



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

**ANO 24
N 44
2020.1**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

O CIRCO: Ontem e hoje

**ORGS. ELIENE BENÍCIO
FABIO DAL GALLO
MARIO FERNANDO BOLOGNESI**



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

SALVADOR

ANO 24

N 44

P 1-232

2020.1

O CIRCO: Ontem e hoje

AUTORES

Laura Salvatore, Lili Castro, Marton Sérgio Moreira Melo Maués, Priscila Romana Moraes, Samara do Nascimento Garcia, Diocélio Barbosa, Daniel de Carvalho Lopes, Ermínia Silva, Mayara Ferreira Mattos, Maria de Maria A. Quialheiro, Lívia Souza Mattos, Andressa Cabral da Costa da Silva, Cristina Alves de Macedo, Rogério Zaim-de-Melo, Marcos Sérgio Tiaen, Luis Bruno de Godoy, Ana Carolina Pontes Costa, Márcia Regina do Nascimento Sambugari, Julia Coelho Franca de Mamari, Ronildo Júnior Ferreira Nóbrega

ORGANIZAÇÃO

Eliene Benício, Fabio Dal Gallo e
Mario Fernando Bolognesi

COMISSÃO CIENTÍFICA

Abel Luís Bernardo da Rocha, Antonia Pereira Bezerra, Célida Salume, Ciane Fernandes, Clóvis Dias Massa, Cristiane Barreto, Daniel de Carvalho Lopes, Daniela Amoroso, Daniela Gatti, Deise Santos de Brito, Eleonora Campos da Motta Santos, Eloisa Domenici, Erminia Silva, Evani Tavares, Fabio Dal Gallo, Fabio Nieto Lopez, Gil Vicente Tavares, Gilsamara Moura, Glaucio Machado Santos, Hebe Alves, João Sanches, Luiz Carlos Rigo, Luiz Marfuz, Marcos Fernandes Pupo Nogueira, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, Maria Emília Tortorella Nogueira Pinto, Marisa Ribeiro Soares, Martin Domecq, Odilon José Roble, Paulo Merisio, Rafael Resende Marques da Silva, Raimundo Matos de Leão, Roberto Donato da Silva Junior, Thiago Assis

EDIÇÃO

Ana Cláudia Cavalcante



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Sérgio Luis Costa Ferreira

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO

Luiz Cláudio Cajaíba

COORDENAÇÃO DO PPGAC

Joice Aglae Brondani

VICE-COORDENAÇÃO DO PPGAC

Daniela Amoroso

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC); Antonia Pereira Bezerra (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); João de Jesus Paes Loureiro (UFPA); Jorge das Graças Veloso (UnB); Makários Maia Barbosa (UFRN); Sérgio Farias (UFBA).

REVISÃO

Alex Simões

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Nando Cordeiro



PPGAC/ UFBA/ Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela.
CEP: 40110-150. Salvador-BA/BRASIL
Telefone: 55 71 3283-7858. E-mail: ppgac@ufba.br
(<http://www.ppgac.tea.ufba.br>)

Cadernos do GIPE-CIT é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao Programa, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Os cadernos propõem-se a divulgar resultados parciais de pesquisas de seus pesquisadores efetivos e associados, professores e estudantes. A iniciativa vem contando com apoio do CNPq (1997/1999), da FAPEX e da UNEB (1999/2000) e do PROAP-CAPES/MEC (a partir de 2004). Edições dos **Cadernos do GIPE-CIT** podem ser encontradas em bibliotecas especializadas e podem ser acessadas no sítio do PPGAC/ UFBA, bem como no PORTAL SEER da UFBA (<https://portalseer.ufba.br/index.php/gipe-cit/index>).

© 2020, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. Cadernos do GIPE-CIT conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/ MEC – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nelson de Araújo – TEATRO/UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 44, agosto, 2020.1. Salvador (BA): UFBA/PPGAC.

232p.;

Periodicidade semestral

ISSN eletrônico 2675-1917

1. Teatro. 2. Dança. 3. Arte Cênicas. Universidade Federal da Bahia.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

EDITORIAL Eliene Benício, Fabio Dal Gallo, Mario Fernando Bolognesi	4	UMAS HISTÓRIAS DE CIRCO: Hudi Rocha e as memórias do Circo-Teatro Guaraciaba Maria de Maria A. Quialheiro	117
PALHAÇARIA FEMININA EM PORTUGAL Laura Salvatore	8	MÚSICA NO CIRCO BRASILEIRO: itinerância, memória e interface com seu entorno Lívia Souza Mattos	136
ÁLVARO MARINHO, O PALHAÇO ALEGRIA: alguns registros sobre a vida e obra de um circense tradicional Lili Castro (Lílian Cristina Abreu Castro)	22	ACESSIBILIDADE CULTURAL PARA O CIRCO DE LONA ITINERANTE Andressa Cabral da Costa da Silva	153
A VINGANÇA DE RINGO: o circo-teatro revisitado pelos palhaços trovadores de Belém do Pará Marton Sérgio Moreira Maués Priscila Romana Moraes de Melo	41	DRAMATURGIA E CENSURA NO CIRCO-TEATRO Cristina Alves de Macedo	171
POR UMA POÉTICA DA INVESTIGAÇÃO TÉCNICA: a acrobacia cênica da Cia. CLE Samara do Nascimento Garcia	55	NAVEGANDO NO RIO DOS SONHOS: quando o barco vira um circo Rogério Zaim-de-Melo, Marcos Sérgio Tiaen, Luis Bruno de Godoy, Ana Carolina Pontes Costa, Márcia Regina do Nascimento Sambugari	186
A ÓPERA ACROBÁTICA: Strach – Canção do Medo Diocélio Barbosa	69	GESTOS CIRCENSES: o sistema háptico e as práticas de circo Julia Coelho Franca de Mamari	203
CIRCO: percursos de uma arte em transformação contínua Daniel de Carvalho Lopes, Erminia Silva	86	O MALABARISMO COMO PROTOCOLO DE TRANSFORMAÇÃO DO CORPO E DAS COISAS EM POSITION PARALLÈLE AU PLANCHER (P.P.P.) DE PHIA MÉNARD Ronildo Júnior Ferreira Nóbrega	219
FAMÍLIAS CIRCENSES NO DEVIR DA TRADICIONALIDADE: desafios teórico-metodológicos no contexto de uma etnografia itinerante em Minas Gerais Mayara Ferreira Mattos	101		

ELIENE BENÍCIO,
FABIO DAL GALLO,
MARIO FERNANDO BOLOGNESI

O Seminário Internacional de Circo, realizado em outubro de 2019, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro/ Universidade Federal da Bahia, impulsionou a elaboração de artigos, que foram publicados pelas revistas “Repertório” (números 34 e 35) e **Cadernos do GIPE-CIT** (número 44). Ao todo, 30 artigos foram apresentados, avaliados e aprovados, sendo que 16 trabalhos foram disponibilizados para a “Repertório” e 14 integram esta publicação intitulada “O Circo: ontem e hoje”.

Os artigos desta edição estão subdivididos nos seguintes eixos: PALHAÇAS E PALHAÇOS; PROCESSOS DE MONTAGENS CIRCENSES; HISTÓRIA DO CIRCO; CIRCO E MÚSICA; CIRCO E ACESSIBILIDADE; CIRCO E DRAMATURGIA; CIRCO CONTEMPORÂNEO.

O eixo **PALHAÇAS E PALHAÇOS** contempla o artigo *Palhaçaria Feminina em Portugal*, de Laura Salvatore, que destaca a legitimação da presença da mulher na arte de fazer rir a partir da linguagem *clownesca*, tendo como referências as palhaças portuguesas Anabela Mira, Catarina Mota, Eva Ribeiro e Mariana Schou. Além disso, traz o artigo *Álvaro Marinho, O Palhaço Alegria: alguns registros sobre a vida e obra de um circense tradicional*, de Lili Castro, que discorre sobre aspectos da vida e obra do artista circense tradicional Álvaro Francisco Marinho, popularmente conhecido como Alegria, que completa 77 anos de carreira.



PROCESSOS DE MONTAGENS CIRCENSES inicia com o artigo *A Vingança de Ringo: o circo-teatro revisitado pelos palhaços trovadores de Belém do Pará*, de Marton Sérgio Moreira Melo Maués e Priscila Romana Moraes, que trata do processo da montagem de *A Vingança de Ringo*, espetáculo mais recente do grupo de teatro Palhaços Trovadores, de Belém do Pará, abordando também os seus 21 anos de trajetória.

Ademais, o artigo de Samara do Nascimento Garcia *Por uma Poética da Investigação Técnica: a acrobacia cênica da Cia CLE*, que faz parte deste eixo, apresenta o processo criativo da Cia CLE (Circo Lúdico Experimental), de Fortaleza (CE), que se desenvolveu ao longo da composição do espetáculo *Quintal*, de 2016, cuja construção dramática é pautada na investigação de uma acrobacia para a cena.

O artigo *A Ópera Acrobática: “Strach – Canção do Medo”*, de Diocélio Barbosa, colabora com o eixo Processos e Montagens Circenses, traçando caminhos reflexivos que levantam questões, contextos e pensamentos em torno da escrita cênica circense. Para isso, estabelece um diálogo com alguns aspectos da encenação *Strach – Canção do Medo*, passando pela relação entre a linguagem artística do circo e da ópera para chegar especificamente na arte acrobática.

O eixo **HISTÓRIA DO CIRCO** se desenvolve por meio de três trabalhos: o artigo *Circo: percursos de uma arte em transformação contínua*, além do artigo *Famílias Circenses no Devir da Tradicionalidade: desafios teórico-metodológicos no contexto de uma etnografia itinerante em Minas Gerais*, bem como por meio do artigo/entrevista *Histórias de Circo: Hudi Rocha e as memórias do Circo-Teatro Guaraciaba*.

Circo: percursos de uma arte em transformação contínua, de Daniel de Carvalho Lopes e Ermínia Silva, trata dos modos como os variados artistas atuantes nas feiras ao longo dos séculos XVI ao XIX, que vieram compor os espetáculos circenses na segunda metade do século XVIII, produziam seus espetáculos pautados em permanentes diálogos, experimentações artísticas, criações, trocas e incorporações, e que, através de vivências e adaptações criativas, souberam atravessar adversidades, expressando uma porosidade à presença de misturas de gêneros, ideias e estilos.

Já *Famílias Circenses no Devir da Tradicionalidade: desafios teórico-metodológicos no contexto de uma etnografia itinerante em Minas Gerais*, de Mayara Ferreira Mattos, tem por finalidade



produzir um esboço dos desafios que permearam o mapeamento das famílias circenses que trafegam por Minas Gerais. O mapeamento caracterizou essas famílias como uma comunidade tradicional, visando à instrumentalização política dessa categoria e constituindo mais uma estratégia de luta para o coletivo.

O artigo/entrevista *Umás Histórias de Circo: Hudi Rocha e as memórias do Circo-Teatro Guaraciaba*, de Maria de Maria A. Quialheiro, traz um pouco da história do Circo-Teatro Guaraciaba, uma das mais importantes companhias circenses ainda atuantes no Brasil com 74 anos de trajetória, por meio de um bate-papo registrado com o ator, cantor e palhaço Hudi Rocha.

CIRCO E MÚSICA traz o artigo *Música no Circo Brasileiro: itinerância, memória e interface com seu entorno*, de Lívia Souza Mattos, que se baseia em narrativas de circenses veteranos obtidas por entrevistas, para analisar como essas interações aconteciam, sobretudo a partir da música, utilizando a banda do circo com recorte investigativo.

O artigo de Andressa Cabral da Costa da Silva aborda temas relacionados com **CIRCO E ACESSIBILIDADE**. A pesquisadora, em *Acessibilidade Cultural para o Circo de Lona Itinerante*, reflete sobre os desafios da acessibilidade no circo de lona itinerante e apresenta propostas para serem implantadas nos circos, objetivando torná-los acessíveis às pessoas com deficiência física, visual, auditiva, intelectual e múltipla como plateia.

CIRCO E DRAMATURGIA apresenta o artigo *Dramaturgia e Censura no Circo-Teatro*. Sob autoria de Cristina Alves de Macedo, o texto aborda o circo-teatro, além de questões que tocam as relações de poder e de controle social, partindo da análise do discurso materializado no texto dramático *E o céu uniu duas almas ou Nem a morte nos separa*, de Helen Fantucci de Mello.

Finalmente, o eixo **CIRCO CONTEMPORÂNEO** traz três trabalhos: o artigo *Navegando no Rio dos Sonhos: quando o barco vira um circo*, de Rogério Zaim-de-Melo, Marcos Sérgio Tiaen, Luis Bruno de Godoy, Ana Carolina Pontes Costa, Márcia Regina do Nascimento Sambugari, que relata a experiência de uma trupe, composta por artistas circenses, bailarinas e acadêmicas da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS, que, acoplado-se um palco à proa de um barco hotel e transformando-o em picadeiro, percorreu parte do rio Paraguai, no Pantanal Sul-mato-grossense, levando a arte circense para a população ribeirinha; *Gestos Circenses: o sistema háptico e as*



práticas de circo, de Julia Coelho Franca de Mamari, propõe um cruzamento entre as abordagens trazidas por Marcelo Muniz em seu artigo *Sistema háptico, autorregulação e movimento*, e algumas reflexões sobre as relações entre corpo, espaço e objeto, nas práticas e gestualidades circenses. E o artigo *O Malabarismo como Protocolo de Transformação do Corpo e das Coisas em Position Parallèle Au Plancher (P.P.P.) de Phia Ménard*, de Ronildo Júnior Ferreira Nóbrega, aborda a prática do malabarismo como protocolo de transformação do corpo e das coisas no espetáculo *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.) (2008)*, da Compagnie Non Nova. Encenada e performada pela francesa Phia Ménard, esta obra implica – literal e metaforicamente – o corpo e o gelo em um programa coprodutora de transformação.

Agradecemos a todas as colaboradoras e todos os colaboradores, que, com o entusiasmo próprio da arte circense, nos fizeram produzir um seminário acadêmico internacional, que se desdobrou em artigos, além de textos para as seções *Em Foco* e *Persona* (sobre o artista circense Anselmo Serrat), da revista “Repertório” (34 e 35). Ainda mobilizados pelo seminário, prosseguimos com a organização deste número do **Cadernos do GIFE-CIT**.

Que Viva O Circo!!!



PALHAÇARIA FEMININA EM PORTUGAL¹

LAURA SALVATORE

É uma jovem pesquisadora que investiga o encontro entre as áreas do circo e do teatro. No circo, suas experiências vão em direção tanto aos estudos da palhaçaria (dedica-se à pesquisa sobre a presença da mulher palhaça nesse fazer) quanto aos aparelhos acrobáticos aéreos. Formou-se como atriz no Teatro Escola Macunaíma (2006), licenciou-se em Arte-Teatro no Instituto de Artes da Unesp (2015) e concluiu seu mestrado em Estudos Teatrais na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (2019). Atualmente, Laura Salvatore é doutoranda na Universidade Paul-Valéry – Montpellier 3 em cotutela com a Universidade Federal da Bahia.

1 A autora agradece a Anabela Mira, Catarina Mota, Cátia Alexandra Vieira, Eva Ribeiro, Leandro Fazzio, Mariana Schou, Miriam Guarido, Tânia Safaneta, ao evento de comicidade Gargalhadas na Lua e ao Teatro Lua Cheia – Casa do Coreto por suas contribuições para a realização deste artigo.

RESUMO

Sabemos que no Brasil há um movimento crescente de busca pela legitimação da presença da mulher na arte de fazer rir a partir da linguagem *clownesca*. Os encontros de palhaças, as pesquisas dentro e fora da universidade e a persistência dessas mulheres têm contribuído para que elas possam integrar e ser livres no ato de criação cômica. Isto é, levar à cena conteúdos que lhes sejam convenientes, independentemente das convenções de gênero que lhes foram estabelecidas socialmente. Isso quer dizer que a luta por esse espaço permite à palhaça a possibilidade de existir oficialmente nessa arte, bem como consente à mulher caminhos de reinvenção do seu ser. No entanto, nos questionamos sobre como o processo de reconhecimento da mulher nessa arte cênica acontece em Portugal. Como as palhaças portuguesas se expressam e quais são os desafios que enfrentam ao abordarem, ou não, o feminino em cena? Estariam elas a ridicularizar as estruturas sociais de gênero com seus corpos femininos e com suas palhaças? O documento aqui proposto investiga a intersecção da linguagem grotesca do palhaço com as criações cênicas de quatro palhaças e atrizes cômicas portuguesas: Anabela Mira, Catarina Mota, Eva Ribeiro e Mariana Schou, entrevistadas² na primeira edição do evento de comicidade *Gargalhadas na Lua*, em 2017, em Lisboa.

PALAVRAS-CHAVE:

Palhaças portuguesas.

Comicidade feminina.

Corpo grotesco.

ABSTRACT

We know there is a growing movement in Brazil that seeks to legitimize the presence of women in the art of making people laugh using clownesque language. Clown meetings, research inside and outside of universities and these women's persistence have contributed to their freedom in the act of comic creation. This is the creation of content that is convenient to them, regardless of socially established gender conventions. This means that the struggle for this space allows the female clown to officially exist in this art, as well as allowing women to reinvent their being. However, we wonder about how this process of recognizing women in this scenic art happens in Portugal. How do that Portuguese clowns express themselves and what are the challenges they face when approaching, or not, the feminine in the scene? Are they ridiculing social gender structures with their female bodies and clowning? The document proposed here investigates the intersection of the clown's grotesque language with the scenic creations of the Portuguese clowns and comic actresses Anabela Mira, Catarina Mota, Eva Ribeiro and Mariana Schou, interviewed in the first edition of the comedy event Gargalhadas na Lua, in Lisbon, in 2017.

KEYWORDS:

Portuguese clowns.

Comical female.

Grotesque body.

² Sobre as entrevistas relacionadas ao artigo: Anabela Mira à Laura Marques de Souza Salvatore; entrevista realizada em 18 de fevereiro de 2017, no "Café A Brasileira", em Lisboa – Portugal. Catarina Barata Mota à Laura Marques de Souza Salvatore; entrevista realizada em 19 de março de 2017, no evento Gargalhadas na Lua, Teatro Lua Cheia, Casa do Coreto, Lisboa – Portugal. Eva Ribeiro à Laura Marques de Souza Salvatore; entrevista realizada em 18 de março de 2017, no evento Gargalhadas na Lua, Teatro Lua Cheia, Casa do Coreto, Lisboa – Portugal. Mariana Schou à Laura Marques de Souza Salvatore; entrevista realizada em 19 de março de 2017, no evento Gargalhadas na Lua, Teatro Lua Cheia, Casa do Coreto, Lisboa – Portugal.



ANABELA MIRA³

A questão de gênero, nesse contexto, é muito engraçada, porque eu nunca liguei para isso. Tive uma professora de *clown* que falava muito da questão das palhaças e de como teve uma luta muito grande para ser considerada no meio. Ela é brasileira, mora na Inglaterra e deve ter tido dificuldades em afirmar o seu trabalho como profissional de *clown*, como formadora, e trouxe essa questão. Eu, pessoalmente, sinto que a dificuldade é pôr o *clown* dentro dos teatros, seja mulher palhaça, seja homem palhaço. Acho que ainda há muito essa ideia de que o palhaço é para fazer balões, para estar nas festas de aniversário ou quando tem espetáculo é de puro entretenimento, o que também acontece.



FIGURA 1

Anabela Mira em seu solo *A Cadeira*, apresentado em 2014 no Teatro Joaquim Benite, na Mostra de Teatro de Almada. Foto de Victor Cid e Luís Aniceto.

³ Entrevista realizada em 18 de fevereiro de 2017, no “Café A Brasileira”, em Lisboa – Portugal. Disponível em: <<https://www.facebook.com/cremedelacreme.teatro>>. Acesso em: 15 maio 2020.



