam, por fazerem um trabalho que nem sempre é tratado como profissão, por terem uma rotina constituída por intensos treinos diários e pela busca da perfeição do gesto técnico, alguns artistas circenses, como por exemplo, os trapezistas e ginastas, podem ser considerados como atletas circenses.

PALAVRAS-CHAVE: Atletas; Artistas; Esporte; Circo.

ARTISTAS/ATLETAS: APROXIMAÇÕES E INTERSECÇÕES ENTRE O ESPORTE E O NOVO CIRCO

1. Introdução

Vamos assistir a um espetáculo de circo? Este universo do circo com direito a luzes, palhaços e trapezistas. O mundo dos palcos combina sentimentos às habilidades corporais demonstradas pelos artistas nos picadeiros. O fenômeno circense encanta justamente no que diz respeito à abstração do real, à superação dos limites corporais que, inevitavelmente, envolve os olhares atentos da plateia. Andrade (2006, p.17) ressalta que “o circo configura uma passagem para um espaço irreal que se abre temporariamente dentro do esmagador cotidiano”.

Até a obra final ser apresentada nos palcos, todo um processo de criação ocorreu, desde a concepção estética, até ao acabamento dos figurinos e a criação dos números. Enquanto os espectadores aguardam para assistir ao produto final, os artistas se aquecem, se concentram e se preparam nos bastidores. O coração acelera, as mãos suam e é chegada a hora. Do esforço físico nos palcos aos aplausos, os artistas encontram no sorriso do público e no labor realizado com prazer, forças para enfrentar os obstáculos de ser artista nos dias de hoje.

A possibilidade de estender suas carreiras profissionais vinculadas aos esforços corporais, faz com que muitos atletas de alto rendimento procurem (ou sejam procurados) por companhias de circo. O ginásio dá lugar à música, aos aplausos e às emoções à flor da pele dos artistas que seguem em atividade, desta vez em outro espaço, com o mesmo rigor técnico e um semblante mais descontraído.

Essa transição profissional une dois universos distintos: o do circo, com objetivo de emocionar o público a partir do esforço quase que invisível dos artistas, e o do esporte de alto rendimento, focado nos bons resultados em competições e no máximo desempenho do atleta. No entanto, o percurso é complexo. Instabilidade, falta de reconhecimento como profissão e o convívio constante com a dor. Para que tanta resignação? Por que muitos artistas que não nasceram no ambiente circense optam pela carreira do circo?

A produção do conhecimento que versa sobre o circo trata de diferentes temas, como: prioritariamente o Circo Tradicional e os seus artistas (CARAMÊS et al., 2012; COSTA, 1999; PIMENTA, 2009; ROSA, 2010; SILVA,

1996); alguns estudos tratam especificamente das técnicas circenses, como as de tecido aéreo e as modalidades aéreas (BORTOLETO; CALÇA, 2007; MARRONI, 2009), o trapézio (RIXOM, 2012), as pernas-de-pau (BORTOLETO, 2003), a manipulação de objetos ou malabarismos (MANSUR et al., 2009); também há muitas investigações que tematizam as práticas circenses no ambiente educacional ou que abordam as relações entre pedagogia e as atividades circenses (BORTOLETO, 2011; DUPRAT, 2007; RETAMAL et al., 2012; TAKAMORI et al., 2010). Apesar da grande quantidade de itens encontrados na literatura, poucas investigações discutem o Circo Novo ou despontam a formação desses artistas do Circo Contemporâneo (BARONI, 2006; BOLOGNESI, 2001; WANKE et al, 2012).

Esta pesquisa tem como objetivo principal investigar algumas similaridades existentes entre o universo do atleta de alto rendimento e o universo de alguns artistas circenses, que fazem parte do Circo Novo.¹³ Ou seja, investigar as singularidades e as afinidades desses dois mundos que, apesar de distintos, não raramente se entrecruzam, como mostram os vários atletas que se tornaram artistas de circo.

2. Metodologia

A ciência social será sempre uma ciência subjetiva e não objetiva como as ciências naturais; tem de compreender os fenômenos sociais a partir das atitudes mentais e do sentido que os agentes conferem às suas ações, para o que é necessário utilizar métodos de investigação e mesmo critérios epistemológicos diferentes dos correntes nas ciências naturais, métodos qualitativos em vez de quantitativos, com vista à obtenção de um conhecimento intersubjetivo, descritivo e compreensivo, em vez de um conhecimento objetivo, explicativo e nomotético. (SANTOS, 1988, p.07)

Este estudo é pautado em métodos e análises que partem de uma perspectiva qualitativa de interpretação do fenômeno. Por vezes é denominada como pesquisa leve (*soft*) por possuir características que levam sua investigação a estar diretamente ligada ao convívio com pessoas e fatos e ter o

¹³ Circo Novo ou Circo Contemporâneo configura uma concepção de circo que se utiliza de artifícios tecnológicos em seus espetáculos, ausência de animais e enfoque no máximo desempenho das habilidades corporais de seus artistas. Configura-se como uma possibilidade aos artistas que não nasceram em famílias tradicionais de circo e realizaram suas formações de forma autônoma ou em escolas de circo. “O circo contemporâneo, ou ‘circo novo’, como denominam muitos autores, fundamenta-se cada vez mais sobre conhecimentos sistematizados. Nutre-se dos conhecimentos científicos e, conseqüentemente, é cada vez mais seguro, mais humano (circo do homem), sem deixar de ser espetacular, artístico, intuitivo e surpreendente” (BORTOLETO, p.97, 2010). Para maiores considerações sobre os artistas e o Circo Novo consultar (BARONI, 2006; BOLOGNESI, 2001; WANKE et al, 2012).

pesquisador imerso no objeto, em oposição às ciências mais duras (*hard*) com procedimentos que priorizam a “impessoalidade dos dados, clausuras laboratoriais ou em exegeses estatísticas”. (CHIZZOTTI, 2003, p.04).

Os estudos culturais não configuram uma disciplina e sim uma área onde diferentes disciplinas interagem entre si, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade (HALL et al., 1980, p.7). Em relação a fazer pesquisas culturais, Silva et al. (2008) nos lembra que “ao aproximar-se de grupos sociais específicos para compreender o que fazem, como fazem e como justificam aquilo que fazem a tentativa é identificar o significado de suas ações” (SILVA et al. 2008, p.50). Não bastam observações, anotações e entrevistas, mas um “esforço intelectual para interpretar o que fazem e dizem. Essa interpretação é feita procurando identificar o não dito” (idem, p.50), principalmente porque os pesquisadores qualitativos contestam a neutralidade científica do discurso positivista, num pressuposto de que “a arte da interpretação sobrepuja a estatística”. (idem, p.09).

Optamos pela perspectiva qualitativa para buscar as respostas para as similaridades e diferenças do circo e do esporte e utilizamos entrevistas semiestruturadas¹⁴ (GIL, 1999) com cinco artistas de circo contemporâneo. Sobre a proximidade que as entrevistas proporcionam entre pesquisador e sujeito pesquisado, Silva et al. (2008) afirma que:

Ao estabelecer contato com sujeitos que realizam certas práticas corporais, podemos ter acesso aos significados atribuídos ao corpo e a tais práticas, teremos, então, condições de identificar os porquês de determinadas ações, mas não no sentido utilitarista, típico de uma visão naturalizada de homem, mas como uma construção cultural e coletiva. (SILVA et al. 2008, p.44)

Os questionamentos abordavam cinco eixos: relação com o circo, relação com a companhia, profissionalização do artista, rotinas e treinamento, perspectivas futuras. Para os homens foi utilizado o mesmo roteiro semiestruturado, pelo perfil similar de suas vivências oriundas do circo. Já para as mulheres, o roteiro da artista pelotense e ex-atleta de ginástica rítmica foi adaptado e teve o item experiência no esporte incluído; para a ex-atleta de

¹⁴ Este estudo foi aprovado no Comitê de Ética em Pesquisa sob parecer nº 24712414.8.0000.5317.

ginástica artística e artista do Cirque du Soleil, foram incluídos dois itens: experiência no esporte e nomadismo¹⁵.

2.1. Os sujeitos da pesquisa: Artistas Circenses

Foram selecionados cinco depoentes¹⁶ que atuam em companhias de circo contemporâneo. Quatro deles atuantes em uma companhia de circo brasileira, Grupo Tholl. A quinta depoente é artista da trupe canadense, Cirque du Soleil.

Todos os entrevistados são brasileiros, sendo que quatro¹⁷ deles foram entrevistados pessoalmente pela pesquisadora no Centro de Treinamento do Grupo Tholl, em Pelotas, Rio Grande do Sul. A entrevista com a artista do Cirque du Soleil foi feita através de uma ferramenta de comunicação via Internet¹⁸.

Do universo de 26 membros que fazem parte do elenco dos espetáculos do Grupo Tholl, três artistas estão há, no mínimo, 10 anos na companhia. Escolhemos estes indivíduos pelas possíveis contribuições e maior experiência circense (ver quadro 1).

Quadro 1 - Caracterização dos homens participantes da pesquisa:

Nome	Idade	Idade que ingressou no Grupo Tholl	Especialidade	Experiência Prévia	Experiência no circo
Jurgina, L.F.T	31	17	Malabares; Portô	Capoeira	14 anos
Duarte, M.A.	27	18	Acrobacia; Volante	Capoeira	10 anos
Bach, R.J.	21	07	Acrobacia; Volante	Circo	14 anos

¹⁵ O item nomadismo foi incluído pela característica itinerante fortemente presente em *Corteo*, espetáculo de que a artista do Cirque du Soleil participa e com o qual realiza turnês com apresentações pelo mundo. *Corteo*, que significa cortejo em italiano, é um espetáculo baseado na história de um palhaço que imagina seu próprio funeral. Para mais informações sobre o espetáculo consultar: <https://www.cirquedusoleil.com/pt/shows/corteo/show/about.aspx>

¹⁶ Denominamos como depoimentos orais as entrevistas semiestruturadas realizadas neste estudo.

¹⁷ Entrevista de C.R. Gomes foi realizada no dia 18 de setembro de 2014, com duração de 1h10min. Entrevista de L.F.T. Jurgina foi realizada no dia 29 de setembro de 2014, com duração de 56min. Entrevista de R.J. Bach foi realizada no dia 30 de setembro de 2014, com duração de 1h12min. Entrevista de M.A. Duarte foi realizada no dia 02 de outubro de 2014, com duração de 52min.

¹⁸ Entrevista de C. Comin foi feita através do Skype - uma ferramenta de comunicação que permite o uso de áudio e vídeo para se comunicar com outros computadores online - no dia 14 de fevereiro de 2015 com duração de 1h28min.

Os artistas do sexo masculino que compõem o elenco de espetáculos do Grupo Tholl de Pelotas foram escolhidos por serem os artistas mais experientes que permanecem na companhia e que participaram do início da ascensão da trupe.

Incluímos uma artista mulher do grupo Tholl que apesar de não possuir o mesmo tempo como artista circense que os outros, possui forte relação com o esporte, tendo sido atleta competitiva de ginástica rítmica antes de integrar o Grupo Tholl. A segunda artista mulher entrevistada atua no espetáculo itinerante *Corteio*, da trupe canadense Cirque du Soleil, e foi escolhida por ser mulher, brasileira, ter tido uma carreira significativa dentro da ginástica artística e ter, logo após sua saída do esporte, ingressado em uma companhia de circo.

As artistas do sexo feminino têm um perfil que as distingue dos outros entrevistados, pois ambas possuem experiência com a ginástica e uma trajetória intensa no esporte de alto rendimento (ver quadro 2).

Quadro 2 – Caracterização das mulheres participantes da pesquisa:

Nome	Idade	Especialidade	Experiência prévia	Títulos
Gomes, C.R	21	Acrobacia; Tecido Aéreo; Lira	Ginástica Rítmica	Campeã Geral do Torneio Estadual - RS (2011); 1º Lugar Torneio Nacional – Brasília (2010)
Comin, C;	31	Acrobacia; Trapézio de Voo; Roda Cyr;	Ginástica Artística	Bronze nos Jogos Panamericanos de Winnipeg/Canadá; Bronze no Panamericano de Santo Domingo/ República Dominicana (2003); Seleção Brasileira nos Jogos Olímpicos de Sydney/Austrália (2000) e de Atenas/Grécia (2004).

Como um complemento do suporte empírico realizamos uma consulta no acervo de entrevistas disponibilizadas no site oficial do Cirque du Soleil. Integram os espetáculos da trupe: atletas, artistas circenses, palhaços,

dançarinos, instrumentistas, atores físicos, cantores e outros talentos (CIRQUE DU SOLEIL, 2014), além dos profissionais da parte técnica (direção, iluminação, etc). Quando se fala em atletas, refere-se a esportistas que obtiveram destaque em suas modalidades competitivas. Por esse motivo, muitos deles foram convidados a participar da audição da companhia em Jogos Olímpicos e eventos esportivos internacionais. Dentro de um universo de entrevistas e biografias de colaboradores, deparamo-nos com algumas delas, realizadas com atletas que integram a companhia (ver quadro 3).

Quadro 3 – Entrevistas de atletas obtidas a partir do acervo do Cirque du Soleil.

Nome	País	Esporte	Espetáculo
Julia Lopatkina	Rússia	Ginástica Acrobática	O
Kristin Allen	Estados Unidos	Ginástica Acrobática	Viva ELVIS
Lisa Skinner	Austrália	Ginástica Artística	Quidam
Miho Kono	Japão	Nado Sincronizado	O
Oleksandr Pylypenko	Ucrânia	Ginástica Artística	Mystère
PJ Bogart	Estados Unidos	Salto Ornamental	O
Ross Gibson	Reino Unido	Tumbling	Mystère

Quadro feito a partir das entrevistas disponibilizadas na seção Conheça um Artista, no site oficial da companhia. <https://www.cirquedusoleil.com/pt/jobs/casting/team/artist/sabu-alegria.aspx>

Após a finalização da coleta dos dados, as entrevistas gravadas foram transcritas e revisadas. Os depoimentos orais e as entrevistas de acervo foram agrupados totalizando doze artistas de circo contemporâneo. Após a leitura completa do material eles foram separados por eixos. Decomposemos algumas questões que surgiram nas entrevistas, como: o corpo do artista; aspectos sociais da vida circense; dificuldades; profissionalização; performance artística; rotina e treinamentos; e amor pela profissão. Esses subitens ficaram latentes nas respostas dos participantes do estudo e por isso foram incorporados em alguns capítulos do artigo.

