

3.4.7.4.0*: OS ARTISTAS DE CIRCO. ENTRE A FAMÍLIA E O GRUPO PROFISSIONAL**

Magda Lalanda Nico***

Resumo

O grupo profissional é apenas um de três eixos identitários através dos quais, para a itinerância e da origem familiar circense, as *peças de circo* manipulam o seu grau de pertença ao circo. As relações de aprendizagem profissional, de trabalho e de parentesco sobrepõem-se e é nesse sentido que a reprodução do *saber fazer circo*, isto é, do grupo profissional dos artistas de circo, ocorre quase única e exclusivamente através da socialização familiar. Desta forma, para as *peças de circo*, ser artista de circo em Portugal pode significar muito mais ou muito menos do que ter um número de espectáculo em pista.

Palavras-chave: circo, artistas, grupo profissional, reprodução social, comunidade, socialização familiar.

Abstract

There are three essential tools by which *circus persons* state their belonging to the circus the itinerary, the family and the professional activity. The relations of professional learning, of work and of kinship are closely related and in that sense the reproduction of the *circus know how*, that is, of the professional group of the circus artists, occurs almost exclusively through family socialization. Being a *circus*

* Posição hierárquica dos artistas de circo segundo a Classificação Nacional das Profissões.

** Este artigo tem como base empírica a investigação levada a cabo no âmbito do seminário de investigação da licenciatura em Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Entre as consideradas grandes companhias de circo em Portugal, foi através do Circo Vítor Hugo Cardinali que se acedeu aos indivíduos vulgarmente chamados “artistas de circo”, às suas trajetórias de vida (por meio de entrevistas) e aos seus quotidianos no *chapiteau*. Durante a época do Natal, a que constitui o mês de maior negócio circense, foram realizadas 15 entrevistas a indivíduos com diferentes participações profissionais na companhia, com diferentes graus de parentesco com o proprietário da companhia, de diferentes sexos e de vários intervalos etários. Ver Nico, Magda (2001), *(Re)produção da Identidade Circense: Estudo de uma companhia de circo itinerante em Portugal*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

*** Mestre em “Família e Sociedade” pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa

artist in Portugal does not mean necessarily having a stage performance, at least for the so-called *circus persons*.

Key-words: circus, artists, professional group, social reproduction, community, family socialization

Os circos em Portugal

Ser ou não ser artista de circo não chega, muitas vezes, a colocar-se como questão para *as pessoas de circo*. Para os *saltins*¹, este rumo profissional é muitas vezes um destino que abraçam como quem reconhece a própria família ou simplesmente assume as próprias origens. Os papéis familiares e os papéis profissionais têm como único cenário *o circo*, sendo neste (e não em companhias específicas) concentrada a ênfase identitária e de pertença.

Porque “*no circo também há classes*”², na companhia de circo Vítor Hugo Cardinali, bem como em outras companhias de circo itinerante em Portugal (Antunes, 1997 e Afonso, 2002), existem três grandes categorias (profissional e simbolicamente hierarquizadas): o empresário e a sua família, os artistas contratados e as suas famílias e ainda os empregados. O empresário e a sua família próxima têm responsabilidades associadas à organização, à logística, ao recrutamento artístico, à negociação dos contratos e à definição da *ruta*³.

Aos artistas contratados (e às suas famílias) está a cargo não só a representação dos números, mas também a colaboração em qualquer tarefa não artística que envolva o funcionamento do espectáculo. É uma mão-de-obra polivalente e flexível, cujo vínculo contratual à companhia de circo é inexistente ou frágil, sendo a atribuição de responsabilidades apenas verbal e temporária. “O mundo de trabalho do circo apresenta características muito próprias que funcionam à margem de qualquer legislação laboral. É um mercado auto-controlado onde o artista se encontra entregue e si próprio” (Afonso, 2002: 56). Os artistas de circo são normalmente sujeitos a uma reciclagem cíclica que é feita anualmente, como refere o empresário: “*Todos os anos faço a reciclagem dos artistas. Não tem interesse mais do que ano a ano. Terminando Dezembro vejo quem é que vai para a tournée para a província*”.

Entre os reconhecidos internamente como artistas de circo encontram-se, para além dos que apresentam números em pista, os *partenaires* que colaboram directamente nos mesmos e ainda os colaboradores (na sua grande maioria mulheres) que participam em tarefas não artísticas mas essenciais ao bom desenrolar do espectáculo: o atendimento nas bilheteiras, a limpeza do circo, o alinhamento das cadeiras, a realização dos fatos de pista dos seus cônjuges e filhos, a venda de alguns produtos alimentares. As tarefas não artísticas desenvolvidas por estas *pessoas de*

circo são muito diferentes das tarefas desempenhadas pelos empregados do (e não *de*) circo. Existe, portanto, uma divisão sexual do trabalho circense não artístico que corresponde a uma divisão no reconhecimento da pertença ao *circo*.