Mas já vão aparecendo, por exemplo, Eva Ribeiro, não só Eva, Susana Cecílio, Mariana Schou, Catarina Mota. Eu tenho o meu solo, que se chama *A Cadeira*, que trata do poder e da demagogia usada sob o pretexto da democracia. Tivemos ali uma batalha dramática para pôr uma palhaça falando sobre a história desse império e como lixa⁴ o mundo inteiro, que ganha dinheiro com a guerra, essa demagogia dum capitalismo. Esse foi o segundo solo que eu fiz. O primeiro foi *Bom Apetite!*, que acabou por não ser *clown* “puro” ou algo assim, porque a encenadora, a Pepa Diaz – Meco, me propôs não usar nariz. Todo o jogo se deu a partir do neutro e do trabalho com motores internos. Antes, com o encenador Juan Ramón Utrera; agora com Hugo Gama e com Pepa. Também foram cinco semanas de soltar jogos, quatro horas por dia, depois ir afinando, inventar, jogar muita coisa fora, depois ainda inventar outras para cozer a dramaturgia. Há entretenimento, mas há a preocupação de contar o inverso, de falar de questões humanas; o *clown* é muito bom para falar da humanidade. E essa batalha tem de ser feita, porque o palhaço em Portugal ainda é visto como o palhacinho da animação. Dentro do teatro, em Portugal, não se conhece o *clown*; os diretores de teatro, os programadores não o conhecem. Então, temos que desbravar o caminho. Por um lado, apurando o trabalho, tentando cada um encontrar a sua forma de pôr o palhaço no palco; por outro, insistindo no objetivo de ser visto como uma prática teatral, de romper com preconceitos e dignificando o trabalho. Eu, pessoalmente, nunca senti essas questões de gêneros ou nunca dei importância, sinceramente. Um exemplo aqui de Eva Ribeiro, que faz o seu espetáculo, vai trabalhando, vai apresentando, vai melhorando aqui, ali, ela faz. As outras palhaças que eu conheço vão fazendo e vão ter aos teatros⁵. Acho que não é por serem mulheres que estão a ter mais dificuldade do que os homens. Há dificuldades de público para todos. É giro⁶ esse movimento de palhaças e há um movimento já muito antigo em Espanha, a Pepa Plana, que fez o primeiro festival de palhaças em Andorra, mas são gerações. A Pepa Plana é uma palhaça da geração da Ângela de Castro e devem ter sido mulheres que tiveram muitas dificuldades. Eu acho bonito as mulheres juntarem-se. Acho bonito se for uma maneira de celebrarem o feminino.

Você falou que estudou *clown* na Espanha? Foi com a Ângela de Castro?

Isso, eu estudei teatro no Centro Andaluz de Teatro – CAT, em Sevilha. Não, a Ângela de Castro veio à *Operação Nariz Vermelho* duas vezes dar formação. Estudei *clown* na escola de teatro e tínhamos várias disciplinas: interpretação, dramaturgia, história do teatro, acrobacia, dança,

4 “Lixa”, nesta acepção, utilizada em Portugal e no contexto, significa incomodar, causar prejuízo. (Nota da edição)

5 “Vão ter” trata-se de expressão do português falado em Portugal, que, nesse contexto (“vão ter aos teatros”), significa que as palhaças se apresentam nos edifícios teatrais. (Nota da edição)

6 Linguagem coloquial que significa “bonito”, “interessante”, “engraçado”.



música e pantomina. No segundo ano, tivemos *clown* dentro da disciplina de pantomina. Depois tivemos *clown* dentro da disciplina de interpretação. O meu primeiro professor foi Gabriel Chamé, que neste momento, tem uma escola de *clown* em Madri.

Eu tenho um projeto para o qual ando a arranjar financiamento, de palhaços em lares de idosos. Eu gosto muito do hospital, o lar... O palco para o palhaço é muito ingrato, é complicado, são outras técnicas que tu tens que ter; tens a dramaturgia, tens que ter o espectáculo muito rodado. Num lar, num hospital, estás tu ali no momento para transformá-lo para melhor; é uma ligação à pessoa, é um trabalho muito vivo. O teatro também, ok. Queres transformar o mundo para melhor. Mas eu acho que no hospital a técnica do *clown* faz sentido – a sensibilidade, a comunicação direta com o público, a emoção verdadeira, o jogo – é ideal para essas situações. É um trabalho de sedução. O engenho, o jogo, como é que eu chego a essas pessoas. Na rua também, está cada um com a sua história. A rua é tramada, é complicada para palhaço. Trabalhas o palhaço todo sensorial e aquela coisa, a verdade do momento, não é fácil, tens que ir para o outro lado do *clown*, mais a partir do gesto, acho eu. Por isso, para mim, a rua não é ambiente para palhaço, porque eu vi-me à rasca⁷ para tentar fazer palhaço na rua.

CATARINA MOTA⁸

Eu fazia e faço teatro já há muitos anos e entrei numa escola de circo que chama Chapatô. Comecei a me apaixonar pelo teatro físico, a ver outros colegas que eram palhaços e decidi experimentar. Fui fazer um workshop com Pepe Nuñez, que vive lá em Florianópolis (Espaço Casa do Palhaço), e gostei muito do *workshop* dele. Depois do *workshop*, tive a sorte de começar a trabalhar logo no Chapatô, com animações, mas já usando um pouco a linguagem do palhaço. Depois conheci a Eva [Ribeiro], fizemos um duo que se chamava *Madame Nez Rouge*. Fazíamos espectáculos, animações; aprendi muito com isso. O que eu gosto mais na linguagem do palhaço é essa coisa especial de tocar tão próximo as pessoas, qualquer que seja a idade, realmente ser um espelho daquilo que nós queremos mostrar. As pessoas reveem-se; eu acho isso muito bonito.

⁷ Expressão coloquial que significa “estar/ver-se à rasca: encontrar-se em dificuldades, estar em apuros.” Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/rasca?express=%C3%A0%20rasca>>, Acesso em: 14 maio 2020.

⁸ Entrevista realizada em 19 mar. 2017, no evento Gargalhadas na Lua, Casa do Coreto Teatro Lua Cheia, Lisboa – Portugal. Disponível em: <sejado-nodoseunariz.wixsite.com/website>. Acesso em: 15 maio 2020.



No seu solo *Choul*, por que você se interessou em escolher esta personagem, que é uma empregada doméstica?

O espectáculo é feito a partir de uma ideia primária, que é esta mulher a dias⁹, empregada de limpeza, apaixonada pela ópera. Comecei a minha pesquisa para o espectáculo pela ópera. Na verdade, a minha palhaça sempre se chamou Diva Maria pela sua inclinação para o canto e a música e, na ópera chinesa, encontrei uma personagem chamada *Chou*, que é considerada como uma forma ancestral de palhaço. Gostei muito dessa ideia e dei o nome dessa personagem/arquétipo ao espectáculo. No fundo, a mulher chamada Maria sou eu se não pudesse mais fazer espectáculos ou o que gosto. É qualquer mulher que acaba tendo um papel “menor” na sociedade porque é o que lhe foi atribuído ou o que foi o possível de atingir. Dentro dela, tem uma paixão e um segredo que, nesse caso, é cantar ópera.

Interessa-me muito falar sobre as perspectivas de sucesso e o valor da pessoa em função daquilo que ela faz e como os papéis de cada profissão criam divisões sociais. Essa mulher sou eu quando tenho de ter algum emprego fora do meu trabalho artístico e as pessoas me percebem de uma outra maneira. As limpezas em específico surgem de uma pesquisa muito pessoal, também de género, do que estamos um pouco programadas para fazer enquanto mulheres e das oportunidades que nos são dadas a nível de profissão. Também a visão do papel feminino que tive enquanto crescia, por exemplo, essa coisa de ver a mulher como alguém que tem de manter a ordem e a limpeza na casa, que tem de fazer o jantar, mas ao mesmo tempo limpar, tratar dos filhos, trabalhar etc. O universo feminino surge naturalmente e não penso muito sobre ele, também porque não gosto muito quando vou ver um espectáculo feito por uma mulher e, acaba por quase fazer-se uma caricatura do que a sociedade percebe como sendo o universo feminino que, nesse caso, muitas vezes é só o universo da casa, da maternidade etc. Eu acho que faz falta a mulher falar sobre outras coisas, do ponto de vista feminino ser ouvido em outras questões que não só aquelas que a sociedade supõe que lhe pertencem, ou seja, política, sociedade, sexo, trabalho etc. Assim como também é refrescante quando ao homem lhe é dada a possibilidade de falar ou de ter um ponto de vista sobre assuntos que socialmente não lhe são concedidos.



FIGURA 2

Catarina Mota no espectáculo *Choul*, apresentado no evento de comicidade *Gargalhadas na Lua*, em 2017, na Casa do Coreto – Teatro Lua Cheia, Lisboa – Portugal. Foto de Leandro Fazzio.

⁹ Expressão idiomática portuguesa que significa “diarista”.



Quando acontece em espectáculo chamar alguém como assistente, gosto de chamar sempre um homem, nunca uma mulher. Gosto dessa ideia da transformação do poder invertendo assim os papéis que seriam expectáveis pelo patriarcado; felizmente, hoje em dia menos. Para a minha palhaça, esse é um jogo sem malícia que uso como um recurso divertido sem querer pôr ninguém em posição de ridículo. O palhaço põe-se no ridículo para servir de espelho e, nunca, na minha opinião, o espectador servir de espelho à ideia do artista ou da palhaça e do palhaço.

A sexualidade é uma questão pertinente porque penso que, vista pela mulher, ela continua a ser um *taboo*. Nos meus espectáculos, abordo-a naturalmente porque penso que o palhaço, sendo um ser divino, não é assexuado. Já tive muitas confrontações da parte de mulheres e homens que não entenderam uma brincadeira durante um espectáculo ou animação. Consideraram que, por eu ser mulher, estava a ir longe demais com alguma piada ou com a maneira como eu me mexia e usava a minha fisicalidade com alguma posição mais grotesca. O corpo da mulher também é visto como grotesco se tiver pelos, gordura etc., e, entretanto, ela é considerada desleixada. Hoje em dia o empoderamento das diferenças está forte, mas ainda existem muitos estigmas e um caminho a percorrer. Portanto, é parte do trabalho pessoal, e como palhaça, pensar e actuar sobre eles.

Um exemplo muito forte que tenho vem de uma altura em que fazia uma personagem no Chapatô que pedia em casamento quase todos os homens que via, não querendo na verdade nenhum. Uma clara paródia – clara para mim – dessa ideia da mulher que espera um príncipe. Brincava, essencialmente, com o casamento e com o facto de essa mulher, personagem, ter atracção ou imaginar-se com qualquer que fosse o homem, sem problemas, nem classes. Inclusive, às vezes, parodiava com casais dizendo que poderíamos nos juntar e ser uma família a três. Muitas vezes, o homem ou a esposa ficavam desconfortáveis por não perceberem que se tratava de uma brincadeira, uma paródia, precisamente, estando eu vestida e maquilhada de personagem. Penso que muitas pessoas também ficavam com a sensação de que uma mulher não se deveria insinuar assim, mesmo estando a trabalhar; ou seja, não sabiam distanciar que aquela era uma personagem e não a actriz que estava a usar o seu tempo de antena para fazer aquelas coisas. Por outro lado, às vezes tinha pessoas que iam longe demais... Quando trabalhava em dupla com a Eva [Ribeiro] chegou-nos a acontecer, múltiplas vezes, de sermos apalradas ou abraçadas de maneira imprópria e ainda termos de ouvir opiniões sobre os nossos físicos porque somos gordas ou magras ou peludas.



EVA RIBEIRO¹⁰

Onde eu morava havia um grande festival de teatro de rua, em Santa Maria da Feira, perto do Porto, que chama *Imaginários*. Naquela época, eu fiz formação de teatro de rua com várias companhias, inclusive de palhaçaria com a cia francesa *Titanic Express*. De facto, eu percebia que aquilo que eu mais gostava era de repente de as pessoas olharem para ti de uma forma muito... de você se comunicar com elas de uma forma muito direta, olhos nos olhos.

Comecei a trabalhar com a cia *Teatro Anónimo*, em Coimbra. Era uma companhia de teatro cômico, de interação, mas não era propriamente palhaço. Até que fiz um outro *workshop* de palhaço no Porto, com Jorge Pacheco, que é um dos palhaços mais antigos, e com Pedro Correia. Depois acabei por ir para Paris para a escola Jacques Lecoq, teatro físico. Então, encontrei pessoas que me marcaram. Uma delas foi Jesús Jara, de Valência, que tem a Escola de Palhaços Los Hijos de Augusto; e a Virgínia Imaz, do País Basco. E comecei a perceber que, de facto, há algo que nos define como mulheres que é diferente do estilo que define um palhaço mais masculino. Com a Catarina Mota montávamos números e construíamos material baseado na procura do nosso lado mais feminino. Jesús Jara ou Matteo Cifariello, por exemplo, são artistas com quem eu estive a fazer workshops que têm um estilo de trabalho de palhaço que é muito masculino, um estilo mais clássico de palhaço. E quando eu trabalhava em workshop com uma mulher, sentia bem a diferença. Quando comecei a fazer palhaço, eu não me identificava nesse estilo. Seja pelo universo, pela maleta, por tudo ser grande, pela camisa, pelo próprio figurino e os próprios tipos de *gag*. Quando eu comecei a descobrir a palhaça, comecei a descobrir o meu corpo. Meu corpo naturalmente tem o quê? Tem seios grandes, eu adorava brincar com os meus seios, no início; minha palhaça tinha muitas coisas nos sutiãs de forma a ter muitas surpresas. Eram gags que, quando comecei a



FIGURA 3

Eva Ribeiro em seu solo *Madame Kill*, apresentado na primeira edição do evento de comicidade *Gargalhadas na Lua*, em 2017, na Casa do Coreto – Teatro Lua Cheia, Lisboa – Portugal. Foto de Leandro Fazzio.

¹⁰ Entrevista realizada em 18 de março de 2017, no evento Gargalhadas na Lua, Casa do Coreto Teatro Lua Cheia, Lisboa – Portugal. Disponível em: <<https://evaribeiro.pt/>>. Acesso em: 9 maio 2020.



assistir a outras palhaças, como a Marta Carballo, que tinham um tipo de humor com que eu me identificava mais, por termos um corpo parecido, um tipo de educação parecida. Criámos, Catarina e eu, a companhia *Madame Nez Rouge*, o espectáculo *Tea Time* e fizemos uma primeira digressão em França. Depois eu fui ao Brasil onde conheci os encontros de palhaças e comecei a perceber que de facto havia um movimento. Em Portugal, nós tínhamos poucas referências. Então, no Brasil tive oportunidade de encontrar a Adelvane Néia, a Silvia Leblon. Participei de um encontro de palhaças no Rio de Janeiro organizado pelas *Marias da Graça*. Foi riquíssimo, porque criei ali uma hipótese de partilhar com outras mulheres palhaças e depois voltei e comecei a trabalhar no espectáculo *Madame Kill*. De facto, aqui em Portugal ainda é difícil a gente encontrar mulheres que se assumam como palhaças. Mas tenho tentado organizar encontros como o *Gargalhadas na Lua*, em que o meu principal objetivo é precisamente fortalecer e apoiar outras mulheres que estão na criação. Então, vamos lá, fazer chegar o público, desconstruir esta identidade do que é um palhaço – porque o palhaço em Portugal é muito ligado à ideia de criança, do espectáculo infantil.

Eu me visto normalmente de palhaça; eu não gosto de calça, calção, roupa masculina eu não gosto muito. Mas eu acho que é fixe¹¹ olhar para o ser humano e de repente descodificá-lo. Eu lembro que, comumente, eu usava umas botas bem masculinas porque era uma maneira de trazer parte da minha identidade. Depois usava um vestido feminino e aí se criava um contraste, porque estamos a falar de conflitos, de contradições que o palhaço revela e nisso o figurino ajuda muito. Os palhaços, alguns sim, mas a maioria poderia brincar um pouco com isso também, né, ter coisas femininas no seu figurino; começarmos a mostrar algumas contradições de géneros que todos temos.

Eu habito diferentes estados, às vezes mais bufonescos. Eu tenho personagens como a Super Tomata, que é uma figura muito masculina. Começo com bigode; eu gosto de brincar com a questão do meu corpo masculino. Eu cresci no meio de irmãos homens; tenho um lado masculino muito forte e, quando comecei a explorar minha comicidade, isso aparecia muito. Então, tenho algumas personagens, como Zé Manela, que exploram um lado mais masculino. E que não tenho medo de pôr sutiã e brincar entre o masculino no corpo feminino, gosto muito desse jogo. Tem um número que até uso, antes de ficar grávida até, de estar a amamentar; usava um sutiã de amamentação e abria o sutiã, percebes?

11 “Exclamação [coloquial] que exprime prazer, entusiasmo, satisfação, alegria: excelente!, ótimo!, maravilhoso!”. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fixe>>. Acesso em: 13 maio 2020. Pode ser traduzido para o português falado no Brasil para as expressões: legal, maneiro, massa.



Mas mostrava os seios?

Brincava com isso. Por baixo desse sutiã tinha outro, mas criava a surpresa; eu não diria que era palhaça – era onde eu queria chegar – é mais próximo do que chamamos de bufão, nesse caso, bufona. Com a palhaça eu habito o meu corpo, mas a partir de uma inocência muito grande que me permite estar numa frequência em que eu quero que o público esteja também, que é para conseguirem ver o quê? Minha fragilidade, minha vulnerabilidade; sou eu sem filtros e, por exemplo, nesse outro estado de que eu estava a falar antes, há um filtro que eu coloco, porque eu quero falar sobre o meu lado masculino. No *Madame Kill*, eu brinco com a sexualidade, por exemplo, quando meto a coqueteleira no meio das pernas e toca uma música muito machista, da Shakira, e, de repente, a palhaça surpreende com esse desejo sexual; portanto são dois estados muito diferentes. Porque, num primeiro, eu vou estar de facto a brincar entre o macho e o feminino dentro de mim; mas nesse segundo, já quero que o público... gera uma coisa mais assexuada. De alguma maneira, não vejo tanto lugar para essa coisa de sentir desejo, não habito muito isso quando estou nessa figura; tenho os seios, mas eles são fofinhos, vou ficar mais na zona das sensações, é mais simples, é mole, é suave, tudo é muito leve, uma brincadeira muito mais pura. Rabo, tenho rabo, ela tem complexos, tem o rabo grande; enquanto o outro estado é mais de habitar o corpo a partir desses motores, entendes? Para mim é tudo palhaço, mas são energias diferentes e maneiras de conectar-se com o corpo diferentes e em que zonas queres colocar o público, porque temos sempre que estar nessa triangulação com ele.

Você já fez rua sozinha?

Sim, parte da pesquisa inicial da palhaça foi feita na rua, sozinha. No encontro de mulheres palhaças, o *Bolina*, em Açores, vimos uma argentina, Laura Bolón, que apresentou dentro desse estilo de espectáculo de rua, ela fez uma série de coisas circenses em desafio com o público. A venezuelana, Valeria Arboleda, também. Ela teve cá, em Évora. No meu trabalho, gosto muito de tratar as questões de género, da identidade feminina. Estava a pensar em montar um número de rua a partir dos contos de fada e desconstruindo o papel da mulher dentro desses contos, como encontrar o cómico nisso; se vou para a rua como mulher também quero trabalhar dentro de uma linha de rua, mas também não vou deixar de politizar um bocadinho da coisa.

MARIANA SCHOU¹²



FIGURA 4

Mariana Schou no espetáculo *Em directo TV Show*, encenado com Rui Ferreira, no evento de comicidade *Gargalhadas na Lua*, em 2017, na Casa do Coreto – Teatro Lua Cheia, Lisboa – Portugal. Foto de Leandro Fazzio.

Me formei no curso de teatro no Balleteatro, no Porto, onde participei num *workshop* com o José Carlos Garcia – diretor artístico do Chapitô – que me convidou para ir estagiar na companhia de teatro e animação residente. Foi ali onde conheci pessoalmente a Tété [Teresa Ricou], a primeira mulher palhaça portuguesa e fundadora do Chapitô, a quem chamo de madrinha. Isso foi há 12 anos mais ou menos. Entretanto, conheci o Oli [Rui Ferreira] e criámos a dupla *Oli and Mary*. Comecei a minha investigação com o *clown*, fiz um curso intensivo de dois meses em Ibiza, com Eric da Bont, na International *Clown School* e, quando voltei, criámos o nosso primeiro espectáculo, *A Inauguração*. Fizemos o curso de máscaras neutras, expressivas, larvárias e comédia dell’arte, na Casa da Comédia, em Lisboa. Participámos em espectáculos para a infância e, depois de um *workshop* em Barcelona, fomos tra-

balhar com o Alex Navarro e Caroline Dream, que dirigiram o espectáculo *Em Directo – Tv Show*. Voltámos a Barcelona para participar numa *Master Class* de um mês, no Nouveau *Clown Institute*, coordenada por Jango Edwards, quando estudámos com mestres de várias nacionalidades, com percursos e estéticas muito diferentes. Jef Johnson foi também uma grande referência e ele tem acompanhado o nosso percurso.

Uso e não uso o nariz. Para mim, a palhaça, o palhaço, está em nós; é um estado puro e de jogo, o resto são escolhas e estéticas. Quando fizemos a mostra das mulheres palhaças, no Chapitô, criámos um único espectáculo a partir do solo de cada uma, ou seja, estiveram, além de mim, Catarina Mota, Eva Ribeiro, Eva Sarmiento, Marta Carvalho e Susana Cecílio. Criámos um espaço comum onde cada qual tinha a sua casa ou local e foi muito rico, pois temos estéticas e energias

¹² Entrevista realizada em 19 de março de 2017, no evento *Gargalhadas na Lua*, Casa do Coreto Teatro Lua Cheia, Lisboa – Portugal.



diferentes. A luz ia definindo a cena e revelando os espaços, o pequeno mundo de cada uma, as histórias iam-se desenrolando e completando.