2.2. Campo empírico: Companhias de Circo

Atualmente há duas classificações pertinentes com relação às práticas circenses: a do circo-família ou circo tradicional e a do circo novo ou contemporâneo. Essas formas do fazer circense implicam nos modos de vida

dos circenses, na origem de seus artistas e nas características do próprio espetáculo.

Circo-Família é o termo utilizado para classificar um tipo de organização circense, sendo que nessa estrutura o circo é mantido, prioritariamente, por integrantes de uma mesma família ou uma rede de famílias de tradicionais¹⁹. Os integrantes possuem diferentes funções no circo entre artistas, bilheteria, etc. Esse conhecimento que engloba o cotidiano da vida nômade foi perdendo-se no tempo com a ausência de registros e livros (SILVA, 1996). O Circo-Família ainda pressupunha certas características como: nomadismo, transmissão oral dos saberes e práticas, diálogo entre contemporaneidade do espetáculo com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo (idem).

A outra classificação seria a do Circo Novo ou Circo Contemporâneo. Este surge a partir de uma transformação mercadológica da arte do circo, sendo considerado como “Circo do Homem, por ter somente o ser humano em suas performances” (BARONI; SANTOS, 2011, p.49). Esses artistas não necessariamente precisam ser tradicionais de circo e obtêm os saberes circenses de outras formas que não debaixo das lonas, como em escolas e outros espaços.

[...] a arte do circo contemporâneo busca uma adequação ao mercado artístico deste tempo, o que faz com que o corpo se torne algo exposto como produto, ou melhor, como um dos principais produtos que circulam na mídia, cuja exibição performática é objeto de consumo de outrem (BARONI; SANTOS, 2011, p.49).

Desse chamado Circo Novo, a companhia canadense Cirque du Soleil²⁰ é referência mundial (HEWARD; BACON, 2006; WALLON, 2009). O fundador do Cirque du Soleil, Guy Laliberté, abriu um novo mercado em um momento em que o entretenimento circense estava ameaçado por “diversões eletrônicas e elevados custos de logística, sobretudo pela manutenção de animais” (PORTO, 2006, p.15). O Cirque du Soleil possui hoje dezoito espetáculos em cartaz, sendo que alguns de seus shows itinerantes já tiveram passagem pelo

¹⁹ Para Silva (2011, p.14), ser tradicional significa “ter recebido e ter transmitido oralmente, valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados.” Para isso, os artistas seriam descendentes de famílias tradicionais de circo.

²⁰ O nome Cirque du Soleil (literalmente, “Circo do Sol”) foi escolhido por Guy Laliberté ao presenciar um pôr do sol no Havaí. Ao voltar, ele pesquisou o significado da palavra “sol” em um dicionário de símbolos e encontrou relações entre a palavra “juventude”, “energia” e “dinamismo” - palavras que definem perfeitamente a trupe. (CIRQUE DU SOLEIL, 2014)

Brasil, tais como *Saltimbanco* (2006), *Alegria* (2008), *Quidam* (2010), *Varekai* (2012) e *Corteo* (2014). Desde sua criação a companhia se apresentou em mais de 300 cidades dos cinco continentes, com 100 milhões de espectadores (CIRQUE DU SOLEIL, 2014).

Esta reinvenção do circo estimulou outros artistas a participarem deste movimento que oxigenou a arte circense. O Grupo Tholl, companhia brasileira que atua no mercado de entretenimento desde 1987, ganhou projeção nacional apresentando seus espetáculos que aliam dança, circo e teatro. A trupe de Pelotas conquistou reconhecimento no âmbito circense nacional e regional, sendo considerado Patrimônio Cultural do Estado do Rio Grande do Sul²¹ pelos trabalhos realizados em prol da cultura do estado. Seu primeiro espetáculo, lançado em 2002, – *Tholl, Imagem e Sonho* – possuía números expressivos em seus registros quando completou dez anos em cartaz, sendo “encenado mais de 650 vezes em 120 cidades de 10 estados brasileiros e aplaudido por mais de um milhão de pessoas” (GOMES, 2012, s/p).

Por possuir determinadas paridades e caracterizar-se pelos elementos do circo contemporâneo, a companhia brasileira “é chamada de novo circo sendo comparada ao famoso Cirque du Soleil” (SOUZA, 2013, s/p). Ainda que o Grupo Tholl tenha sido fundado tão somente três anos após o Cirque du Soleil, sua técnica apurada parece fazer alusão à sua referência maior.

2.2.1. Cirque du Soleil

A companhia fundada em 1984 em Montreal, no Canadá, hoje representa uma das maiores referências de circo contemporâneo da atualidade. O Cirque du Soleil possui dezoito espetáculos em cartaz, sendo dez permanentes²² e oito itinerantes²³ em turnê pelo cenário mundial. Em seu currículo vinte e oito espetáculos, sendo que dez²⁴ já encerraram suas

²¹ Lei nº 12.747, de 11 de julho de 2007, disponível em <http://www.al.rs.gov.br/filerepository/repLegis/arquivos/12.747.pdf>

²² *BELIEVE*, *KÀ*, *LOVE*, *ONE*, *MYSTÈRE*, *O*, *ZARKANA* e *ZUMANITY* são fixos em diferentes locais da cidade de Las Vegas, já o espetáculo *LA NOUBA* é apresentado em Orlando, ambos nos Estados Unidos. *JOYA*, residente no México, é o único show permanente apresentado na América Latina.

²³ *AMALUNA*, *CORTEO*, *KOOZA*, *KURIOS*, *OVO*, *QUIDAM*, *TOTEM* e *VAREKAI* são os shows que se encontram em turnê pela trupe canadense.

²⁴ *ALEGRIA*, *BANANA SHPEEL*, *DELIRIUM*, *DRALION*, *IRIS*, *SALTIMBANCO*, *WINTUK*, *VIVA ELVIS*, *ZAIA*, *ZED*.

atividades e um²⁵ tem estreia prevista para 2015 (CIRQUE DU SOLEIL, 2014). O Cirque du Soleil possui shows que se aproximam de espetáculos teatrais por possuir locais fixos de apresentação e se aproximam da vida nômade quando divulgam seus espetáculos em turnês internacionais de forma itinerante em lonas idênticas a do circo tradicional.

O Cirque du Soleil possui mais de cem cargos, nas mais diversas áreas técnicas, são funcionários de 40 países diferentes, falando 25 idiomas, rompendo barreiras culturais (PORTO, 2006).

Os relacionamentos interculturais são simples quando comparados à complexa logística e aos detalhes da montagem de um espetáculo itinerante. São utilizados 80 caminhões para transportar tendas, cenários e figurinos. É preciso lidar com questões como visto de entrada, idioma, moeda e demais diferenças culturais para as 150 pessoas que compõem cada espetáculo (PORTO, 2006, s/p).

Se na época de sua fundação havia 73 colaboradores, atualmente a companhia emprega mais de 1300 artistas e 4000 colaboradores espalhados pelo mundo. Em sua sede em Montreal são 1500 funcionários (CIRQUE DU SOLEIL, 2014). Integram o grupo de artistas: atletas, artistas circenses, palhaços, dançarinos, instrumentistas, atores, cantores e outros talentos (ver Imagem 1).

A companhia considera artistas circenses aqueles praticantes de modalidades aéreas, de equilíbrio, manipulação, rodas, acrobacias circenses. São considerados atletas os esportistas de ginástica artística, rítmica e acrobática, saltos ornamentais, nado sincronizado, tumbling²⁶ e cama elástica. São chamados outros talentos, praticantes de esportes radicais, artes marciais, saltos com corda (CIRQUE DU SOLEIL, 2014).

²⁵ *BEAU DOMMAGE*, uma homenagem ao grupo musical canadense de mesmo nome, tem sua estreia prevista para julho de 2015 e se junta ao conjunto de espetáculos do Cirque du Soleil que homenageia músicos como *THE BEATLES – LOVE*, *VIVA ELVIS*, *MICHAEL JACKSON – ONE*.

²⁶ Tumbling é uma modalidade de ginástica em trampolim, sendo um esporte regulamentado pela FIG – Federação Internacional de Ginástica. É uma variação do trampolim acrobático, esporte já incluso nos jogos olímpicos (MANUAL DE GINÁSTICA DE TRAMPOLINS, 2013).

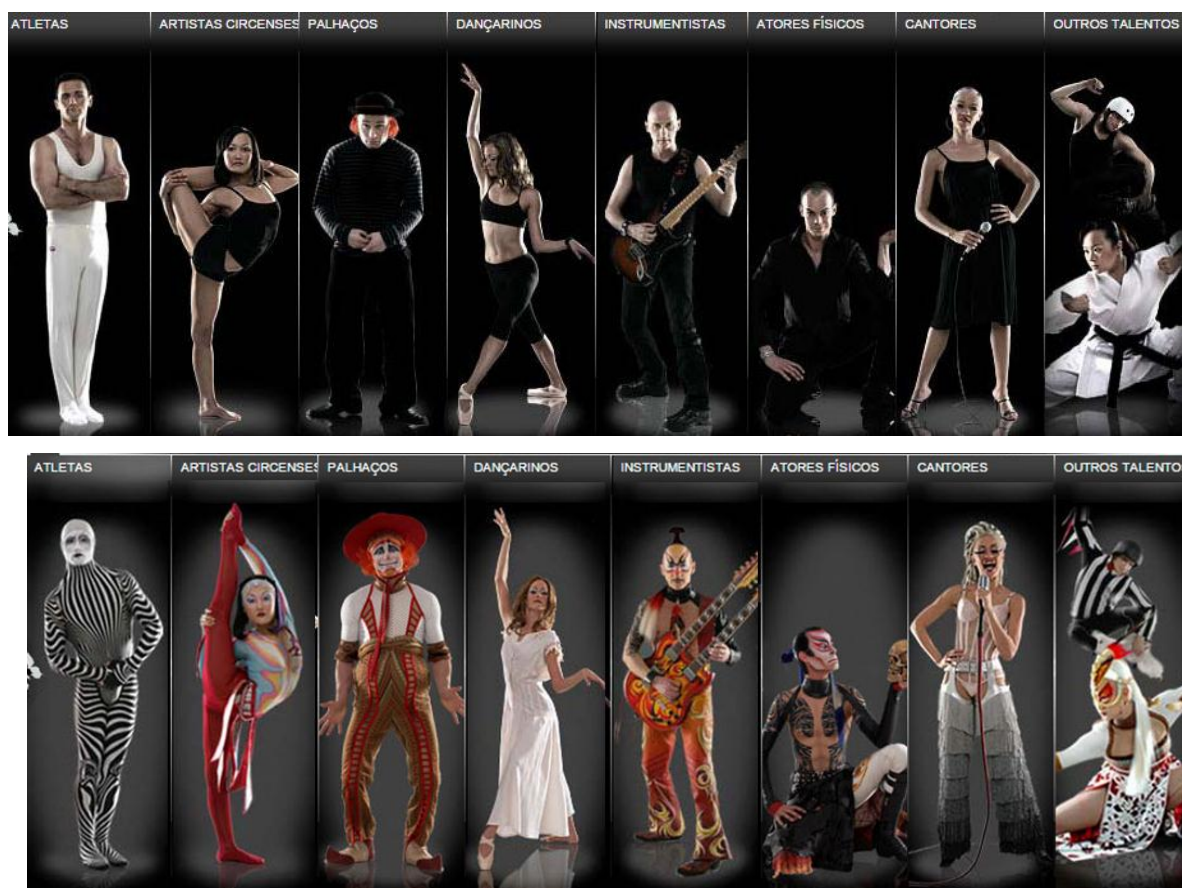


Imagem 1 – Subdivisões dos artistas integrantes do Cirque du Soleil. Fonte: <https://www.cirquedusoleil.com/pt/jobs/casting/disciplines.aspx>)

Atletas de diversos esportes procuram a companhia para realizar os *castings*²⁷ em busca de uma oportunidade de continuar suas carreiras. Esta seleção pode ocorrer também através de olheiros que observam esses atletas ainda em competição, alguns deles foram convidados a participar da audição para a companhia em Jogos Olímpicos, ou outros eventos esportivos internacionais. Neste quesito, o Cirque du Soleil absorve atletas que obtiveram destaque em suas modalidades competitivas (CIRQUE DU SOLEIL, 2014).

2.2.2. Grupo Tholl

O grupo de circo novo atua desde 1987 no ramo de entretenimento circense. Inicialmente como Oficina Permanente de Técnicas Circenses (OPTC), teve seu nome alterado para Grupo Tholl em 2006 com a ascensão de

²⁷ Audição para selecionar novos artistas, dividida em várias etapas sendo a primeira delas com testes físicos. Os aprovados no *casting* são automaticamente inseridos no banco de dados do Cirque du Soleil. A aprovação não oferece garantias de que o artista seja recrutado para o Centro de Treinamento em Montreal (nota da autora).

seu primeiro espetáculo de grande porte denominado *Tholl, Imagem e Sonho*, que está há 13 anos em cartaz. A companhia tem mais dois espetáculos próprios *Exotique* e *Circo de Bonecos*. Uma parceria com a dupla de músicos Kleiton e Kledir resultou no show *Par ou Ímpar*. O Grupo Tholl se distingue dos circos tradicionais por não possuir a mesma mobilidade territorial. No entanto, o grupo leva sua estrutura cênica aos espaços de apresentação, realiza os shows e retorna a sua cidade sede, Pelotas, no Rio Grande do Sul.

O grupo possui hoje um ateliê de confecção de figurinos, um centro de treinamento com equipamentos de ginástica artística e materiais circenses, um miniteatro para apresentações, uma escola de técnicas circenses para crianças (Tholl Escola), além do elenco de apresentações e os demais integrantes que aguardam as oportunidades enquanto aperfeiçoam suas técnicas (GRUPO THOLL, 2014). Para ingressar na companhia, é necessário passar por uma seleção denominada *oficina*²⁸.

