

EMPRESÁRIOS, ARTISTAS E EMPREGADOS: ESTRUTURA E RECOMPOSIÇÃO SOCIAL NO CIRCO ¹

*Joana Afonso
e Maria José Lobo Antunes*

Este artigo inicia-se com a descrição de um momento quotidiano dos circos portugueses: aquele em que toda a companhia desconhece se o espectáculo se realiza ou não. Se a possibilidade de não realização do espectáculo reúne a insatisfação geral, estes momentos de espera revelam de uma forma clara a tensão latente no ambiente das companhias e as divergências que resultam da posição que cada um ocupa na estrutura social da comunidade. Por essa razão o escolhemos como ponto de partida para a caracterização da estrutura e organização social do circo português. Uma vez apresentados estes elementos, este artigo pretende ainda demonstrar que, mais do que uma estrutura social que concede a cada indivíduo um lugar fixo e inalterável, a organização social do circo encontra-se sujeita a um desígnio de transformação, que permite a cada indivíduo ocupar ao longo de uma vida posições estruturais aparentemente inconciliáveis.

Nove horas da noite numa terra qualquer. Abre a bilheteira do circo, acendem-se as luzes da fachada, sinal de que a hora do espectáculo se aproxima. Maquilhados, mas ainda não vestidos para o espectáculo, os elementos da companhia aproximam-se do circo para ver se o público vai chegando. Este tempo de espera é dominado por uma mesma pergunta: “trabalha-se ou não se trabalha?” Na bilheteira e no escritório, alguns artistas matam o tempo a contar os possíveis espectadores. Todos aguardam que o público apareça, até perfazer o número suficiente que justifique a abertura das portas, decisão que cabe apenas ao empresário. Até soar o apito dado pelo director do circo, sinal de que as portas vão ser abertas e de que cada um se deve dirigir para os seus postos de trabalho, paira sempre uma incerteza no ar. O cancelamento do espectáculo por ausência de público é o cenário que ensombra todos os dias da temporada de uma companhia.

“Aqui morre-se”. Enquanto vivemos com o Circo Chen, era com esta frase curta que os artistas referiam as “más” terras em que o negócio, na melhor das hipóteses, era sofrível. E morria-se de facto. As “casas” raramente excediam as dezenas de pessoas. Nos bastidores, todos comentavam a casa vazia, mais um espectáculo para o qual “não dava gosto trabalhar”. Os palhaços, os que mais dependiam de uma boa casa que tornasse o riso contagiante, deitavam contas à vida e preparavam-se para mais uma apresentação em que as reacções quase não se faziam sentir.

¹ Este artigo insere-se numa pesquisa mais vasta, que incluiu trabalho de campo no Circo Chen durante seis meses consecutivos em 1996, e da qual resultaram duas teses de mestrado, realizadas no âmbito do II Mestrado em Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (Afonso 1998 e Antunes 1997).

Nestes momentos de espera (“trabalha-se ou não se trabalha?”), sussurravam-se as inevitáveis e muitas críticas à direcção do circo: estadias demasiado longas, a decisão errada de não fazer também terras pequenas, a má escolha do itinerário e das datas dos espectáculos, a reduzida publicidade que anuncia o circo. Quase tudo era sujeito a um minucioso escrutínio que, com o tempo e os sucessivos maus resultados, se transformou numa intensa crítica surda. Era nesta altura que os artistas avançavam invariavelmente os mesmos comentários e as mesmas explicações para a escassez de público: a televisão, as discotecas, as festas que povoam o país.

O momento que antecede a abertura (ou não) das portas do espectáculo é um episódio que faz parte do quotidiano de qualquer companhia de circo, representativo da sua situação social em Portugal. Olhando para a companhia como um todo, este é o momento no qual o circo encontra de forma mais directa o mundo que o rodeia, o público do qual depende para sobreviver, a audiência que justifica a sua existência como artistas. A ausência de público parece cavar ainda mais a separação entre estes dois mundos e toca, indiscriminadamente, a população circense em geral.

Observando a companhia de perto, descobrimos desigualdades e conflitos no interior de um grupo que, ao contrário da imagem comum do circo, não é uma comunidade homogénea enraizada numa profunda solidariedade entre iguais. Esta ideia é apenas um dos muitos equívocos que rodeiam o circo. Ao contrário do que sobre ele se imagina, o circo encerra uma diferenciação social que marca indelevelmente as vidas das pessoas. A vida social das companhias não é, por isso, fácil nem imediata; ela é regida por um conjunto implícito de regras que estipula a posição relativa de todos e cada um dos seus membros, que prevê e regulamenta a interacção entre eles e que molda as expectativas e representações que têm de si mesmos e daqueles que os rodeiam.

Empresários, artistas e empregados: retrato da estrutura social

A estrutura social da comunidade circense é constituída por três categorias distintas: empresários, artistas e empregados. A definição da posição interna dos indivíduos depende da natureza da sua relação com o espectáculo. Enquanto os empresários detêm os meios de produção e realização do espectáculo, os artistas encontram-se sujeitos à fragilidade dos vínculos contratuais que os unem a sucessivas companhias de circo. O empenho de cada um deles no espectáculo é, por isso, necessariamente diverso: o empresário procura maximizar o seu investimento num negócio de risco, impondo aos artistas condições de trabalho que lhe são favoráveis; o artista pretende assegurar a obtenção de bons contratos, em que o investimento do seu

trabalho seja recompensado por uma remuneração justa. Finalmente, na sombra das companhias de circo, estão os empregados – o grupo marginal dos trabalhadores indiferenciados, inevitavelmente excluídos da vida social da(s) companhia(s) enquanto comunidade(s).

A estrutura social do circo parece estender-se para além de quaisquer fronteiras nacionais: a existência de empresários, artistas e empregados, bem como o acesso diferencial de cada um deles aos recursos que permitem a sua reprodução, reencontra-se em diversos países,² permitindo entrever alguns princípios de organização “transnacionais”. Para Antonella Caforio, as companhias de circo

(...) pressupõem a conformidade do indivíduo com regras que têm o seu fulcro no trabalho, mas também a aceitação implícita de regras sociais internas tidas como naturais. Embora seja uma “grande família”, o circo não é uma sociedade de iguais (Caforio 1987: 433, tradução nossa).