Você faz rua também?

Já fiz muitas intervenções em diversos espaços e contextos. A rua é uma escola incrível onde nunca sabemos o que vai acontecer. Também trabalho no hospital, como Dra. Palhaça, na Associação Remédios do Riso, e numa fanfarra, no colectivo *Farra Fanfarra*. Fazemos concertos com animação na rua, palco e outros espaços. Eu apresento com o megafone e faço o *link* entre a banda e o público. Já actuei em museus, autocarros etc. Cada espaço tem uma energia diferente e o que fazemos deve ser direccionado nesse sentido. Actuar num espaço pequeno é diferente que num amplo ou na rua, que é aberta e tem muita informação. O palhaço clássico, do circo, tem uma *make up* e uma forma de se mexer exagerada porque precisa ser visto de longe. No hospital, esse tipo de apresentação não seria adequado e até poderia assustar as crianças.

Você se considera feminista?

Como mulher eu acho que há sempre questões que estão presentes e direitos pelos quais ainda hoje temos que lutar e defender. Em relação ao meu trabalho e àquilo que quero comunicar, aconteceu sempre de forma muito natural e espontânea. Alguns números que tenho a solo são um bocado surrealistas, desconstruindo e questionando vários clichês associados à condição de mulher, mas acho que acima de tudo somos pessoas.

Fiz um curso de cabaré e no espectáculo final fui a *host*¹³. No número clássico de *strip-tease*, que termina com estrelas nos mamilos, eu comecei a questionar “porquê estrelas, porque não ovos estrelados?” e “de onde saem os ovos? Ah! Saem daqui (da roupa de baixo)!” E de repente, esta mulher já tem tomates¹⁴. Então, montei um número de *strip* cômico no qual uma dona de casa canta em *playback* com voz de homem; ela vai se despindo e ficando cada vez mais grotesca, terminando com ovos estrelados nas mamocas. Esse número está a jogar com a mulher que está em casa a cozinhar, brinca com a mulher com tomates, com a questão da beleza. Num cabaré que organizei, no qual o tema era o pecado original, éramos sete mulheres de áreas diferentes: bailarina contemporânea, de burlesco, palhaças, actrizes, performers, e uma delas convidou-me depois para trabalhar na inauguração de um espaço e lá ficámos durante cinco anos a actuar

13 Função da pessoa que apresenta o cabaré também chamada de mestre de cerimônias ou, simplesmente, apresentadora.

14 Forma coloquial de referir-se aos testículos do homem.



semanalmente. Foi um óptimo laboratório em que desenvolvi uma linguagem muito própria, abordando a sexualidade, questionando os padrões de beleza e pressões impostas à mulher, expressando-me de uma forma muito livre. O meu espectáculo a solo, *Incompleta*, é o resultado dessa investigação na qual exploro essas mulheres-tipo: a dona de casa exímia, a super heroína, a mulher perfeita que se transforma e revela. Eric da Bont defendia que o palhaço é assexuado e quase não tem género, ou seja, é um ser puro que brinca com a sexualidade de forma inocente. Quando actuo para famílias ou no hospital é nesse registo que me baseio. Há muitas teorias e estudos, pesquisas, estilos, estéticas e formas de comunicar dentro dessa arte. Podemos usar vários filtros, por assim dizer, mas, na prática, quando actuamos, o importante é sermos genuínos.

REFERÊNCIAS

- » BERTON, Flávia; MAGRI, Ieda (org.). *Revista Antologia Anjos do Picadeiro – Encontro de Palhaços*. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, v.1, n.12., 2014. Disponível em: <https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/jardim-sites/anonimo/Livro+das+Revistas/files/assets/basic-html/page-6.html#>. Acesso em: 13 jun 2020.
- » *Crème de la Crème Teatro*. 2000. Disponível em: <https://www.facebook.com/cremedelacreme.teatro>. Acesso em: 15 maio 2020.
- » *Dicionário Infopedia*, © 2003 – 2020, Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/>. Acesso em: 13 maio 2020.
- » DREAM, Caroline Françoise. *El payaso que hay en ti – Sé payaso, sé tu mismo*. Barcelona: Bengar Grafiques S.L., 2012.
- » JARA, Jesús. *El clown, un navegante de las emociones*. 5.ed., Sevilha: PROEXDRA – Asociación de Profesores por la Expresión Dramática em España, 2007.
- » LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Senac, 2010.
- » LUNA, Nohemí Espinosa. *Mujeres en la historia del clown – payasas*. Secretaria de Cultura, Centro Nacional de las Artes, 2020.



- » MOTA, Catarina. **Seja dono do seu nariz**. 2020. Disponível em: <https://sejadonodoseunariz.wixsite.com/website>. Acesso em: 15 maio 2020.
- » RIBEIRO, Eva. 2019. Disponível em: <https://evaribeiro.pt/>. Acesso em: 15 maio 2020.
- » PINHEIRO, Paula Moura; BRILHANTE, Maria João. **Tété: estória da pré-história do Chapatô, 1946 – 1987**. Lisboa: Chapatô, 2009.
- » SILVA Michelle Silveira da (org.). **Revista Palhaçaria Feminina**. V. 4, Porto Alegre: Funarte, 2018. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1V-FJHWxo0Km3APdAA50M9enP-MItA2pW/view>. Acesso em: 03 agosto 2019.
- » SILVA Michelle Silveira da (org.). **Revista Palhaçaria Feminina**. V. 2. Porto Alegre: Funarte, 2014. Porto Alegre: Funarte, 2014. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1V-FJHWxo0Km3APdAA50M9enP-MItA2pW/view>. Acesso em: 03 agosto 2019.



ÁLVARO MARINHO, O PALHAÇO ALEGRIA: alguns registros sobre a vida e obra de um circense tradicional

LILI CASTRO
(LÍLIAN CRISTINA ABREU CASTRO)

É palhaça, atriz, escritora e pesquisadora. Doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO, mestra em Artes Cênicas pela UNIRIO, especialista em História da Cultura e da Arte pela UFMG e bacharel em Comunicação Social. Autora do livro *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo*. Atua profissionalmente no campo das artes cênicas desde 1997.

RESUMO

O presente artigo discorre sobre aspectos da vida e da obra do artista circense tradicional Álvaro Francisco Marinho, popularmente conhecido como Alegria. Álvaro Marinho foi palhaço, dono de circo, trapezista, malabarista, saltador, equilibrista, ator e mágico. Atualmente, ainda se apresenta, fazendo entradas cômicas em alguns eventos e, completando setenta e sete anos de carreira, é um dos palhaços brasileiros mais antigos em atividade. As informações aqui compartilhadas foram levantadas a partir de uma série de entrevistas realizadas entre os anos de 2008 e 2017, além de utilizar-se também de filmagens de espetáculos, pesquisa bibliográfica e pesquisa documental.

PALAVRAS-CHAVE:

Álvaro Marinho.

Palhaço Alegria.

Circo Cristal Madri.

ABSTRACT

This paper discusses aspects of the life and work of the traditional circus artist Álvaro Francisco Marinho, popularly known as Alegria. Álvaro Marinho was a clown, circus owner, trapeze artist, juggler, jumper, equilibrist, actor and magician. Currently, he still performs, making comical entries in some events and, completing seventy-seven years of career, he is one of the oldest Brazilian clowns in activity. The information shared here was gathered from a series of interviews carried out between the years 2008 and 2017, in addition to also using filming of shows, bibliographic research and documentary research.

KEYWORDS:

Álvaro Marinho.

Clown Alegria.

Cristal Madri Circus.



“O circo é de pai pra filho, de avô pra neto e de bisavô pra bisneto!”

(MARINHO, 2008a)

No Brasil, durante os séculos XIX e XX, o circo foi o principal espaço de atuação dos palhaços. Inúmeras companhias itinerantes percorriam o vasto território nacional se apresentando para públicos de todas as idades e classes. Os espetáculos aconteciam debaixo de lonas e os artistas se organizavam em grupos familiares, nos quais os saberes eram transmitidos de geração para geração. A partir de 1950, vários fatores – como o crescente processo de urbanização, a burocracia dos mecanismos de política cultural e a popularização da televisão – tornaram o terreno mais difícil, sobretudo para as companhias de pequeno porte. Muitos circos passaram a enfrentar dificuldades econômicas, chegando a funcionar em condições precárias ou a encerrar suas atividades. No final da década de 1970 começaram a surgir as primeiras escolas brasileiras de circo, gerando formas alternativas de aprendizagem e de subsistência. A partir do surgimento das escolas, o modo original de organização do trabalho circense, em estruturas familiares e itinerantes, ficou conhecido como circo tradicional. Muitos desses circos ainda estão em atividade, mas o número de companhias diminuiu a cada ano. Nesse contexto, é de suma importância jogar luz sobre essa expressão artística, registrando as histórias e os saberes dos circenses tradicionais brasileiros.

O presente artigo é baseado em uma série de entrevistas¹ realizadas com o artista Álvaro Francisco Marinho, mais conhecido como Alegria, um autêntico representante do nosso circo tradicional. Com 86 anos de idade e 77 de carreira, ele é, atualmente, um dos palhaços brasileiros mais antigos em atividade. Gestor de uma pequena companhia itinerante e com elenco familiar, circulou principalmente pelos arredores de Belo Horizonte e por cidades do interior do estado de Minas Gerais. Além de palhaço e dono de circo, Alegria também foi trapezista, malabarista, saltador, equilibrista, ator e mágico.

Álvaro Marinho nasceu em 04 de junho de 1934, na cidade de Governador Valadares. Ele nos conta que “fugiu com circo” ainda criança e que foi um ventríloquo chamado Hernani Lobo

1 Meu contato com Álvaro Marinho começou quando eu trabalhava como produtora da *Cia Candongas e Outras Firulas*, grupo teatral de Belo Horizonte que, desde 1994, se dedica ao teatro de rua e à pesquisa da comicidade popular brasileira. No ano de 2007, a companhia deu início a um processo de pesquisa junto aos circos tradicionais da região para a construção de um espetáculo chamado *As grandes lonas do céu*, escrito e dirigido por Fernando Limoeiro. Tive a feliz oportunidade de acompanhar o processo e, a partir do contato com os circenses, foram feitas várias entrevistas, além de filmagens, mesas redondas e seminários. Alguns anos depois, durante a escrita do livro *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo*, aprofundi meu contato com Seu Alegria e sua família, realizando novas filmagens e entrevistas. Agradeço imensamente a toda a família Marinho pela confiança, carinho e disponibilidade. Agradeço também a *Cia Candongas e Outras Firulas*, que generosamente me concedeu acesso ilimitado a todo seu arquivo. Para maiores informações sobre a companhia, ver: <<http://ciacandongas.com.br/>>.



quem o vestiu, pintou sua cara e o batizou com o nome de Alegria. Mavrudis (2016) atesta que ele ingressou no Queiroz American Circus, de Joel de Queiroz, quando tinha apenas nove anos e permaneceu na companhia até completar a maioridade. Em uma de suas falas, nosso artista relembra detalhes de sua estreia no picadeiro:

Na primeira vez eu já ganhei uma roupa de palhaço. Era um camisolão com uma gola grande, que eu levava o corpo pra cima e a gola tampava o rosto. Eu ainda tinha o pé muito pequenininho e o Seu Hernani pegou uma botina grande, quarenta e quatro, e encheu ela bem cheia de algodão, e eu calcei e fiquei com aquele pé grandão. (MARINHO, 2008b)²

Desde então, Alegria seguiu no ofício e levou a maior parte da vida de forma itinerante, vivendo e trabalhando em pequenos circos de lona. Pouco a pouco, foi dominando diversas modalidades artísticas e adquirindo conhecimentos sobre aspectos técnicos, estruturais e administrativos do ramo.

Em 1963, enquanto excursionava pela cidade de São Pedro dos Ferros, conheceu Maurita Tereza. Casaram-se e ela seguiu com ele para a vida circense, tornando-se a *crownete*³ Marinete e se apresentando também como rumbeira, atriz, *partner* e ginasta.

Após o nascimento dos primeiros filhos, o casal decidiu fundar sua própria companhia, o *Circo Novo Mundo*. As múltiplas experiências vividas na juventude foram imprescindíveis para que Alegria pudesse gerir o empreendimento. Na sua concepção, para ser dono de circo, é preciso saber *ver* o tempo, escolher o terreno, palombar a lona⁴, bater estaca, fazer nós, armar a estrutura, treinar os descendentes, montar o espetáculo, vender ingressos e, sobretudo, dominar todas as técnicas apresentadas pelo grupo:

Se na hora do espetáculo um palhaço, um trapezista, equilibrista, um artista lá, qualquer um, adoeceu e não podia trabalhar, eu não tirava o número do programa não! Eu ia lá e fazia a parte dele! Eu era tudo no circo, mas só pra substituir o que faltasse. O dono tem que fazer, mesmo que não seja tão bom quanto artista, mas ele vai lá e faz! (MARINHO, 2017).

2 Essa fala foi proferida por Álvaro Marinho durante uma mesa redonda realizada com palhaços que estavam à frente de circos tradicionais. O evento foi organizado pela *Cia Candongas e Outras Firulas*, em 13 de maio de 2008, em Belo Horizonte/MG. Na mesa estavam presentes Eurico Braskuper, palhaço Rapadura e proprietário do *Circo Imperial*; Waldir Braga, palhaço Pimentão e proprietário do *Fantástico Circo Show*; Álvaro Marinho, palhaço Alegria, proprietário do *Circo Cristal Madri*. A mediação foi feita pelo diretor, professor e dramaturgo Fernando Limoeiro.

3 Desde a fundação do circo moderno, no final do século XVIII, o ofício do palhaço foi exercido prioritariamente por artistas do sexo masculino. Essa tradição se perpetuou por quase duzentos anos, permanecendo ativa no contexto dos circos tradicionais brasileiros. Quando Maurita Tereza se casou com Álvaro Marinho e foi trabalhar no circo, as mulheres ainda não podiam atuar como palhaças. Para assumirem funções cômicas, as artistas circenses precisavam ou interpretar



A partir desse relato, podemos observar a imensa gama de conhecimentos circenses da qual nosso artista é detentor. Alegria faz parte de uma geração cujos artistas não se especializavam em apenas uma ou mais habilidades técnicas, mas, antes, possuíam um saber integral sobre diversos aspectos do ofício.

Enquanto excursionavam, a trupe familiar foi aumentando cada vez mais. Álvaro Marinho afirma, orgulhoso, que teve 19 filhos, todos nascidos debaixo da lona do circo. Nesse modo de vida, a garantia de sobrevivência era uma luta diária e muitas vezes a família passou por desafios e privações. Com o tempo, alguns dos filhos deixaram a companhia para buscar outros modos de vida, enquanto outros seguiram a carreira e foram se especializando cada vez mais nas artes circenses.

Alegria nos conta que seus primeiros panos de roda foram feitos de algodão cru, costurado à mão e esticados sobre estacas de pau-fincado. Certa vez, após terem sua estrutura destruída por uma tempestade, receberam como doação 200 sacos vazios de açúcar cristal⁵, que serviram como matéria-prima para a cobertura do teto. O tecido dos sacos foi devidamente costurado e encerado e, quando subiram a lona, decidiram dar um novo nome à trupe: *Circo Cristal Madri*. Lonas destruídas por intempéries tropicais são um fato recorrente na história das companhias circenses brasileiras, que precisam lutar bravamente para reconstruir suas estruturas e seguir trabalhando⁶.

A companhia familiar apresentava números de malabarismo, trapézio, lira, corda indiana, atirador de facas, pirofagia, equilíbrio de objetos, rola-rola, corda-bamba, arame, magia, dança e palhaços. Além disso, também encenavam algumas peças de circo-teatro, como: *A canção de Bernadete*, *Quando o céu uniu dois corações*, *Os milagres de Santa Terezinha*, *Jesus na casa de pobre*, *O rei bom e a rainha má*, *O boi pintadinho* e *Lágrimas de um pai*, esta última de autoria oral do próprio Álvaro Marinho.

Alegria também criou piadas e entradas cômicas, e acredita que palhaçada é algo que não se aprende em escola, pois o dom de ser engraçado vem de berço. Para ele, o palhaço é a função mais importante e mais difícil do circo, pois, mesmo quando está triste, o artista precisa fazer com que os outros sorrissem. “É uma grande responsabilidade”, afirma, “se o palhaço agradar, o público volta. Se o palhaço não agradar, o público não volta” (MARINHO, 2017). Segundo o professor e

personagens caricatas ou se colocar como auxiliares de algum palhaço, sendo chamadas de partners, crownetes ou soubrettes. No âmbito do espetáculo, salvo raríssimas exceções, mulheres palhaças só começam a surgir a partir da década de 1980, o que, no Brasil, coincide com o período em que os saberes circenses deixam de ser exclusividade das famílias, passando a ser ensinados também em escolas. Nas décadas seguintes, o fenômeno das atuações femininas se difundiu e atualmente a palhaça já se firmou como um tipo cômico no universo circense. Para maiores informações, ver: Castro (2019, p. 80 a 84).

4 Em Mavrudis vemos que o verbo palombar, de origem latina, é próprio dos marinheiros, dos quais o circo tomou emprestada várias expressões. Ela esclarece que: “No circo, palomba refere-se ao remate das cordas nas costuras do pano de cobertura. Em cada costura entre duas nesgas existe uma corda palombada. A palomba é um tipo de costura feita em volta da corda com agulhas próprias e barbante encerado”. (MAVRUDIS, 2016, p. 330).



pesquisador Mário Bolognesi, essa é uma realidade constante no meio circense pois “os circos médios e pequenos têm no palhaço sua grande força motriz, com atuações em entradas, reprises, quadros cômicos e em encenações teatrais diversas, como comédias e dramas”. (BOLOGNESI, 2003. p.12).

Alegria é um palhaço que tem figurinos elaborados. Se veste com um terno xadrez em tons de vermelho e branco, suspensórios listrados e camisa social. Sua gravata é animada por uma estrutura peculiar, que sobe e desce ao comando do artista, dando origem a piadas e *gags* maliciosas. Na cabeça, usa uma peruca que simula uma calvície avançada e sua maquiagem é carregada, cobrindo toda a face em tons de branco, vermelho e preto. Ele esclarece que, segundo a tradição circense, o palhaço precisa pintar o rosto todo. E acrescenta: “se eu não pintar a cara, eu não sou palhaço! Estando sem a tinta eu não sei contar uma piada, não sei fazer ninguém rir e nem chorar. Mas estando com a cara pintada eu faço as duas coisas” (MARINHO, 2016).

Sua marca pessoal é um enorme par de sapatos pretos, com cerca de 60 centímetros de comprimento, que ele mesmo construiu. O “sapatão”, como ele chama, possui uma base firme em madeira e serve para fazer equilíbrios e jogos cômicos. Quando quer realçar alguma fala ou emoção, ele projeta o corpo para frente, ficando em pé sobre a ponta dos sapatos e ganhando altura, como se estivesse sobre um tipo de perna-de-pau.

Ao refletir sobre sua longa carreira, ele ressalta que seu maior orgulho é nunca ter sido vaiado e nos dá uma definição clara e assertiva de sua profissão: “O palhaço é um condutor da alegria para o público. Nada mais que isso” (MARINHO, 2008a).

Para melhor ilustrar o trabalho de nosso artista, irei comentar uma de suas apresentações. Para tanto, utilizo a filmagem de um espetáculo realizado no dia 13 de setembro de 2008, quando o Circo Cristal Madri estava com sua lona armada na periferia de Betim/MG⁷.

A companhia se apresentava sob uma estrutura oval, com aproximadamente 18 x 22 m, que era sustentada por dois mastros e recoberta por um oleado azul e branco. O entorno era circundado por um pano de roda azul e amarelo e a fachada estava adornada com uma gambiarra de lâmpadas. Ao lado da tenda principal, havia uma lona menor, onde funcionavam a bilheteria do circo e a lanchonete. Ali, guloseimas, como pipoca, algodão doce e maçã do amor, eram feitas e vendidas

5 Açúcar cristal é uma variação onde o produto passa por um processo de refinamento, mas não é totalmente transformado em pó, apresentando-se, então, em pequenas partículas, do tamanho aproximado de grãos de areia. Este é um dos tipos de açúcar de cana mais consumidos no Brasil.

6 Cito como exemplo recente os circos *Monte Carlo* e *Rhiwany* que, no final de 2019, tiveram suas coberturas assoladas por uma fortíssima chuva de granizos que ocorreu no estado do Rio de Janeiro.