O Grupo Tholl já foi objeto para outros estudos acadêmicos. Uma pesquisa²⁹ etnográfica de Oliveira e Cavedon (2012) no campo da Administração realizou um acompanhamento das atividades do grupo. Dois artigos³⁰ com enfoques distintos foram publicados a partir dessa etnografia no Grupo Tholl.

Outras pesquisas já foram realizadas na trupe. Uma delas na área de fisioterapia, avaliando os hábitos de vida dos adolescentes integrantes do

²⁸ O *oficina* acontece geralmente no início de cada ano e consiste em dois dias de avaliações, com passagem por diversos aparelhos de ginástica e de circo, além de aulas de dança e expressão corporal (nota da autora).

²⁹ A autora realizou 32 entrevistas de histórias de vida compostas por alguns eixos temáticos: a) trajetórias de vida (família, formação educacional e profissional), b) trajetórias no grupo (ingresso e atribuições), c) trajetória da própria companhia, além de observações e diários de campo.

³⁰ O primeiro artigo teve como principal objetivo discutir como as “práticas cotidianas se configuram numa dimensão política nas lógicas de ação dos sujeitos sociais nas organizações” (OLIVEIRA; CAVEDON, 2012, p. 82). Para isso a autora escolheu um momento específico das coletas, uma viagem a trabalho para apresentação artística de um dos elencos do Grupo Tholl numa data alusiva ao Dia dos Namorados no Brasil, o que implicou numa reorganização da vida pessoal dos integrantes. Nesse artigo a autora descreve todo processo de montagem das estruturas do espetáculo, desde o carregamento do ônibus até os diálogos realizados durante a viagem, reportando-se aos debates sobre práticas elaborados por Michel de Certeau e Michel Foucault. O segundo artigo teve como objetivo descrever as práticas de gestão do mercado artístico circense. Os resultados deste estudo destacam o movimento de regulamentação da atuação dos circos, a importância da atuação do produtor cultural como mediador entre a demanda do mercado e a organização circense e a emergência desses saberes científicos sobre o circo inserido na indústria criativa (OLIVEIRA; CAVEDON, 2013, p.167).

grupo (COLAZZO et al.,2010), uma no campo da arquitetura, propondo um centro cultural de treinamento para a companhia (HAUSEN, 2008), outro estudo da administração, com objetivo de examinar os impactos do processo de empresarização a partir das práticas da trupe (TAVARES; RODRIGUES, 2011), uma pesquisa que retratou as manifestações artísticas de rua na área central da cidade de Pelotas (DUTRA, 2013) e outra que versou a atividade teatral pelotense (PINTANEL; OLIVEIRA, 2013). Nestes dois últimos estudos, a companhia aparece como componente da cena cultural artística pelotense.

Apesar do Grupo Tholl já ter sido objeto de estudo de algumas pesquisas de diversas áreas, está longe de ter se esgotado como fenômeno a ser investigado. Isto porque compreende um universo de temas a serem discutidos por distintas perspectivas.

3. Vida de Artista

3.1. Ingressando no circo



Imagem 2 – Atletas que se tornaram artistas. Fonte: <https://www.cirquedusoleil.com/pt/jobs/casting/disciplines/sports.aspx>

Com o passar dos anos o circo novo vem incorporando novos elementos artísticos, tecnológicos. Esta mudança tornou o circo uma organização circense com uma relação empresarial, sendo mais profissional e menos familiar. Havia também a ideia de que só participava do circo quem “era” do circo: “pensava que eu tinha que nascer no circo e eu nasci na ginástica” (COMIN, depoimento

oral, 2015). Uma visão de circo tradicional, em que os saberes circenses eram transmitidos oralmente de pai para filho e os conhecimentos originados nas lonas ficavam restritos às famílias tradicionais de circo (SILVA, 1996).

Tendo em vista esse processo de empresarização, o recrutamento dos artistas se assemelha ao realizado em muitos esportes, como é caso, por exemplo, do futebol, em que isso é mais visível. O processo de seleção do Cirque du Soleil é similar ao do grupo Tholl de Pelotas. Audição, oficina, peneira, cada local define uma nomenclatura para seu processo seletivo, no entanto, caracterizam-se por similaridades, como um grande número de candidatos, testes físicos para avaliar a aptidão física dos aspirantes e ampla disputa entre concorrentes. Uma minoria consegue oportunidade de ingressar nas companhias, uma relação próxima ao esporte de alto rendimento. Apesar do depoimento entusiasmado quando foi fazer a audição “Mãe, eu vou por prazer! Porque é circo, porque deve ser divertido!” (COMIN, depoimento oral, 2015), reflete uma ideia induzida de que o circo é um espaço de ludicidade enquanto “a ginástica é um esporte tão frio, tão individual, que no circo é completamente... O universo do palco é diferente da ginástica” (COMIN, depoimento oral, 2015). A sensação de encantamento pelos artistas e da admiração do público que “entram para assistir um espetáculo e saem com aquela lembrança. Elas se tocam, é uma coisa real” (COMIN, depoimento oral, 2015).

A "paixão" pela arte se estabelece a partir de uma "maneira de fazer" circo que articulada a outras práticas cotidianas constitui a dimensão política de organização dos circenses, não somente no limite do cotidiano de trabalho artístico, mas mobilização para a formação e sustentação de um campo social, um campo de práticas sociais (OLIVEIRA, 2014, p.260).

Esse sentimento de fazer parte do circo e emocionar os outros cativam os aspirantes circenses, com a ideia de que o artista é um ser diferente, inatingível: “Eu achava que um artista era completamente uma pessoa fora do normal” (COMIN, depoimento oral, 2015).

Para os espectadores que assistem aos shows são alguns momentos que marcam a transformação do artista “um cidadão comum, absolutamente anônimo no labirinto das cidades, tornando-o um ser privilegiado, dotado de habilidades invejáveis que o distinguem dos demais” (ANDRADE, 2006, p.17).

Algumas características que aproximam o circo em sua forma profissional e o esporte são os predicados necessários para ser um artista ou atleta, como superação, disciplina, garra, tenacidade, concentração, triunfo, solenidade e também a abnegação para dedicar-se intensamente a essas atividades (SILVA, 2007).

Essa mistura de admiração com estranhamento pode ocorrer também com os artistas na chegada ao circo. “Cheguei lá, quando eu vi o ato, o número, eu falei ‘Meu Deus! Acho que não vou fazer não!’” (COMIN, depoimento oral, 2015). Como assinala Guilherme Veiga (2008), ao conceber as acrobacias como um tipo de lida não cotidiana com o corpo, o autor percebe que um movimento ainda não “dominado” pelo artista, ou seja, que ainda não é executado com automatização pelo aprendiz constitui uma unidade extraordinária/ extracotidiana para o executor, no entanto, quando este obtém essa aptidão, a habilidade passa a ser ordinária/ cotidiana para ele, continuando sendo extraordinária para os demais.

No Cirque du Soleil, por exemplo, o novato, depois de ter sido selecionado, entra em um banco de dados para talvez ser chamado para o Centro de Treinamento em Montreal, no Canadá. O artista tem um período de adaptação de, no máximo, três meses e lá tem a chance de aprender o número que irá fazer no espetáculo ou então desistir e voltar para casa. Comin (depoimento oral, 2015) ressalta que “esse é o período máximo que eles têm. Porque logicamente eles pensam se você é um atleta de alto rendimento, três meses é tempo suficiente pra você aprender, reaprender e fazer no espetáculo”. Essa ideia da máxima dedicação e de o atleta ter uma capacidade singular de adquirir novos conhecimentos, nos remete à Gumbrecht (2007), quando se refere aos atletas como heróis tentando entender um pouco o fascínio que o esporte causa no público.

Comin relembra que muitos artistas enxergam o momento de formação no Centro de Treinamento em Montreal com pesar: “[...] veem isso como sofrimento, não como uma adaptação e simplesmente desistem. Teve várias pessoas que desistiram e eram talentosíssimas e eram prontas!” (COMIN, depoimento oral, 2015). Nesse sentido, é importante destacar que a carga de treinamento diário de artistas de circo que estão em formação é frequentemente associada com a exigência máxima física e de estresse

psicológico com lesões que podem representar uma ameaça a um potencial (WANKE, et al., 2012).

Quando entram para as companhias, o desafio torna-se outro, o de atender às expectativas dos técnicos e diretores, conviver com a rotina de treinos e a presença da dor, bem como as exigências estabelecidas para continuar. Nesse processo de pertencimento às companhias não há garantias, nem indivíduos insubstituíveis, com relação a isso Comin (2015) relata que “se você não dá retorno automaticamente você é mandado embora e não tem volta. Não tem o “ah, vou tentar melhorar!” Não! Você tem uma chance!”(COMIN, Depoimento Oral, 2015)

Há também, implícito nesses percalços, enfrentamento com as limitações interpessoais – no circo o trabalho coletivo precisa ser desenvolvido através da confiança, pois a vida do colega pode estar literalmente em suas mãos, como cita Comin (2015):

Se estou na paralela eu sei que estou segurando a barra. Se eu soltar a barra eu sei que vou cair. Mas lá era o cara que me segura e se ele me solta eu caio e no show não tem cinto de segurança, não tem nada, você voa, voa igual um passarinho mesmo (COMIN, depoimento oral, 2015).

Já Gomes (2014) revela que sempre teve problemas no trabalho em conjunto pela sua experiência da ginástica como um esporte individual: “E aí se depende só de ti, tu sabes que não é que não tenha tanto perigo, mas é que tu confias mais em ti do que nos outros” (GOMES, depoimento oral, 2014).

Esse exercício de confiança trabalhado nas questões circenses revela o crescimento pessoal que pode ocorrer com os artistas. É um caminho para o autoconhecimento: “[...] às vezes eu achava que a culpa era dele, que ele não era tão concentrado, mas ele tinha muito mais experiência no trapézio do que eu. Então o erro sempre era meu. Então pra eu aceitar que sempre eu que errava. Foi difícil” (COMIN, depoimento oral, 2015)

O fato de a maioria dos números circenses serem atividades colaborativas em oposição às competições e treinamentos individuais da ginástica aparece como uma das dificuldades enfrentadas no início da carreira de artista: “pra eu aceitar que uma outra pessoa ia influenciar no meu resultado, foi difícil pra mim[...] dividir essa confiança foi difícil. Porque eu era muito individualista, eu era muito concentrada” (COMIN, depoimento oral, 2015).

Enquanto o circo, ao sentir e ser sentido, mantém suas raízes históricas vinculadas à arte, o esporte exige que as emoções experimentadas pelos esportistas sejam controladas, a fim de não comprometer o desempenho. Algumas similaridades e diferenças do circo e do esporte (ver Figura 1).

3.2 O nomadismo nos dias de hoje

Em seu livro *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, Michel Maffesoli nos traz a questão da errância dos tempos modernos, da tendência geral de uma época da era globalizada (MAFFESOLI, 2001, p.28). O que ele considera como “sede do infinito” é o desejo de outro lugar, seja nas migrações do trabalho e do consumo, seja nas migrações induzidas por desigualdades econômicas ou migrações sazonais de turismo. Esse anseio aparece como resposta a um tédio existencial, uma vontade de não se sabe bem o quê (MAFFESOLI, 2001, p.70).

O nômade seria a ausência de estabilidade do ser, seria o “não-ser” movido pelo desejo de evadir não somente pela via econômica ou por funcionalidade, mas pela não fixação em uma profissão, em uma identidade, em uma família. “A figura emblemática do momento leva a uma identidade em movimento, uma identidade frágil, uma identidade que não é mais [...] a vida errante é uma vida de identidades múltiplas e às vezes contraditórias” (MAFFESOLI, 2001, p.118). Esse nomadismo se opõe ao tribalismo e o seu sentimento de pertencimento, de uma obrigação de uma residência social e profissional.

Maffesoli fala de uma dialética antinomista ou trágica de uma lógica contraditória, em que os opostos permanecem em contínua tensão, não se resolvendo, mas se complementando. É próprio de a mudança em sua natureza trágica ser dolorosa, de partida, de desapego (MAFFESOLI, 2001, p.60). Contudo, Maffesoli acredita que a destruição gera o novo e que a vida nômade é apreendida por rupturas, movimento, mudanças e impermanência das coisas. A característica nômade aparece intimamente na vida circense tanto no circo novo, com as jornadas do artista para apresentar seus trabalhos ou com as trocas de companhia, como no circo tradicional, em suas andanças de cidade em cidade.

Embora permaneça vivo na memória popular, ele entra e sai de cena a exemplo do espetáculo que oferece. O estudo de um objeto nômade requer também uma ciência nômade, quando não um pensamento nômade (ROCHA, 2010, p.52).

Então como estudar um objeto que da mesma forma que emerge em um espaço que antes era vazio, se esvai com a mesma fluidez com a qual se instalou? Esse problema de natureza epistemológica surge aos cientistas sociais quando se pesquisa um objeto que se esquia, que escapa, uma vez que se encontra em constante movimento pela sua natureza itinerante (ROCHA, 2010).

Na turnê itinerante do Cirque du Soleil, o “conhecer outros lugares” implica em residir, ainda que temporariamente, nas cidades de apresentação, absorvendo sua cultura, seus costumes e sua língua – uma rotina que se assemelha, neste aspecto, ao circo tradicional. No caso da companhia de Pelotas, as viagens para apresentações por vezes proporcionam um contato mais superficial com sua plateia, isto porque a curta temporada nas cidades não permite um contato maior: “Sempre que eu viajei conheci vários lugares do Brasil, mas muito focado no trabalho. Ficava um dia na cidade, dava pra aproveitar? Dava! Mas eu preferia ficar no hotel pra apresentar bem!” (JURGINA, depoimento oral, 2014) O artista revela o desejo de voltar para alguns locais para ter a possibilidade de “aproveitar pra passear tudo que eu não consegui aproveitar” (idem).

Se por um lado conhecer diversos lugares e culturas diferentes é uma das prerrogativas de ser artista, por outro, imbricado a essa premissa, algumas dificuldades também emergem nesse aspecto.