Empresários

O empresário é o proprietário do circo. É ele quem escolhe a companhia, quem negocia os contratos, quem decide o itinerário. Todos os pormenores da gestão do circo e todas as decisões, por mais pequenas que sejam, dependem da sua determinação. O seu objectivo é fazer do circo um negócio próspero, em que os lucros ultrapassem os gastos.

E este não é um objectivo fácil de cumprir: a montagem de uma empresa de circo requer um investimento inicial considerável. Em Portugal, a maioria dos empresários adquire o material no mercado estrangeiro de segunda mão. Veículos, *chapiteau*, bancadas, jaulas, estábulos e outras maquinarias são bens desvalorizáveis que devem ser periodicamente substituídos. As infra-estruturas do circo são frágeis e encontram-se sujeitas a acidentes naturais que as podem inutilizar definitivamente, já que um vendaval ou um incêndio condenam muitas vezes um circo à falência.

Para além do investimento inicial, a logística necessária à rotina de uma companhia de circo envolve despesas correntes elevadas, totalmente a cargo da empresa. Aluguer do terreno, pagamento de vistorias e licenças concedidas pelas autarquias, fornecimento de água e luz a toda a companhia, pagamento de direitos de autor, são gastos que obrigam à existência de algum capital de reserva, sob pena de o circo não poder continuar a circular. Por outro lado, existem ainda outras despesas, como a alimentação dos

² Também no circo inglês (Carmeli 1985), mexicano (Hickman 1994), francês (Hotier 1995), italiano (Caforio 1987) ou suíço (Little 1995) se reencontram estas três categorias de indivíduos, às quais correspondem posições estruturais diversas na organização social do circo enquanto comunidade.

animais, a propaganda (cartazes, programas, convites), seguros, inspecções e combustível dos veículos da empresa, que colocam o empresário na difícil tarefa de gerir um negócio cujo equilíbrio depende exclusivamente da única fonte de receitas possível: a bilheteira.

Mas a maior fatia da despesa diária da empresa é destinada ao pagamento dos salários de artistas e empregados. Seguindo um princípio de economia de meios, o empresário pretende que cada artista (ou família) apresente mais do que um número: se o salário médio de um artista corresponde aproximadamente a dez mil escudos por dia de espectáculo, o director do circo tentará chegar a um acordo para que o mesmo artista apresente dois números por uma quantia um pouco mais elevada. Este princípio é seguido de uma forma tão rigorosa, que é muito difícil encontrar uma família de artistas com apenas um número no espectáculo.

“A tua morte é a minha vida”: competição e rivalidade no circo

“A tua morte é a minha vida”. Esta frase, proferida por um elemento da família Chen, resume a intensa competição no mundo do circo e o imperativo de sobrevivência que a determina. O circo viaja para não morrer, na incessante procura de uma audiência. Para além da escassez de público, os circos têm de “combater” a presença das restantes companhias, já que a estadia de um circo numa dada localidade tem como consequência quase inevitável a exaustão do público. O sucesso de uns é o insucesso de outros.

Por isso, o segredo é a alma do negócio. Esta ideia comum toma contornos muito precisos no circo. A escassez de recursos determina uma competição feroz pelos melhores terrenos, as melhores datas e os melhores números. Todas as decisões relativas à gestão de um circo são envoltas num mistério que apenas desaparece no momento em que estas se tornam públicas. Ao contrário do que acontece noutros países europeus, em que o itinerário e as datas dos espectáculos são conhecidos antes do início da temporada (Carmeli 1985, Hotier 1995), em Portugal a gestão dos circos é em grande medida improvisada (as decisões são tomadas em cima da hora) e imprevisível (pois depende da gestão dos outros circos e das decisões por eles tomadas). Durante os meses em que vivemos com o Circo Chen, nunca soubemos com antecedência qual seria o próximo destino. Mais do que informações fidedignas, o que todos sabiam e comentavam incessantemente eram apenas rumores, boatos de origem desconhecida que apontavam em várias direcções, por vezes contraditórias.

Desta forma, o objectivo de cada empresário é simultaneamente o de fazer negócio (boas “casas” em boas terras) e o de dificultar o dos seus concorrentes. Quando, no início de cada ano, a direcção do circo envia

centenas de cartas para os municípios, requerendo autorização para a montagem do *chapiteau* e a realização de espectáculos, fá-lo não apenas para assegurar eventuais terrenos em determinadas datas na rota planeada, mas também e sobretudo para inviabilizar o estacionamento de outros circos. Muitos dos terrenos requeridos não serão efectivamente utilizados, mas a sua reserva impossibilita o estacionamento de outras companhias. Numa viagem que realizámos com o secretário do Circo Chen no verão de 1996, por câmaras municipais algarvias, assistimos ao grande jogo da gestão do circo: tentar eliminar os concorrentes. Com algumas jogadas de *bluff* e de antecipação, o secretário marcou datas em três localidades com a duração média de duas semanas cada uma. Destas três terras, apenas uma viria a ser efectivamente utilizada, ainda que por um período de tempo mais curto do que o requerido. No entanto, o seu objectivo fundamental havia sido alcançado, pois nenhum outro circo poderia vir a utilizar essas terras nas datas reservadas para o Circo Chen.