Desta forma, aos empregados cabem as funções logísticas indiferenciadas. Sem dar a cara pelo circo (ao contrário dos colaboradores não artísticos), estão responsáveis pelas mais duras e variadas tarefas. No entanto, por mais que a porta da rua do circo seja para estes indivíduos serventia da casa, as vantagens que vêm neste refúgio em muitos aspectos invisível, são ainda maiores. Como refere Antunes (1997:115) “a permanência deste tipo de indivíduos no circo é, não a fonte, mas a expressão do seu isolamento e da natureza marginal da sua situação”. Esta empresa contratava indivíduos que mais facilmente se sujeitariam às condições precárias de trabalho e de habitabilidade por se encontrarem, eles mesmo, em situações precárias e/ou ilegais⁴.

Os factores identitários apontados pelos entrevistados podem organizar-se em três eixos identitários: o *estar* em circos, o *fazer* circo e o *ser* de circo. No discurso é comum a associação destas várias formas de pertença circense na medida em que alguns entrevistados justificam que se *é de circo* precisamente porque se faz circo; outros, que se está no circo porque se está a *fazer circo*. No entanto, é visível no cruzamento dos vários discursos, uma hierarquização entre estes eixos de pertença que, por sua vez, desenha a linha de pertença gradual ao circo. É na sobreposição destas três formas de pertença que se encontra o maior grau de pertença reconhecido pelos membros, como resumidamente refere uma das entrevistadas: “*Há aqueles saltins ‘mesmo’ que são aqueles que nascem no circo, são criados no circo e que exercem essa profissão!*”⁵. No entanto, são os indivíduos que têm noção de que a sua pertença ao circo é reconhecida de forma frágil que maior tendência têm para desagregar estes eixos, colocando a ênfase num deles em detrimento dos restantes.

Estar em circos

Segundo Antunes (1997: 58), a “itinerância é a fronteira invisível” que separa os *saltins* do mundo exterior. No entanto, ao invés de invisível, verificámos que este é o mais visível mas o mais frágil de todos os elementos identitários aqui referidos. Não é apenas a itinerância que separa os *saltins* dos *pategos*⁶. A itinerância separa é o modo de vida (em movimento) de uns do modo de vida (estacionado) de *outros*, sendo o mais recorrente e fácil argumento de diferenciação das pessoas de circo face às *outras*, mas não mais indestrutível.

Nessa diferenciação os entrevistados apontam o modo de vida não itinerante de monótona, de culturalmente fechado. Tal já tinha sido verificado a propósito

de outras companhias de circo onde os artistas de circo consideram a vida dos *pategos* monótona, preenchida por horários estanques e rotineiros e vazia de viagens e conhecimentos multiculturais. Foi referido que: “*essas pessoas privadas, como nós lhes chamamos, às pessoas que não são de circo, perdem em relação a nós. O conhecimento que nós temos de tantas coisas e a cultura que nós temos sobre muitas coisas, o que nós viajamos!*”⁷.

Mesmo quem nem sempre viveu nem vive a acompanhar companhias de circo tem tendência para assumir a itinerância como um modo de vida intrínseco: “*Nós convivemos com bastantes pessoas, vocês acho que vêem sempre as mesmas caras todos os dias. Vocês conhecem meia dúzia de pessoas e nós conhecemos um país inteiro porque por onde a gente passa arranja sempre amigos, ficamos a conhecer novas pessoas, caras novas*”⁸. No entanto, este argumento da itinerância é enfatizado por quem não tem outros. Tirando esses casos, a itinerância chega até a ocupar um lugar pouco privilegiado na hierarquia de factores identitários do circo precisamente porque *estar* num circo não é sinónimo de *ser de* circo. A itinerância nunca é suficiente, *per se*, para definir a pertença circense na medida em que, por um lado, certos indivíduos são reconhecidos como *saltins* mesmo quando têm modo de vida de *pategos*, e, por outro, outros indivíduos, apesar de acompanharem o circo, nunca deixam ser *pategos*.