Se com a ginástica eu comecei a viajar com nove anos pra fora, nesses sete anos eu rodei o mundo inteiro. De ponta a ponta. E eu não só rodei, como eu morei [...] Isso é o circo, não foi porque eu estudei. A convivência e a sua adaptação nesses outros lugares é uma cultura que ninguém tira. Então por mais que você fale ‘Ai, eu não tenho uma experiência de trabalho’. A minha experiência no meu currículo é cultural, ninguém pode tirar o que eu passei, o que eu vivi, o que eu vi, então isso é uma cultura (COMIN, depoimento oral, 2015).

Compreender o que os técnicos solicitavam durante o período de preparação para o espetáculo no Canadá e se adaptar a nova rotina foi um desafio para Comin (depoimento oral, 2015), que revelou que no início da

carreira de artista depois dos treinos ela ainda estudava inglês em casa, pois se saísse não conseguia entender o idioma falado pelos outros colegas do circo: “Eu estudava e em cinco meses eu falava inglês fluente, pela necessidade [...] porque lá eu escutava, dormia, acordava e era só inglês” (COMIN, depoimento oral, 2015). Entre os artistas do Cirque du Soleil encontramos uma diversidade de nacionalidades, de línguas e de culturas. Essa diversidade principalmente para os novatos é mais um desafio a ser superado.

Porque eles não conseguem se adaptar, ou por causa da língua ou por causa do treinamento, ou porque não tem ninguém te mandando. Então depende muito da pessoa, como em qualquer lugar, se há necessidade, se o que você quer é maior do que as dificuldades faz com que você supere (COMIN, depoimento oral, 2015).

As vidas sociais dos artistas geralmente se restringem ao universo dos que convivem nas companhias, como comenta Jurgina (2014), “ficou bem fechado com o grupo, ficou só com quem é daqui de dentro, ou já foram aqui de dentro e saíram. Os lá da infância quando o grupo estava no seu auge eu acabei me distanciando” (JURGINA, depoimento oral, 2014). Oliveira e Cavedon (2014) quando falam da relação dos circenses e as amizades evidenciam que “os ‘amigos’ são sujeitos que fundaram o circo ou que possuem algum envolvimento com a ‘causa artística’”. Nesse sentido, as relações de amizade têm mais uma perspectiva social do que individual” (OLIVEIRA; CAVEDON, 2014, p.264).

Em seu depoimento, Gomes (2014) revelou que não tem muita vida social, pois desde a infância as pessoas foram se afastando pela constante ausência “[...] Isso lá, desde pequena eu não tenho muitos amigos, tenho poucos. É mais a família quando estou na cidade” (GOMES, depoimento oral, 2014). A vida de artista do circo novo abarca algumas desvantagens com relação às suas relações sociais. Duarte (2014) avalia que o artista “tem muito menos convívio com a família. A gente vê muito menos os pais.” (DUARTE, depoimento oral, 2014). Em seu depoimento é possível observar uma das grandes diferenças entre o circo tradicional e o circo novo. Enquanto no tradicional uma das conveniências do cotidiano circense é conviver com sua família em tempo integral, no circo novo os artistas abrem mão justamente desse convívio para viver da arte. Com a miscigenação dos artistas nos espetáculos itinerantes e a absorção de artistas que não nasceram no

ambiente tradicional, essa diferença é atenuada, no momento em que não se sabe mais quantos ainda convivem com suas famílias e quantos já deixaram seus lares para seguir seus sonhos.

Todos os artistas citaram que o apoio da família é fundamental para compreender a rotina desse trabalho não convencional. Em seu depoimento, Jurgina (2014) relata que seu pior momento na companhia foi quando estava ensaiando para o espetáculo que iria acontecer no final de semana: “[...] e na quinta-feira minha mãe faleceu. Aí eu tive que vir ensaiar, foi muito angustiante, mas eu tentei superar, pensar nisso, ficar, porque ela sempre me apoiou pra eu estar aqui dentro” (JURGINA, depoimento oral, 2014).

Como ginasta ou como artista, a rotina de treinos, ensaios, espetáculos e até o repouso necessário para recuperação são algumas razões que privam os atletas-artistas de se fazerem mais presentes em seus círculos sociais. O artista tem dificuldade em cumprir uma carga horária preestabelecida e consequentemente coincidir seus horários de trabalho e de lazer com o das pessoas de seu convívio: “[...] ele tem que trabalhar muito mais em chegar ao resultado dele, do que qualquer outro.” (DUARTE, depoimento oral, 2014).

Muitas vezes o círculo social e as relações afetivas ficam limitados nas afinidades com profissionais que também atuam no mesmo ramo, ou na mesma companhia. A homogamia sócio-profissional acontece pela “consequência das limitações impostas pela itinerância e da importância da existência de afinidades entre os indivíduos que se propõem iniciar uma unidade conjugal” (AFONSO, 2002, p.121). Isso se fortalece no espaço circense porque “as pessoas de circo partilham um sentimento de comunidade muito forte, baseado numa identidade comum.” (idem).

Ainda que essa homogamia que a autora faz referencie os circos tradicionais³¹, com a devida singularidade ela serve de referência também para entendermos a relação que estabelecem os indivíduos do circo contemporâneo. Também entre eles: “existe ainda a convicção de que só entre artistas será possível uma comunhão de interesses, cumplicidades e afinidades

³¹ Este conceito de família expressa “a ideia de uma identidade comum às pessoas de circo, que se apóia na existência real de uma vastíssima rede de parentesco onde todas as famílias se cruzam” (AFONSO, 2002, p. 69). O “circo-família”, tal como definido na história da teatralidade circense no Brasil de Ermínia Silva (2007), caracteriza-se por se reproduzir como empresa, grupo ou companhia a partir da organização familiar, com uma forma própria de formação/socialização/aprendizagem.

próprias de quem foi socializado numa mesma comunidade de práticas e valores.” (Ibidem, p.121). As escolhas conjugais parecem ter relação direta com a prossecução de uma carreira artística, pois o suporte social pode representar a permanência na atividade ou ameaçar sua continuidade como artista.

3.3 Caminhos incertos da profissão

Embora, nas sessões de treinamento esportivo da ginástica artística, se busque a perfeição estética do corpo na realização das séries de elementos da modalidade, por mais pretensiosas que sejam as vontades do esporte de alto rendimento, a composição corporal de atletas nesta modalidade esportiva está o tempo todo lidando com o incerto, o instável, o difícil do malabarista, com o contrabalanço e a harmonia desejada pelo equilibrista e com as peripécias, os incidentes, os imprevistos próprios do acrobata. A identidade histórica ligada ao trabalho realizado no circo constitui as subjetividades de ginastas (PILOTTO, 2010, p. 142).

No circo, a exigência corporal, os movimentos não são necessariamente tão retilíneos e configuram certa ruptura com a ginástica. Para quem teve uma experiência anterior na ginástica, o circo é um espaço para fazer o que gosta sem a pressão da competição e dos resultados. Para Jurgina (depoimento oral, 2014), uma das dificuldades encontradas no início da carreira como artista foi preocupar-se com a parte estética do movimento, tão importante nas apresentações circenses, pois pela experiência anterior com a capoeira ele pensava que “se pular pra cima e cair em pé é um mortal!” (JURGINA, depoimento oral, 2014).

Algumas similaridades parecem existir entre a capoeira, a ginástica artística e as atividades ligadas ao circo. A capoeira com sua ginga, seu molejo, se opõe à retidão, o alinhamento e o encaixe corporal da ginástica artística (PILOTTO, 2010), mas são aproximadas pelo quesito acrobático e de ousadia. A mesma autora faz uma ressalva ao circo e à capoeira em sua forma profissional, que também “absorveram os códigos de esportividade presentes no esporte de alto rendimento” (idem, p.97).

Apesar das semelhanças, a ginástica apresenta outra faceta da prática corporal: a de suprimir o que “por vezes existe de divertido, do fazer pelo fazer, do lazer e da ludicidade, presentes com maior intensidade tanto na capoeira quanto nas atividades ligadas ao circo, tornando-se em muitos momentos, uma obrigação.” (PILOTTO, 2010, p.96). Em seu depoimento, Comin (2015) releva as diferenças entre o ser atleta e o ser artista:

No circo eu sentia que eu era muito mais, digamos assim, eu não ficava tão cansada quanto eu ficava na ginástica. Eu não ficava tão estressada quanto eu ficava na ginástica. Eu tinha um controle emocional, físico e psicológico muito mais estável do que da ginástica. Não que isso seja pior ou melhor, mas vai de acordo com a necessidade que eu preciso. Na ginástica eu ficava muito mais... era muito mais intenso, digamos assim. Chegava na época de competição a intensidade era muito maior e no circo era uma coisa mais estável. Então eu acho que eu era muito mais saudável no circo, do que na ginástica (COMIN, depoimento oral, 2015).

Comin, ao lembrar-se de sua experiência com a ginástica artística, cita o momento no qual tentou conciliar a faculdade de Educação Física aos treinamentos e o esgotamento vivido naquele período: “Eu queria só descansar. Eu só queria não ir pro ginásio.” (COMIN, depoimento oral, 2015). No depoimento de Comin, ela menciona a especificidade do perfil exigido pela ginástica e que somente uma parcela dos que iniciam a prática, permanecem na prática. De aproximadamente sessenta ginastas que começaram a praticar com Comin, somente ela teve a oportunidade de ir para os Jogos Olímpicos.

Ninguém faz ginástica por, só por fazer. Porque se você não tem o perfil, aí você se machuca. O circo não, o circo você pode ter um acesso, uma acessibilidade muito maior do que no esporte de alto rendimento. Então hoje eu penso em dar a chance de outras pessoas fazerem parte do circo porque eu sei que elas vão se contagiar com essa alegria que eu tenho. No esporte são poucas pessoas que vão ter. No circo tem essa possibilidade de você estender a sua carreira (COMIN, depoimento oral, 2015).

O entusiasmo pela prática parece ser o grande incentivador, tanto de Comin (2015) quanto de Gomes (2014). Em seu depoimento, Gomes (2014) destaca esse fascínio pela ginástica rítmica: “dediquei muito tempo da minha vida pra isso. Tudo era ginástica. Entrava no computador, era vídeo de ginástica, foto de ginástica, era treinar ginástica na frente de casa sabe. Nas férias ou em qualquer hora era ginástica” (GOMES, depoimento oral, 2014). Do mesmo modo na fala de Comin (2015) se percebe essa compreensível motivação pelo esporte: “sempre gostei da ginástica, a ginástica sempre foi como se fosse assim, se tirasse a ginástica eu não conseguia respirar porque era tudo pra mim! Se eu não fosse pra ginástica um dia e ficasse em casa parece que eu estava incompleta” (COMIN, depoimento oral, 2015).

Outro elemento trazido na entrevista de Comin refere-se à rotina do artista: “Quando as pessoas estão descansando é onde a gente trabalha mais,

porque é onde as pessoas têm tempo de ir num show” (COMIN, depoimento oral, 2015). Esse cotidiano baseado nas atividades profissionais impele ao artista ter uma vida diferente das pessoas, pois o artista “não pode ter hora, não pode ter dia, ele não tem final de semana, ele não tem aniversário, não tem feriado.” (DUARTE, depoimento oral, 2014).

Essa singularidade do trabalho artístico, não raramente contribui para o seu não reconhecimento como profissão, colocando-o na esfera dos hobbies, da abnegação do lazer. Essa simplificação às vezes passa também nos discursos dos artistas, como apareceu, por exemplo, no depoimento de Bach (depoimento oral, 2014), quando ele salientou que “[...] enquanto eu puder, vou fazer o que eu gosto, se chegar uma hora que eu tiver que fazer o que eu não gosto, mas que tem que fazer aí eu vou ter que fazer.” Essa paixão pelo modo de vida faz com que muitos artistas esqueçam os esforços diários enfrentados na profissão: “Não parece trabalho para mim!” (SKINNER, Entrevista).

A rotina de treinamentos exige dedicação, disciplina. No espetáculo o desempenho artístico não se dá por metáforas ou símbolos, pois no palco o artista representa aquilo que é (ROCHA, 2003, p.95). A precisão dos movimentos, nesses casos, significa mais do que acertar o número apresentado, significa a vida do artista que se expõe ao risco.

O desempenho, nesse caso, não remete a nenhuma realidade exterior e ausente. Ou melhor, ele “representa” porque está inserido em um espetáculo, mas é uma representação de si mesmo ao demonstrar e vivenciar, em público, as suas habilidades. Representação e vida fundem-se em um mesmo ato. No circo, os corpos dos atletas e acrobatas não simbolizam, não são figurativos, não são presença na ausência. Eles são aquilo que fazem (HANDELMAN, 1991, p.212.).

A cobrança de acertar sempre é mais uma pressão que está presente em cada apresentação. Todavia, Gomes (depoimento oral, 2014) lembra que os artistas são homens e, por esse motivo, passíveis à falha: “[...] a pessoa é humana né! A pessoa erra às vezes! Aí tu erras, morreu!” (GOMES, depoimento oral, 2014). Segundo Bolognesi (2001), o artista tem consciência “da possibilidade do fracasso, que pode se dar em qualquer espetáculo, independentemente de todo treino e de toda perícia” (BOLOGNESI, 2001, p.103). O mesmo autor ainda replica que a falha do acrobata não é uma

imagem de ficção e o que o público presencia é a construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação (idem, p.103).

Em outras palavras, o circo é uma cultura de consagração da vida, de desafio à morte. No circo, o corpo nunca é um objeto individual, ao contrário, sua matriz popular o coloca no campo daquilo que é partilhado, dividido, no sentido de disseminado, sendo experienciado coletivamente. O corpo é objeto de arte e performance cultural, de educação, de disciplina, de emoção, de espetáculo, de expressão do grotesco, de manifestação do sublime, enfim, lugar da identidade circense (Soares, 1998; Borges, 2010; Sacchi, 2009 apud ROCHA, 2010, p.62).

O artista que erra, ou que está se dedicando ao aprendizado de novos movimentos, paga o preço por inovar e de, conseqüentemente, submeter-se ao risco. O artista só se lembra do risco ao qual é submetido quando ocorre algum incidente, como relata Duarte (depoimento oral, 2014): “Até que minha namorada caiu, caiu num treino e fraturou três vértebras, fraturou três vértebras!”.