“A Casa”

O empresário de circo conta essencialmente com a sua família, cujo trabalho representa um capital fundamental para a sobrevivência da empresa. Qualquer que seja a dimensão do circo, a família proprietária constitui a estrutura básica sem a qual a continuação da empresa é impraticável. Neste sentido, o grupo dos proprietários a que nos referimos inclui não apenas os donos dos circos, mas todo o grupo familiar que se agrega à volta da estrutura empresarial de forma estável e duradoura.³

De uma maneira geral, as famílias empresárias constituem os agregados familiares mais numerosos da comunidade de circo. Em alguns casos, são famílias alargadas e complexas que podem atingir duas dezenas de elementos. Esta situação pode ser explicada pela conjugação de dois factores essenciais: por um lado, a empresa oferece uma certa estabilidade profissional e social aos membros da família proprietária; e, por outro lado, a sobrevivência do circo depende deste grupo de pessoas cujo trabalho é fracamente remunerado. A família proprietária constitui, por isso, uma força de trabalho essencial, sem vínculos contratuais formais, que mantém uma estrutura produtiva capaz de assegurar a subsistência de todos os seus membros. No entanto, se uma família proprietária vasta garante uma certa autonomia à empresa enquanto unidade de produção (reduzindo as suas

³ Os familiares dos empresários gozam de prerrogativas inerentes ao estatuto de proprietário, bem como de responsabilidades que cabem a quem detém a posse da empresa. Trata-se de um fenómeno definido por Maria de Dores Guerreiro como “alastramento do efeito de propriedade”, em que vários elementos que não são titulares formais do capital dependem da empresa, quer economicamente, quer a nível do estatuto social (Guerreiro 1994).

necessidades contratuais e, portanto, as despesas), por outro lado o grau de dependência funcional do espectáculo relativamente à família permite também avaliar a dimensão relativa do circo – um circo familiar baseia-se quase exclusivamente na família proprietária. Por isso, e ainda que possa ser economicamente vantajoso explorar exaustivamente os recursos familiares, estes deverão ser complementados pela contratação de elementos exteriores, sob pena de colocar o espectáculo na incómoda categoria dos “circos familiares”.

A família proprietária enquanto unidade de produção e consumo é designada no meio circense como “a Casa”: um conjunto de pessoas unidas pela sobreposição de laços de parentesco, co-residência e trabalho, associados à propriedade de uma empresa de circo. As competências dos elementos da “Casa” são múltiplas, e incluem a dimensão artística (a apresentação dos “números da Casa”) e diversas funções logísticas e organizativas indispensáveis (condução dos camiões da empresa, tratamento dos animais, manutenção das infra-estruturas do circo, etc.). De um modo geral, aos “números da Casa” é atribuído um pagamento que se situa claramente abaixo do nível habitual, e em alguns casos os “artistas da Casa” não recebem qualquer salário pelo seu trabalho, subsistindo apenas a partir de um fundo comum para o qual todos contribuem.

Em Portugal, a reduzida autonomia económica dos filhos dos empresários relativamente aos seus pais é um fenómeno frequente, sendo as excepções a esta regra relativamente raras. O princípio subjacente a esta organização do trabalho é o de que, ainda que recebam salários muito baixos, os filhos estão a trabalhar para algo que lhes pertence. A compensação monetária imediata é substituída por um vínculo que, a longo ou médio prazo, lhes poderá trazer maiores benefícios do que o mero pagamento de um salário: a transmissão de um património valioso (o alvará e as infra-estruturas materiais) e o poder decisório efectivo (a direcção do circo).

A prática generalizada da cooperação familiar tem como consequência directa uma profunda interdependência no interior do grupo, uma vez que o peso dos laços de parentesco é consolidado por ligações geradas no desenvolvimento de relações de trabalho. São inúmeras as dependências que se criam entre os elementos de uma família proprietária, pois o que está em jogo não é apenas a execução de um número ou a subsistência da família, mas a realização de um espectáculo e a continuidade da empresa que se baseia na colaboração de todos. Existe um projecto colectivo que depende de um compromisso geral do qual ninguém se pode excluir, sob pena de que todo o empreendimento seja posto em causa. Em situações deste tipo, o circo é como uma amarra para os elementos da família, levando a que o interesse colectivo se sobreponha às aspirações individuais, ou que as expectativas

individuais se identifiquem com os objectivos do grupo. As dependências são recíprocas: os pais dependem da presença dos filhos e do valor do seu trabalho, os filhos da protecção e orientação dos pais, irmãos e irmãs da colaboração mútua nos números uns dos outros.

Artistas

Os artistas de circo fazem parte do conjunto de mão-de-obra flutuante das companhias. O seu vínculo com as empresas é temporário e baseia-se num acordo verbal estabelecido por um período de tempo variável – a temporada ou a época do Natal. Apesar da possibilidade de renovação do contrato no mesmo circo, a maioria dos artistas circula entre as diversas companhias, tanto em Portugal como noutros países.

O fim da temporada ou do Natal conduz ao fim do vínculo laboral e à necessidade de encontrar um novo contrato. Partindo de conhecimentos pessoais, mobilizando redes familiares, a contratação é feita verbalmente entre artista e empresário. A informalidade do acordo tem como consequência a fragilidade do laço contratual, que pode ser quebrado se alguma das partes envolvidas assim o desejar. Não existindo contrato escrito, a empresa não tem qualquer tipo de responsabilização legal para com o artista. Se, por qualquer razão, o empresário entender que o artista não cumpriu com o que era esperado, ou se surgir um conflito ainda que de natureza pessoal, o artista pode ser forçado a abandonar o circo com a sua família, de um dia para o outro. As pessoas parecem estar tão habituadas a estas situações que, no dia seguinte, a rotina restabelece-se e quem partiu já foi esquecido. A posição dos artistas é, por isso, extremamente vulnerável, o que os obriga a renegociar permanentemente a sua situação laboral com os vários circos e a investir numa gestão precavida do trabalho que têm para oferecer em novos contratos.

No mercado de trabalho circense português, o artista encontra-se entregue a si próprio. Devido à natureza incerta do trabalho e ao isolamento da comunidade de circo, ninguém desconta para a segurança social. Nos períodos de desemprego, velhice, doença ou invalidez, os artistas contam apenas com as economias feitas durante os meses de trabalho, ou com a eventual mobilização de redes de apoio familiar.