7 Presenciei esta apresentação e participei do registro das imagens como produtora do projeto *As grandes lonas do céu*, da Cia Candongas & Outras Firulas. Uma descrição do espetáculo na íntegra pode ser lida em Castro (2019, p. 185 a 207).



FIGURA 1
Sapatão do palhaço
Alegria. Foto: Naty Torres.



pelos próprios artistas. No flanco oposto, havia *trailers* e tendas, que serviam de moradia para alguns dos membros do grupo.

Dentro do circo, arquibancadas e cadeiras que podiam comportar aproximadamente 400 pessoas e, ao centro, um picadeiro retangular de lona, na cor azul com bordas amarelas. Atrás da pista, uma grande cortina vermelha servia como entrada e saída de cena.

Nessa noite, a companhia, que era majoritariamente composta por membros de três gerações da família Marinho, contou com a participação de dois artistas convidados: o mágico Sezióm e Gustavo Bartolozzi, o palhaço Rapadura.

Nessa época, os espetáculos da companhia sempre eram abertos pela seguinte locução em *Off*:

Vivemos um tempo de conquistas, onde a felicidade afasta a tristeza do rosto de cada um. Diretores, artistas e funcionários, todos unidos em uma só meta: entregar a todos vocês o nosso mundo de emoções. As luzes. As lantejoulas. O brilho estampado no rosto de cada um! Tudo isto acontece debaixo de uma lona chamada circo! Do pequeno ao grande, do mais simples ao mais luxuoso, o objetivo é o mesmo: alegrar a todos da melhor maneira possível! Senhoras e senhores, crianças de todas as idades, sejam todos bem-vindos ao maravilhoso mundo do circo! Onde tudo acontece! Onde a fantasia se torna realidade! Onde os adultos se tornam crianças mais uma vez! Respeitável público, começa a partir de agora o nosso espetáculo! (CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).

Na sequência ouve-se, por trás da cortina, a voz do apresentador que dá as boas-vindas ao público e introduz a primeira atração: um número de equilíbrio feito por um dos filhos de Álvaro Marinho, Irilei, que é acompanhado por duas *partners*: sua esposa Rosi e sua filha de 5 anos, Lorraine.

A segunda atração foi a entrada conhecida como *Abelha, abelhinha*⁸, interpretada pelos palhaços Mascote e Paraíba, tendo ainda Irilei Marinho no papel de mestre de pista.

Os próximos números foram protagonizados por meninas da terceira geração da família. Pâmela se apresentou na lira e Paloma e Kátia realizaram uma performance de pirofagia.

⁸ Uma versão dessa entrada pode ser lida em Bolognesi (2003, p. 235-236).



Logo após, chega o momento de Alegria entrar em cena. Nessa noite ele atuou em dupla com o palhaço Rapadura, interpretado por Gustavo Bartolozzi, da *Companhia Candongas e Outras Firulas*.

Rapadura abriu a cena cantando uma cançoneta burlesca que dizia: “Ai, ai, ai, como eu queria! Dar um beijo no sovaco da Maria! Ai, ai, ai, como eu queria! Dar um beijo no sovaco da Maria!” (CIRCO CRISTAL MADRI, 2008). Ele vestia camisa vermelha e jardineira verde-bandeira, com remendos em forma de coração. Usava uma peruca despenteada, loura, que contrastava com sua pele morena e, na cabeça, trazia um penico de ágata branca, velho e lascado. Estava calçado com um enorme par de sapatos pretos, idênticos aos do palhaço Alegria⁹. No rosto, pouca maquiagem, mas mantendo o tradicional nariz vermelho e pintando alguns dentes de preto, como se fosse banguela. Ao terminar de cantar, ele subiu na ponta do sapatão e cumprimentou a plateia:

RAPADURA: – Boa noite!

PÚBLICO: – Boa noite!

**RAPADURA: – Tá fraco! Ponham linguixa nesse feijão!
Boa noite!**

PÚBLICO: – [mais forte] Boa noite!

RAPADURA: – Ô povo arretado pra gostar duma linguixa!

(CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).

Em seguida, ele chamou o parceiro, mas este não apareceu. Rapadura insistiu e ficaram todos olhando para o fundo da cena até surgir, discretamente, uma cabeça de palhaço espiando por entre as cortinas vermelhas. Alegria observou calmamente por alguns segundos, criando grande expectativa, e depois entrou cantando energicamente: “Dim-gom-bel, dim-gom-bel, acabou o papel! Não faz mal, não faz mal, limpa com jornal! O jornal tá caro, caro pra chuchu! Como eu vou fazer pra limpar meu... Dim-gom-bel, dim-gom-bel!” (CIRCO CRISTAL MADRI, 2008). No fim da música, ele subiu na ponta do sapatão, dançou e emitiu seus típicos gritinhos: “Uulll! Uulll!”

Alegria vestia seu característico terno xadrez e levava, numa das mãos, uma bengala, e na outra, um saco de juta. Desafiou Rapadura, dizendo que sua saudação ao público seria muito mais

⁹ Esses sapatos foram manufaturados pelo próprio Álvaro Marinho. O artista Gustavo Bartolozzi, embora não fosse da família, foi o primeiro a ganhar de presente esse acessório tão especial, que era considerado uma relíquia e uma herança do palhaço Alegria.



bonita, estabelecendo aí um tom de disputa, que perdurou por toda a cena. Em tom agudo e ritmado, Alegria fez seu cumprimento habitual: “Distinto e selecionado público, amigos desta hospitaleira localidade! Queiram receber meu sincero e cordial boa noite!” (CIRCO CRISTAL MADRI, 2008). A saudação terminou numa cadência divertida, quase cantada, enquanto ele voltava a se equilibrar na ponta de seu sapatão. E então explicou que se atrasou porque estava passeando com sua nova namorada:

ALEGRIA: – Hoje eu sou o homem mais feliz de cima da terra!

RAPADURA: – E por quê?

ALEGRIA: – Porque eu arrumei uma namorada muito bonita, muito asseada e muito maravilhosa!

RAPADURA: – Isso é real mesmo?

ALEGRIA: – É verdade! É a verdadeira verdade! E ela trouxe um presente pra mim hoje que eu tô doido pra vê o que é!

RAPADURA: – Ah! Ele demorou por isso! Arruma uma namorada, bonita e ainda ganha presente! E como é esse presente?

ALEGRIA: – Eu ainda não sei!

RAPADURA: – E tá onde ele?

ALEGRIA: – Tá aqui no saco!

RAPADURA: [assustado] No saco?

ALEGRIA: – É! O presente tá no saco [e mostra um enorme saco de juta esfarrapada]

RAPADURA: – E o que é?

ALEGRIA: – Eu não sei! Ainda não abri o saco hoje!

RAPADURA: – Então abra!

ALEGRIA: [malicioso] – Cê quer que eu abra meu saco procê?

RAPADURA: – Ai, ai, ai...

(CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).



Alegria remexeu o interior do saco de juta, procurando seu presente. Finalmente encontrou e disse que era algo de comer, que despertou imediatamente o apetite do agosto¹⁰:

RAPADURA: – E o que é?

ALEGRIA: – É meu!

RAPADURA: – E você não vai dividir o presente?

ALEGRIA: – A namorada é de quem?

RAPADURA: – É tua!

ALEGRIA: – Então o presente é meu.

(CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).

E começou a comer prazerosamente um pedaço de bolo. Rapadura ficou desesperado por um bocado, mas Alegria se recusou a dividir. Para proteger seu lanche, ele precisou fugir pelo picadeiro enquanto comia. De repente, Alegria, que nesse momento já estava com 74 anos, simulou um tropeção, caiu e deu uma cambalhota para trás. A seguir se levantou normalmente e continuou comendo. Após muita insistência, ele consentiu em dividir o presente com o amigo. Rapadura recebeu alegremente seu quinhão, mas, ao prestar atenção, fez cara de nojo e disse que aquilo estava uma sujeira. Alegria ficou bravo, se engasgou, e o diálogo prosseguiu:

RAPADURA: – Seu Alegria! Não me leve a mal, mas essa sua namorada não é nada asseada! Eu não vou comer isso não, viu?

ALEGRIA: [erguendo a bengala] – Não fala mal da minha namorada! Ela é limpa, boa e asseada!

RAPADURA: – Não é, não!

ALEGRIA: – É sim!

RAPADURA: – E então esse monte de cabelo aqui é o que?

ALEGRIA: Deixa de ser besta, Rapadura! Isso é cabelo do meu saco!

(CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).

¹⁰ O termo *augusto* se refere a um tipo de palhaço. No ambiente circense, é comum que os palhaços se apresentem em dupla, desenvolvendo uma relação hierárquica. O posto de autoridade é assumido pelo *palhaço branco* – também conhecido como *clown* ou *crom* – enquanto o papel de subordinado cabe ao *augusto*. Esse tipo costuma ser o favorito do público, pois é, dentro do par de opostos, o mais bobo, atrapalhado e irreverente.



Rapadura jogou seu pedaço de bolo para alguém da plateia e, após receberem os aplausos, iniciaram uma nova cena.

A sequência foi desenvolvida a partir de uma adaptação da entrada conhecida como *notícias da minha família*:

ALEGRIA: – Você é um sujeito inteligente!

RAPADURA: – Sou?

ALEGRIA: – É! Você é trabalhador!

RAPADURA: – Sou!

ALEGRIA: – Você é bacana!

RAPADURA: – Sou!

ALEGRIA: – Mas sua família não vale nada...

RAPADURA: – O quê?

ALEGRIA: – Sua família não vale nada!

(CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).

Alegria narrou várias falhas de caráter que teriam sido cometidas pelos parentes do companheiro. Rapadura ficou irritado, andou pela pista, abrindo os braços e batendo os pés no chão, como se fosse um galo de briga. Então, para comprovar a idoneidade de seus parentes, propôs uma aposta:

RAPADURA: – Olhe aqui, Seu Alegria! Agora eu vou apostar com o senhor, porque minha família não é disso!

ALEGRIA: – Você vai perder!

RAPADURA: – Tá aqui: dez conto! [Coloca o dinheiro no chão].

ALEGRIA: – Pode guardar seu dinheiro que eu não quero ganhar não!

RAPADURA: – Seu Alegria! São dez conto!



ALEGRIA: – Então vamos fazer o seguinte: Tudo o que eu falar, ocê responde “sim senhor”! Se falar “não senhor”, ocê perde!

RAPADURA: [para o público] – Tá fácil! Assim já ganhei! É só falar “sim senhor”! (CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).

Alegria colocou outros dez reais no chão e reiterou os termos da aposta. A seguir, voltou a falar mal dos entes do parceiro:

ALEGRIA: – A sua irmã mais velha, eu encontrei com ela atrás do muro do cemitério, com três homens casados. É verdade! Eu vi! Vi ou não vi?

RAPADURA: [depois de vacilar por alguns segundos]
– Sim senhor! [E vai pegar o dinheiro]

ALEGRIA: – Péra lá! Não é assim na moleza não! É aquele seu irmão, alto e forte, que devia estar trabalhando? Ontem encontrei com ele na frente da polícia! Ele tentou roubar o Banco do Brasil e a polícia desceu o cacete nele! (...) Foi ou não foi?

(CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).

Rapadura foi ficando aflito, mas era obrigado a dizer “sim senhor” para não perder o dinheiro. Alegria prosseguiu, falando maliciosamente dos irmãos, do pai, e, finalmente, da mãe de Rapadura:

ALEGRIA: – Eu tenho muita dó d'ocê!

RAPADURA: – De mim? Por quê?

ALEGRIA: – Porque até sua mãe, até sua mãe...

RAPADURA: – A mãe não, Alegria! A mãe, não!

ALEGRIA: – Sua mãe pegou uma trouxa de roupa desse tamanho lá em casa pra lavar!

RAPADURA: – É uma mulher trabalhadora! (...)

ALEGRIA: – Mas ela roubou minhas cueca tudo! Roubou vinte cueca minha, pra dar pro seu irmão e pro seu pai, aqueles sem-vergonha! Foi ou não foi?



RAPADURA: [sapateando de raiva] – Sim senhor! [e vai pegar o dinheiro, mas Alegria o impede com a bengala]

ALEGRIA: – Essa aposta não valeu, não!

RAPADURA: – Por que não? Falou mal da minha irmã, do meu irmão, da minha mãe e do meu pai, e ainda não valeu? (...) Por que que é que não valeu?

ALEGRIA: – Não valeu porque você já sabia da resposta!

RAPADURA: – Não, senhor!

ALEGRIA: [rindo e pegando o dinheiro] – Perdeu!

(CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).

Alegria propôs mais um jogo competitivo e seguiu exercendo seu domínio sobre o parceiro atrelado. Utilizando a bengala, traçou uma circunferência no chão e perguntou o que era aquilo.

RAPADURA: – É uma roda!

ALEGRIA: – Olha como ele é besta! Não é uma roda!

RAPADURA: – Não é uma roda?

ALEGRIA: – Não é uma roda!

RAPADURA: – É uma roda!

ALEGRIA: – Não é uma roda!

RAPADURA: – É uma roda!

ALEGRIA: – Não é uma roda!

RAPADURA: – É uma roda!

ALEGRIA: – Não é uma roda!

RAPADURA: – É o que então?

ALEGRIA: – Isso é um círculo!

(CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).



FIGURA 2

Alegria e Rapadura se preparando para entrar em cena. Foto: Naty Torres.



Ele foi para o outro lado do picadeiro, traçou um desenho idêntico e perguntou:

ALEGRIA: – O que é isso?

RAPADURA: – É um círculo!

ALEGRIA: – Errou! É uma roda!

ALEGRIA: – Agora venha aqui pra trás. [Ambos vão para o fundo da pista] Nós vamos apostar quem chega primeiro, eu no círculo e você na roda. Você vai com a mão e eu vou com o pé! Vamos ver quem chega primeiro? Um, dois, três!

[Saem correndo]

RAPADURA: – Pus a mão!

ALEGRIA: – E eu pus o pé! [Vira de costas empinando as nádegas em direção ao parceiro] Veja aqui meu caburé!

(CIRCO CRISTAL MADRI, 2008).

Como fechamento, os dois executaram uma brincadeira que Alegria chamou de “mão aberta, mão fechada”, consistindo no seguinte: um deles se colocava de costas para o público, com as mãos atrás da cintura, e o outro precisa adivinhar se ele estava com as mãos abertas ou fechadas. O jogo era aparentemente simples, mas contou com participação ativa da plateia e gerou grande alvoroço. Alegria sempre trapaceava e assim venceu todas as rodadas. Já Rapadura, sem entender nada, tentava seguir as dicas das crianças que gritavam loucamente “aberta”, “fechada”, “aberta”, “fechada”. Enquanto algumas crianças sopravam a resposta certa, outras diziam a errada, se divertindo em confundir ainda mais o Augusto atrapalhado. Por fim, os dois palhaços acabaram se desentendendo e saíram de cena na tradicional *carreira*, um perseguindo o outro. Os espectadores aplaudiram e eles voltaram à pista para agradecer.

Em seguida ainda foram apresentados números de: atirador de facas, corda indiana, trapézio e a entrada tradicional conhecida como *Dói-dói*¹¹, todos protagonizados membros da segunda e terceira gerações da família Marinho. A última cena da noite foi feita pelo ilustre Sezióm¹², artista com mais de 50 anos de experiência em magia circense.

11 Uma descrição desta entrada pode ser lida em Bolognesi (2003, p.250 a 252).

12 Sezióm é Moizés Gomes da Silva, nascido no Ceará em 9 de setembro de 1934. Trilhou carreira circense desde jovem, trabalhando inicialmente em funções administrativas e depois como mestre de pista e mágico. Integrou o elenco de diversas companhias e excursionou por todo o país até que, na década de 1990, decidiu fixar residência em Minas Gerais. Em 2010 Sezióm recebeu o título de *Patrimônio da Mágica Brasileira* e veio a falecer em 20 de fevereiro de 2011. Para maiores informações ver Rossini (2007).



O show foi encerrado com a fala do apresentador Igor, que, agradecendo a presença de todos, recomendou que o público retornasse sempre, pois, a cada noite, a trupe realizava um novo e variado espetáculo.

O Circo Cristal Madri seguiu em funcionamento por várias décadas, atravessando alguns períodos de glória e outros de dificuldades. A partir de 1980, os obstáculos aumentaram, devido às burocracias impostas pelos órgãos governamentais. Cresceram também os custos de manutenção e o público se fez cada vez mais escasso, seduzido e dispersado por novas formas de entretenimento. Muitos circos de pequeno e médio porte baixaram suas lonas nesse período, mas a família Marinho resistiu bravamente, mantendo sua companhia atuante até o ano de 2014.

Quando completou 80 anos de idade, Álvaro Marinho decidiu encerrar as atividades da companhia. Na ocasião, foi organizado um grande espetáculo de despedida. Além de reunir todos os circenses da família, o show contou com convidados que atuavam em circos tradicionais e artistas de grupos contemporâneos. Entre esses estavam: Moisés, o Rei dos Pedais; Rodrigo Robleño, o palhaço Viralata; Xisto Siman e João Pinheiro, do *Circovolante*; integrantes da *Cia Circunstância* e integrantes da *Cia Candongas e Outras Firulas*.

Embora não circule mais com seu circo, Alegria segue em atividade e ainda marca presença em alguns eventos e festivais. Alguns dos seus descendentes também continuam na carreira artística, trabalhando em outras companhias circenses. Um deles é o filho Irilei Marinho – o palhaço Bibi – que integra o elenco do Circo Maximus.

Atualmente, Alegria e Maurita vivem em uma xácara em Esmeraldas/MG, onde todos os anos, no período natalino, o circo ainda é armado e a imensa família se reúne para relembrar os velhos tempos e compartilhar, debaixo da lona, a sagrada ceia da noite de Natal.



FIGURA 3

Álvaro Marinho preparando o terreno. Foto: Naty Torres.



REFERÊNCIAS

- » ACHCAR, Ana. (org.). **Palavra de palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.
- » BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- » CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem** – palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- » CASTRO, Lili. **Palhaços: Multiplicidade, performance e hibridismo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- » MARINHO, Álvaro Francisco. Entrevista realizada pela Cia Candongas e Outras Firulas em 12 de abril de 2008 em Contagem/MG. Arquivo da Cia Candongas e Outras Firulas.
- » MARINHO, Álvaro Francisco. Fala proferida durante uma Mesa redonda com circos tradicionais, organizada pela Cia Candongas e Outras Firulas em 13 de maio de 2008 em Belo Horizonte/MG. Filmagem na íntegra no arquivo da Cia Candongas e Outras Firulas.
- » MARINHO, Álvaro Francisco. Entrevista realizada pela Cia Candongas e Outras Firulas em 13 de setembro de 2008 em Contagem/MG. Arquivo da Cia Candongas e Outras Firulas.
- » MARINHO, Álvaro Francisco. Entrevista realizada por Lili Castro em 25 de setembro de 2016, em Mariana/MG. Arquivo de Lili Castro.
- » MARINHO, Álvaro Francisco. Entrevista realizada por Lili Castro em 12 de dezembro de 2017, em Esmeraldas/MG. Arquivo de Lili Castro.
- » MAVRUDIS, Sula Kyriacos. **Encircopedia**. Dicionário ilustrado do circo brasileiro. Belo Horizonte: Mútua comunicação, 2016.
- » ROSSINI, Felipe. **Mágicos do Brasil: Artistas que fizeram sonhar**. Belo Horizonte: CECAM, 2007.

AUDIOVISUAL

- » **CIRCO CRISTAL MADRI**. Espetáculo realizado em 13 set. de 2008, em Betim/MG. Filmagem na íntegra. Arquivo da Companhia Candongas e Outras Firulas.



A VINGANÇA DE RINGO: o circo-teatro revisitado pelos palhaços trovadores de Belém do Pará

MARTON SÉRGIO MOREIRA MAUÉS

Professor doutor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, licenciado em Letras pela UFPA, especialização em Arte-educação pela PUC de Minas Gerais, mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. É fundador do grupo de teatro *Palhaços Trovadores*, atuando como ator-palhaço e diretor.

PRISCILA ROMANA MORAES DE MELO

Doutoranda em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, mestra em artes pela Universidade Federal do Pará - UFPA, artista-pesquisadora, atriz-palhaça de Belém do Pará, integrante do grupo de teatro *Palhaços Trovadores* e do Núcleo de Pesquisa de *Mulheres Cômicas de Belém: As Preciosas Ridículas*.