Acho que é uma cultura na maioria dos circos de não colocar proteção porque fica feio em cena. O colchão gordo fica feio em cena, mas aí o artista que se ferra se cai né! Não pode errar nunca! Tem que sempre acertar, porque se tu errar a trava deu! (GOMES, depoimento oral, 2014)

Assim como no esporte, treino, lesão, dor e recuperação são desafios constantes na rotina dos artistas. Esse sofrimento implícito e às vezes explícito tanto dos atletas quanto dos artistas parece causar ainda mais admiração do público que acaba por se aproximar de alguma forma dos sujeitos que estão ali expostos. Nessa interpretação, os espectadores identificam-se com seus dramas do cotidiano, buscando na garra e superação dos atletas força para enfrentar suas próprias fragilidades (GUMBRECHT, 2007).

No depoimento de Bach (2014) ele afirma: “já me quebrei inteiro né?! Nada muito sério, graças a Deus. [...] Já quebrei calcanhar, já quebrei pé, já quebrei mão, já quebrei os dedos todos” e fala da dificuldade em fazer acrobacia sentindo dor. O maior tempo que teve de se afastar do circo por

lesão foi quando quebrou o esterno e duas costelas em um arremesso³² quando era volante³³.

Apesar da admiração do público que os prestigia, muitas vezes as atividades ligadas ao circo, aos olhos de familiares e terceiros, ainda que profissionalmente, são vistas como um hobby, devendo ser levado em conjunto com outra profissão. “Tu te formas na faculdade, tu começa a trabalhar na faculdade e aí se tu conseguires tu concilia com o circo” (GOMES, depoimento oral, 2014). O depoimento de Gomes revela a preocupação de seus pais com a instabilidade da profissão do artista. Bach também citou a apreensão de seu pai: “Poxa filho, tu tens 21 anos, trabalhar com o corpo não é para sempre, tu tens que estudar, tu tens que pensar em alguma outra coisa pra fazer no futuro, e quando tu não puder mais trabalhar com teu corpo?” (BACH, depoimento oral, 2014). Apesar de Bach acreditar que o trabalho com a arte tem altos e baixos, “[...] se tu estás ali, está ali quando é bom e está ali quando é ruim, sabe?”

Duarte (2014) comenta que só conseguiu o respeito e aprovação dos pais com relação ao circo quando se tornou independente financeiramente: “consegui morar sozinho, me manter, consegui crescer, adquirir minhas coisas, aí eles começaram a entender. Hoje eles sabem que minha vida é assim.” (DUARTE, depoimento oral, 2014). Um divisor de águas para apostar em sua profissão de artista circense se deu quando foi aprovado no vestibular e escondeu dos pais, afirmando que naquele tempo só queria treinar: “Hoje me arrependo, podia estar formado já.” O sentimento com relação ao passado parece ambíguo, no instante em que afirma: “Eu não quero saber fazer outra coisa. Não que eu não possa, é que eu não quero.” (DUARTE, depoimento oral, 2014).

Quando recorda da época que ingressou na companhia, Jurgina questiona se poderia ter tomado outro rumo: “eu perdi muito tempo, [...] Eu não perdi, na verdade, eu escolhi estar aqui dentro e não estudar porque não dava tempo. Só que a idade me mostra que eu já poderia estar formado.” (JURGINA, depoimento oral, 2014). Assim como ocorre no esporte, principalmente no futebol, (DAMO, 2007), para alguns jovens das classes populares o circo

³² Arremesso é a acrobacia na qual portôs, que são as “bases”, lançam ao ar um acrobata.

³³ Indivíduo que é submetido ao lançamento.

coloca-se como uma possibilidade de futuro; “Porque como vim de família humilde, foi a saída para não ter contato com drogas ou coisa do tipo” (JURGINA, depoimento oral, 2014). O circo nesse caso se apresenta como uma possibilidade de ascensão social, veículo que poderia representar outro caminho na vida desses jovens. Em seu depoimento, Duarte (2014) cita que ingressar na companhia lhe permitiu uma chance de trabalhar fazendo o que gosta e que “se fosse a faculdade eu ia ter que batalhar mais ainda, mais tempo né. O grupo me deu esse retorno mais rápido que eu queria. Eu queria ser independente mais rápido, então o grupo me deu esse retorno rápido” (DUARTE, depoimento oral, 2014).

Esse fato acontece também na trupe canadense. Antes de receber uma oportunidade no Cirque du Soleil, Bogart (Entrevista) atuava como bartender, longe dos palcos e de suas habilidades no esporte. Com relação a essa chance de seguir trabalhando com o que gosta, a russa Lopatkina (Entrevista) pensou que quando sua carreira esportiva terminasse jamais sentiria sensação parecida com a qual experimentou quando ganhava medalhas em competições, porém afirma que o circo ofereceu essa possibilidade e que as emoções sentidas nos palcos do circo se equiparam àquela sentida nas competições.

4. Corpo do Artista

4.1. Corpo como capital cultural: o circo como possibilidade de continuar a carreira de atleta

Estudos como os de Shrier e Hallé (2010) e Wanke et al. (2012) traçam semelhanças entre os profissionais de circo e os atletas e (INFANTINO, 2011) discute a dimensão laboral e profissional dessas práticas. Poderíamos denominar esta classe de artistas/atletas ou atletas/artistas. O treinamento dos artistas circenses é análogo ao de esportistas de alto nível tanto pela periodicidade do treinamento, quanto pela exposição ao risco de lesões. Ou seja, o corpo usado como recurso profissional exige do indivíduo uma rotina regradada que envolve dedicação, disciplina, comprometimento, abnegação, trazendo a paixão pela prática como combustível para seguir adiante na dura rotina de treinamentos.

Em um estudo com os artistas do Cirque du Soleil verificou-se a influência de fatores psicológicos no risco de lesões e alguns fatores como a

fadiga, exaustão emocional, lesões, baixa auto eficácia estavam associados com o aumento no risco de lesão em artistas de circo (SHRIER;HALLÉ,2010). Ou seja, todo o ambiente da vida do artista está relacionado com suas performances no palco, assim como toda rotina do atleta pode ser avaliada em seus resultados.

Para Lopatkina (Entrevista), também ginasta e agora artista, o circo representou uma possibilidade de continuar a carreira envolvendo-se com sua atividade favorita, pois este “cria uma atmosfera que possibilita que o esporte se transforme em algo artístico.” (GIBSON, entrevista)

Com relação ao artista do chamado Circo Novo, que se utiliza dos gestos esportivos, ressignificando essa prática em suas apresentações, Comin ressalta que “[...] quando um artista chega ao circo, ele já vem com um histórico. Ninguém vem sem experiência, ninguém é uma pessoa que não fez nada.” (COMIN, depoimento oral, 2015)

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2002, p.24).

Gomes evidencia que a experiência anterior com ginástica rítmica foi fundamental para sua adaptação às práticas circenses. A flexibilidade exigida no esporte refletiu positivamente em seu desempenho no circo: “Se eu não tivesse feito ginástica rítmica eu com certeza não seria contorcionista, ou se eu fosse virar contorcionista eu ia demorar muito tempo pra virar” (GOMES, depoimento oral, 2014).

É o trabalho que depende do corpo e o corpo dependente do trabalho. O ambiente circense oferece condições para os atletas postergarem suas aposentadorias: “[...] foi uma extensão da minha carreira, sem o circo, hoje eu já estaria talvez num escritório, ou eu estaria sendo técnica” (COMIN, depoimento oral, 2015). Os artistas atletas têm consciência da limitação de seus corpos, principalmente com relação ao tempo de vida útil nos palcos, como evidencia Bach (2014) nesta passagem: “Hoje meu forte é acrobacia. E o

corpo pra acrobacia de solo ele tem uma limitação bem cedo, chega uma hora que tu diz: bah cara, eu não posso mais fazer tanta coisa que uma hora eu vou me quebrar feio entendeu?” (BACH, depoimento oral, 2014).

Nota-se que com essa idade em outras profissões o trabalhador provavelmente esteja iniciando sua carreira, no entanto na ginástica e em alguns esportes é comum os atletas “se aposentarem” cedo, como observa Comin (2014) “hoje atualmente eu ainda sou ativa, por mais que eu tenha 30 anos.” (COMIN, depoimento oral, 2015).

Em parte porque o esporte moderno, no seu conjunto, dramatiza certos limites humanos, dentre os quais o biológico, a carreira de esportista é abreviada quando comparada a outras profissões, tendo os atletas seu apogeu na média de idade em que outros profissionais estão entrando no mercado (DAMO, 2007, p.95).

No circo, há outras modalidades que não necessitam prioritariamente de esforço físico, um dos exemplos é a parte da teatralidade circense, como cita Bach em seu depoimento: “[...] tem outras áreas dentro da arte que não tem fim. O clown, o clown não tem fim. O clown tu podes ter cem anos de idade e ser clown entendeu?” (BACH, depoimento oral, 2014). A figura do clown³⁴ aparece como possibilidade aos artistas que buscam atuar nos palcos e picadeiros independentemente da idade.

Estar “ativo” para esses artistas significa dar continuidade ao trabalho com exigência do corpo, demandando uma boa aptidão física para concretização de suas performances: “[...] para mim, estar aqui dentro me mantém jovem.” (JURGINA, depoimento oral, 2014).

Além de um capital físico, o corpo é também um capital simbólico, um capital econômico e um capital social. No entanto, é preciso ressaltar que este corpo capital não é um corpo qualquer. É um corpo que deve ser magro, jovem, em boa forma, sexy. Um corpo conquistado por meio de um enorme investimento financeiro, muito trabalho e uma boa dose de sacrifício (GOLDENBERG, 2011, p.78).

³⁴ A figura do clown – que significa palhaço em inglês – aparece como uma possibilidade para artistas continuarem inseridos no meio circense. Para Bortoleto (2008, p.54), estudar o universo do palhaço é necessário para todos os artistas porque proporciona o reconhecimento de suas virtudes físicas, mentais e emocionais e vivenciar a linguagem é “ter a oportunidade de tornar-se um artista completo, que entende de parte técnica e criativa do mundo do circo” (BORTOLETO, 2008, p.54). “O aprendizado na arte do clown não se restringe à formação de uma atividade profissional, antes representa a formação de um novo ethos e visão de mundo. Aqui, a construção da personagem palhaço se confunde com a construção da pessoa.” (ROCHA, 2010, p.63) Para saber mais sobre clown ver Federici (2004).

Manter-se em atividade é motivo de orgulho para os artistas atletas “[...] eu sempre amei a ginástica, mas como tem certo ponto que não dá mais, o circo me dá [...] se você quiser continuar sendo atleta, mas artista ao mesmo tempo.” (COMIN, depoimento oral, 2015) “Eu não quero fazer outra coisa! É isso aqui que eu quero e aqui que eu vou levar até o tempo que não der mais!” (DUARTE, depoimento oral, 2014). O “tempo que não der mais” e as incertezas com relação ao futuro inquietam os artistas atletas.

4.2. Disciplinas: rotina, treinamento, dieta

[...] com o improviso do palhaço, o circo apresenta também a exigência do treino, da preparação, da busca do gesto técnico próximo à perfeição. Na execução do sublimado salto triplo mortal, o artista jamais pode se entregar ao acaso. O treinamento milimetricamente projetado e executado pelo acrobata e o improviso dos *clowns* trazem, de um lado, o esvaziamento da idéia de interpretação do ginasta e, de outro, a representação elevada ao seu mais alto grau de comunicabilidades, porque interage constantemente com a platéia. Nos dois pólos, contudo, o corpo humano coloca-se como fundamento, oscilando entre o sublime e o grotesco (BOLOGNESI, 2001 p.110).

O sublime do grotesco como cita Bolognesi na obra *Corpo como princípio*, divide o real do imaginário, em que uma falha pode significar o despertar do sonho, experimentar uma derrota, presenciar a queda do trapezista e o retrocesso dos super-humanos a somente homens ordinários. Quando nos submetemos a assistir a um espetáculo de circo vislumbramos uma condição quase que surreal de expectativas e o anseio por sermos surpreendidos, como num filme de terror em que se aguarda ansiosamente pelo espanto. No esporte, a quebra de um recorde, um novo movimento na ginástica artística, uma virada histórica de um time desacreditado, fazem até mesmo os que não são admiradores do esporte sentirem-se sensibilizados.

Gumbrecht (2007) nos remete aos sete fascínios esportivos distintos e busca nessa tipologia de fascínios mostrar a complexidade dos movimentos que apreciamos quando assistimos a esportes. O autor descreve esses fascínios³⁵ como itens decisivos para nossa apreciação de um evento esportivo: “corpos esculpidos; sofrimento diante da morte; graça; instrumentos que aumentam o potencial do corpo; formas personificadas; jogos como epifanias e *timing*” (GUMBRECHT, 2007, p.109).

³⁵ Os sete fascínios descritos por Hans Ulrich Gumbrecht estão no livro *Elogio da Beleza Atlética* de 2007 (p.142).

A busca pela perfeição do gesto técnico no treinamento dos atletas não é tão somente uma questão estética, esta aparece como segundo plano. É a funcionalidade do corpo e a máxima otimização de seu desempenho que estão sendo postas à prova, como menciona Comin (2015) “a ginástica foi me lapidando pra eu ficar numa caixinha porque o esporte faz com que você faça isso” (COMIN, depoimento oral, 2015). A disciplina adquirida no esporte e principalmente na ginástica artística é incorporada em sua profissão independente da atividade exercida e na vida como um todo (STRINGHINI, 2010).

Bach (2014) revela que o corpo do artista trabalha conforme sua necessidade, nem sempre o que o próprio artista deseja: “Eu tinha que ser magro até pouco tempo porque eu tinha que ser jogado” (BACH, depoimento oral, 2014).

No entanto, as necessidades mudam com o passar do tempo, como em seu caso que passou de volante que era suspenso pelos ares à portô, uma das funções que exige mais força e estabilidade no circo. “Agora, por exemplo, o que a gente precisa é um pouco mais de massa, um pouco mais de força, e aí não é por estética não é por nada, é porque eu preciso. Vai me ajudar, vai me facilitar, enfim...” (BACH, depoimento oral, 2014).