Neste último grupo de indivíduos podem incluir-se os empregados que, independentemente de cumprirem o itinerário do circo, da duração desse acompanhamento e do carácter essencial que as tarefas que desempenham assume no bom funcionamento e manutenção do espectáculo, são, sem direito a recurso, considerados *pategos*. Assim, se numa primeira instância o argumento da itinerância enquanto elemento diferenciador é fácil de exhibir, facilmente ele se recolhe quando se tenta colá-lo a um potencial pertença dos empregados ao circo. De forma alguma estes indivíduos podem *ser de circo* só porque o acompanham. Antunes (1997:116) já tinha referido que os empregados não partilham da “esfera de sociabilidades dos artistas ou dos elementos da casa”, bem como os artistas de circo sem história familiar circense que também dificilmente partilham estes espaços e vivências. Nesse sentido, são estes artistas que mais cruamente descrevem a realidade dos empregados na vida do circo: “*Não há respeito, eles estão ali para trabalhar! Nem que seja de manhã à noite! Só que é claro que eles não são pessoas normais que ali estão, não é? Não há pessoa normal que vá para empregado de circo, não é? São pessoas que não têm família ou são pessoas que infelizmente estão a fugir de qualquer coisa e refugiam-se ali um bocado e depois têm de ser paus mandados, são para todo o serviço mesmo!*”⁹.

Um outro exemplo da fragilidade do factor identitário da itinerância toma forma no Parque Residencial de Carnide criado no dia 1 de Maio de 1981 com o objectivo de albergar inúmeros artistas dispersos pela cidade nas suas *roulotes*.

Este parque reúne artistas que se encontram temporária (desempregados ou de férias) ou irreversivelmente (reformados) inactivos. Este parque, apesar de representar o modo de vida parado, oposto ao do circo, onde se podem encontrar as desvantagens apontadas ao do *patego*, é identificado como mais uma das “pequenas comunidades dispersas, como um meio constituído por uma complexa rede de relações sociais em que todos os indivíduos se encontram ou se cruzam (directa ou indirectamente)” (Antunes, 1997: 32). Como refere um dos entrevistados: *Estar no parque de Carnide ou estar no circo é praticamente a mesma coisa, aquilo é só roulotes lá dentro e é tudo pessoal do circo, não há mais ninguém, é um parque de campismo de artistas*¹⁰.

Desta forma, “os membros do universo do circo fazem a distinção entre eles e os ‘outros’ não preferencialmente pela profissão ou por pertencerem a uma família de circo, mas sim pela itinerância pois é por ela que são reconhecidos como diferentes. Mas não é por ela que se reconhecem como iguais.” (Nico, 2001: 42). A itinerância é o factor mais visível da distinção recíproca entre as pessoas de circo e as “outras”, mas constitui um factor de identificação circense mais fraco do que o grupo profissional e do que, principalmente, a origem familiar circense.

Saber fazer circo

Já foi referido que a expressão “artistas de circo” é utilizada, no meio circense, como sinónimo de *saltim* ou de *pessoa de circo*, e não atribuída apenas aos indivíduos (muitas vezes nem a eles) que exercem a profissão com um espectáculo em pista. Por outro lado, os artistas de circo constituem um grupo profissional bem definido e considerado na Classificação Nacional das Profissões com o código 3.4.7.4.0.0., leia-se: (3) Técnicos e profissionais de nível intermédio, (4) Outros profissionais de nível intermédio, (7) Profissionais da produção artística, do espectáculo e do desporto, (4) Artistas de circo. Por detrás desta categoria homogénea, existem vários tipos de artistas (sendo que os considerados na Classificação Nacional das Profissões são: palhaço, ilusionista, trapezista, acrobata, amestrador de animais e outros artistas de circo) e reconhecimentos variados a eles atribuídos. O contexto em que é desempenhada a actividade artística circense interfere com esse reconhecimento.

Existem empresas de primeira e de segunda categoria e ainda os artistas por conta própria, isto é, existem os grandes circos, os circos familiares e os *pialgateiros* (Afonso, 2002: 37-41). Os grandes circos são os mais conhecidos pelo público urbano (e divulgados na televisão) e é entre estes que se encontra a companhia de circo itinerante analisada. Estes distinguem-se pelas vistosas tendas, pelo maior

número de camiões e de equipamento, pela maior quantidade de *roulotes* (dado o maior número de artistas). A nível de funcionamento interno estes circos distinguem-se pela maior complexidade da divisão do trabalho. Trabalhar num grande circo é distintivo no interior da comunidade, como refere o empresário da companhia estudada: “*os artistas, se andarem no meu circo, já não são coitadinhos! O circo tem categoria!*”.