RESUMO

Este artigo discorre sobre o processo da montagem mais recente do grupo de teatro Palhaços Trovadores de Belém do Pará, o espetáculo *A Vingança de Ringo*, perpassando pelos seus 21 anos de trajetória. Em livre adaptação, a escolha do texto partiu de uma pesquisa do grupo através de leituras de um conjunto de peças do circo-teatro brasileiro, organizado pela pesquisadora Sula Mavrudis. Os palhaços aqui são os intérpretes, dando suas características às personagens, imprimindo assim, suas essências cômicas, no jogo que estabelece entre eles e o público. O espetáculo mostra-se como um diferencial no trabalho dos Palhaços Trovadores: a dramaturgia fez com que o grupo optasse por fazer novas experiências, utilizando cenário, entradas e saídas das personagens, divisão do espetáculo em atos e cores em tons terrosos e sépia. O trabalho também trouxe reflexões sobre o papel da mulher na sociedade, utilizando como recurso cênico o travestimento. É em um bar de beira de estrada que vamos nos deparar com uma figura feminina que se traveste de homem para garantir a sobrevivência da sua família.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia do circo-teatro.

Palhaços Trovadores.

Processo de montagem.

Atuação dos palhaços.

Travestimento.

ABSTRACT

This article discuss the most recent montage process of the theater group Palhaços Trovadores from Belém of Pará, the spectacle The Revenge of Ringo, passing through your 21 years of career. In a free adaptation, the text's choice started from a research of the group between lectures of a set of brazilian circus-theater texts, organized by Sula Mavrudis researcher. Who play the characters here are the clowns, giving to these their features and putting their comic essence in the game that happens between them and the public. The spectacle appears as a differential work of Palhaços Trovadores: the dramaturgy did the group search for new experiences, using scenario, character inputs and outputs, division of spectacle in acts and colors in earthy and sepia tone. The work also brought reflections about the role of woman in society using as cenic resource the travesty. It's in a roadside bar where we gone find a female figure who travest herself of man to ensure the survival of her family.

KEYWORDS:

Circus-theater dramaturgy.

Palhaços Trovadores.

Montage process.

Clown acting.

Travesty.



E LÁ SE VÃO 21 ANOS DE GRAÇA!¹

O grupo de teatro *Palhaços Trovadores*, da cidade de Belém do Pará, completou 21 anos de existência e resistência, fazendo exclusivamente teatro com palhaços. Essa figura cômica que ultrapassa fronteiras e cai na graça do público, adentra no universo do teatro, ressignificando sua linguagem fora da lona do circo e conquistando diversos espaços de atuação. Assim, nasceu o grupo *Palhaços Trovadores* em 1998, como o primeiro coletivo a se dedicar essencialmente ao trabalho e pesquisa da linguagem do palhaço, na capital paraense. Além do pioneirismo, o grupo também trabalha com a valorização da cultura popular, utilizando as manifestações culturais da região amazônica, como folguedos populares – pastoreiras (auto natalino), boi-bumbá, quadrilha – além de outros elementos de nossa cultura, como lendas, mitos, trovas e canções, criando uma poética própria e singular, que promove o encontro do povo com sua cultura, de modo lírico e engraçado (MAUÉS, 2004).

Alguns espetáculos do grupo utilizam elementos poéticos e estruturais dos folguedos, motivo pelo qual são apresentados em seus períodos festivos, obedecendo ao calendário dessas festividades na cidade de Belém: Quadra Carnavalesca, Quadra Junina, Quadra Nazarena (Círio de Nazaré), Quadra Natalina. Outros são mais livres e podem ser apresentados em qualquer época, utilizando apenas alguns elementos estruturais e expressivos dos folguedos: apresentação em cortejo, disposição do elenco em meia-lua, canções e trovas. Estas, por sinal, são elementos poéticos constantes no trabalho do grupo. Daí seu nome: *Palhaços Trovadores*.

O grupo também estuda a história e a linguagem do circo e do palhaço, o cômico popular e suas relações com a arte da palhaçaria, assim como os folguedos populares da região, coletando textos, canções e formas poéticas para desenvolver seu trabalho de criação cênica.

“A década de 1990 é marcada pela multiplicidade de companhias que se formam tendo como ideologia o teatro de grupo, incorporando às suas pesquisas de linguagem teatral o universo do

FIGURA 1

Espetáculo “A Vingança de Ringo”, ano de estreia – 2016. Fonte: Acervo do grupo Palhaços Trovadores. Foto: Marton Maués, 2017.



¹ Em memória de Isac Oliveira, o palhaço Xuxo, que nos deixou em dezembro de 2019.



circo” (BENÍCIO, 2018, p. 219). Em mais de duas décadas de atuação, o grupo teatral apresenta uma considerável representatividade na cidade, com 18 espetáculos em seu currículo, mantendo um repertório em constante apresentação.

A VINGANÇA DE RINGO: A FALA DA DIREÇÃO

O trabalho mais recente traz aos *Palhaços Trovadores* um grande desafio: uma montagem diferenciada das anteriores. O inusitado da dramaturgia, que leva o grupo a desafiar-se e abrir mão de algumas das suas principais características, como o colorido das roupas, a poética ligada às manifestações culturais da região e o nariz vermelho do palhaço.

Em 2016, os *Palhaços Trovadores* completariam 18 anos de atividades e se encontravam em uma encruzilhada. O último trabalho em que o grupo se envolvera como um todo era de 2010, *O Menor Espetáculo da Terra*, um experimento que envolvia as linguagens do palhaço e do boneco, grande sucesso dirigido pelo mestre bonequeiro Aníbal Pacha². Os dois trabalhos mais recentes foram espetáculos solos das pesquisas individuais de dois integrantes do grupo: *Quer Bolacha?* (2015), de Antônio do Rosário, e *Querem Caferem?* (2016), de Romana Melo. Perguntavam-se: o que fazer?

O grupo tomou conhecimento de uma compilação de 36 textos de circo-teatro realizada pela pesquisadora mineira Sula Mavrudis³, trabalho disponível na internet. Indo atrás, acharam e baixaram os textos. Resolveram ler todo o material e, então, começamos a realizar sessões de leitura, projetando o texto em uma parede da sala de trabalho da sede do grupo, a Casa dos Palhaços. A cada texto, muitas risadas, muito divertimento e empolgação. Os integrantes do grupo foram se apaixonando pelo material, mas precisavam urgentemente escolher um texto, pois abria o edital de montagem da Fundação Cultural do Pará, uma chance de ter um recurso financeiro para a montagem. Decidimos que faríamos leituras em casa e levaríamos as indicações dos textos que

3 Pesquisadora, musicista, bailarina, escritora, diretora teatral, atriz e contadora de histórias. Fundadora da *Rede de Apoio ao Circo em Minas Gerais* (RAC).

2 Diretor, ator, bonequeiro, figurinista e cenógrafo, integrante do Grupo *In Bust* – Teatro com Bonecos, professor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA/UFPA e mestre em Artes pela UFPA.



gostássemos para nossos encontros. Um dos integrantes, Marcelo Villela⁴, indicou *A Vingança de Ringo*, e já na leitura das primeiras linhas, em meio a muitas risadas, decidiram: “É esse o texto!”

O coletivo passou a realizar leituras, seguidas de análise e decupagem do texto. Realizaram leituras revezando os personagens, divertindo-se bastante. Dos onze integrantes, só estavam nove palhaços, pois dois integrantes do grupo estavam com problemas pessoais e não podiam estar no processo. Como o texto só tinha oito personagens, o diretor, que também atua como palhaço em pequenos papéis, ficou apenas na sua função principal, a direção.

Ao começar a pensar na encenação e naquela encruzilhada em que o grupo se encontrava, decidiram buscar um novo caminho para além da pesquisa e da poética cunhada em seus 18 anos de atividades. O texto foi apontando direções para novas experimentações cênicas, dando outro formato para esta montagem.

DRAMATURGIA DO CIRCO-TEATRO: PROCESSO DE MONTAGEM

A Vingança de Ringo é um autêntico drama circense, de autor desconhecido, inspirado nos filmes de *banque-banque* tão comuns nas décadas de 1960 e 1970 e muito populares entre nós. Era praxe, entre os artistas circenses daquela época, escreverem peças inspiradas no que estava em voga na época: filmes, canções, novelas de rádio. Exemplo bem significativo são as adaptações das canções *Coração Materno* e *O Ébrio*, de Vicente Celestino, que viraram peças de muito sucesso nos circos brasileiros, percorrendo todo o território nacional, pois eram montadas na quase totalidade das lonas. As peças eram repassadas oralmente de pai para filho, ao ponto de se desconhecer a autoria da maioria delas. Alguns

⁴ Ator-palhaço, diretor, iluminador, fundador do grupo de teatro *Palhaços Trovadores* e pedagogo.



artistas anotavam as peças que montavam em cadernos, material que chegou posteriormente às mãos de muitos pesquisadores.

Retomando um pouco a história do circo, podemos verificar que o circo moderno, circo de picadeiro, foi criado no século XVIII pelo inglês Philip Astley, ao reunir diversos artistas provavelmente oriundos dos grupos de saltimbancos e ciganos, entre eles trapezistas, acrobatas, mágicos, cavaleiros e palhaços, para formar sua companhia (PANTANO, 2007, p. 23-24). Astley trazia em seu circo um programa composto por hipodramas e cenas no circo: “encenava-se um misto de ato teatral com ginastas, contorcionistas, *clowns* etc., e exposições equestres” (BOLOGNESE, 2003, p. 188). No Brasil, o circo assumiu uma característica familiar, devido à dedicação da família a essa arte, assim como a forte ligação com o teatro e o uso do melodrama o solidificou como *circo-teatro*. Cavalcante (2011, p. 21) relata que o circo-teatro teve seu florescimento no Século XX, atingindo seu apogeu nos anos 40, 50 e 60, e revela que este era: “para grande parte da população, a única forma de acesso à arte teatral, em seu estado mais lírico”. E assim as companhias em suas andanças pelo interior do Brasil eram capazes de proporcionar às pessoas que viviam em comunidades distantes o prazer de adentrar em um mundo fascinante das histórias que ali seriam apresentadas.

Eliene Benício Amâncio Costa em seus estudos sobre o circo-teatro diz que:

O circo-teatro é uma modalidade de circo cuja autoria é dada ao palhaço Benjamim de Oliveira, que na primeira década de 1900 apresentou no Circo Spinelli, Rio de Janeiro, dramas românticos e melodramas em um palco, além do espaço do picadeiro. Nesta modalidade de circo, o espetáculo circense é estruturado em duas partes. Na primeira são apresentados os números de variedades, como acrobacia, trapézio, corda, etc. Na segunda parte são realizadas apresentações teatrais, destacando-se as pantomimas, farsas, comédias e dramas (COSTA, 2010, p. 111).

Mesmo havendo documentações como jornais e cartazes que comprovam a presença do circo-teatro em outros circos, não há dúvidas de que a sua consolidação no Brasil se deu pela dupla Spinelli-Benjamim, levando para o universo do circo “os dramas, assim como as comédias ligeiras, as farsas e as chanchadas” (COSTA, 2010, p. 112).



Mas se esta aproximação entre o circo e o teatro, e também a dança, ocasionaram inovações e contribuições em seus espetáculos circenses, como se dá o fato do teatro se aproximar do circo? ““O teatro vai ajudar a valorizar o circo e o circo a revitalizar o teatro” (CASTRO, 2005, p. 209).

Atualmente podemos observar vários grupos teatrais utilizando a arte circense em seus trabalhos. A busca por esse modo outro de se fazer teatro mostra como o mundo das ilusões é fascinante, e isso o circo é capaz de proporcionar, pois no “circo tudo se torna possível” (PANTANO, 2007, p. 33). Utilizar todo esse lirismo vindo do circo no teatro nos possibilita mergulhar numa realidade do mundo irreal, vivenciar a magia da arte e o imaginário para além dos limites da nossa própria existência.

O teatro contemporâneo tem buscado no circo técnicas para os atores, que as utilizam em seus treinamentos, assim como na encenação de seus espetáculos. No Brasil, nas últimas décadas do século XX, o circo foi redescoberto por grupos e diretores teatrais, que sentiam necessidade de renovar a cena brasileira trazendo para o teatro, não mais a cena realista, e sim um teatro que valorizasse a teatralidade na encenação e na atuação dos atores (BENÍCIO, 2018, p.22).

Foi neste encanto e imaginário mágico trazido pelo circo que os *Palhaços Trovadores* mergulharam em seu fazer teatral, trazendo com o espetáculo *A Vingança de Ringo* não só um novo trabalho, mas também um resgate cultural da produção dramatúrgica do circo-teatro, que valorizou a história das heranças circenses da construção dessa arte no Brasil.

Nesse trabalho, a riqueza do texto dramatúrgico circense provocou os *Trovadores* a fazerem novas experimentações, renunciando a alguns elementos de sua poética, como, por exemplo, as cores vivas, tão características da figura dos palhaços como um todo, para dar lugar a tons terrosos e sépia. Essa nova opção estética atingiu, inclusive, os narizes vermelhos, marca fundamental do personagem cômico tão conhecido de todos. Além disso, os instrumentos e canções ao vivo ficaram de fora desse trabalho; e os atores-palhaços não ficam mais o tempo todo em cena, como nos espetáculos anteriores, que tinham como modelo os folguedos. Também há um cenário com entradas e saídas dos personagens e divisão do espetáculo em três atos, tal como propõe o drama circense.



A Vingança de Ringo se passa em uma área de garimpo, dominada pelo cangaceiro Corisco. O centro dos acontecimentos é um bar de beira de estrada, o Boteco do Matias, onde o proprietário trabalha juntamente com sua filha Maria. É no bar que Corisco mata o dono das terras do garimpo, Juvêncio J. Torre⁵, pai de um jovem que segue acompanhando a mãe enferma para os Estados Unidos, onde se submeterá a uma cirurgia. Sete anos depois, o jovem volta, agora como o vingador Ringo, um *cowboy* chegado do Arizona e por quem Maria, a filha do dono do boteco, acaba se apaixonando. Após muitas peripécias, Ringo revela quem é e o que veio fazer ali, matando o facínora Corisco em um duelo. Como prêmio, além das terras que foram de seu pai, Ringo ganha a mão de Maria.

O trabalho é uma livre adaptação. O texto original serviu como um roteiro, a partir do qual os palhaços improvisaram, brincando com as personagens, desde que se começaram as leituras. Na montagem dos *Palhaços Trovadores*, o texto original foi transposto para o universo dos palhaços, o que transformou o drama circense no que poderíamos chamar de uma grande e autêntica palhaçada. São os palhaços que interpretam as personagens, dando a estas suas características, imprimindo, assim, em cada uma, suas essências cômicas. O que no circo era levado muito a sério pelos intérpretes, com os palhaços vira brincadeira e jogo entre eles e o público. O riso é a matéria-prima dos palhaços.

O trabalho de leitura, intenso, foi apontando caminhos ao grupo, brechas para a criação das cenas cômicas – divertiam-se muito! Uma destas brechas foi a criação de uma personagem que não tem no texto original: uma cantora bêbada, decadente e mal humorada, assídua frequentadora do boteco do Matias. Sentada em um banquinho ao lado do balcão, bebendo sempre, testemunha de tudo que acontece ali, ela canta trechos de canções estimulada por uma ou outra palavra que escapa das conversas dos outros personagens, algumas vezes assustando-os, criando climas hilários. Esses rompantes, de certo modo, pontuam e comentam situações da peça, ressaltando ou quebrando climas.

Seguindo um cânone tradicional, a peça divide-se em três atos. Logo no primeiro ato, as personagens principais são apresentadas, Juvêncio Jota Torres fala da viagem de seu filho para os Estados Unidos, acompanhando a mãe, e acontece o assassinato deste, pelo cangaceiro Corisco. O segundo ato acontece sete anos depois. Corisco comanda os garimpeiros, ameaça a todos e promete sequestrar a filha do dono do boteco, para com ela casar-se. É quando chega Ringo,

⁵ No texto original, o personagem chama-se apenas Juvêncio. Em uma brincadeira interna do grupo, resolvemos fazer uma brincadeira-homenagem a um ex-trovador, nosso amigo Jorge Torres.



o *cowboy* vindo da América do Norte. Maria se apaixona e muda completamente seu comportamento: a moça, bruta e agressiva, transforma-se em uma “lady”, que até arrisca algumas palavras em inglês, para impressionar seu amado. Este já mostra ao que veio: vingar-se do assassino de seu pai. E acaba tendo um primeiro embate com Corisco, dando uma surra no cangaceiro. O terceiro ato acontece sete dias depois. Nele, Ringo descobre quem matou seu pai, revela a todos quem ele é e o que veio fazer ali: num duelo, mata o assassino de seu pai.

Entrando no clima de garimpo e cangaço proposto pelo texto, barzinho de beira de estrada do interior do país (na nossa adaptação, situamos na Vila de Brejo Grande⁶, no nordeste do Pará), o grupo resolve abdicar de cores comuns aos seus outros trabalhos – a cor vermelha, como foi dito anteriormente, foi praticamente limitada. Cenários, figurinos e até os narizes dos palhaços ganham tons terrosos, sépia, cinza, preto. O cenário é um barzinho, feito em estrutura de metalon e tecido. As laterais, como portais de entrada de pequenos circos, são feitas em tiras e, por elas, entram e saem os personagens. Acima do balcão, uma placa onde se lê Boteco do Matias; e à frente, um tapete muito desgastado utilizado em outro de seus trabalhos.⁷

A abertura da peça se dá com a canção *Vaqueiros do Arizona*⁸ e a entrada ruidosa do elenco, como crianças brincando de cavalinho com cabos de vassoura, (os “cavalos” são feitos com varas de bambu). Na montagem, cada ato é anunciado com uma canção e um palhaço apresentador



FIGURA 2

Cantora bebum – Palhaça Bromélia (Rosana Coral). Espetáculo *A Vingança de Ringo*. Fonte: Acervo do grupo Palhaços Trovadores. Foto: Marton Maués, 2017.



FIGURA 3

Palhaço-apresentador: entreatos com graça – Palhaço Xuxo (Isac Oliveira). Espetáculo *A Vingança de Ringo*. Fonte: Acervo do grupo Palhaços Trovadores. Foto: Marton Maués, 2017.

⁶ Brejo Grande é uma cidade do interior do Pará.

⁷ Adaptação da obra *O Doente Imaginário*, de Molière, batizada pelo grupo de *O Hipocondríaco*.

⁸ Versão de Haroldo Barbosa, com a interpretação de Romeu Gomes.



com um cartaz, que cumprimenta o público e situa o espectador sobre o tempo transcorrido. Dentro do grupo, esse papel foi sempre exercido pelo palhaço Xuxo, Isac Oliveira, o mais lento, sério, de fala mansa e, por isso, o mais engraçado do elenco. A música que anuncia os atos, retirada de filme de *bang-bang*, com rufar de tambores e tiros, é a mesma que, num recorte, é usada na cena em que Corisco mata Juvêncio Jota Torres, pontuando, assim, o mote principal da peça: o assassinato do dono das terras e a chegada de seu filho, como Ringo, para vingá-lo.

Em alguns momentos da montagem dos Trovadores, como nos embates de Ringo com Corisco, lança-se mão das onomatopeias dos desenhos animados: a cada tiro, cada soco, Matias e sua filha Maria, por trás do balcão do boteco, levantam placas com sons de tiro, socos e tapas. No primeiro duelo, já no segundo ato, em que Ringo rouba a arma de fogo de Corisco e dá um tiro no pé e outro nas nádegas do vilão (Ringo usa como arma apenas um estilingue), as placas juntas, além de anunciarem o som dos tiros, anunciam também o gênero da peça: um *bang-bang*. Em outro momento, no mesmo ato, os dois lutam: utiliza-se a câmera lenta e, a cada soco e tapa, pai e filha, por trás do balcão, ostentam placas com os sons: *sock, crash, splash, pow!* O clima de brincadeira infantil também é muito utilizado pelo grupo. Isso é muito bem ilustrado no duelo final, em que, por ordem da cantora bebum, vilão e herói, um de costas para o outro, duelam e promovem um grande tiroteio. Nesse momento, o elenco inteiro atira bolas de papel nos dois e no público, que entra no clima da brincadeira, promovendo uma grande guerra de bolinhas de papel. Esta é considerada como a grande cena da peça, ao promover uma intensa e forte interação entre personagens-palhaços e público, em que crianças e os adultos participam, irmanam-se, divertindo-se muito.



FIGURA 4

Cena entre tapas e socos onomatopéicos.
Espetáculo *A Vingança de Ringo*.
Fonte: Acervo do grupo Palhaços
Trovadores. Foto: Marton Maués, 2017.



O grupo manteve nesse trabalho alguns elementos de sua poética, batizada de Poética da Recorrência⁹, a exemplo do recurso da morte, presente em vários outros de seus espetáculos. Nesse caso, o palhaço baixa a cabeça, retira o nariz, olha para o público e diz: morri! Volta a baixar a cabeça, recoloca o nariz e segue sendo o palhaço: quem morreu foi a personagem, que desaparece da cena. Na montagem de Ringo, o palhaço sai de cena dançando, operando o final daquele ato. Tal recurso poético vem acompanhado do uso da triangulação enquanto elemento técnico, também recorrente nos seus trabalhos, que marca o ritmo das cenas e o modo como representamos a morte das personagens nos espetáculos.