No processo de contratação, o poder negocial das famílias de artistas é menor do que o dos empresários, obrigando-as muitas vezes a aceitar condições de trabalho com as quais não concordam. Em Portugal, esta assimetria do poder negocial exprime-se na obrigatoriedade de desempenhar tarefas logísticas adicionais, para além da apresentação dos números no espectáculo. A montagem e desmontagem, a condução de veículos pesados

da empresa ou a participação não remunerada em pequenas entradas no espectáculo, são fundamentais para o estabelecimento do acordo verbal entre o empresário e o artista. Mais do que a qualidade dos números que apresentam, a contratação dos artistas parece depender da aceitação de regras com as quais não concordam e que apenas cumprem devido à comprovada impossibilidade da sua alteração. Inevitavelmente, lembram com mágoa o desaparecimento das antigas regras dos contratos no circo português, em que “o artista fazia só o artista” e em que qualquer ajuda suplementar resultava de uma colaboração voluntária esporádica. Nessa altura, a contratação era o resultado do reconhecimento do mérito dos artistas e não de um cálculo da eventual mão-de-obra que cada família poderia proporcionar. Nas palavras de uma artista, actualmente os empresários procuram contratar famílias grandes, em que todos e cada um dos elementos representam potenciais braços para o cumprimento das mais variadas funções:

De há uns anos para cá é que os directores dos circos preferem famílias com vários números, porque se são famílias com vários números são famílias grandes, e isso quer dizer que há muita gente para montar, para conduzir, mulheres para a pista e para a porta. Mas nessa altura o circo não funcionava dessa maneira, nessa altura o artista era o artista, o empregado era o empregado, o *chofer* era o *chofer*. E se necessitavam de mulheres para a pista ou para apresentar algum número, contratavam mulheres para isso.

Actualmente, os artistas contratados recebem o seu salário apenas por dia de espectáculo, no caso de este se realizar. Assim sendo, os dias em que o espectáculo é cancelado por falta de público, os dias de viagem ou de paragem são considerados “dias perdidos”: embora se trabalhe efectivamente, este não é um trabalho remunerado, mas sim uma condição sem a qual é impossível integrar o elenco de uma qualquer companhia.

Um artista de circo pode ganhar uma média de dez a trinta mil escudos por dia de espectáculo, dependendo do valor artístico dos números apresentados e da empresa contratadora. Na época de Natal, os salários são inflacionados, podendo chegar ao dobro do valor habitual na temporada. Por essa razão, os artistas de circo recusam a visão miserabilista vulgarmente difundida sobre a sua profissão. De facto, o problema não se encontra no valor dos salários, mas na falta de continuidade e previsibilidade do trabalho. A ameaça constante a esta tabela salarial relativamente alta são os sucessivos cancelamentos por falta de público, os vencimentos que ficam por pagar em dívidas acumuladas pela empresa, o risco de a qualquer momento perder o trabalho, a necessidade de renovar contratos em cada ano, ou a perspectiva de uma temporada sem trabalho.

“Trabalhar para o mesmo bolso”

Tal como acontece com os empresários, os artistas viajam e trabalham em família. No meio circense, a cooperação no trabalho é um factor de integração familiar essencial.⁴ Todas as famílias de circo constituem equipas de trabalho dentro e fora da pista. Os seus elementos executam múltiplas funções durante o espectáculo, bem como todos os trabalhos necessários à manutenção de uma companhia em movimento. Os números podem ser colectivos, executados por *troupes* familiares, ou individuais, em que os *partenaires* são sempre alguém da família do artista. De uma forma geral, as companhias de dimensão média ou grande contratam anualmente entre três a cinco famílias.

No circo português, o trabalho de um artista pertence à sua família. Neste sentido, as unidades contratadas não são as pessoas isoladamente, mas o grupo. Os recursos familiares constituem, por isso, a “base social fundamental desta arte” (Carmeli 1985) e a condição necessária do trabalho no circo – uma família numerosa pode garantir a obtenção de um bom contrato. Os números são feitos *na e pela* família, baseando-se na rigorosa observação da cooperação familiar. Um dos primeiros e mais óbvios sinais da natureza tentacular das famílias de circo é a sujeição dos seus membros a uma lógica solidária incondicional. A escolaridade das crianças, a escolha dos números e a determinação das funções de todos e de cada um dos seus elementos, resultam de uma gestão minuciosa dos recursos disponíveis e do cálculo das necessidades prováveis do grupo enquanto unidade de produção e consumo.

Os salários devidos pelo trabalho realizado também se encontram sujeitos a esta lógica de solidariedade, constituindo o património comum da família. O ordenado recebido pela apresentação dos números nem sempre é submetido a uma divisão que recompense o trabalho de cada um. Como nos disse um artista, no circo existe a regra de se “trabalhar para o mesmo bolso”. Geralmente, os artistas de circo só adquirem independência económica depois do casamento; antes desse momento, o dinheiro pertence à sua “casa”. No entanto, são inúmeras as famílias que, após o casamento dos filhos, permanecem juntas, formando agregados complexos contratados pelas empresas como uma unidade de trabalho, no seio dos quais os rendimentos são geridos e redistribuídos pelo casal mais velho.

Assim, para efeitos de contratação, a família funciona como uma

⁴ A participação numa unidade de trabalho constitui um factor de peso na pertença a uma unidade familiar não apenas no mundo circense, mas noutros contextos onde as estratégias de sobrevivência e reprodução familiar passam pela constituição de equipas de trabalho. Segundo Antónia Lima, na Madragoa “não são os laços de sangue mas sim a participação num fundo de subsistência comum à unidade doméstica o que une os seus membros e que se institui como elemento central de construção da pertença dos indivíduos às unidades familiares” (Lima 1996: 280). Ver também Almeida 1990.

unidade de interdependências, em que a colaboração de todos os elementos é indispensável e em que o trabalho de alguns é tomado como o trabalho de todos. É frequente que, numa mesma família de artistas, apenas alguns indivíduos apresentem números no espectáculo, sem que daí resulte a menorização daqueles que não o fazem: o dinheiro pertence à família, e não àquele que o ganhou.

Empregados

Os empregados são o lado anónimo do circo. Ao contrário dos artistas, que viajam com as suas famílias, os empregados são personagens solitárias, sem vínculo familiar ao mundo do circo. Constituem a mão-de-obra barata e indiferenciada do circo, sujeita a uma utilização intensiva e indiscriminada. O seu salário médio é extremamente baixo.⁵ Alojamento e alimentação ficam a cargo da empresa. Com rendimentos mínimos, sem possuírem qualquer bem como uma caravana ou um veículo, os empregados encontram-se na total dependência do empresário. Chegam e partem despojados, porque o pouco que recebem é gasto em despesas pessoais básicas. São pessoas sem possibilidades de construir um futuro no circo, de juntar dinheiro, adquirir uma caravana, ou constituir família.