Pode-se pensar neste sentido, que, além do corpo ser muito mais importante do que a roupa, ele é a verdadeira roupa: é o corpo que deve ser exibido, moldado, manipulado, trabalhado, costurado, enfeitado, escolhido, construído, produzido e imitado. É o corpo que entra e sai da moda. A roupa, neste caso, é apenas um acessório para a valorização e exposição deste corpo capital (GOLDENBERG, 2011, p.79).

Enquanto o esporte cobra seus resultados através das competições, o circo exige os artistas de maneira distinta: “Na ginástica você tem um resultado pra provar, no circo é diariamente. Então digamos que a sua responsabilidade, é... do teu corpo 100% tua” (COMIN, depoimento oral, 2015). Nos espetáculos circenses executados diariamente por Comin o corpo é exigido todos os dias, diferentemente da ginástica, em que apesar da rotina de treinos ser diária, as competições ainda ocorriam de forma esporádica. A artista considerava na época cada apresentação como uma competição a ter que provar a técnica apurada e toda sua desenvoltura adquirida na ginástica:

Porque eu não chegava no meu limite. No circo o meu limite era sempre abaixo, porque nunca precisei, porque o show era o mesmo. Mudava um truque ou outro, então não havia necessidade de eu me dar 200% porque no outro dia tinha dois shows. Então nessa transição entre, mas mesmo assim eu fazia preparação física, mesmo assim eu tinha um stress, mesmo assim, mas era muito mais baixo, era muito mais estável (COMIN, depoimento oral, 2015).

Duarte (2014) revela em sua entrevista que em sua função ele é “jogado pra cima, atirado constantemente” (DUARTE, depoimento oral, 2014) e por isso valoriza seu corpo como fundamental meio de sobrevivência: “No meio que a gente trabalha o teu corpo é o teu instrumento de trabalho” (DUARTE, depoimento oral, 2014). Nesse sentido Marcel Mauss (1950) nos lembra que o “corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo.” (MAUSS, 1950, p.01) O corpo do artista circense também é visto como um “meio expressivo, um veículo de transmissão de uma mensagem artística” (INFANTINO, 2010, p.58)

O corpo do artista precisa ser cuidado e tratado com zelo ainda que o conceito de dor no universo do circo não pareça ser visto como algo negativo. Infantino (2010) admite a dor no universo do circo como um encanto gerado pelo desafio que implica o risco, nesse sentido, “o disciplinamento corporal aparece como requisito para realizar suas performances” (INFANTINO, 2010, p.58). Jurgina (2014) lembra que após suas primeiras sessões de treinamento no início de sua atividade no circo geraram respostas bem dolorosas no seu corpo “[...] eu saía todo dia machucado, era um movimento novo que a gente estava descobrindo, eu chegava quase que rezar pra sair daqui com alguma dor, porque se estava doendo pra ‘caramba’, a gente estava evoluindo” (JURGINA, depoimento oral, 2014). Tendo completado seus 30 anos, catorze deles dedicados ao circo, Jurgina (2014) observa com humor sua relação com as dores: “Hoje em dia... Acho que é a ‘idade’.” (JURGINA, depoimento oral, 2014).

Em contrapartida, ao comentar sobre os novatos da companhia, Duarte (2014) alerta para os seus comentários após os primeiros treinos: “Bah, fiquei cheio de dor do treino passado cara! Eu digo: te acostuma, vai fazer parte da tua vida!” (DUARTE, depoimento oral, 2014).

No aprendizado dos equipamentos aéreos, como o arco aéreo, Gomes (2014) ressalta que é preciso “calejar as travas, atrás dos joelhos, calejar a

mão que fica cheia de calo. E aí dói mais, e incomoda. Mas depois que está calejada não dói mais” (GOMES, depoimento oral, 2014). O que vemos como sacrifício, domesticação corporal, disciplina e dor, os artistas consideram como “feridas de guerra”, pois o corpo treinado acaba sentindo menos dor e os calos parecem não doer tanto (INFANTINO, 2010).

Em seu depoimento, Duarte (2014) anota a relação íntima do artista com a dor: “A gente se machuca direto aqui, mas nada muito sério [...] A gente treina muito forte e a gente não tem muito tempo de descanso, então sempre fica um dolorido (DUARTE, depoimento oral, 2014). Comin (2015) nunca apresentou lesões graves durante sua passagem pela ginástica, foi no circo seu primeiro acidente envolvendo uma lesão mais séria, quando deslocou seu fêmur. A artista – que precisou de intervenção cirúrgica – descreve que “no hospital, quando eles fizeram a redução (reposicionamento do osso) eu saí andando. Porque a minha dor é tão, o meu limite de dor é tão alto e eu queria voltar pro palco tão rápido que foi como se alguém tirasse meu doce, sabe?” (COMIN, depoimento oral, 2015). Com pesar, Comin (2015) faz referência ao tempo afastada do circo:

E eu só fui perceber o quanto o circo era importante pra mim a partir do momento que eu não poderia estar no palco. E aí o médico falou que eu tinha que passar por uma cirurgia, que tudo ia ficar bem, mas que demoraria de três a oito meses. E eu me desesperei! Eu achei que eu queria voltar pro palco, eu só queria estar no palco, eu só queria estar no show de volta. Então eu senti falta do público, eu senti falta de estar no palco. [...] Eu fora do palco não era a mesma do palco. E foi a partir daí que eu falei “quero fazer circo, o circo é minha vida!” (COMIN, depoimento oral, 2015).

A experiência de Duarte (2014) como acrobata também revela que após sua cirurgia no joelho a desconfiança esteve presente na volta aos treinos. “Não conseguia firmar a perna direito porque me doía, muito, muito, muito, muito. E aí o psicológico pegava. Será que vou recuperar? Será que eu não vou? Será que eu vou conseguir voltar?” (DUARTE, depoimento oral, 2014).

O esforço para continuar a vida de artista implicava em sua rotina, pois não conseguia fazer as atividades básicas diárias. “Eu treinava um dia e ficava quatro, cinco em casa sem conseguir me levantar direito” (idem). Nesse período Duarte (2014) enfrentou não só a incapacidade motora, mas também a reprovação de sua família, que passou a inscrevê-lo para prestar concursos públicos para que seguisse outra carreira. Este episódio gerou relutância da

parte de Duarte que vivia em conflito dentro de casa: “Não vou fazer concurso! Não adianta gastar teu dinheiro eu já sei o que eu quero fazer da minha vida! Eu sei o que eu quero. E eles: ‘Não, tu vai pra lá e vai te quebrar de novo, tu ficou um ano aí atirado nessa cama.’ Até que eles entenderam...” (DUARTE, depoimento oral, 2014).

4.3 A obrigação de se manter leve

Após horas de treino de ginástica rítmica, Gomes (depoimento oral, 2014) ouvia comentários da mãe: “Nossa! O que é isso? Parece que está com perna de homem!”. Duarte (2014), que ministra aula para os novatos da companhia, observa que essas mudanças corporais são notadas pelos aspirantes na companhia: “é uma grande briga das meninas: ah estou ficando com o ombro largo! Vou ficar que nem guri!” (DUARTE, depoimento oral, 2014)

No depoimento de Gomes ela indica que no período em que competia pela ginástica rítmica a cobrança pelo peso era muito maior, isso “porque elas todas são magras e não necessariamente altas, mas biótipo longilíneo, e eu fazia regimes absurdos” (GOMES, depoimento oral, 2014). No circo a artista revela que também tem cuidados com sua alimentação, mas que “não é nada absurdo, não é como eu sofria com a ginástica.” (idem).

No estudo de Stringhini (2010) sobre a desistência de atletas da ginástica artística, a autora cita que “a necessidade de manter-se leve com baixo índice de gordura corporal faz com que muitos técnicos exagerem no nível de cobrança, o que pode reverter muitas vezes no aumento desse problema” (STRINGHINI, 2010, p.50). Esse policiamento dos técnicos surge no depoimento de Comin (2015) quando aponta que “na ginástica tem sempre alguém te olhando, se você não come, não cuida, está pesada, te pesam, no circo você se pesa se você quiser” (COMIN, depoimento oral, 2015). Pela sua experiência no circo diz que sente quando está pesada quando sobe no trapézio para realizar seu número: “Você se pendura você sente o peso já. Você já fez isso por dezoito anos, então você já tem isso, inconscientemente” (COMIN, depoimento oral, 2015).

Você se sente e você olha ao lado todas as pessoas treinam e se esforçam, você não quer chegar ali e perder o emprego porque você quis comer um chocolate?! Se você quiser comer você vai ter que treinar o dobro! Ninguém está te olhando, então se você não se policiar, eles simplesmente vão chegar pra você e vão falar “olha,

“você está fora do peso, você está se machucando” Aí você tem um prazo, ou você emagrece, ou você sai do circo (COMIN, depoimento oral, 2015).

Manter o peso é questão de segurança para os acrobatas, principalmente para os volantes, que são lançados e suspensos no ar para realizar acrobacias. “Se ficar pesado os meninos que me jogam não vão conseguir ter a força suficiente e eu também pesado não vou conseguir executar o exercício. Então eu preciso permanecer leve.” (DUARTE, depoimento oral, 2014)

4.4 Transição Atleta/Artista e Esporte/Circo

Em seu primeiro ano como artista no Cirque du Soleil, Comin realizou 295 shows, e na primeira semana descreve que “estava morta! Emocionalmente eu falava ‘como é que eu vou aguentar um ano se em uma semana eu estou acabada!’” (COMIN, depoimento oral, 2015). Esse período de adaptação inicial gerou inúmeras dúvidas relacionadas à continuidade de sua carreira no circo, desamparada foi procurar resguardo nos colegas artistas do circo:

Comin isso aqui não é ginástica, isso aqui não é competição. Você faz o show, mas você não dá 100%, você dá 10%. Porque ninguém está olhando se você está com a ponta de pé puxada, ninguém está dando nota se você fez um duplo e caiu de pé ou caiu de joelho. O importante é se você cair, dar um sorriso. Isso que é importante no circo, ninguém está olhando e julgando o que você está fazendo, o importante é você passar o teu sentimento pro público. Se você está triste, se você está feliz, se você está gostando, isso que eles querem (COMIN, depoimento oral, 2015).

Esta característica mais artística e menos técnica aparece como uma diferença significativa entre o esporte e o circo. Se na ginástica competitiva as atletas são avaliadas, principalmente, pela técnica apresentada durante as competições, no circo outros elementos estão sendo observados pelo público. A música, as luzes e o enredo de cada espetáculo não admitem o corpo em segundo plano, pelo contrário, eles são utilizados justamente para enaltecer as capacidades humanas expostas ao limite. Nesse sentido, o risco a que são submetidos por si só já é considerado componente de admiração pelos espectadores.

Agora se você fez um duplo perfeito, o público nem sabe o que é um duplo, quem que fez, tem tanta gente no palco que eles nem conseguiam saber quem era eu! E eu: “ahhh! É verdade”. Então foi uma adaptação pra mim, não me doar 100% todo dia, depois disso, vish! Eu podia fazer 400! Que eu não me sentia nervosa... Porque toda vez que eu entrava no palco parecia que eu ia pra alguma Olimpíada, meu coração assim... Porque a música, o público, são três mil pessoas no Cirque du Soleil. É bastante gente! Numa competição às vezes nem tinha três mil! (COMIN, depoimento oral, 2015).

Uma das dificuldades enfrentadas por atletas que começam a atuar no circo é além de ser ginasta ser também artista. Esta passagem marca uma transição da vida de competições para a dos palcos. Comin (2015) diz que sua transição foi muito rápida, mas que demorou a se considerar artista. Ela revela que “durante a minha formação, eu já estando dentro do espetáculo, eu fui fazendo uma formação, a transição digamos assim. A transição entre artista e ginasta. Eu fazia workshop de palhaço, de improvisação” (COMIN, depoimento oral, 2015).

Allen (Entrevista) acredita que fazer aulas de teatro, interpretação e dança ajudarão no esporte e em qualquer outra carreira, acha parecida a rotina de competição e que o fato de treinar muitos anos para ser consistente nas competições auxiliou para ser consistente todas as noites no espetáculo. Aprender a combinar manobras e emoções e se abrir para algo novo foi desafiador (LOPATKINA, entrevista).

Para Comin (2015), um desafio foi manter-se focada em suas atividades como trapezista e aliar ao foco uma expressão mais leve e menos séria. O desafio parece ter sido superado, apesar de ponderar no momento que ressalta que na ginástica “é impossível você fazer uma série pensando que você está no parque [...], por exemplo, numa competição se eu começar a dar uma risadinha, você cai” (COMIN, depoimento oral, 2015). A artista descreve que o esporte foi moldando sua subjetividade: “olha, fica mais séria! Tenho que ficar mais fria, coloca a tua emoção lá no chão.” (idem)

Após oito anos como artista circense, Comin (2015) afirma que hoje em dia “consigo ficar concentrada e não ficar séria. Você pode estar concentrada, mas estar dando risada, estar interagindo com o público, mas isso é um exercício constante, isso que significa ser artista” (COMIN, depoimento oral, 2015)

Questões sobre interpretação despontaram alguns temores no início da vida artística. Isso aparece em algumas respostas dos entrevistados, como é o caso de Duarte (2014):

Pra mim foi soltar o lado artístico assim mesmo. Da interpretação, do corporal diferente, porque até então eu tinha muito preconceito com isso, muito, muito, muito, muito preconceito. [...] Eu tinha muito preconceito e levei muito tempo pra me soltar, se não tivesse tido o exemplo dos outros que faziam isso também, acho que não teria feito, não teria me soltado e acho que hoje eu seria muito mais preconceituoso do que era naquela época (DUARTE, depoimento oral, 2014).

Do mesmo modo, para uma atleta essa dificuldade também não foi pouca, pois após anos adaptando sua personalidade para expressar poucos sentimentos e obter movimentos com precisão e frieza, no circo ela deveria justamente expressar seu lado mais sensível, mais artístico, menos impassível: “Sentia que essa Comin extrovertida foi ficando de lado, ela foi ficando. E a minha concentração foi aumentando, a minha responsabilidade foi aumentando, então eu sentia que o meu lado artístico ia sendo colocado de lado.” Quando ingressou no circo, precisou fazer um resgate de si mesma do período anterior à ginástica: “E quando eu entrei no circo, eu comecei a buscar essa Comin de volta.” (COMIN, depoimento oral, 2015).