O grupo recriou e atualizou o texto, em sua adaptação. Regionalizou-o, criando maior empatia com o público local e, mais ainda, subverteu seu final. É comum, nas montagens que realizamos a partir de textos teatrais, palhaças fazerem papéis masculinos (o grupo tem mais palhaças que palhaços no elenco). E o texto original de *A Vingança de Ringo* só tem uma personagem feminina. Então, em seu processo de leitura, uma das atrizes-palhaças, Alessandra Nogueira, palhaça Neguinha¹⁰, passou a ler a personagem do Matias, o dono do boteco, pai de Maria. Inventamos que, na verdade, Matias havia morrido e que sua esposa assumira seu papel para poder proteger a filha, naquele ambiente hostil.

Dessa forma, além de os *Trovadores* focarem seus trabalhos na linguagem do palhaço, há uma prática em seu processo de encenação bem específico: o uso do travestimento.

Esse processo do travestimento dentro do trabalho dos *Palhaços Trovadores*, em sua maioria, surgiu de forma não proposital, pois o grupo, desde o início da sua formação, sempre apresentou em sua característica a presença de muitos integrantes, e com presenças de palhaços e palhaças quase que de forma igualitária. Dessa forma, quando em um processo de montagem, como os dos textos de Molière (*O Doente Imaginário* e *O Avarento*), por exemplo, em que há mais personagens masculinas que femininas, é inevitável o surgimento do uso do travestimento, ou seja, as palhaças assumindo personagens masculinos, sendo assim, explorado de forma cômica dentro dos contextos e da construção no processo criativo dos atores e das atrizes do grupo (MELO, 2016).

A grande surpresa da peça *A Vingança de Ringo* é a revelação que Matias faz, antes do casamento da filha: um segredo guardado a sete chaves durante muitos anos. Em clima de suspense,

⁹ Termo utilizado pelo diretor dos *Palhaços Trovadores* em sua pesquisa de doutorado intitulada: *Criação Pública – O desvelar da poética dos Palhaços Trovadores na montagem de O mão de vaca*, defendida pelo Dinter UFPA/UFBA, em 2012.

¹⁰ Atriz e palhaça de Belém do Pará, integrante do grupo de teatro *Palhaços Trovadores* e do *Núcleo de Pesquisa de Mulheres Cômicas de Belém: As Preciosas Ridículas*.



despe-se de seus disfarces masculinos, revelando ser, na verdade, a destemida e charmosa Matilda, mãe de Maria, que, para proteger sua filha, se passa por homem, defendendo-a dos perigos do garimpo.

Com isso, podemos perceber outra discussão com a montagem: reflexões sobre o papel da mulher na sociedade e a sua busca pela sobrevivência em uma área de garimpo, dominada por cangaceiros e bandidos. É em um bar de beira de estrada, o Boteco do Matias, onde o proprietário trabalha juntamente com sua filha Maria, com quem vamos nos deparar numa figura feminina que se traveste de homem para garantir a sobrevivência da sua família.



FIGURA 5

Cena da revelação do segredo e transformação: Matias era Matilda! Palhaça Neguinha (Alessandra Nogueira). Espetáculo *A Vingança de Ringo*. Fonte: Acervo do grupo Palhaços Trovadores – foto de Marton Maués, 2017. Compilação do autor¹¹

Anna Camati nos diz que Shakespeare já tinha um olhar apurado para os florescimentos das personagens presentes nos “subtextos da vida”. Destaca que “em Shakespeare, o recurso teatral do travestimento vai muito além da convenção dramática, passando a ser uma espécie de subtexto para questionar a noção de subjetividade/identidade”. Com o uso do travestimento como recurso, o ícone do teatro “discute as contradições e lacunas do discurso patriarcal e questiona as ortodoxias de sua cultura” (CAMATI, 2014, p. 1).

Nesse processo, mesmo que não intencional, podemos observar a presença da palhaçaria feminina e como ela tomou dimensões importantes, tornando-se foco em várias pesquisas relevantes

¹¹ Montagem a partir de imagens coletadas do acervo do grupo.



para o contexto da comicidade, atravessando inquietações referentes ao gênero palhaça, na busca de compreender sentidos possíveis para o cômico feminino. É a palhaça assumindo uma personagem masculina, que por sua vez é uma personagem feminina que se traveste para proteger suas filha de possíveis riscos que a mulher sofre na sociedade, principalmente ao se tratar de um ambiente como um bar, na beira de estrada, no século passado.

Após a morte do marido, Matilda toma seu lugar, sem que ninguém saiba, a fim de proteger a filha, naquele ambiente hostil. Podendo agora revelar sua verdadeira identidade, a mãe abençoa o casamento de Ringo e Maria. Todos os palhaços entram em cena para celebrar, novamente ao som da canção *Cavaleiros do Céu*, agora em versão nordestina. Eles saem de cena dançando, deixando apenas a bêbada cantora que, como se tivesse sonhado aquilo tudo, diz: “ – Égua, acho que tá na hora de parar de beber!” Ela levanta-se, gira a placa do Boteco do Matias, revelando seu verso onde se lê, em letras maiúsculas, a palavra: FIM!

A Vingança de Ringo, dos Palhaços Trovadores, estreou em dezembro de 2016, na sede do grupo, a Casa dos Palhaços. Vem seguindo carreira desde então. Assim, os *Palhaços Trovadores* vão fazendo sua história, entre dramas, risos, valorização da cultura popular e reflexões sociais. Com 21 anos de graça, resistem e persistem com sua arte, tornando-se de certa forma herdeiros da história do circo, pois “fazemos parte de um momento da produção da história do circo, somos herdeiros de saberes produzidos, ao mesmo tempo protagonistas ‘inovadores’ dos mesmos” (SILVA, 2010, p. 72). Com isso vamos seguindo com divertidas brincadeiras, levando muita alegria ao público.

REFERÊNCIAS

- » BENÍCIO, Eliene. **Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000.** 1 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2018; [Salvador (BA): PPGAC/UFBA, 2018.
- » BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços.** São Paulo: UNESP, 2003.
- » CAMATI, Anna Stegh. **O travestimento como linguagem cênica em Shakespeare.** IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em:



<<http://portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia/0%20travestimento%20como%20linguagem%20cenica%20em%20Shakespeare%20-%20Anna%20Stegh%20Camati.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2014.

- » CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- » CAVALCANTE, Iracema Pires. **A vida maravilhosa nos circos-teatros**. Sorocaba, SP: Loja de Ideias, 2011.
- » COSTA, Eliene Benício Amâncio. Um estudo das comédias mágicas o Chico e o Diabo e os irmãos jogadores, de Benjamim de Oliveira. **Repertório Teatro & Dança**/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. v. 13, n. 15, 2010.2, p.111-128. Salvador: UFBA/ PPGAC, 2010.
- » MAUÉS, Sérgio Moreira. **Palhaços Trovadores**: uma história cheia de graça. 2004. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- » MELO, Priscila Romana Moraes de. **Embutidos gastronômicos de estrelita e uisquisito**: memorial e poética cênica de uma palhaçaria agridoce. 2016. 244 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016
- » PANTANO, Andréia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- » SILVA, Ermínia. Histórias do Aqui e Agora: Cabaré e Teatralidade Circense. **Repertório Teatro & Dança**/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. v. 13, n. 15, 2010.2, p. 59-73. Salvador: UFBA/ PPGAC, 2010.



POR UMA POÉTICA DA INVESTIGAÇÃO TÉCNICA: a acrobacia cênica da Cia. CLE

SAMARA DO NASCIMENTO GARCIA

**Pesquisadora, atriz circense e produtora.
Mestra pelo Programa de Pós-Graduação
em Artes da Universidade Federal do Ceará.
Professora do *Colaboratório em Artes
Circenses* e do Centro de Formação em Artes
da FUNCEB/BA.**

RESUMO

Este estudo se dá como partilha do processo criativo da Cia. CLE (CE) na composição do espetáculo *Quintal* (2016), partindo em busca de uma contextualização do trabalho que desenvolvemos para pensar onde este está inserido. A construção dramaturgical pautada na investigação de uma acrobacia para a cena e em um contorno poético dado pela obra de Manoel de Barros, partindo para reflexões acerca das tessituras poéticas que atravessam a criação, assim como sobre como fomos levantando durante esse processo nossos métodos, ferramentas e recursos.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo.

Acrobacia.

Risco.

Processo Criativo.

Crítica de processos.

ABSTRACT

*This study is a sharing of creative process of Cia. CLE (CE) in the composition of the show *Quintal*, starting in search of a contextualization of the work that we developed to think where it is inserted. The dramaturgical construction based on the investigation of an acrobatics for the scene and in a poetic outline given by the work of Manoel de Barros. Departing for reflections on the poetic tessituras that cross the creation, as well as on how we were raising during this process our methods, tools and resources.*

KEYWORDS:

Circus.

Stunt.

Risk.

Creative process.

Process critique.



Em seus 12 anos de atuação, a *Cia. CLE*¹ vem se

debruçando sobre a pesquisa das artes do circo como forma de potencializar a composição cênica de seus espetáculos. Em um contexto contemporâneo que busca perceber a força imagética presente nas técnicas circenses é que se deu a formação da *Cia. CLE* em 2007 na cidade de Fortaleza, capital cearense, e a criação de nosso primeiro espetáculo intitulado *Às Avessas*, uma adaptação do conto *A primeira dor*, de Franz Kafka. Nosso encontro na Escola de Circo do Espaço Cultural Vila e a posterior fundação da *Cia. CLE* fazem parte de um movimento de intensas transformações no fazer artístico com a linguagem circense na cidade de Fortaleza (CE) e de uma expansão recente das artes do picadeiro para além das lonas.

Trata-se de um contexto em que a linguagem circense inicia seu processo de transformação tendo como um dos principais fatores a mudança no modo de transmissão do saber; escolas são criadas para proporcionar a democratização e a ampliação das artes do picadeiro. Um contexto em que a linguagem circense deixa de ser uma arte transmitida somente no interior das famílias e começa a ser difundida e praticada em escolas e grupos. Como afirma Bolognesi (2006):

A aproximação da cena teatral com o picadeiro envolve o domínio das várias facetas acrobáticas, que ganham novos sentidos a partir das lentes do teatro e da dança. Esse movimento de reaproximação pode ser detectado a partir do final dos anos de 1970. A criação das várias escolas de circo, no país, facilitou a aproximação dos artistas do teatro com o circo (BOLOGNESI, 2006, p. 11).

O circo passa por um processo de renovação pedagógica, não mais fundado no repasse de seus saberes e de suas práticas através da transmissão oral, levando o ensino das artes circense para outros contextos culturais e artísticos. Hermínia Silva (2007) reafirma e analisa com clareza este processo:

Formado por profissionais e artistas performáticos vindos de experiências teatrais, coreográficas, cenográficas, da dança, entre outras, eles desenvolvem a linguagem circense fora dos espaços dos circos de lona, participando da fundação de escolas de circo e da constituição de grupos artísticos (SILVA, 2007, p. 288).

¹ Uma sigla-homenagem. Homenagem póstuma a Aceilton Vicente, artista cênico e precursor da formação circense na cidade. *CLE*, como sigla de *Circo Lúdico Experimental*.



Na história do circo vemos a partir daí o surgimento de um modo de expressão artística que se autointitula mundialmente como circo novo ou contemporâneo, que reflete não só a transformação no modo de transmissão do saber circense como reverbera na estética do espetáculo. A *Cia. CLE*, como parte desse processo, investe na pesquisa da técnica acrobática para constituir sua poética de composição da cena.

Este artigo se apresenta como um dos desdobramentos de minha pesquisa de mestrado intitulada *Repetir até ficar diferente: índices de uma experimentação acrobática e cênica com a Cia CLE*, apresentada em 2017 ao PPGArtes/ICA/UFC e que também virou livro em 2019², contribuindo para um campo em expansão dos estudos e reflexões sobre os processos criativos com a linguagem circense contemporânea.

As reflexões aqui trazidas contaram com a colaboração das acrobatas e intérpretes Danielle Freitas e Sâmia Bittencourt, sendo esta última também diretora da Cia. A pesquisa foi levantada em um espaço de diálogo criado e construído coletivamente. A partir de conversas formais e informais, diários de bordo, imagens, desenhos e esforços teóricos e epistemológicos é que apresentamos algo sobre o inapreensível, sobre o sensível, que de forma singular diz respeito aos processos criativos. A abordagem dos métodos e recursos de que nos apropriamos para compor, não sendo somente ferramentas, passam por um campo que diz respeito à experiência, ao que nos afeta – e que, por isso, nos move.

A poesia de Manoel de Barros é o que costura a composição do espetáculo *Quintal* (2017), e são alguns rastros dessa trajetória que estarão aqui apontados como índices (memórias e registros do processo de composição cênica). Foi, portanto, esse recorte poético que nos colocou diante das possibilidades de pesquisa do movimento, onde se acionaram as conexões entre nossos corpos e o mundo, onde as imagens corporais emergiam a fim de se relacionar com o contexto da criação. “Poesia não é para compreender, mas para incorporar. Entender é parede: procure ser árvore”. (BARROS, 2010).

² Projeto apoiado pelo VII Edital das Artes de Fortaleza – SECULTFOR.



RISCO E REPETIÇÃO

O circo trabalha, tradicionalmente, com a perfeição técnica, com a virtuosidade, com o risco enquanto elementos fundantes de sua linguagem. Para nós, vale pensar de que forma estamos utilizando o virtuosismo e a perfeição na cena. Interessa-nos assumir o risco como também nossas imperfeições, nossas diferenças, nossos anseios, dúvidas, para pensar e experimentar a potência cênica e poética da técnica circense. Sem esquecer do que fundamenta a linguagem, sem colocar de lado o que foi acumulado enquanto saber específico de cada modalidade, em nosso caso, da modalidade acrobática. Pelo contrário, são estes nossos materiais de trabalho, que aliados às ferramentas de criação, a métodos de composição que trazemos de nossas experiências com o teatro e a dança, dão forma e materialidade a nossas criações.

Há uma discussão que é central para pensarmos as singularidades de um trabalho com a linguagem circense enquanto foco da construção cênica, sendo esta, estabelecida pela noção de risco, apontado por diversos pesquisadores (GUZZO, 2014; VIEGAS, 2008; GOUDAR, 2009) e artistas circenses, como um dos elementos fundantes da linguagem. O corpo tem papel central nas artes do picadeiro, é ele que materializa o risco e potencializa a performance. O corpo em cena no circo, tradicionalmente, carrega uma imagem que traduz o risco, a luta do homem contra a morte e as possibilidades de transgressões dos limites impostos aos corpos pelas normas, ou simplesmente pelas leis da física como a gravidade.

É a partir do risco que se desenha a estética específica que caracteriza o espetáculo circense (GUZZO, 2014). Quando o espectador se vê diante das proezas do corpo circense ele percebe a dimensão da potência humana. Interessa-nos, nesse terreno de difícil nomeação, que é, de modo geral, a arte contemporânea, destacar o risco como principal elemento que a linguagem circense apresenta para exploração das possibilidades de criação artística em diálogo com outras linguagens cênicas como o teatro, a dança e a literatura.

Quando falamos do risco na linguagem circense, há de se levar em conta que cada modalidade apresenta variáveis, seja o risco das claves do malabarista caírem ao chão, do risco no anti-herói do palhaço, do risco de queda de um equilibrista. Falo aqui, portanto, dos riscos inerentes



à técnica acrobática e de como esse risco que afirma a potência do corpo acaba por propor uma poética da cena. Na *Cia. CLE*, desenvolvemos trabalhos com outras modalidades como a pirofagia, o contorcionismo e o palhaço, mas a fim de nos aprofundarmos no recorte proposto com a criação do espetáculo *Quintal* (2017), vamos refletir adiante sobre o risco no trabalho com a técnica acrobática, assim como sobre a técnica enquanto processo investigativo.

A acrobacia de solo, no aprendizado das artes circenses, trata-se de uma modalidade que se apresenta como base primordial para outras formas de acrobacia, como as modalidades acrobáticas aéreas ou mão a mão. Consiste no domínio e nos conhecimentos das séries de movimento básicos, como o rolamento para frente e para trás, parada de mão, reversão, ponte, estrela, salto leão etc. Todo treinamento nessa modalidade se inicia com o aprendizado de tais elementos. O aprendizado do corpo acrobata dá-se de uma forma gradativa. Não é possível dar um salto leão se o acrobata não possuir o domínio de execução em um rolamento. São exercícios e atividades sensoriais que colocam o corpo em situações que não estão presentes na experiência cotidiana.

A acrobacia além de contribuir para a preparação corporal do artista circense também o coloca diante do risco, do desequilíbrio e da suspensão. A técnica acrobática, portanto, se constitui dessa sucessão de situações que transitam entre a estabilidade e a instabilidade. É caracterizada por abranger e trabalhar em seu aspecto total todas as partes do corpo na execução dos exercícios. Uma prática que necessita de força física, consciência corporal e, do ponto de vista psicológico, confiança (VIEGAS, 2008, p. 242).

Goudar (2009) afirma que, ao falarmos de aprendizado do risco, estamos falando de quatro fases de aprendizagem das artes circenses de uma forma geral: descoberta, controle, domínio e virtuosidade. Um processo que passa pela exploração do desequilíbrio e do risco eminente, indo em direção à busca pela estabilidade, seja ela estática ou dinâmica, obtida através da repetição. A partir daí o praticante pode, de forma consciente, ser capaz de romper com o equilíbrio e retornar a ele; somente após esse processo torna-se possível alterar a velocidade de execução das séries de movimento.

Uma modalidade de expressão pelo desequilíbrio, é o que permite a linguagem circense em sua proposição de uma estética do risco (GOUDAR, 2009). Portanto, seguimos em nossos processos criativos nos questionando: quais as possibilidades de investigação cênica utilizando as imagens



e discursos corporais gerados pela técnica acrobática e pelo corpo em risco? Nesses mais de dez anos, o trabalho da *Cia. CLE* vem se fundando na investigação da técnica acrobática a partir de um recorte dramático, entendendo a dramaturgia como um fio que tece, ata e dá sentido ao processo criativo (GREINER, 2005).

A TÉCNICA COMO INVESTIGAÇÃO POÉTICA

Partilho aqui as reflexões acerca de um processo de construção, teórico/prático, de uma *acrobacia cênica* pensada/experimentada pela Cia. CLE nestes anos de trabalho – e mais especificamente na composição do espetáculo *Quintal (2017)*. Quando falamos da construção de uma *acrobacia cênica*, afirmamos que a acrobacia é uma técnica circense que nos permite ressignificações em busca de novos sentidos. É nesse rumo que conduzimos o processo investigativo.

A primeira vez que ouvi esse termo foi quando Sâmia Bittencourt, nossa diretora, o utilizou para conceituar o nosso trabalho. Fiz uma pesquisa na rede para conferir se havia algum registro no uso desse termo, bem como o procurei na bibliografia levantada, nos documentários e vídeos a que assisti. Não encontrei. Falo isso não para ressaltar uma espécie de ineditismo – não há nada de inédito aqui. Inúmeras trupes e grupos circenses ao redor do mundo trabalham com os desdobramentos da técnica acrobática em suas mais diversas possibilidades para pensar suas produções.

O que mais se aproximou foi o termo *acrobacia dramática*, utilizado por Lecoq (2004), que pensou que o jogo acrobático possibilitaria a busca por um limite da expressão dramática; nesse sentido, utilizou-o como método para o treinamento do ator. O que ele defende é que, além do



trabalho com a flexibilidade, força e equilíbrio que são inerentes ao aprendizado da técnica, há a possibilidade de buscar uma justificativa dramática do movimento.

Uma ideia que, de outro modo, também perpassa o pensamento de Artaud (2006), quando fala de um atletismo afetivo, trazendo questões para pensarmos: onde se localiza o sentimento?

O importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo. Um meio de reconhecimento é o esforço; e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento (ARTAUD, 2006, p. 157).

Essa potência do corpo é o que alimenta a linguagem circense – e é essa a nossa matéria de criação. Seguimos, portanto, buscando entre a acrobacia dramática, a que se refere Lecoq (2004), e o atletismo afetivo, a que se refere Artaud (2006), a construção de uma poética a partir da acrobacia, intentando investigar e ressignificar o repertório técnico que apreendemos nesses anos de trabalho.

No decorrer da pesquisa, também nos aproximamos dos princípios da educação somática, mais especificamente dos estudos da técnica Klauss Vianna³, e pudemos perceber que havia aí artefatos de pensamento capazes de nos auxiliar na proposta de uma acrobacia para a cena. Buscamos estabelecer um paralelo entre os objetivos da educação somática na dança e suas possíveis contribuições para a técnica acrobática circense na cena contemporânea.