Têm como funções as tarefas mais pesadas e desqualificadas do circo. Carregam e descarregam, limpam, montam e desmontam, colam cartazes, distribuem propaganda. No espectáculo, assistem à pista carregando os adereços, montando as jaulas, limpando a pista entre os números, conduzindo os animais aos seus sítios, tomando conta da porta. O empregado é, essencialmente, um elemento que pode fazer qualquer serviço; deve estar pronto para executar qualquer tarefa que lhe seja ordenada.

A prepotência que os empresários exercem sobre este grupo pode ir ao ponto da agressão física. Apesar de nunca o termos presenciado no Circo Chen – que goza da reputação de ser a empresa em que os empresários tratam as pessoas com maior educação – foram-nos relatados casos de donos de circo que não escondem o hábito de bater nos empregados. Também não notámos muita revolta ou indignação da parte dos artistas em relação a este facto. Com algumas excepções, as pessoas parecem reconhecer tacitamente este direito ao empresário. A relação entre empresário e este corpo de mão-de-obra indiferenciada é profundamente desigual. O empregado não tem qualquer poder reivindicativo. Faz o que lhe mandam, caso contrário será despedido com toda a rapidez, não possui regalias profissionais, nem direitos laborais.

Os empregados não nasceram no circo, não criam laços no meio, tanto

⁵ Durante a temporada de 1996, os empregados do Circo Chen estavam a receber sete mil escudos por semana.

através do casamento, como de amizades ou outras relações duradouras. Formam um grupo que, embora presente e imprescindível ao funcionamento das companhias, tem uma composição social rotativa e mutável. A ligação que mantêm com o circo é apenas laboral, extremamente precária e, na generalidade dos casos, muito transitória.

Das suas origens pouco se sabe e pouco se quer saber. O resto da comunidade revela por estes indivíduos um total desinteresse. Muitas vezes nem mostram curiosidade em saber o seu nome. São “o romeno”, o “dos cavalos”, a “russa”, a “cozinheira”. Sem identidade própria reconhecida, constituem o grupo mais “desclassificado” da estrutura social do circo. A natureza indiferenciada do seu trabalho bem como a suspeita inevitável que pende sobre o seu passado colocam os empregados numa posição marginal no interior das companhias de circo. A barreira que os mantém à parte é bastante rígida, impondo no convívio quotidiano da companhia uma profunda separação entre os dois grupos. Algumas regras elementares de convivência ditam que, em momento algum, se deve “dar confiança” aos empregados: tudo o que ultrapasse a assépsia dos assuntos de trabalho é visto como uma condescendência ou ingenuidade cujas consequências são imprevisíveis. Em geral, os artistas não sociabilizam com os empregados em situação alguma.

Ao longo da temporada em que vivemos no Circo Chen, entraram e saíram empregados a um ritmo alucinante, alguns não ficaram mais do que um dia. Existem casos de elementos que, ao permanecerem vários anos numa empresa, acabam por, de alguma maneira, fazer parte dela. São os empregados mais “fiéis” e estáveis da empresa, mas nunca adquirem qualquer outro estatuto para além de alguma complacência da parte do empresário. Continuam tão isolados da comunidade de circo como sempre.

O que é que traz estas pessoas ao circo? Cada caso encerra um percurso único, quase sempre desconhecido. Frequentemente, escondem uma história de adaptação ao mundo “exterior”, um percurso de marginalidade, um problema com a lei. No Circo Chen existiam pelo menos três empregados que fugiam à justiça, por razões nunca esclarecidas. O circo oferece refúgio e convívio, sem fazer muitas perguntas. O empresário dá-lhes protecção porque tem interesse em mantê-los no circo e, ao protegê-los, reforça o seu poder. Estão no circo porque fogem a qualquer coisa, por problemas pessoais, por total falta de perspectivas, para solucionar uma situação de momento; não por terem escolhido o circo como trabalho e forma de vida. Não se trata de uma situação social resultante de uma escolha, mas a solução, ainda que provisória, de um problema, ou o resultado natural de uma vida de exclusão. Nas palavras de Yoram Carmeli,

For the majority of them, travelling with the circus was not a source, but

rather an expression of their social loneliness. Some stay as they are affraid of life outside or are incapable of finding a place. Some stay as they no longer have family, and feel they have already failed to build a life outside: for people like them, circus is not only a refuge, it is also an exile (Carmeli 1985: 319).

Regressemos ao momento em que toda a companhia se encontra à entrada do circo com a mesma pergunta: “trabalha-se ou não se trabalha?” Olhando agora para esse compasso de espera que faz parte do quotidiano dos circos portugueses, compreendemos que ele concentra alguns elementos fundamentais da organização social do circo. Compreendemos que, mais do que apenas a expressão da angústia de um espectáculo que já não atrai multidões, estes instantes traduzem de uma forma clara os interesses diversos de um mundo dividido por uma estrutura social que molda as vidas das pessoas.

Sendo a incerteza e a precaridade um dos traços mais marcantes do mundo do circo, a abertura ou não das portas do espectáculo coloca desafios distintos a empresários e artistas. O conflito subjacente às posições estruturais destes dois grupos é bem visível neste momento.⁶ Por detrás de um interesse comum no sucesso de um espectáculo que é a razão da sua forma de vida itinerante, o que está em jogo para ambos pode colocá-los em posições opostas.

O risco da não realização do espectáculo corresponde a um prejuízo imediato para a direcção: todos os pormenores da produção do espectáculo têm um preço que só pode ser pago com as receitas provenientes da representação. A alimentação dos animais, a luz, a água ou o aluguer do terreno constituem uma preocupação e têm um custo diário cujo equilíbrio se encontra sujeito à arbitrariedade de um factor tão imprevisível quanto a afluência de público. No entanto, a decisão de abrir as portas do circo para um número pequeno de espectadores não é isenta de perigos financeiros para o empresário. Se o fizer, terá de pagar os salários dos artistas, sem que as receitas da bilheteira cubram a maior das despesas diárias para a direcção de um circo. Nesse momento, estará a pôr dinheiro do seu bolso para manter a companhia em funcionamento.