Com relação a essas diferenças latentes entre os tempos de ginástica e participação no circo, Comin (2015) destaca que no esporte “o técnico que está ali 100% direcionando, tanto no peso, na performance, quanto no resultado. No circo é diferente. No circo você é responsável 100% pelo resultado, pelo seu treinamento, pela sua preparação física, pelo que você come.” (COMIN, depoimento oral, 2015)

A artista parece não ver como algo negativo essa mudança. Na verdade enxerga com tranquilidade o fato de ter autonomia em sua preparação, no depoimento ela cita que “a responsabilidade com a sua performance é 100% do artista. Não tem ninguém te dando ordem ‘Ai vamos treinar mais, você está ficando fraca!’”(COMIN, depoimento oral, 2015).

Nem sempre essa quebra de paradigma de esporte-circo é vista com bons olhos, mesmo pelos artistas. Gomes (2014) revela que quando entrou no circo sentiu diferença: “Ninguém me exigia nada, eu não precisava chegar exatamente no horário e eu não precisava fazer 50 mil abdominais, era tudo meio solto. E eu fiquei ‘como assim? Como assim não tem preparo

específico?” (GOMES, depoimento oral, 2014). Este preparo específico descrito por Gomes (2014) se refere a um maior controle das atividades, à necessidade de um responsável pelo treinamento dos artistas.

Nas duas companhias objetos deste estudo, não há professores ou instrutores para os artistas do elenco, pois o período de aprendizado ou de adaptação é direcionado aos iniciantes com o auxílio dos treinadores, mas somente no período de transição, como uma preparação para os palcos.

Eu acho uma coisa que deveria ter sabe, ter uma pessoa da educação física ou que no mínimo tivesse certa experiência maior de organização de treinamento. Que isso é uma coisa que faz falta sabe? Aí chega na hora dum ensaio e a pessoa não está fazendo bem e aí o diretor pega e diz “ah! Mas tu não tens preparo físico!” Mas como é que tu vai ter preparo físico? Se tu não tens treinamento sabe? (GOMES, depoimento oral, 2014).

Muitas vezes os professores são os próprios artistas mais experientes, retomando a transmissão oral de saberes do circo tradicional (SILVA, 1996) e renunciando o lado científico do novo circo que, apesar de absorver parte dos saberes acadêmicos, ainda apresenta alguns desafios³⁶ para ocorrer na prática.

Em seu depoimento, Comin (2015) ressalta que “no circo é a mesma responsabilidade que com a ginástica, mas na ginástica ela é verbalmente explícita e no circo não” (COMIN, depoimento oral, 2015). Nesse momento voltam a aparecer as questões de trabalho, sendo o corpo e suas habilidades testadas a cada apresentação. Igualmente, encara esse compromisso com seu condicionamento físico: “Porque aqui não tem um tempo pra você se adaptar, você ganha um salário, você tem uma responsabilidade profissional” (idem).

Quando o artista ingressa no espetáculo é como se ele carimbasse seu passaporte para um autogerenciamento de seus treinamentos. Com relação a essa autonomia, Bach (2014) acredita que “já tem experiência suficiente pra algumas coisas a gente mesmo corrigir uns aos outros” (BACH, depoimento oral, 2014).

³⁶ Nem sempre as prescrições de treinamento conseguem prever as ações dos artistas-atletas pela imprevisibilidade de suas rotinas, que envolvem, muitas vezes, ensaios repentinos, apresentações marcadas sem antecedência, horários alternativos de treino e possíveis substituições nos elencos do espetáculo. (Nota da autora)

4.5. O que fazer depois? Considerações sobre as perspectivas futuras dos artistas circenses

Nos depoimentos dos artistas ficou evidente a necessidade de se atentar ao presente, evitando que as apreensões, como as incertezas de não saber até quando irão seguir atuando, impeçam de aproveitar as singularidades da vida no circo. Alguns dos entrevistados desta pesquisa conciliaram estudos e as atividades circenses, como é o caso de Comin (2015), que terminou a faculdade de Educação Física enquanto ainda era ginasta da seleção brasileira, e de Gomes (2014), que cursava o último ano do mesmo curso. Jurgina (2014) e Bach (2014) também conciliam outros cursos de formação profissional em outras áreas com as atividades circenses.

Sobre a desvalorização da profissão, Gomes (depoimento oral, 2014) denunciou que: “as pessoas acham que porque tu é artista tu é vagabundo, sabe? ‘Ah, tu não estás trabalhando, estás aí brincando, só te divertindo.’ Não é bem assim!”. Ela também lembrou que é questionada quase diariamente com perguntas como: “o que tu vai fazer da tua vida? Tu achas que isso vai te sustentar?” (GOMES, depoimento oral, 2014). Alguns artistas, como os que aparecem em nosso estudo, consideram importante ter outra profissão caso a vida no circo não continue.

A imprevisibilidade profissional gera uma série de dúvidas como: “Será que eu quero, não sei, seguir, fazer um mestrado, trabalhar na universidade, ter uma vida mais estável? Ou quero ser feliz, entre aspás, fazendo o que eu gosto, sabe? Sendo artista, dançando, fazendo circo” (GOMES, depoimento oral, 2014).

. Sabe-se que a vida instável do artista não oferece garantias acerca de seu futuro e por isso Bach (2014) salienta que: “Eu tenho que ter alguma coisa pra saber fazer de reserva, digamos... Eu tenho isso bem concreto assim.” (BACH, depoimento oral, 2014). Apesar disso, o artista pretende continuar atuando de alguma forma relacionada ao meio artístico: “Tem certas coisas que a gente não consegue deixar e a arte é uma delas” (BACH, depoimento oral, 2014).

5. Considerações finais: reflexões sobre o circo e o esporte

Apesar de o circo representar uma extensão à carreira dos atletas da ginástica, os que escolhem esse caminho são conscientes do curto tempo de vida útil nos palcos, assim como a carreira dos atletas de alto rendimento. Para ambos, o corpo como capital cultural pode ser considerado um corpo disciplinado em busca do objetivo seja ele a competição ou o espetáculo. O atleta e o artista se utilizam do corpo como seu instrumento de trabalho, no entanto, o artista dispõe de um corpo condicionado para conseguir expressar-se artisticamente, um corpo apto e leve parece requisito para ser um veículo de expressão eficiente. No circo, os treinos e ensaios fazem parte da rotina do artista, tendo na apresentação o ápice da vida do artista. Igualmente, muitos são os requisitos que envolvem o “ser atleta” e a competição aponta como um momento para comprovar o resultado dos treinamentos e dar sentido à profissão. Na recompensa da transição atleta/artista, as medalhas dão lugar aos aplausos.

Sem configurar grandes mudanças de campo semântico, o esporte, por seus tantos atributos também pode ser considerado arte. No Elogio da beleza atlética, Gumbrecht (2007) com relação à apreciação do belo no esporte, avalia os eventos esportivos e a apreciação do esporte como uma experiência estética, mais uma semelhança com o circo. O autor faz uma observação quanto aos sentimentos contrários que também podem ser desencadeados pelo esporte como o estresse, a violência. No circo esses elementos negativos poderiam corresponder ao medo e a exposição ao risco, as incertezas acrobáticas, as nem sempre bem interpretadas atuações do clown. Comparar segmentos aparentemente distintos, mas que se assemelham por essa desconexão com o cotidiano descrita como a “autonomia ou insularidade da experiência estética” (GUMBRECHT, 2007, p.38), gerando no espectador emoções provocadas por recordar daquela experiência do que presenciou.

Outra importante similaridade com relação ao esporte diz respeito às relações sociais. Enquanto artistas de circo tradicional nascem e vivem junto aos seus familiares invariavelmente no ambiente circense, os artistas de circo contemporâneo abrem mão justamente de uma das maiores conveniências do circo-família, o de poder conviver e se relacionar com amigos e familiares em virtude de sua profissão.

Pela vida nômade que levam, por fazerem um trabalho que nem sempre é tratado como profissão, por terem uma rotina constituída por intensos treinos diários e pela busca da perfeição do gesto técnico, alguns artistas circenses, como por exemplo os trapezistas e ginastas, podem ser considerado como atletas circenses.

Apesar de o circo ter muitas similaridades e ligações com o esporte, como a presença de ex-atletas, de um modo geral os métodos de treinamento científicos, bem como a utilização dos recursos tecnológicos de ponta existente no esporte de alto rendimento, não fazem parte do universo circense. Provavelmente, em parte, isso ocorra porque o circo possui as suas singularidades e seria inviável uma mera importação dos métodos e dos recursos utilizados nos treinamentos dos atletas de alto rendimento.

Nesse sentido, torna-se necessário a construção de métodos de treinamentos específicos para os atletas circenses, principalmente para dar uma maior garantia para a saúde (prevenir lesões) desses trabalhadores atletas/artistas. Algumas iniciativas que vêm sendo elaboradas nessa perspectiva são os estudos de Bortoleto (2008) e Duprat (2011), por exemplo, que assinalam rumo a uma pedagogia das atividades e do treinamento dos artistas circenses.

Esse conhecimento produzido sobre a arte circense ainda fica restrito às academias, limitando o acesso dos praticantes que atuam com as atividades circenses ou dos artistas do circo tradicional que poderiam usufruir deste conhecimento que está sendo produzido. Lima (s/d, p.17) ressalta que “a importância do circo é indiscutível e este tema poderia ser tratado a partir de inúmeras perspectivas, tendo como escopo inúmeras áreas do conhecimento” (LIMA, s,d, p.17).

Pelo seu caráter híbrido, muitos estudos estão alastrados, sendo complicado de encontrá-los. Por este motivo, dispersados nas mais diversas áreas como Administração (COSTA, 1999; OLIVEIRA; CAVEDON, 2013), Artes Cênicas (ANDRADE, 2006; PIMENTA, 2009), Antropologia (AFONSO, 2002; INFANTINO, 2011; ROCHA, 2003), Educação (ANGELO, 2009; FEDERECI, 2004), Educação Física (BARONI, 2006; DUPRAT, 2007), Psicologia (CASSOLI, 2006), Geografia (ÁVILA, 2008), História (SILVA, 1996), Letras (BORGES, 2010), Sociologia (VEIGA, 2008), etc. No entanto, o objeto de

nosso artigo foi delimitado ao aspecto que o assemelha e o diferencia do esporte.

Este fator também demonstra que o circo enquanto manifestação cultural está longe de ser esgotado como objeto de estudo ou de se extinguir, como muitos podem crer, pois ele se constitui a partir de um universo de apaixonados, que o legitima, revigora, reconstrói, recupera, renova e principalmente o faz existir.

6. Referências

1. AFONSO, J. *Os circos não existem. Família e trabalho no meio circense*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.
2. ANDRADE, J.C.S., O espaço cênico circense. Dissertação de Mestrado da Universidade de São Paulo (Artes). [Orientador: Prof. Dr. Clóvis Garcia.] 2006. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/o_espaco_cenico_circence.pdf>. Acesso em: out. 2012.
3. ANGELO, F.H.B. Corpo e subjetividade – um estudo sobre o processo de criação na Escola Nacional de Circo/Funarte. Dissertação de mestrado em Educação, Rio Claro, Unesp, 2009.
4. ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO RIO GRANDE DO SUL. Tholl é patrimônio cultural do Estado. Reportagem publicada no dia 06 jul.2007. Disponível em: <<http://www2.al.rs.gov.br/noticias/ExibeNoticia/tabid/5374/IdMateria/178424/language/pt-BR/Default.aspx>> Acesso em: out. 2012.
5. ÁVILA, F.S. Território circense. Dissertação de mestrado em Geografia, Presidente Prudente, Unesp, 2008.
6. BARONI, J. F. Arte circense: a magia e o encantamento dentro e fora das lonas. In: Pensar a Prática, Goiânia, vol.9, n. 1, p. 81-99, Jan./Jun. 2006.
7. BARONI, J.F., Circo Girassol: O saber circense incorporado e compartilhado. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ciência do Movimento Humano), Porto Alegre, 2006. [Orientador: Prof.Dr. Silvana Vilodre Goellner]. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/8587>>. Acesso em: 10 out. 2012.
8. BARONI, J.F.S, SANTOS, D.P. Na fresta da lona: o circo em Rio Grande. In: Circo, lazer e esporte: políticas públicas em jogo. José Francisco

Baroni Silveira, Luiz Felipe Alcantara Hecktheuer, Méri Rosane Santos da Silva (org). - Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2011.

9. BOLOGNESI, M.F. Circo e teatro: aproximações e conflitos. Sala Preta, v.6, n.1, 2006. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57288/60270. Acesso em: mai/2014.

10. BOLOGNESI, M. F. Corpo como princípio. Trans/form/ação, São Paulo: n. 24, p. 101-112, 2001.

11. BORGES, A.R.B. Ensaios de um corpo circense. Dissertação de mestrado em Letras, Rio de Janeiro, PUC, 2010.

12. BORTOLETO, M. A. C. (Org.). Introdução à pedagogia das atividades circenses. Jundiaí: Fontoura, 2008.

13. BORTOLETO, M A. C ; CALÇA, D.H. Tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas. Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 5, n. 2, p. 72-88, jul/dez. 2007. Disponível em: <http://fefnet178.fef.unicamp.br/ojs/index.php/fef/article/viewFile/204/162>. Acesso em: mai/2014.

14. BORTOLETO, M. A. C. A ginástica e as atividades circenses. In: FREITAS, A.;GAIO, R.; FREITAS, J. A ginástica em questão: corpo e movimento. São Paulo: Phorte, 2010.

15. BORTOLETO, M. A. C. A Perna de Pau circense: o mundo sob outra perspectiva. Motriz, Rio Claro, v.9, n.3, p. 125 –133, set./dez. 2003. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/09n3/07Bortoleto.pdf>. Acesso em: mai/2014.

16. BORTOLETO, M. A. C.; MACHADO, G. A. Reflexões sobre o circo e a Educação Física. Corpoconsciência, Santo André, n. 12, p. 39-69, jul./dez 2003.