Por outro lado, existem os circos pequenos e familiares, que desenvolvem a sua actividade e itinerância sem a contratação de artistas. São empresas estritamente familiares que apresentam números mais simples e que reduzem ao seu itinerário aos meios rurais. Por fim, as *pialgatas* são espectáculos de circo desempenhados num contexto alternativo na medida em que estes artistas (intermitente ou permanentemente) não estão integrados em nenhuma companhia de circo. Apresentam os seus números não em *chatipeaux* mas em escolas, colectividades, bares e casinos. É o seu local de trabalho que é itinerante, mas o seu modo de vida muitas vezes nem o chega a ser. Por essa razão, e pelo facto de por detrás da não integração numa companhia de circo estar a “fraca qualidade” dos números de pista, estes indivíduos são marginalizados no interior da comunidade circense. Segundo a apreciação dos artistas, esta forma de *fazer circo* não é digna do estatuto de espectáculo de circo, como foi referido: “*porque não está a trabalhar na nossa profissão mas a ganhar a vida da nossa profissão*”¹¹.

Quando se trata da diferenciação entre as pessoas de circo e os “outros”, *saltim* é a designação que define a pertença ao mundo do circo. No entanto, quando se trata de graus de pertença ao circo, *saltim* refere-se ao fraco grau de pertença ao circo. Assim, este conceito diz mais respeito à diferenciação social no interior da comunidade circense do que à definição de pertença e é nesse sentido que os *pialgateiros* são designados, muitas vezes, por *saltins*, como fica explícito no discurso: “*Saltim é assim: antigamente havia uns artistas, que nós podemos chamar artistas, que nessa altura até eram artistas, agora não são, mas pronto, faziam aquele agrupamento e depois trabalhavam nas ruas*”¹². Foi também referido que “*o termo saltim utiliza-se aos artistas de circo. Até se utiliza mais àqueles artistas de circo fraco, vá. Usando um termo mais simples: o saltim é aquele que nunca teve assim muita possibilidade de entrar numa companhia de circo a sério. E funcionam por aí em sociedades, em bares, fazem circo ao nível de aldeias...*”¹³

Um verdadeiro artista *de circo*, para ser reconhecido como tal pelos seus pares, tem que, entre outras coisas, desenvolver a sua actividade profissional *no circo*, como o caso dos *pialgateiros* resume. Além disso, tem também que ter aprendido a ser artista *de circo no circo*, ideia que foi reforçada por todos os entrevistados, por aqueles que se identificavam como “artistas de circo” bem como por aqueles que sabiam que (e porque é que) não eram alvo desse reconhecimento. Apenas dois dos entrevistados que desempenhavam funções artísticas e estavam contra-

tados pela companhia de circo estudada, não provinham de famílias de circo. Estes indivíduos, cujo número era conjunto, viam o seu número em pista ameaçado pela negligência voluntária relativamente aos seus equipamentos, para além de se verem, quase como os empregados de circo, excluídos das sociabilidades no interior da comunidade. Como excluídos, podem dar-se ao luxo de não participar das tarefas polivalentes a que um “artista de circo” tem que se sujeitar para ser contratado, cumprindo o seu dever moral (mais do que requisito contratual) de desenvolver todas as tarefas que envolvem a manutenção de uma companhia de circo: as artísticas e as não artísticas. Porém, do ponto de vista da imagem e do marketing engendrado pela gestão desta companhia, são os números de maior qualidade que têm destaque, independentemente da pertença simbólica e reconhecida ao circo. Nesse Natal, o exemplo mais flagrante foi o facto de, numa primeira de muitas entrevistas e colaborações com a SIC através do programa de Herman José, os artistas convidados a dar a cara pela companhia fossem precisamente este casal de “excluídos”. No entanto, é de referir que, na definição de um “bom artista de circo”, raramente a qualidade ou espectacularidade do número em pista são enfatizados. Ao invés disso, é a qualidade da dedicação generalizada ao circo que é mencionada, e esta é, por sua vez, inflacionada pela pertença a uma família circense.

Ser de circo

Ser de circo é muito mais (e pode até ser muito menos) do que exercer uma actividade profissional artística e circense, desenvolvida no interior de companhias de circo. É no factor *família* que se encontra a ênfase da pertença ao *circo*. Este é o único factor identitário que, enfatizado autonomamente dos restantes (o profissional e o da itinerância) assegura, de forma quase irreversível, a pertença à comunidade circense. Pertencer a uma família de circo é muitas vezes a única justificação para o rumo profissional das suas vidas, para a sua vocação para as artes circenses ou para o modo de vida itinerante. Sem sentirem esse constrangimento, de facto os entrevistados justificam os rumos das suas vidas (e a pertença ao circo) baseando-se num destino traçado à nascença (no circo). Pertencer a uma família de circo encerra uma pertença quase inquestionável ao circo.