Temos que, dois dos principais propósitos da educação somática seriam a de oferecer aos dançarinos, coreógrafos e professores ferramentas para: melhorar a técnica e desenvolver as capacidades expressivas. (FORTIN, 2011). São dispositivos muito abordados no campo da dança contemporânea, mas que se amplificam nas discussões a respeito do corpo cênico de forma geral, ou seja, no teatro, na performance ou no circo.

As contribuições deixadas por Klauss Vianna nos permitiram perceber que o termo *técnica*, apesar de trazer consigo uma série de códigos construídos e de sua forma verbal remeter a algo fechado, pode ser concebido e experienciado como técnica em movimento (MILLER, 2005). Dessa

3 Bailarino, coreógrafo, preparador e diretor corporal de atores, filósofo da dança – como brincava – e, sobretudo, pesquisador e professor, Klauss desenvolveu um trabalho de movimento que atualmente é conhecido como técnica Klaus Vianna. Atuou desde os anos de 1940, quando iniciou sua carreira no balé clássico (NEVES, 200, p. 35).



mesma forma, falamos de um processo de *repetição investigativa da técnica acrobática*, na qual ela mesma se torna o caminho a ser descoberto.

É certo que todo treinamento tem consequências no corpo. Um corpo treinado com horas diárias de clássico será diferente de um corpo com treino de técnicas circenses que, por sua vez, será diferente do treino de técnicas de moderno etc. Contudo, se a própria técnica se apresenta como processo de investigação na sua construção didática, como o faz a técnica Klauss Vianna, o indivíduo já se disponibiliza de forma distinta entre outras aulas, e a sua aplicação será direcionada à pesquisa corporal em questão (MILLER, 2005, p. 28).

As abordagens aqui propostas a partir do trabalho de Klauss Vianna (MILLER, 2005; NEVES, 2008) nos permitiram estabelecer conexões frutíferas em relação ao trabalho que vínhamos desenvolvendo. Ao partirmos de nossos procedimentos e métodos de criação para traçar um processo criativo que caminhasse entre a técnica e a poética, afirmamos a acrobacia como lugar de experimentação e não só de repetição, posto que a ação investigativa do indivíduo é a do seu corpo em relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente e à própria criação, formando uma rede de percepções (MILLER, 2005). Os estudos de uma dramaturgia corporal a partir desses intercruzamentos nos motivaram a pensar a técnica acrobática não somente como o desenvolvimento de figuras fixadas em uma sequência de movimentos.

A proposição de uma *acrobacia cênica* está, portanto, fundada em processos de repetição, de reprodução do movimento até que estes se tornem diferentes, apontando para uma reconstrução. E é nesse sentido que o interesse sobre a técnica não recai sobre a virtuosidade na execução de um vocabulário de movimentos acrobáticos, mas, sim – e entrando em consonância com a técnica Klauss Vianna –, nos estímulos capazes de fazer emergir as possibilidades de conexões internas e externas ao sistema corpo, entendendo o corpo como um sistema aberto (NEVES, 2008). Nesse sentido, segundo Neves,

Klauss reconhecia dois tipos de forma: aquela preconcebida, estática, repetitiva, que é o oposto do movimento, que é vivo; e aquela que é fruto do autoconhecimento e dos espaços internos, que é viva, expressiva, que é o próprio movimento (NEVES, 2008, p. 39).



Para nós o que nos interessava era pensar: de que forma a repetição pode se dar de uma forma investigativa? Durante o processo enquanto nos debruçávamos sobre a poesia de Manoel de Barros nos deparamos com uma nova pista, que por sintetizar muito de nossas inquietações também nomeou a pesquisa. “Repetir, repetir – até ficar diferente, repetir é um dom do estilo”. (BARRROS, 2010)

ATRÁS DO MURO DO QUINTAL

Há anos a poesia de Manoel é interesse da *Cia. CLE* – e a criação desse espetáculo levou adiante uma pesquisa já iniciada no ano de 2010. Seis anos depois, retomamos o processo de rever o material de pesquisa já arquivado pelo grupo. São livros, áudios de poesias, documentários, compondo uma rica gama de referências que serviram de norte para o processo criativo.

A obra de Manoel de Barros (1916-2014), em seu horizonte repleto de possibilidades poéticas, fruto de uma natureza pensada por imagens e reveladas no universo lúdico do “idioleto manoelês”, se traduz em material de trabalho. É a partir de sua leitura que são experimentadas as qualidades, as tensões e as intenções que permeiam os gestos, os movimentos e as ações pesquisados durante o processo.

Há dois pilares principais que se erguem ao buscarmos sistematizar os métodos de investigação que nortearam as escolhas dos recursos e dos procedimentos criativos e que atuaram como meio para a construção do espetáculo, quais sejam: a pesquisa de uma acrobacia para a cena e a obra de Manoel de Barros. Destacamos também outros procedimentos investigativos que, dentro desse contexto, nos serviram como base para a improvisação: o encadeamento de elementos acrobáticos, criando sequências experimentadas a partir de diferentes qualidades expressivas do movimento, como espaço, tempo, peso e fluência (Laban, 1978) e a pesquisa de movimentos e ações a partir das imagens evocadas na obra de Manoel de Barros. Fomos arquivando as experimentações que, desenhadas e memorizadas, transformaram-se em material, objeto de



trabalho para composição da obra cênica, permitindo-nos experienciar a liberdade de utilizar esse conteúdo de formas variadas, alterando dinâmica, tempo, ritmo.

A construção de uma dramaturgia circense no trabalho da *Cia. CLE* tanto parte de adaptações e inspirações literárias, como também se dedica a investigar a possibilidade de criar signos e gerar sentido a partir de nossos próprios materiais, ou seja, buscar perceber os elementos acrobáticos em sua potencialidade de afirmação do corpo – o corpo como dramaturgia. É nesse sentido que afirmamos a força performativa do circo. O corpo como agente de comunicação e a cena compreendida como lugar físico, compondo uma poesia do espaço, produzindo imagens materiais que equivalem às imagens das palavras (ARTAUD, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo de criação do espetáculo, que se inicia por volta de setembro de 2015, nos deparamos com múltiplas possibilidades da poesia de Manoel de Barros, mas ali algo já ressaltava e para nós tornou-se central no processo de composição do espetáculo: fazer palavra virar corpo, fazer palavra virar gesto, ação, movimento. Nossos corpos no espaço desenhando a poesia. Nesse contexto libertador, que é a obra do poeta, algo nos impulsionava ao encontro e fomos, assim, aproximando a poética de Manoel de Barros à poética da linguagem circense – talvez ingenuamente, pois para o poeta essa relação é antiga quando diz que *aprendera no “Circo, há idos, que a palavra tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria de rir”* (BARRROS, 2010, p.). Fomos juntando os cacos, os pedaços, os rastros, as pistas para pensar que, se para Manoel sua poesia deve chegar a grau de brinquedo, é em nossos corpos que essa brincadeira se materializa.

As reflexões aqui trazidas sobre e a partir do processo de composição do espetáculo *Quintal* são um mergulho em uma prática artística que há anos desenvolvemos, mas que ainda tateava uma práxis, no sentido da busca por uma discussão teórico-prática na qual apoiássemos nossas



criações. A pesquisa ampliou as discussões sobre o circo que fazemos, a partir das peculiaridades desse modo de expressão e de seus diálogos com o teatro, a dança e a literatura.

São muitas as questões que estão entre o processo criativo e o espetáculo que estreamos no dia 09 de dezembro de 2016. Fizemos a estreia em nossa sede, o Galpão da Vila, e depois uma temporada que circulou por três bairros da cidade, com o apoio da FUNARTE, através do Prêmio Carequinha de Estímulo às Artes Circenses (2015), com o qual o projeto de criação desse espetáculo foi agraciado. Mesmo após quatro apresentações, quando iniciei a escrita destas reflexões, a obra estava aberta, não se configurando como um objeto estático, mas, sim, como um processo em andamento que, ao repetir-se, torna-se diferente. Traz, assim, a estética do movimento criador como uma estética do inacabado, para sair de uma visão ingênua de uma origem da obra de arte e relativizar a noção de conclusão (SALLES, 2008, p. 26). Ainda hoje, em tempos de pandemia e isolamento social, temos pensado como apresentá-la em outros suportes. Nesse sentido, é também um trabalho que se encontra em processo, inacabado, aberto.

Este lugar em que me coloco como artista-pesquisadora me permitiu estar dentro e fora do processo criativo, dentro como intérprete e criadora e fora como pesquisadora, exigindo-me presenças diferentes. Uso as categorias dentro e fora como forma de entender essa transição e esse rigor que diz respeito à pesquisa acadêmica e que a diferencia da pesquisa de linguagem que faz parte do nosso ofício diário e cotidiano. O que descubro no decorrer da escrita é que um alimenta ao outro, uma tarefa árdua esse trânsito, porém, tem se apresentado – apropriando-se mais uma vez das imagens trazidas por Manoel de Barros e que inspiram a escrita deste estudo e a composição do espetáculo – como um terreno baldio cheio de quinquilharias que ganham importância, um quintal frutífero.

REFERÊNCIAS

- » ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Ritual, risco e arte circense*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.



- » ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- » BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- » BOLOGNESI, Mario Fernando. **Circo e Teatro: aproximações e conflitos**. Revista Sala Preta, São Paulo, n. 6, p. 9-19. nov. 2006. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288/60270> >. Acesso em: 20 ago. 2014.
- » BOLOGNESI, Mario Fernando. Astley: observações históricas sobre o circo. In: **Palhaços**. p. 19 – 56. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- » CARAMUJO Flor. Direção: Joel Pizzini. Publicado em 27 de Junho de 2015 em: < https://www.youtube.com/watch?v=63lITjD_8fw >. Acesso em: 15 jul. 2016.
- » CIRCO é... Circo. Produção: Sesc TV. Publicado em 1 de julho de 2016. color. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=iB93B97GhC0> >. Acesso em: 05 abr. 2016.
- » FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartennieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Anna Blume, 2006.
- » FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, C.; MARINHO, N (orgs.) **O avesso do avesso do corpo – educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 25-42
- » GREINER, Christine. **O corpo: pista para estudo indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- » GUZZO, Marina Sousa Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Anna Blume, 2009.
- » LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- » LECOQ, Jacques. **El cuerpo poético**. Trad. Joaquín Hinojosa e María del Mar Navarro. Barcelona. Alba Editorial, 2004.
- » LÍNGUA de Brincar. Direção: Lucia Castelo Branco e Gabriel Sanna. Publicado em 23 de agosto de 2014. Color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xvz14rthe3M&t=3218s>>. Acesso em: 05 jun. 2016.
- » MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que se dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo. Summes, 2012.
- » NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo, Cortez, 2008.



- » RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- » SALLES, Cecília Almeida. **O gesto inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Anna Blume, 1998.
- » SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. São Paulo, Ed. Horizonte, 2008.
- » SILVA, Hermínia. **Circo Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.
- » SILVIA, Ermínia. **O circo sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX**. Dissertação Mestrado Março 1996, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.
- » SÓ dez por cento é mentira. Produção: Artesanato Eletrônico. Direção e Roteiro: Pedro Cezar. Publicado em 15 de fevereiro de 2013. color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QZLC8wNVtfs> > Acesso em: 12 out. 2015.
- » TELLES, Narciso. (Org.) **Pesquisa em Artes Cênica: textos e temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.
- » VEIGA, Guilherme. **Ritual, Risco e Arte Circense**. Brasília: Editora UnB, 2008.
- » VIANNA e CARVALHO, Klauss e Marco Antônio de. **A dança**. São Paulo. Siciliano, 1990.
- » WALLON, Emmanuel (Org.) **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte, Autêntica, 2009.



A ÓPERA ACROBÁTICA: Strach – Canção do Medo

DIOCÉLIO BARBOSA

Pesquisador, palhaço, circense, encenador e produtor cultural. Graduado em Artes Cênicas/UFPB. Especialista em Gestão e Produção Cultural/UFCG. Mestre em Artes Cênicas/UFRN. Doutorando em Artes Cênicas/UFBA. Artista e produtor da Trupe Arlequin de Circo Teatro e idealizador do Festival Balaio Circense.

RESUMO

Neste estudo traço caminhos reflexivos que levantam questões, contextos e pensamentos em torno da escrita cênica circense, definida como sendo o elemento estruturante de uma encenação que se utiliza da articulação entre os elementos cênicos. Para tanto, estabeleço um diálogo com alguns aspectos da encenação *Strach – Canção do Medo*, passando pela relação entre a linguagem artística do circo e da ópera para chegar especificamente na arte acrobática. A escolha desta obra se deu em decorrência das provocações trazidas em sua escrita cênica, evidenciadas pelos entrecruzamentos sobrepostos de emoções, deslocando-me, em cada cena, para diversas experiências sensoriais.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo.

Acrobacia.

Escrita Cênica Circense.

Strach.

ABSTRACT

*In this study I trace reflective paths that raise questions, contexts and thoughts around circus scenic writing, defined as being the structuring element of a staging that uses the articulation between the scenic elements. For this, I establish a dialogue with some aspects of the staging *Strach – Song of Fear*, going through the relationship between the artistic language of the circus and the opera to get specifically in acrobatic art. The choice of this work was due to the provocations brought in his scenic writing, which are evident by the overlapping intersections of emotions, which shifted me, in each scene, to different sensory experiences.*

KEYWORDS:

Circus.

Acrobatics.

Scenic Writing Circus.

Strach.



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com este estudo, trilho por um percurso reflexivo, tendo como base a tessitura de uma escrita cênica circense, definida como sendo uma articulação estruturante de uma encenação através da composição dos elementos da cena. Portanto, “é a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos (...) e organiza suas interações” (PAVIS, 2009, p.132). Para contribuir com esta reflexão, adoto como suporte de diálogo o espetáculo *Strach – a Fear Song* (*Strach – Canção do Medo*), da Bélgica.

Quem dirige e assina a dramaturgia da obra é o canadense Patrick Masset. O espetáculo faz parte do repertório do grupo *Théâtre d'un Jour*¹, fundado em 1994 pelo próprio diretor, que, ao longo de sua trajetória artística, vem questionando o significado e o conceito de transdisciplinaridade, como também o lugar em que cada indivíduo deve ocupar na sociedade contemporânea.

Durante a programação da quinta edição do CIRCOS – Festival Internacional SESC de Circo², realizado na cidade de São Paulo³ –, e dentre os espetáculos inéditos nas Américas, *Strach* cumpriu curta temporada, de 18 a 20 de junho de 2019. A primeira edição do festival ocorrera em 2013 e, desde então, vem apresentando propostas reflexivas que permeiam discussões variadas em torno de: dramaturgia circense; risco e virtuosismo; caminhos do circo no Brasil; conceitos de fronteira, como borda, centro e identidades. Em sua última edição, trouxe à tona a questão do circo como espaço de integração de linguagens.

A ENCENAÇÃO

“Tout commence avec une voix dans le noir.

Une berceuse qui nous aide à supporter les ténèbres.

¹ Saber mais em: <http://www.t1j.be>

² Saber mais em: <http://www.circos.sescsp.org.br>

³ Foi neste período que tive a oportunidade de assistir *Strach*.



Puis vient une autre voix, parlée cette fois.
La voix d'une enfant qui rêve de devenir un cow-boy.
Un cow-boy rouge.
Et enfin apparaissent les corps (...)”⁴

Três acrobatas, sendo uma mulher e dois homens, mais uma cantora lírica e um instrumentista. Durante toda a encenação, os espectadores permanecem próximos dos movimentos acrobáticos realizados, da melodia da voz e da sonoridade dos instrumentos musicais, que ecoam em um espaço intimista, no qual o público é disposto em volta da cena. A obra objetiva através das provocações trazidas pelo elenco nos convidar a refletir sobre as possibilidades de convivência com os nossos medos e de nossa capacidade de superação. Tudo isso me fez perceber que o jogo cênico não se limita apenas ao ato de observação por parte do público. Pelo contrário, a todo momento, cria-se, de forma sutil, uma atmosfera ritualística, participativa, interativa e dialógica, sem que a percebamos. Durante o desenvolver do espetáculo, foi acionada em meu corpo uma instabilidade, que vibrou conjuntamente com os corpos dos artistas em cena. Verticalizei juntamente com as proezas acrobáticas. Suspendi a minha respiração com a canção da performer lírica. Flutuei e deixei-me levar pela melodia expandida do piano e pela força do tambor. A potente simbiose entre o corpo sonoro e os corpos acrobáticos contribui para que sejamos atravessados por diversas atmosferas, que sugerem, por sua vez, o tom poético das cenas. A música é um agente ativo, que acompanha o desenrolar da narrativa fragmentada do espetáculo sem se esvaír, ganha protagonismo na encenação. Ao invés de ser mera subordinada da proposta cênica, a música interfere e propõe também as suas subjetividades, que se conectam e se entrecruzam com os outros componentes da cena.

E é nesse entrecruzamento que a paisagem sonora emanada pela encenação se efetiva como um dos elementos fortes do encontro do espectador com a obra. Isso ocorre, sobretudo, nos momentos em que a cantora lírica também realiza movimentos acrobáticos enquanto canta – resultando na composição de diversas imagens corporais executadas junto aos três acrobatas – como também na relação construída com o público, como, por exemplo, quando em determinado momento do espetáculo, a plateia é convidada a fazer um coro de mãos destinado a suportar

4 “Tudo começa com uma voz no escuro. / Uma canção de ninar que nos ajuda a suportar a escuridão. / Então vem outra voz, falada desta vez. / A voz de uma criança que sonha em se tornar um cowboy. / Um cowboy vermelho. / E finalmente aparecem os corpos (...)”. [Dossiê do grupo. Tradução do autor].



a inclinação do corpo da cantora, criando-se, assim, um elo de cumplicidade poética, entre os artistas e as testemunhas do ato cênico.

A qualidade intimista e as relações estabelecidas de cumplicidade são aguçadas pela articulação das estruturas produzidas por um lirismo poético, o qual se torna potente, tendo em vista que instaura uma atmosfera onírica e que apresenta ações e formas imersas em um processo de subjetivação. O gênero lírico é característico, dentre outros aspectos, por: constituir uma poética performativa do enredo, ao invés de uma narrativa linear de uma fábula; mergulhar o tempo e espaço em um processo de subjetivação; recusar a lógica sintática; apresentar aspectos de repetição, cíclicos, como um espiral, mas que sempre voltam ao ponto de partida, com outro nível de intensidade.⁵

Acredito que tais características estimulam no espectador a eclosão de sentimentos, o que proporciona uma polifonia de fontes enunciativas e dá margem para a liberdade da construção de subjetividades em cada indivíduo. Na condição de plateia, tentei moldar o meu corpo na cadeira do teatro – em vão, pois, a cada momento que pensei em me acomodar, a cena me surpreendia com uma nova tensão e desestabilizava as minhas emoções. Em todos os atos que se sucedem, não existe esvaziamento de sensações. Pelo contrário, a encenação inunda e preenche o espectador, convidando-o a navegar por um transbordamento de percepções e sentimentos variados, que ativam memórias e sensações. Os meus olhares se expandiram e fiquei extasiado com a capacidade daqueles corpos de desafiar a gravidade, não no sentido de endossar um super-humano em cena, mas, sim, no fato de eles se proporem a jogar com os seus limites e fracassos, na medida em que, na cena, são construídas pirâmides de três alturas, para, logo em seguida, serem desmanchadas e reconstruídas novamente. É um jogo de contorção, força, destreza, expressão, respiração e suor, que exala sentidos polifônicos.

A abertura da encenação para o derramamento de subjetividades dá espaço para a criação de uma rede de tessituras de emoções que me levou a um ato de cumplicidade com quem e com o que estava em cena naquele momento. Em certos instantes, chega-se a criar paradoxos, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que me sentia livre para criar e compor as minhas próprias leituras da experiência, também fiquei preso pela força arrebatadora da expressão dos atuantes. Esse laço é muito perceptível quando, em um dos momentos do espetáculo – um dos mais tensos, por sinal –, um dos acrobatas convida uma espectadora para a cena. Ele

⁵ Ver MENDES, Cleise Furtado. A Ação do Lírico na Dramaturgia Contemporânea. *Revista aSPAs*, São Paulo, vol. 5, n. 2, p. 5-15, 2015.



passa, então, a conduzi-la por meio da realização de pequenos movimentos acrobáticos; e, à medida que as relações se estabelecem, o nível de dificuldade dos movimentos vai aumentando. Cria-se um suspense verticalizado conforme a espectadora passa a escalar os corpos dos acrobatas, até chegar ao ponto máximo da escalada, ficando em pé sobre os ombros de um dos artistas. Nesse momento, quando um deles solta as mãos da espectadora e ela fica em cima sem nenhum aparato de proteção – salvo os acrobatas dispostos ao redor do portô⁶ –, percebe-se que a respiração da audiência fica em suspensão junto com a da espectadora. Um ato corajoso, que me fez indagar: se o espetáculo não tivesse estabelecido aquele enlace de cumplicidade desde o início, a espectadora, aparentemente sem nenhuma técnica acrobática, iria se lançar ao desafio de escalar corpos desconhecidos? De desafiar a gravidade dessa forma? De jogar com a proposição da cena de forma espontânea? Acredito que não. Então, tudo leva a crer que o importante não será apenas o que fazer, mas principalmente o como articular as relações de cumplicidade na cena.