17. BORTOLETO, M.A., Atividades circenses: notas sobre a pedagogia da educação corporal e estética. Cadernos de Formação Revista Brasileira de Ciências do Esporte. v.2: p. 30-42, 2011. Disponível em: <http://www.rbceonline.org.br/revista/index.php/cadernos/article/view/1256>.

Acesso em: mai/2013.

18. CASSOLI, T. Do perigo das ruas ao risco do picadeiro – circo social e práticas educacionais não governamentais. Dissertação de mestrado em Psicologia, Niterói, UFF, 2006.
19. CARAMÊS, A.S.; SILVA, D.O; KRUG, H. N. Relações sociais no âmbito circense com vista a uma perspectiva educacional. In: VI Congresso SulBrasileiro de Ciências do Esporte. 2012. Rio Grande. Disponível em: <http://rbceonline.org.br/congressos/index.php/6csbce/sul2012/rt/metadata/4088/0>. Acesso em: mai/2014.
20. CHIZZOTTI, A. A pesquisa qualitativa em Ciências Humanas e Sociais: evolução e desafios. Revista Portuguesa de Educação, v.16, n.2, p.221-236, Portugal. Disponível em: http://www.unisc.br/porta1/upload/com_arquivo/1350495029.pdf. Acesso em: mar/2014.
21. CIRQUE DU SOLEIL, *Histórico*, Disponível em <https://www.cirquedusoleil.com/en/home/about-us/history.aspx>
22. _____, *Informações sobre o circo*, Disponível em <https://www.cirquedusoleil.com/en/home/about-us/at-a-glance.aspx>
23. _____, *Informações sobre os shows*, Disponível em: <https://www.cirquedusoleil.com/pt/shows/americas/brazil.aspx>
24. _____, *Sobre o Cirque du Soleil*, Disponível em: <https://www.cirquedusoleil.com/pt/help/about/cirque-du-soleil.aspx>
25. COLAZZO et.al. Hábitos de vida dos adolescentes participantes do grupo Pelotense Tholl. In: Congresso de Iniciação Científica Universidade Federal de Pelotas, 2010. Disponível em: http://www2.ufpel.edu.br/cic/2010/cd/pdf/CS/CS_00460.pdf. Acesso em: nov/2012.
26. COSTA, M. M. F. O velho-novo circo: Um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais. Dissertação de Mestrado (Administração Pública). Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/8117>. Acesso em mai/2014.
27. DAMO, A. S. *Do dom à profissão: a formação de futebolistas no Brasil e na França*. São Paulo: Hucitec: Anpocs, 2007.

28. DUPRAT, R.M. Atividades circenses: possibilidades e perspectivas para a Educação Física Escolar. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/EDUCACAO_FISICA/dissertacao/Duprat.pdf. Acesso em out/2013.
29. DUPRAT, R.M.; GALLARDO, J.S.P., Artes Circenses no âmbito escolar. Ijuí, RS.: Ed. Unijuí. 2010.
30. DUTRA, J.J.C. Arte de rua. Revista IPOG Especialize, Goiânia, v.1,n.5, jul/2013. Disponível em: www.ipog.edu.br/ Acesso em: mai/2014.
31. FEDERECI, C.A. De palhaço e clown – que trata de algumas das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo. Dissertação de mestrado em Educação, Campinas, Unicamp, 2004.
32. GIL, A. . Como elaborar projetos de pesquisa. 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002
33. GIL, A. C. Entrevista. In: _____ *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999. Cap. 11, p.117-127.
34. GOLDENBERG, M. (2011). Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira. *Rev. Contemporânea*, 9(18), 77-85.
35. GOMES, P. O Grupo Tholl apresenta misto de luzes, movimentos e fantasias neste sábado, em Lages. Diário Catarinense, 18/08/2012. Disponível em: <http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/variedades/noticia/2012/08/o-grupo-tholl-apresenta-misto-de-luzes-movimentos-e-fantasias-neste-sabado-em-lages-3856730.html> Acesso em: jan.2015
36. GRUPO THOLL. Histórico. 2012. Disponível em: <<http://grupotholl.com/content/index.php?secao=historico>>. Acesso em abr/2013.
37. _____. Espetáculos. 2014. Disponível em: <<http://grupotholl.com/content/index.php?secao=historico>>. Acesso em jun/2014.
38. GUMBRECHT, H. Elogio à beleza Atlética. Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
39. HAUSEN, C.E.M.G. Casa do Grupo Tholl: Centro de treinamento e teatro. Trabalho de conclusão. (Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. [Orientador: Prof.Dr. Antonio Tarcisio Reis], 2008.

Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15773>. Acesso em: nov/2012.

40. HALL, S.; HOBSON, D.; LOWE, D; WILLIS, P. (org) 1980: Cultura, Mídia, Linguagem. Londres/Nova Iorque: Ed. Routledge/ Center for Contemporary Cultural Studies-CCCS, 311p.

41. HANDELMAN, D. Symbolic types, the body, and circus. *Semiótica*, v.85, n.3/4, p.205-25, 1991. Disponível em: <http://www.degruyter.com/view/j/semi.1991.85.issue-3-4/semi.1991.85.3-4.205/semi.1991.85.3-4.205.xml>. Acesso em: abr/2014.

42. HEWARD, L. BACON, J. *Cirque du Soleil: a reinvenção do espetáculo, uma história sem limites*. Ed. Campus. São Paulo, 2006.

43. INFANTINO, J. Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de Antropología Social* Nº 34, pp. 141–163, 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1850-5X2011000200007&script=sci_arttext. Acesso em: out/2013.

44. INFANTINO, J. Práticas, Representaciones y discursos de corporalid. La ambigüedad em los cuerpos circenses. *Runa*, (1), UBA, p 49-65, ISSN 0325-1217, 2010.

45. LIMA, V.B.O. Artistas circenses: importância na cultura brasileira e questões jurídicas relevantes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_VanessaOliveiraLima_Artistas_circenses.pdf. Acesso em mar.2014.

46. MAFFESOLI, M. Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas, Rio de Janeiro, Ed. Record, 2001.

47. MAGNANI, J.G.C., Festa no pedaço - Cultura popular e lazer na cidade, São Paulo, SP: Ed. Brasiliense. 1984.

48. MANUAL DE GINÁSTICA DE TRAMPOLINS, Federação de Ginástica de Portugal, 2013,2014. Disponível em <http://www.fgp-ginastica.pt/user/regulamentos/1403c317j3.pdf>

49. MANSUR, M. et al. Influência da prática do malabarismo na velocidade de reação, coordenação motora, equilíbrio e bem estar de idosos. *Coleção Pesquisa em Educação Física*, v.8, n.4, 2009. Disponível em:

<https://www.fontouraeditora.com.br/periodico/vol-8/Vol8n4-2009/Vol8n4-2009-pag-187a192/Vol8n4-2009-pag-187a192.pdf>. Acesso em: mai/2014.

50. MARRONI, P. C. T. Tecido circense : a influência de um programa de intervenção motora no desenvolvimento motor, percepção de competência e ansiedade de crianças. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Orientador Lenamar Fiorese Vieira. Universidade Estadual de Londrina. Departamento de Educação Física. 2009. Disponível em: <http://nou-rau.uem.br/nou-rau/document/?code=vtls000171420>. Acesso em jun/2014.

51. MAUSS, M. Noção de Técnica Corporal. As Técnicas Corporais. Sociologia e Antropologia. PUF, Paris, 1950. Disponível em: <http://www.each.usp.br/opuscorpus/PDF/a3p1.pdf>. Acesso em fev.2015.

52. OLIVEIRA, J.S., CAVEDON, N.R. Micropolíticas das práticas cotidianas: etnografando uma organização circense. RAE, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 156-168, mar /abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-75902013000200004&script=sci_arttext Acesso em jan/2014.

53. OLIVEIRA, J.S., CAVEDON, N.R. Uma Abordagem Política das Práticas Cotidianas: um Estudo Etnográfico num Circo. RIGS. Revista Interdisciplinar de Gestão Social, v.2, n.1, p. 81-104, jan/abr/2013. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/85485>. Acesso em: jan/2014.

54. ONTAÑÓN, T.; DUPRAT, R.; Bortoleto M. A. Educação Física e atividades circenses: "O estado da arte". Revista Movimento. v.02, p. 149-168, 2012. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/22960/19068. Acesso em: abr/2013.

55. ONTAÑÓN, T; DUPRAT, R; BORTOLETO, M. A. Educação Física e atividades circenses:: "O estado da arte". Movimento, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p.149-168, abr. 2012. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/22960/19068>. Acesso em: out/ 2013.

56. PILOTTO, F. M. Educação Corporal de Atletas de Ginástica Artística. Tese de Doutorado (Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Orientadora: Dagmar Elisabeth Estermann Meyer, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

57. PIMENTA, D. A dramaturgia circense: Conformação, persistência e transformações. Tese de Doutorado (Artes). Campinas, 2009. [Orientadora:

Prof^a Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro]. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471119>. Acesso em: out/2013.

58. PINTANEL, E.O. ; OLIVEIRA, A.M. A atividade teatral pelotense entre os anos de 2005 e 2011: uma reflexão sobre a relação dos grupos de teatro de pelotas e o e os espaços de criação e apresentação. In: XXII Congresso de Iniciação Científica Universidade Federal de Pelotas, 2013. Disponível em: http://cti.ufpel.edu.br/cic/arquivos/2013/LA_00858.pdf. Acesso em: mai/2014.

59. PORTO, *Cirque du Soleil*. GV Executivo, Coluna Marketing, v. 5, n. 4, set-out – 2006. Disponível em: rae.fgv.br/sites/rae.fgv.br/files/artigos/4556.pdf

60. ROCHA, G. Corpo e alma de uma cultura viajante – um estudo antropológico do Grande Circo Popular do Brasil (Marcos Frota Circo Show). Tese de doutorado em Antropologia Cultural, Rio de Janeiro, UFRJ, 2003.

61. ROCHA, G. *O Circo no Brasil: o estado da arte*. BIB, São Paulo, nº 70, 2º semestre de 2010, p. 51-70.

62. SANTOS. B. S. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna, São Paulo, 1986. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-401419880002000007>.

63. SHRIER, I.; HALLÉ, M. Psychological predictors of injuries in circus artists: an exploratory study. *Br J Sports Med* 2011;v. 45, p. 433–436. Disponível em: <http://bjsm.bmj.com/content/45/5/433>. Acesso em: abr/2014.

64. SILVA, C.L.; VELOZO, E.L.; RODRIGUES JR, J.C. Pesquisa qualitativa em educação física: possibilidades de construção de conhecimento a partir do referencial cultural. *Educação em Revista*, n 48, p. 37-60, dez. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-46982008000200003&script=sci_arttext. Acesso em: jun/2013.

65. SILVA, E. O Circo: sua arte e seus saberes, o circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX. 1996. Dissertação de Mestrado (História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. 1996.

66. SILVA, E. Saberes circenses: ensino/aprendizagem em Movimentos e transformações. In: *Circo, lazer e esporte: políticas públicas em jogo*. José Francisco Baroni Silveira, Luiz Felipe Alcantara Hecktheuer, Méri Rosane Santos da Silva (org). - Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2011.

67. SOARES, C.L. Imagens da educação no corpo – estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. Campinas: Autores Associados, 1998.
68. SOUZA, C. *Grupo tholl encanta o público em Brusque*. Notícias do Dia, Brusque, 15/06/2013. Disponível em: <http://ndonline.com.br/vale/noticias/86893-grupo-tholl-encantou-publico-em-brusque.html>. Acesso em: jan.2015
69. STRINGHINI, S. Razões da desistência da prática da ginástica artística de atletas de alto rendimento do sexo feminino no Rio Grande do Sul. Programa de Pós Graduação em Movimento Humano. (Mestrado) Orientador: Ricardo Demetrio de Souza Petersen. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/23978>. Acesso em: jul.2014.
70. TAVARES, L.F; RODRIGUES, M.S. Grupo tholl: arte ou espetáculo? In: Congresso de Iniciação Científica Universidade Federal de Pelotas, 2011. Disponível em: http://www2.ufpel.edu.br/cic/2011/anais/pdf/SA/SA_01233.pdf Acesso em: nov/2012.
71. VALÉRIO, M. Passagens circenses. Dissertação de mestrado em Psicologia, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2007.
72. VIVEIROS DE CASTRO, Alice. Textos da pesquisadora. Disponível em: <http://www.centraldocirco.art.br/> Acesso em: Agosto de 2013.
73. WALLON, E. O circo no risco da arte. Trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
74. WANKE, E.M. et al. Acute Injuries in Student Circus Artists with Regard to Gender Specific Differences. Asian Journal of Sports Medicine, v.3, n.3, p. 153-160, Set 2012. Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3445642/>. Acesso em: out/2013.
75. RETAMAL, F.C. et al. Circo en la escuela: tiempo para la transformación, Expansión y significación. Licere, Belo Horizonte, v.15, n.4, dez/2012. Disponível em: http://www.anima.eefd.ufrrj.br/licere/pdf/licereV15N04_a2.pdf. Acesso em out/2013.
76. RIXOM, J. Flying high – using trapeze to promote recovery, employment and social inclusion. Mental Health and social inclusion, v. 16, n.3, p.147-154. Disponível em:

<http://www.emeraldinsight.com/journals.htm?articleid=17047910>. Acesso em mai/2014.

77. ROSA, C.M. Corpo espetáculo circense, uma prática tradicional para o lazer popular. Trabalho de Conclusão de curso (Educação Física), Porto Alegre, 2010. [Orientador: Prof. Dr. Marco Paulo Stigger]. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/24917?locale=pt_BR. Acesso em: abr/2014.

78. SILVA, M. Resenha de Gumbrecht, Hans Ulrich. Elogio da beleza atlética. Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

79. TAKAMORI, F.S. et al. Abrindo as portas para as atividades circenses na educação física escolar: um relato de experiência. Pensar a Prática, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 116, jan./abr. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/pef/article/view/6729>. Acesso em: mai/2014

80. LARROSA, J. B. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp. 20-28. ISSN 1413-2478.

81. VEIGA, G. Ritual, risco e arte circense – o homem em situações-limite, Brasília, Ed. UnB, 2008.