A identidade circense é atribuída à nascença, é um potencial que espera não confirmação, mas estímulo. Assim sendo, a identidade circense é muitas vezes atribuída a pessoas que, com naturalidade, não a reconhecem como sua: “*O meu irmão tem os seus amigos, tem a vida dele à parte do circo. Apesar de morar no Parque de Carnide, ele recusa-se completamente a dizer que é de circo. Não quer! Já lhe pedi a ele a ver se ele queria vir connosco para o circo, fazer palhaço como o cunhado: não quer!*”¹⁴

É, no entanto, perfeitamente possível ser-se profissionalmente artista de circo sem se pertencer a uma família de circo ou partilhar números em pista com indivíduos com os quais não se tem qualquer grau de parentesco. Tal acontece noutros países, onde existem escolas de circo profissionalizantes. Que esse não é o caso em Portugal é ponto unânime entre os entrevistados. A escola de circo Chapitô é perfeitamente desdenhada na comunidade circense, segundo a qual a aprendizagem e a formação devem representar uma herança familiar. Desta forma, *“as artes de circo só se aprendem no circo, com aqueles que são profissionais. Essa da escola da Têê, não percebe nada de circo!”*¹³. Mesmo excluindo os juízos de valor apaixonados feitos a propósito da importância da família na aprendizagem das artes circenses, do ponto de vista meramente profissional, o empresário refere: *“não há artista nenhum que eu possa ir lá contratar para vir trabalhar no circo, não têm qualidade”*¹⁵.

Reprodução familiar do grupo profissional dos artistas de circo

Se a família é o elemento mais importante na construção da identidade circense e o mais intensamente utilizado para legitimar a presença e a pertença ao circo, é, então, também a família a principal responsável pela reprodução de *peessoas de circo*. Mas se cada circo é uma empresa para além de ser uma comunidade, ainda que os artistas de circo e as pessoas de circo não sejam grupos inteiramente coincidentes, o circo, economicamente, sobrevive através do espectáculo, isto é, dos números apresentado pelos artistas (grupo profissional). Desta forma, a reprodução de artistas é necessária para a perpetuação da actividade do circo e para a manutenção da identidade circense.

As estratégias familiares limitam subjectiva e objectivamente o leque de alternativas profissionais visíveis aos filhos do circo. Estas estratégias têm, no entanto, adquirido novas configurações ao atravessar as gerações. Por todas as razões expostas no presente artigo, o conceito de família de circo baseia-se fortemente na cooperação no trabalho na qual as crianças adquirem o *saber fazer* circo. Como refere Afonso (2002:76), *“todas as famílias de circo constituem equipas de trabalho dentro e fora da pista. (...) A pertença a uma família de circo passa necessariamente pela participação numa unidade colectiva de produção (e não apenas de parentesco, residência e/ou consumo)”*. Assim, as famílias funcionam como pequenas empresas cuja função é assegurar a maior quantidade possível de números na pista e de tarefas não artísticas. A família enquanto unidade colectiva de produção não implicava nem implica necessariamente, ainda que outrora e agora por razões diferentes, um pagamento a cada um dos elementos da família e da equipa. Como um dos irmãos do proprietário referiu: *“eu insisti um bocado*

nisso e a minha mãe também: 'o miúdo farta-se aí de trabalhar e não ganhar nada! Trabalha para toda a gente e ninguém lhe dá nada!'. Lembro-me que eu apresentava o espectáculo com o meu pai. E depois viram-se na obrigação de me porem um ordenado, de cem escudos à percentagem. Nunca mais me esqueço!"

No entanto, se outrora a justificação da participação, em forma de trabalho, no circo era económica, e, socialmente, podia sê-lo; actualmente, a justificação baseia-se, ao nível do discurso, na vocação artística existente e no estímulo que a ela deve ser dado. Política e correctamente falando, esta justificação é, actualmente, socialmente aceite. Desta forma, os artistas adaptam as suas estratégias de socialização e de reprodução deste grupo profissional de forma a tornarem-se legítimas. A razão pela qual as crianças de circo não são apontadas como exemplo de exploração ou trabalho infantil é precisamente porque está implícita a ideia de arte e de vocação para mesma. Mas, se já verificámos que um artista é polivalente e que, quer tenha ou não número em pista, ele dá de comer aos animais, limpa as jaulas e a tenda, vende pipocas, bilhetes e afins; e se estas crianças têm que aprender a *saber fazer* circo, então o trabalho que fazem não é apenas artístico. Argumentos há que tentam empoeirar o anteriormente apresentado: "*Há dias que faz. Depende da disposição. É assim: os meus miúdos não têm ordenado, então trabalham quando querem e de livre vontade e a pedido de alguns amigos. Eles não têm ordenado porque eu não é correcto estar a explorar as crianças. Eles trabalham porque querem e por livre vontade. Por isso não trabalham sempre, trabalham de vez em quando. Se eles tivessem ordenado fixo, tinham que trabalhar sempre*"¹⁶.