O empresário, consciente da responsabilidade que assume perante as famílias contratadas, não pode cancelar demasiados espectáculos, como seria preferível do ponto de vista da empresa sempre que não há público que cubra as despesas. Se o fizer conduz a companhia a um conflito irreversível. Aquilo que começa por ser uma inevitável crítica surda, pode transformar-se numa hostilidade explícita por parte dos artistas em relação à empresa. Por essa razão, prefere por vezes assumir o prejuízo de abrir as portas para

⁶ A tensão subjacente à vida social das companhias de circo pode ser aproximada ao conceito de drama social, proposto por Victor Turner. Nas palavras do autor, “Social life, then, even in its apparently quietest moments, is characteristically ‘pregnant’ with social dramas” (Turner 1982: 11).

umas dezenas de espectadores a cancelar a actuação.

Mas a não realização do espectáculo não é um problema apenas para os empresários. Também os artistas se encontram sujeitos à eventualidade da representação, já que o seu salário é calculado de acordo com os dias de trabalho no espectáculo. Se o empresário decidir não abrir as portas, esse será mais um “dia perdido” – um dia em que a família tem de subsistir sem a acumulação dos ordenados diários. Todavia, se o espectáculo se realizar com um número reduzido de espectadores, o mais provável é que o salário devido pelo espectáculo seja escrupulosamente apontado nos cadernos de contabilidade pessoal dos artistas, transformando-se em dívidas que apenas serão saldadas na época do Natal – o momento salvador de todas as desgraças do negócio. Neste período os circos maiores permanecem nas cidades mais importantes do país, onde o público não falta e se podem realizar seis actuações por dia. Os lucros realizados nesta altura permitem às empresas saldar as dívidas acumuladas durante a temporada.

Nos momentos de espera que antecedem o início do espectáculo os artistas fazem contas aos dias ganhos e dias perdidos em cada semana. Embora saibam que uma noite cancelada coloca a empresa numa situação financeira extremamente precária, consideram-se sempre os mais prejudicados. A maioria vê nos empresários a razão dos vários fracassos da temporada. Acusam-nos de não saber escolher as localidades, não publicitar o espectáculo, não saber reconhecer o momento certo para partir, de gerir mal a distribuição de tarefas dentro da companhia, de colocar os próprios interesses à frente do bem-estar dos artistas e da companhia em geral. Por princípio, para os artistas o empresário é um explorador do trabalho alheio, alguém que, tendo poder para tal, se aproveita da dependência dos artistas em relação à empresa.

Para os empregados, cada dia é apenas mais um dia na sua, mais ou menos breve, incursão no mundo do circo. Com ou sem espectáculo, o salário semanal será sempre o mesmo, irremediavelmente miserável. Ao contrário dos artistas e empresários, nada têm a perder se o espectáculo for cancelado. As suas perspectivas futuras continuarão as mesmas: baixos rendimentos, desqualificação laboral, sujeição a um mundo que os coloca na base da estrutura social. Vivem num universo ao qual definitivamente não pertencem.

Estrutura social e reversibilidade

A existência destes três grupos distintos não implica a rigidez na composição da estrutura social. O circo é um meio essencialmente mutável. Periodicamente, tudo o que existia desaparece ou transforma-se em algo de diferente. A um nível mais imediato, vimos que os artistas circulam entre

diversas companhias, procurando os contratos que lhes garantam melhores condições de trabalho. Assim, de um ano para o outro, as empresas só aparentemente são as mesmas: os números apresentados e as famílias contratadas nada têm a ver com a temporada anterior. Conflitos no seio das companhias ou o surgimento de melhores contratos noutras circos podem levar a que numa mesma companhia as caras mudem várias vezes no mesmo ano. É muito provável que visitando um circo mensalmente se assista a uma mudança de cenário em cada visita.

Mas este é apenas o nível mais aparente da mutabilidade do circo – aquele que impele as pessoas a partirem uma e outra vez atrás do melhor contrato. Se observarmos com atenção a comunidade circense, deparamo-nos com um mundo em que a constante recomposição se manifesta a vários níveis, tornando o mundo do circo um meio onde a transformação cria constantemente novas configurações.

Fusão e fissão familiar

A mutabilidade não decorre apenas da deslocação das famílias de uns circos para os outros; mesmo no interior destas ocorrem transformações várias, profundamente ligadas à lógica do desenvolvimento familiar e à sobreposição das relações de trabalho e relações familiares.

O desenvolvimento do ciclo de vida das famílias de circo apresenta características muito próprias, cujas razões se encontram na natureza da organização do trabalho circense e no isolamento em que a comunidade se encerra. Estas famílias, empresárias ou contratadas, fazem face à precariedade que caracteriza este modo de vida, constituindo equipas de trabalho polivalentes e flexíveis, capazes de assegurar mais do que um número na pista e várias tarefas extra-espectáculo. A cooperação entre todos os seus membros torna-se imprescindível e cria laços de dependência tendencialmente indissolúveis, provocando o adiamento da fissão familiar. É do interesse do grupo maximizar um capital de trabalho artístico construído ao longo de vários anos de cooperação familiar. Por essa razão existe uma tendência generalizada para a prática da uxorilocalidade ou virilocalidade. O grupo familiar vai crescendo à medida que os filhos vão casando e novos elementos vão sendo integrados, trazendo novas colaborações dentro e fora do espectáculo. O próprio princípio da conjugalidade é preterido face a outras forças de coesão familiar, pois a neolocalidade colide com os princípios que regem a sobrevivência da família circense e com o modelo de trabalho das companhias de circo, que se baseia na exploração intensiva da pluriactividade de famílias alargadas.

Mesmo que adiada, a separação acaba por sobrevir. Existem

limitações demográficas ao crescimento do grupo. Este detém-se na fronteira para além da qual a simples sobrevivência se torna impossível. As vantagens de um agregado numeroso fazem sentido até um determinado ponto, tanto para a empresa como para a família contratada. A lógica de organização do trabalho e a gestão da economia doméstica obrigam à dispersão a partir do momento em que os rendimentos não chegam para sustentar um grande número de pessoas.