Para além do argumento da vocação, todos os entrevistados se responsabilizam por terem ficado no circo, assegurando que tiveram a "escolha" de sair e assegurando também que a "oferecem" aos filhos. No entanto, o que ocorre é que esta escolha é, não oferecida, mas exigida em idades que não permitem o conhecimento verdadeiro das alternativas, ainda para mais numa comunidade tão fechada e móvel como o circo. O argumento da escolha (e dos seus constrangimentos) está explícito na citação da esposa do proprietário: "*Eu tive escolha: 'queres estudar ou queres ir para o circo?' (...) E então havia uma professora que gostava muito de mim e, então, pediu à minha mãe para eu ficar em casa dela, para continuar a estudar. E eu disse que não, que preferia o circo! A minha mãe sempre me deu a escolher, pois se eu tive essa oportunidade e eu não quis! A escolha é minha, não é?*"

Relativamente à dificuldade em conciliar um rumo profissional precoce e circense com a continuidade dos estudos, existem duas diferenças entre as duas (grosso modo) gerações abordadas na investigação. Uma dessas diferenças refere-se ao aumento da escolaridade obrigatória, o que a torna mais difícil de atingir e considerada, aliás, completamente inútil. Não ser analfabeto é requisito

suficiente para poder tirar a carta de condução, instrumento esse sim, essencial para a vida de circo. A escolaridade para além da quarta classe, para além de ser considerada inútil, é também dificilmente acompanhada pelos pais que, muitas das vezes, têm um nível de escolaridade inferior ao dos filhos. Além disso, sentem dificuldades em conciliar o ritmo do trabalho com o ritmo de acompanhamento das matérias que a aprendizagem intermitente dos filhos exige. Desresponsabilizam-se dessa difícil conciliação, colocando o responsabilidade no Estado e na lacuna de soluções educacionais que este oferece. Outra diferença refere-se ao facto do ritmo da itinerância ter aumentado, o que contribui para o aumento da dificuldade de integração das crianças nas escolas e de acompanhamento das matérias.

Em simultâneo com esta realidade escolar, os treinos iniciam-se entre os 4 e os 10 anos com a aprendizagem básica da ginástica, do contorcionismo e do equilibrismo. Começam-se também a ter pequenas aparições na pista. Dado que cada membro tem que se integrar na família, até a escolha da arte circense de especialização está comprometida, na medida em que a polivalência da equipa tem que ficar assegurada. Esta polivalência e a colaboração em tarefas fora da pista, bem como em números alheios, boicotam a especialização num número que exija maior número de horas de treino.

Actualmente, uma nova noção de infância mais protegida, deveria impedir a participação das crianças em funções que não sejam artísticas, ainda que relacionadas com as mesmas (por exemplo, dar de comer aos animais que se amestram, ou lavar as fatiotas que se utilizam e sujam em pista). Mas as crianças abraçam este destino artístico e quando consideram outros rumos profissionais, acabam eventualmente por considerá-los sonhos de crianças ou vocações falhadas. E acreditam no destino circense. Acreditam porque esse não lhe é imposto, mas sim alvo de uma negociação que julgam ser às claras e de uma socialização familiar bem sucedida (que passou por um processo de adaptação geracional).

As estratégias de socialização entre estas duas gerações presentes na investigação, encontram-se em transição de uma socialização do tipo estatutária em que, segundo Seabra (1994: 74), os agentes socializadores dão “importância à acomodação às normas sociais vigentes, procuram, de modo coercivo, assegurar a manutenção dessa estabilidade normativa e atribuem às outras instâncias socializadoras um papel específico e restrito, participando de forma distanciada” para uma socialização contratualista em que estes atribuem “grande importância ao desenvolvimento das potencialidades da criança e à sua sensibilidade, utilizam técnicas de influência baseadas mais na empatia que na estabilidade normativa e desenvolvem uma coordenação com outras instâncias socializadoras marcadas pela abertura, pela atribuição de uma missão alargada e por uma participação activa (Seabra, 1994:58). É devido a esta transição bem sucedida que os

miúdos de circo não se sentem obrigados, mas apenas aliciados, a cumprir o seu destino circense.

Conclusão

A identidade circense baseia-se em três eixos identitários sendo que apenas um deles se refere exclusivamente ao grupo profissional. O modo de vida itinerante (estar em circos) e a pertença a uma família de circo (ser de circo) são dois outros factores que contribuem para o mais elevado e reconhecido grau de pertença ao circo enquanto “comunidade verdadeiramente transnacional que, para além das fronteiras nacionais e da distância que separa as companhias de circo, mantém no seu interior canais de ligação permanentes e um sentido de identidade muito forte” (Afonso, 2002: 22).

O eixo que de uma forma mais intensa contribui para a produção e reprodução da identidade circense é o da pertença a uma família de circo. Este factor, *per se*, acarreta uma pertença quase irreversível ao circo. Este reconhecimento poderá intensificar-se ao conjugar-se com outros eixos, conjugação essa que raramente não ocorre. Este factor permite aos “artistas de circo” identificarem-se como iguais.

O grupo profissional representa, face ao eixo referido anteriormente, uma importância secundária. Essa importância secundária ocorre dada a inexistência de uma escola de circo considerada profissionalizante, na medida em que a profissão é valorizada porque está associada ao factor da aprendizagem familiar das artes circenses. No entanto, o grupo profissional apresenta uma flexibilidade no que se refere à negociação da pertença ao circo no sentido em que, face à pertença a uma família de origem circense, se propõem argumentos relacionados com a “vocação” para as artes circenses, os direitos e deveres de um artista, e o tipo de aprendizagem legítima.

O eixo identitário da itinerância é, portanto, aquele que quando analisado isoladamente dos restantes, representa um mais fraco reservatório identitário no que se refere à pertença ao circo. Disso são exemplo os empregados que embora partilhem tarefas com os artistas (aquelas em que estes estão moralmente vinculados no seu dever de “ajudar” o circo) e cumpram o itinerário proposto pelo circo, serão, e nunca deixarão de ser (porque nunca lhes será dada essa oportunidade) *pategos*. Os habitantes do Parque de Carnide constituem outro exemplo da fragilidade deste eixo identitário na medida em que à vivência no parque é dada a equivalência do modo de vida itinerante porque só mora no parque de Carnide quem tem história circense. O eixo identitário da itinerância, sendo desta forma frágil, é apenas o que mais imediatamente permite aos *saltins* identificarem os *pategos*.

Se a reprodução do grupo profissional dos artistas de circo ocorre através da reprodução da identidade circense, no caso português esta reprodução só pode ocorrer através dos agentes que detêm praticamente o monopólio destas artes: as famílias de circo. Desta forma, as crianças de circo são sujeitas a uma socialização familiar que é coincidente com uma profissionalização. As estratégias familiares contribuem para a diminuição do leque de possíveis rumos profissionais fora do circo (e mesmo dentro do mesmo). No entanto, aos olhos e vozes das crianças, esta cegueira face ao que poderiam ser (fora do circo) vem reificar a sua pertença ao circo e o orgulho que os pais têm nessa pertença: o sangue não os traiu, eles têm mesmo “vocação” para o circo. Assim, o rumo profissional *no* e *para* o circo   encarado como uma escolha (na qual, porém, não existem mais op es) apenas constringida, quanto muito, e já aos olhos destas crianças, pelas fracas estruturas de apoio que lhes são oferecidas pelo Estado no sentido da continuidade dos estudos (e conseqüente aumento do leque de op es profissionais for a do circo).

Mas estas estratégias familiares, se, ao longo das gera es, não têm alterado grosso modo o seu conteúdo, têm alterado a sua forma. A estratégia de socializa o afasta-se da estatutária e aproxima-se da contratualista, isto  , são utilizadas, nas negocia es nomeadamente relativamente ao rumo profissional, técnicas que se baseiam na argumenta o, na empatia, nas oportunidades dadas a curto prazo e na responsabiliza o das crianças pelo fracasso fora do circo, criando nestas uma convic o que julgam ser delas mesmas, de que o seu lugar   mesmo no circo!