Por outro lado, as pretensões de autonomização dos vários núcleos conjugais que compõem a família coexistem com o sentimento de coesão familiar e de responsabilização perante lealdades anteriores. No interior do grupo vão surgindo forças divergentes que acabarão por determinar a sua disseminação, ainda que lenta e gradual. Nas famílias numerosas o consenso torna-se cada vez mais difícil e as questões económicas acabam por irromper das mais variadas formas. Na maioria das famílias estudadas a fissão familiar foi determinada por conflitos entre irmãos, geralmente por razões ligadas à distribuição do trabalho, dos rendimentos e negociação dos contratos. As razões que determinam o prolongamento da fusão familiar acabam por induzir à dispersão do grupo.

Como vemos, a sobreposição de contextos de interacção no seio das famílias de circo impõe às relações entre as pessoas um peso difícil de gerir. Subsistem num mesmo contexto relacional tanto razões que conduzem à coesão familiar e à cooperação estreita entre as pessoas, como diversas forças disruptivas que impelem à fragmentação. Desta forma, os grupos familiares sofrem constantes recomposições que obrigam à reformulação permanente dos hábitos de trabalho e da organização doméstica. Numa mesma família “entram” e “saem” pessoas ao ritmo das alianças, dos nascimentos, das separações, dos conflitos, dos reencontros, fazendo com que o grupo adquira composições sempre diferentes ao longo do tempo.

Os circos

Poder-se-ia imaginar que a propriedade de um circo ligaria entre si os membros das famílias empresárias de uma forma mais permanente e vinculativa. No entanto, nem mesmo a propriedade de um circo funciona como uma garantia de continuidade a termo indeterminado. Pelo contrário, a análise das histórias de família revelou que existe uma relação directa entre o surgimento e desaparecimento de circos e certos momentos-chave da vida familiar.

Os circos surgem no momento em que uma família de artistas se encontra numa determinada fase do seu desenvolvimento em que estão reunidas as condições favoráveis à constituição de uma empresa. O passado

familiar, a solidez das relações pessoais, o sentido de compromisso, as dependências mútuas, o hábito de trabalho em conjunto, a confiança, a consciência de partilharem de uma causa comum – todos estes elementos fazem parte do capital económico, humano e simbólico de que um grupo familiar necessita para dar corpo a uma aspiração vulgar entre os artistas: a auto-suficiência familiar. Esta consolida-se num projecto empresarial de criação de um circo. Um circo é, assim, uma entidade que se identifica com a família que o tornou possível, o produto de um esforço conjunto em que subsiste uma noção colectiva da apropriação do trabalho de cada um – este pertence à família e não ao indivíduo.

Enquanto não se fazem sentir as forças que conduzem à fissão familiar, a “casa” tem um valor quase supra-individual. No entanto, ao contrário da casa tal como é descrita noutros contextos (Dias 1984, Ott 1981), esta não tem um carácter corpóreo e a sua existência não perdura para além da presença daqueles que a fundaram. O circo existe apenas enquanto as condições que o tornaram possível prevalecerem. Desta forma, o período de ascensão das empresas equivale a etapas de crescimento e consolidação de uma unidade social primária (Pina Cabral 1991). Por sua vez, o declínio das empresas corresponde ao processo de fragmentação familiar em que cada núcleo conjugal da unidade social primária anterior inicia o seu caminho de autonomização, dando origem a outras semelhantes. O adiamento da separação familiar, e o conseqüente aumento de pessoas no grupo, potencia a existência de disputas no seio da família. As rivalidades e conflitos assumem proporções violentas quando começam a emergir vários interesses divergentes em torno da posse e gestão do circo.

A longevidade média das companhias de circo é elucidativa das forças sociais que lhe são subjacentes. A análise dos dados oficiais dos arquivos da Direcção-Geral dos Espectáculos sobre o circo revelou que, em Portugal, a esperança de vida média dos circos é de 24 anos. Todos os “grandes circos” portugueses deste século desapareceram: o Circo Luftman, o Circo Mariano, o Circo New York não conseguiram sobreviver. Das companhias que estavam em actividade no ano de 1996, apenas duas tinham um passado de quinze anos de história nas mãos da mesma família proprietária. Esta reduzida esperança de vida só parcialmente pode ser explicada por factores de ordem conjuntural que determinam a maior ou menor receptividade do público a espectáculos desta natureza – o poder de compra relativo, a existência de outro tipo de divertimentos, a qualidade dos espectáculos apresentados, etc. Estes dados escondem uma dinâmica interna familiar que constitui a força que faz viver e morrer os circos. Por essa razão, a história de cada companhia de circo é, em larga medida, a história de uma família, de uma casa: “Like the people they contain, houses are dynamic entities which are often thought to be born, mature, grow old and die”

(Carsten 1995: 42).

O que é então um circo? Não é apenas uma estrutura material e empresarial durável e transmissível; é um momento (mais ou menos prolongado) na história de uma família, onde convergem uma série de factores que permitem a concretização de um projecto comum. Depois, pouco resta dele; pode ser alugado, vendido inteiro ou aos bocados, espalhado pelos descendentes, tornar-se obsoleto e acabar num ferro velho. A continuidade não está na existência material mas no conhecimento transmitido às gerações seguintes, no capital profissional, artístico e simbólico de cada família e na predisposição adquirida para recriar um novo circo ou formar uma família de artistas contratados. A propriedade existe, mas é um estado transitório com um ciclo de vida, tal como a unidade social primária que a detém. A sua natureza não é acumulável ou valorizável, tem um carácter flexível e efémero.

Reversibilidade e esquecimento

Não é apenas a propriedade de um circo que é efémera; a posição social também. A mutabilidade é a ideia-chave para entender o mundo do circo. A natureza das relações entre as pessoas, das relações contratuais, das empresas de circo, da propriedade, dos bens materiais – tudo é transitório. Qualquer situação transporta em si um colapso iminente. Por essa razão, a regeneração social e a rapidez com que o cenário se transforma são surpreendentes, conferindo às pessoas de circo uma enorme capacidade de reajustar todos os equilíbrios precários, recomeçar do zero sempre que surgem situações de ruptura e encarar a mudança com muita naturalidade.