Notas

- ¹ Saltim, segundo Antunes (1997: Glossário), significa “a forma abreviada de *saltimbanco*, que num primeiro momento designa a generalidade dos artistas de circo. O outro sentido do termo encerra uma conota o pejorativa, sendo utilizado para referir alguns artistas cujos comportamento não   aprovado”.
- ² Palhaço, família de circo, casado, 48 anos.
- ³ Termo utilizado para denominar o itinerário dos circos, planeado pelos empresários de forma a garantir o sucesso da temporada.
- ⁴ Foram verificadas contrata es de imigrantes da Europa de Leste (provavelmente ainda em situa o ilegal de permanência) e ainda toxicodependentes.
- ⁵ Esposa de palhaço, colaboradora no circo, filha de família de circo, ex-moradora do Parque de Carnide, 23 anos.
- ⁶ Pessoa que não   de circo.
- ⁷ Irmão de proprietário de circo, apresentador e ex-artista de circo, 58 anos.

- ⁸ Marido de nacionalidade Portuguesa e *partenaire* de contorcionista da Mongólia, 26 anos.
- ⁹ Marido de nacionalidade Portuguesa e *partenaire* de contorcionista da Mongólia, 26 anos.
- ¹⁰ Irmão de proprietário de circo, apresentador e ex-artista de circo, 58 anos.
- ¹¹ Marido de nacionalidade Portuguesa e *partenaire* de contorcionista da Mongólia, 26 anos.
- ¹² Esposa de palhaço, colaboradora no circo, filha de família de circo, ex-moradora do Parque de Carnide, 23 anos.
- ¹³ Irmão de proprietário de circo, apresentador e ex-artista de circo, 58 anos.
- ¹⁴ Esposa de palhaço, colaboradora no circo, filha de família de circo, ex-moradora do Parque de Carnide, 23 anos.
- ¹⁵ Empresário de circo, 45 anos.
- ¹⁶ Palhaço, família de circo, casado, 48 anos.

Referências bibliográficas

- AFONSO, Joana (2002) *Os circos não existem: família e trabalho no meio circense*, Estudos e Investigações, n.º 23, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, Instituto de Ciências Sociais.
- ALMEIDA, Ana Nunes de; Maria das Dores Guerreiro; Cristina Lobo, Anália Torres e Karin Wall (1998) “Relações familiares: Mudança e diversidade” in José Manuel Leite Viegas e António Firmino da Costa, *Portugal, que Modernidade*, Oeiras, Celta.
- ANTUNES, Maria José Lobo (1997) *Só faz falta quem cá está: recomposição social numa companhia de circo*; Tese de Mestrado em Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.
- BARROS, Fernanda, Helena Barão (1987), “A comunicação na família e projectos de vida: procura da identidade social e pessoal dos jovens” in *Inquérito I.E.D. Valores e atitudes dos jovens, Situação, problemas e perspectivas da juventude em Portugal*, Cadernos Juventude XIII, Lisboa, Institutos de Estudos para o Desenvolvimento.
- BOTT, Elizabeth (1971), *Família e rede social: papéis, normas e relacionamentos externos em famílias urbanas comuns*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves.
- CARMELLI, Yoram S. (1985), *Family and Economics in an English Circus, 1975-1979*, Tese de Doutoramento, Londres, London University College, University of London.
- COHEN, Anthony P. (1985), *The Symbolic construction of community*, New York, Chichester: Ellis Horwood.
- CONNERTON, Paul (1993), *Como as sociedades recordam*, Oeiras, Celta Editora.
- ELIAS, Norbert (1993), *Mozart – Sociologia de um génio*, Lisboa, Edições Asa.
- FERREIRA, Ana Cristina Ribeiro dos Santos da Silva (2002), *Família e habitat: dinâmicas familiares, valores e formas de apropriação do alojamento*, Tese de Doutoramento em Sociologia, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.

- GERMANO, Maria do Rosário (1989), *Do circo: abordagem antropológica do espectáculo circense*, Tese de Licenciatura em Antropologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- GONÇALVES, Sandra Maria Roque (1992), *O fim de viagem: esboço antropológico de uma comunidade circense*, Tese de Licenciatura em Antropologia; Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- NICO, Magda Lalanda (2001), *(Re)produção da identidade circense, Estudo de uma companhia de circo itinerante em Portugal*, Seminário de Investigação em Sociologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- PEIXOTO, Clarice, François de Singly, Vincenzo Cichelli (2000), *Família e Individualização*, Rio de Janeiro, Editora FGV.
- PINTO, José Madureira (1991), “Considerações sobre a produção social da identidade” in *Revista Crítica de ciências sociais*, nº 22.
- SACARENO, Chiara (1997), *Sociologia da família*, Lisboa, Editorial Estampa.
- SEABRA, Teresa (1994), *Estratégias familiares de socialização das crianças: etnicidade e classes sociais*; Tese de Mestrado em Sociologia, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- SEGALEN, Martine (1996), *Sociologia da família*, Lisboa, Terramar.