A estrutura social do circo é caracterizada pela possibilidade de constante movimento, pelo qual uma mesma pessoa pode, ao longo da vida, ocupar posições estruturais aparentemente inconciliáveis. Num qualquer momento das suas vidas, artistas e empresários ocuparam a posição inversa: a generalidade das famílias proprietárias já trabalhou como artistas contratados, e a maioria dos artistas já possuiu circos. A hierarquia social não é estática; permite uma reversibilidade de posições e uma grande mobilidade social. No entanto, a passagem para o outro lado parece implicar o esquecimento da experiência anterior: os empresários exigem dos artistas a aceitação de regras com as quais nunca teriam concordado se ocupassem a posição contrária, e os artistas menosprezam as muitas dificuldades de gestão e o risco financeiro da empresa, esquecendo o tempo em que também eles pertenceram a uma qualquer família proprietária. Mais rapidamente do que se poderia supor, artista e empresário assumem a sua nova posição na estrutura social do circo, vestindo uma outra pele – aquela que, durante

algum tempo, foi o alvo da suas críticas.

A posição relativa dos artistas e empresários implica problemas específicos que decorrem da singularidade da sua situação profissional. A subordinação a vínculos contratuais ou a propriedade dos meios de produção do espectáculo encerram contrariedades e obstáculos de natureza diversa. Enquanto o empresário se encontra sujeito à imprevisibilidade natural de um negócio de risco, o artista tenta iludir constantemente a precariedade inerente à sua forma de subsistência. Os custos e benefícios de cada um deles são diferentes: se é verdade que o empresário pode acumular lucros elevados, também é verdade que o risco do seu investimento no circo pode condená-lo à falência; se é verdade que os contratos constituem elos frágeis cujas recompensas para os artistas são reduzidas, também é verdade que a qualquer momento podem partir à procura de melhores condições de trabalho. Qualquer uma das partes permanece na omissão das dificuldades do outro. Nem a reversibilidade de posições altera a incompreensão com que olham para o outro e para as suas dificuldades.

No circo, o elemento que une as pessoas – o seu trabalho no espectáculo – é também o elemento que as separa. Num primeiro e mais óbvio momento, a detenção da propriedade de um circo afasta os empresários (e os membros da “Casa”) de todos aqueles que, por força das circunstâncias, constituem os elementos flutuantes das companhias. Uns e outros representam posições estruturais diversas e eventualmente antagónicas; ainda que todos trabalhem para o mesmo objectivo (o sucesso do negócio), as condições em que o fazem criam a distância que os separa.

Num segundo momento, também no interior das famílias (de artistas ou proprietários de circos) o trabalho encerra esta ambiguidade fundamental: elemento através do qual as famílias se organizam e reproduzem, o trabalho introduz os princípios pelos quais o colapso de ambos se torna uma certeza a prazo indeterminado.

Embora encerre uma desigualdade de recursos e diferenciação social efectiva, a estrutura social do circo é caracterizada por uma fluidez que contraria qualquer expectativa de determinismos definitivos. Ser empresário ou artista não implica sê-lo para sempre, ou tê-lo sido desde sempre. É apenas uma pertença temporária, condicionada por um conjunto de factores que implicam a possibilidade da sua mudança.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Joana, 1998, *Os Circos Não Existem: Família e Trabalho no Meio Circense*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, tese de mestrado.
- ALMEIDA, Ana Nunes de, 1990, *A Fábrica e a Família: Famílias Operárias no Barreiro*, Lisboa, ISCTE, tese de doutoramento.
- ANTUNES, Maria José Lobo, 1997, *Só Faz Falta Quem Cá Está: Recomposição Social numa Companhia de Circo*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, tese de mestrado.

- CAFORIO, Antonella, 1987, "Il Circo Come Comunità di Vita e di Lavoro", *Studi di Sociologia*, 25 (4), 429-436.
- CARMELI, Yoram S., 1985, *Family and Economics in an English Circus, 1975-1979*, Londres, London University College – University of London, tese de doutoramento.
- CARSTEN, Janet, 1995, *About the House*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DIAS, Jorge, 1984, *Rio de Onor: Comunitarismo Agro-Pastoril*, Lisboa, Presença.
- GUERREIRO, Maria de Dores, 1994, *Famílias na Actividade Empresarial: Empresas Familiares em Portugal*, Lisboa, ISCTE, tese de doutoramento.
- HICKMAN, Katie, 1994 [1993], *A Trip to the Light Fantastic: Travels with a Mexican Circus*, Londres, Flamingo/Harper Collins.
- HOTIER, Hugues, 1995, *Cirque, Communication, Culture*, Bordéus, Presses Universitaires de Bordeaux.
- LIMA, Antónia, 1996, "A Pluriactividade como Estratégia de Reprodução Familiar na Madragoa", *Dinâmicas Multiculturais: Novas Faces, Outros Olhares*, vol. II, Lisboa, Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 273-281.
- LITTLE, W. Kenneth, 1995, "Surveilling Cirque Archaos: Transgression and the Spaces of Power in Popular Entertainment", *Journal of Popular Culture*, 29 (1), 15-27.
- OTT, Sandra, 1981, *The Circle of the Mountains*, Oxford, Caledron Press.
- PINA CABRAL, João de, 1991, *Os Contextos da Antropologia*, Lisboa, Difel.
- TURNER, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Nova Iorque, PAJ Publications.

BUSINESSMEN, ARTISTS AND EMPLOYEES:
STRUCTURE AND SOCIAL RE-COMPOSITION
IN THE CIRCUS

Studying the circus, in this case a Portuguese circus, permits an in depth examination of the dynamics of a restricted social structure. This article begins by describing the pre-show anticipation of the circus cast, where all are uncertain whether the show will take place or not. Such occasions are of great empirical value, primarily because these instances of uncertainty, in which the participants clearly experience and exhibit latent tensions, enable us to evaluate the strain and conflict which emerge within the various hierarchies of the organisation. This is the key reason for choosing this specific scenario as a starting point for the characterisation of the social structure and social organisation of the Portuguese circus. Following the pre-show scenario, we go on to demonstrate that the position one holds in such a social structure is far more than just a fixed and immutable status. This particular social organisation, the circus, is subject to change in a way that allows each individual, over the course of their lives, to occupy several seemingly irreconcilable structural positions.

Joana Afonso

Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)
joanafonso@mail.telepac.pt

Maria José Lobo Antunes

Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra
mjla@ci.uc.pt