No que diz respeito à articulação dos elementos cênicos, verifiquei que não havia cenários no espetáculo, salvo aqueles criados pelos meus próprios devaneios. Contudo, materialmente, existem pequenos objetos, os quais entram e saem de cena, em momentos específicos do espetáculo. Temos, por exemplo, um pedaço de tronco de árvore, que é posto no centro do picadeiro e que remete a uma ligação com a terra, com a raiz de um homem que reconhece a sua essência e a sua origem.

Em cima desse tronco, formam-se novamente pirâmides humanas, constituídas pelos corpos dos três acrobatas. Tal movimentação repete-se por diversas vezes, executada e construída por diferentes percursos, o que proporciona uma dinâmica visual incrível. Ao expandir essas pirâmides para cima, um clarão abre-se no alto. Essa experiência me deixou como herança alguns questionamentos. Será que estão em busca de suas essências perdidas? Ou do divino? Ou, ainda, à procura de seus verdadeiros papéis neste mundo? Ou será que almejam um refúgio para seus medos? A resposta fica em suspensão, e as luzes se apagam. Final do espetáculo. Aplausos!

⁶ Quem está na base da acrobacia.



UM CONTEXTO ACROBÁTICO

Depois de decorridos alguns caminhos reflexivos da escrita cênica circense em *Strach...* – que traça uma relação entre a linguagem artística da ópera, composição dramática em que se combinou música instrumental e canto, e a linguagem do circo, representada pelas proezas acrobáticas –, recuaremos um pouco no tempo, para refletirmos, mesmo que em uma breve exposição, sobre a presença e os rastros deixados por essa prática circense ao longo da sua história.

A Arte acrobática, nascida muito antes do circo moderno ocidental, no final do século XVIII, é uma arte rizomática, uma vez que a sua presença nos liga a diversos lugares e a contextos socioculturais diferentes. Assim, “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas”⁷. Portanto, é constituída de natureza complexa e tecida por linhas que traçam diversas hipóteses de sua existência, sendo difícil defini-la por meio de uma origem precisa. Nesse sentido, pensar em acrobacia é pensar no corpo como canal para expressão humana, seja artística, bélica ou de lazer.

Strehly (1903, p.14), em sua obra *L'Acrobatie et les Acrobates*, apresenta-nos uma explicação acerca da origem da palavra “acrobata”. O autor afirma que: “*Le mot acrobate est un mot d'origine grecque. Il signifie: 'Celui qui marche sur la pointe des pieds' (de acros, qui est à l'extrémité, et batès, qui marche)*”⁸, ou seja, acrobata é aquele em busca de uma suspensão. E ainda acrescenta: “*Il désignait chez les anciens les danseurs, les funambules, les sauteurs, les saltimbanques*”⁹. Assim sendo, o vocábulo passou a representar aquele que tem força e demonstra habilidades e proezas. Substituiu a palavra “saltimbancos”, que, segundo o autor, é de origem italiana e caiu em desuso principalmente por ser considerada uma expressão pejorativa, pois, de forma geral, significa “saltar sobre bancos”. O novo vocábulo também superou um termo ainda mais antigo: o *tumbeor*, originado do inglês *tumbler*, que designa “aquele que deixar tombar”, destinado a definir os saltadores de feitos ágeis e perigosos da época medieval. Em cada país, ao longo da História, foram utilizadas outras diversas denominações para se referir a essa mesma prática. Por exemplo, para o ato de se equilibrar sobre as mãos, hoje conhecido como parada de mão, havia

⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p.16.

⁸ “A palavra acrobata é de origem grega. Ela significa: ‘Aquele que caminha na ponta dos pés’ (*acros* refere-se ao que está na extremidade, e *batès* ao que caminha)” (Tradução do autor).

⁹ “Designava entre os antigos os bailarinos, equilibristas, saltadores, saltimbancos” (Tradução do autor).



as denominações *cybisteter*, entre os gregos, e *cernuus*, entre os latinos. Desse modo, a palavra “acrobata” e as variações “acrobático” e “acrobacia” tornaram-se mais usuais.

No entanto, as proezas acrobáticas realizadas por um só indivíduo ainda não eram suficientes. Até que chegaram outros da mesma espécie e, com a união, construíram pirâmides humanas, de diversas alturas e diversos formatos. Estimulados pela busca de mais complexidades, agregaram à prática acrobática aparelhos e objetos. Contudo, é importante ressaltar que a descrição apresentada acerca de tal percurso não visa afirmar que os desdobramentos surgidos tenham ocorrido necessariamente na ordem aqui exposta; no entanto, ela demonstra como a arte acrobática é híbrida e como, através do tempo, vem se renovando e recriando outras combinações. No início do século XX, Strehly (1903, p. 76) já citava uma classificação de todas as representações da acrobacia daquela época. São elas:

1. Équilibristes sur les mains, 2. Disloqués, 3. Sauteurs à terre et clowns, 4. Pyramides et sauts en colonne, 5. Athlètes du tapis, 6. Anneaux, 7. Barres et trapèzes, 8. Funambules et équilibristes aériens, 9. Trinka et jeux icariens, 10. Jeux japonais, 11. Jeux arabes, 12. Acrobates équestres, 13. Cyclistes acrobatiques, 14. Jongleurs et jongleurs équilibristes, 15. Pantomimes.¹⁰

Na Roma Antiga, o *Circus Maximus*, construído antes da era cristã, acomodava cerca de 150.000 espectadores. Era um estádio de entretenimento, arquitetado para receber eventos políticos, religiosos, esportivos e lutas. Além disso, consta que recebia apresentações artísticas, em caráter secundário, de acrobatas, funâmbulos, malabaristas, dentre outras atrações de artistas itinerantes¹¹.

De acordo com Thétard:

Sauf à Byzance, dans l'Europe du Moyen Age et jusqu'au XVIII siècle, il n'y eut point de cirques ni d'hippodromes, à moins qu'on ne veuille considérer comme tels les enclos où se donnaient les tournois de chevalerie (...) ¹² (1978, p.21).

Podíamos encontrar tais artistas perambulando, sobretudo nas feiras mais populares das grandes cidades, como as de Saint-Germain e Saint-Laurent, em Paris. Esses artistas apresentavam

10 1. Equilíbrio sobre as mãos, 2. Deslocamentos, 3. Saltadores no chão e *clowns*, 4. Pirâmides e saltos em colunas, 5. Atletas do tapete, 6. Anéis [argolas], 7. Barras e trapézio, 8. Funâmbulos e equilíbrio aéreo, 9. Trinca e jogos icários [um acrobata, o portô, deitado sobre a trinca, manipula um outro acrobata, o volante, com os pés], 10. Jogos japoneses [arte japonesa], 11. Jogos árabes [arte árabe], 12. Acrobatas equestres, 13. Ciclistas acrobáticos, 14. Malabarismo e malabarista equilibrista, 15. Pantomimas. [Tradução do autor, grifo nosso].

11 Ver em BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos Urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2018. P. 30-42.

12 “Exceto em Bizâncio, na Europa da Idade Média e até ao século XVIII, não havia circos nem hipódromos, a menos que queiramos considerar como tal os recintos onde se realizavam os torneios de cavalaria (...)”. [Tradução do autor].



as suas destrezas de forma independente ou em trupes, até mesmo integrando as pantomimas dos grupos teatrais e nas intervenções dos charlatões. Foram diversos os campos de atuação dos acrobatas no referido período, fato esse que chamou a atenção dos grupos estatais da época. Segundo Hodak e Kwint (2002), dentre tais grupos estavam o *Théâtre Français*, mais tarde nomeado *Comédie Française*. Esse grupo detinha o monopólio da fala na representação dos dramas e das tragédias, e a *L'Académie Impériale de Musique* possuía o monopólio da música por meio da ópera.

No referido contexto, muitos artistas foram perseguidos, por serem considerados produtores de uma arte menor e, portanto, não oficial. Entretanto, por meio de seus atos inventivos, os acrobatas, ao lado de outros artistas errantes, sempre procuravam de alguma forma transgredir as regras impostas pela corte. Em decorrência de tal fato, esse período foi marcado por uma diversidade de inovações cênicas, as quais ainda hoje reverberam na cena contemporânea.

Com o passar do tempo, tais artistas voltaram a se apresentar de forma constante em espaços fechados, com a cobrança de ingressos, o que propiciou desenvolvimento, expansão e popularização da arte acrobática. Nesse sentido, merecem destaque dois importantes empreendedores artísticos do século XVIII: o francês Jean-Baptiste Nicolet (1728 – 1796) e o inglês Philip Astley (1742-1814). A partir do século XVI, a arte tornou-se mais regular e, com o decorrer do tempo, os diretores dos teatros de feiras passaram a construir casas de espetáculos e a contratar artistas ambulantes. Um dos mais famosos dessa época foi Nicolet, que construiu o Théâtre de la Gaîté, em 1759, no Boulevard du Temple, em Paris, para abrigar as exposições de suas atrações acrobáticas (STREHLY,1903).

Outro espaço que merece destaque é a Astley's Riding School, fundado, em 1768, pelo suboficial da cavalaria inglesa Philip Astley, em Londres. Inicialmente, funcionava como uma escola de equitação, no turno da manhã. Logo depois, passou a receber apresentações artísticas em outros turnos. Nesse local, seriam lançadas as bases do que viria a ser o espetáculo de circo moderno, o qual resultaria da associação da arte equestre de volteios com a arte dos saltimbancos oriundos das feiras e praças públicas. Astley é considerado por muitos artistas, empresários, historiadores e estudiosos como o mentor e propagador dessa forma moderna de espetáculo circense.



Um dos momentos da nossa história em que houve intensificação da arte acrobática com a pesquisa e prática teatral ocorreu no início do século XX, na Rússia. Em tal período, o movimento naturalista sofria esmagadoras críticas da escola simbolista e, posteriormente, dos cubistas e futuristas. O teatro buscava se reencontrar com o próprio teatro. Diferentes diretores vanguardistas desejavam romper com os padrões impostos pelo movimento naturalista, o qual defendia a arte como imitação fiel da vida e que, como tal, deveria ser transposta para o palco através da encenação.

Nesse contexto, entram em cena artistas como Meyerhold e Maiakovski, que iriam revolucionar o contexto teatral da época. Para tal feito, eles voltaram suas práticas de criação artística para a pesquisa de recursos da linguagem circense, sobretudo para a corporeidade dos acrobatas. Nessa arte, Meyerhold iria encontrar elementos substanciais, como a plasticidade e a resistência dos gestos e movimentos, passando a elaborar as bases do seu método de pesquisa, a biomecânica, que, conseqüentemente, reverberou na estética de suas encenações. Já Maiakovski iria investir principalmente na construção da dramaturgia teatral. Ambos os criadores, porém, inspiraram-se em ideais revolucionários, visando à criação de um “novo homem” e ao surgimento de um teatro antipsicológico, embasado na ação e na teatralidade.¹³

Poderia, ainda, traçar outros momentos da História em que a arte acrobática deu vazão a infinitas possibilidades de criações expressivas. No entanto, este estudo pretendeu até aqui passear por determinados contextos e conceitos, que foram desenhados durante a prática acrobática, objetivando uma ampliação de perspectivas que contribuam na apreciação dos espetáculos de circo em nossa contemporaneidade, sobretudo no que diz respeito a *Strach – a Fear Song*.

PERSPECTIVAS EM STRACH

O espetáculo apresenta-se como uma experiência provocativa, que visa colocar o espectador tanto diante de seus medos pessoais, como também

13 Saber mais em FERREIRA, Marcos Francisco Nery. No Vertiginoso Picadeiro Soviético. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 13, n. 15, p. 17-24, 2010.2.



diante do outro e do mundo real. Propõe um questionamento acerca da nossa capacidade de conviver com tal sentimento de medo, em nosso dia a dia. Nesse sentido, o diretor Patrick Masset acredita que

O capitalismo nos coloca na competição por um mundo que só dá voz aos ricos. Antes tínhamos medo da morte, agora temos da vida. Não é normal. Precisamos aceitar nossos medos e os dos outros para construir algo novo. (Circos, 2019, p.71)

Para traçar e fortalecer o diálogo com o público através da encenação de *Strach...*, o diretor apoia-se em três metáforas: 1. Política: quando se carrega a voz da verdade, representada em cena pela cantora lírica, que se desloca pelo espaço sobre um dos acrobatas; 2. Simbólica: no qual essa mesma voz possa ser ouvida por todos; 3. Concreta: na medida em que se leva a crer na importância da utilização de tal verdade como potencialidade para que enfrentemos diretamente o medo, esse fantasma que nos assombra e desestabiliza, em muitos momentos¹⁴.

Desse modo, organizaram-se as ideias em torno dessas inquietações, e o espetáculo foi concebido como um canal que pudesse dar vazão a tais provocações que afetavam o diretor em relação ao mundo. Esse tem sido um recurso habitual, utilizado pelo diretor como disparador em processos criativos para conceber suas obras.

O arquétipo do medo atravessa toda a encenação objeto deste estudo, e é articulado pela relação que se estabelece entre as linguagens do circo e da ópera. Nesse aspecto, as fronteiras entre os referidos territórios artísticos são fluidas, borradas, contribuindo para que elas se entrelacem e se confrontem cenicamente, no intuito de potencializar o contágio entre suas especificidades e para que se reverbere na cena tudo aquilo que elas têm em comum: emoções e sensações.

Para Masset, essas linguagens são expressões que necessitam de inteireza e verdade extremas em suas ações, para que, de fato, efetivem-se cenicamente enquanto artes atravessadoras e provocadoras dos sentimentos mencionados anteriormente¹⁵. No circo, durante a execução de uma proeza acrobática, por exemplo, o artista necessita que corpo e mente estejam conectados e em estado de prontidão, para que nenhuma interferência – seja externa, como ruídos, seja interna, tais como preocupações, medos e aflições – venha a se tornar empecilho à execução de sua ação, evitando-se, assim, um possível acidente. Da mesma forma, isto também se refere à

¹⁴ Baseando-se em entrevista escrita, destinada a este artigo, concedida pelo diretor do espetáculo ao presente autor e recebida por *e-mail*, em 09 de abril de 2020.

¹⁵ Idem.



cantora de ópera, pois, caso o seu nível técnico não estivesse em perfeita concordância com o que ela se propõe a executar, uma simples desafinação poderia prejudicar a harmonia da obra. Vale ressaltar que a harmonia à qual este estudo se refere é aquela que está em consonância com a concepção da encenação, visto que até mesmo uma desafinação ou atravessamentos de notas musicais, principalmente na cena contemporânea, podem se tornar harmoniosos, sim, desde que estejam em consonância com a proposta do espetáculo.

Portanto, o risco se faz presente nos dois casos, mas apresenta níveis e intensidades diferentes. Assim sendo, o acrobata joga com o risco real, concreto, representado pela possibilidade de uma fatalidade; já a cantora de ópera trabalha no registro do risco simbólico, representado pela probabilidade de uma desafinação, desde que não proposital.

Em se tratando do risco real no circo, a dramaturga belga Bauke Lievens tenciona este recurso como sendo um mito forjado pelo artista circense:

O risco físico ao qual o artista de circo se expõe só reforça a aparência de autenticidade, mas na realidade um artista de circo nunca vai realizar um truque que ele ou ela não tenha dominado completamente. Este domínio é um produto da constante repetição dos mesmos movimentos ao longo de um período de treinamento. Ou, em outras palavras, o treinamento aumenta o potencial físico do artista com o objetivo de criar uma ilusão de impossibilidade que é então, resumidamente, prejudicada pelo “sucesso” do truque¹⁶.

Segundo a dramaturga, o circo criou essa visão romântica de um lugar que abriga a autenticidade e o desejo do impossível através da virtuose. Ela acredita que, hoje, o público não está mais interessado na representação do artista como sendo um super-herói, um ser que desafia as forças naturais da física, como a gravidade, por exemplo. O público não está à procura desse ser que se exiba em cena, mas, sim, interessado por quem verdadeiramente ele é. Para Bolognesi, mesmo com toda a virtuose apresentada em cena:

(...) os artistas, especialmente aqueles que se entregam aos números de risco, não estão ali “representando papéis”, tal como ocorre nos palcos, nos espetáculos teatrais. Se houver alguma espécie de semiose nos números que

¹⁶ Disponível em: <
<http://www.instrumentodever.com/poeticas/>>.
Acesso em: 05 maio 2020.



envolvem acrobacias arriscadas ela é dada pelo próprio desempenho do artista. O sentido, portanto, é oriundo do corpo e é encontrado na *performance* em si mesma, no exclusivo tempo e momento de sua duração. Ele não extrapola esse limite. O desempenho, nesse caso, não remete a nenhuma realidade exterior e ausente (...). O artista não representa: ele vive seu próprio tempo, com seu ritmo e pulsação próprios; 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 (...). Como espetáculo, representam aquilo que são. (2003, p.192-193).

Ainda sobre tais aspectos da presença cênica, em *Strash...*, o diretor afirma que está em busca de ser a verdade, ao invés de dizer a verdade:

(...) não estou interessado na noção de “personagem” (...). Eu sempre me afasto do ator/atriz e tento compor a partir de quem ela é, como ela pensa, como se move etc. A minha escrita adapta-se a ele/ela (...). Trabalhando a partir dos intérpretes (de quem eles são), e em grande proximidade com os espectadores, o circo (e a ópera) torna-se mais humano, mais próximo das pessoas e isso é importante para a arte que hoje se afasta das pessoas através do pensamento, da técnica, do dinheiro, etc. É também por isso que gosto do circo que veicula um laço “popular”, um laço forte com a infância e por isso também queria pô-lo à prova da ópera, que supostamente dirigir-se a uma elite. E vê-se que os dois se casam maravilhosamente bem¹⁷.

Dessa forma, embasado no pensamento dos três autores, poderíamos pensar que a chave da questão esteja principalmente em um lugar que abranja a constituição das poéticas e de suas articulação através da escrita cênica, uma vez que, na arte, não existe caminho certo ou errado dentro do âmbito de uma moral a ser seguida, mas, sim, o que funciona e o que não funciona durante o ato de encontro do espetáculo com o público. Essa fase do encontro é uma das mais importantes a serem consideradas, tendo em vista que é a partir dela que se pode avaliar se as articulações entre os elementos cênicos (vistos e ouvidos) – tais como música, luz, coreografia, figurino, adereços, cenário etc. – foram elaboradas e conectadas com rigor. Isso reforça e confirma

¹⁷ Entrevista escrita, destinada a este artigo, concedida pelo diretor do espetáculo ao presente autor e recebida por e-mail, em 09 de abril de 2020. [tradução do autor].



a importância de considerarmos o processo criativo como sendo também uma obra de arte, ao invés de focarmos apenas no resultado do produto apresentado no final.¹⁸

A preocupação excessiva com a estética ou com o enredo em si pode sufocar a obra. Pode provocar um esvaziamento de sensações, ocasionado por uso excessivo de metáforas e simbolismos deslocados de contextos, como se quiséssemos encaixar um cubo dentro de um triângulo, sem considerar o que de fato a cena quer emergir. Assim sendo, todos esses empecilhos podem causar intelectualismo exacerbado, um rompimento do ritmo da obra, em decorrência de uma articulação mal executada dos elementos cênicos. É necessário que estejamos abertos para traçar um diálogo com o mundo à nossa volta, ao invés de falarmos apenas para a nossa arte. É preciso que haja sensibilidade para captar o que o processo tem a nos revelar e, ainda, absorver como essas revelações podem se entrelaçar e se justapor sem que haja ruídos.

Ainda seguindo essa linha de pensamento, e no que tange às articulações em um contexto relacional entre as linguagens do circo e do teatro, Bolognesi aponta que:

O circo que adota o teatro pode experimentar um processo (...) de imprimir sentidos intelectuais às matrizes sensoriais do circo. Agindo assim, ele rejeita as dimensões do sublime e do grotesco para se firmar na instância do belo. Este processo provoca o fechamento da cena em si mesma e o público é posto na passividade da sala escura. O circo estaria, então, alçado à categoria de “civilizado”, isto é, com a função específica de reiterar uma cultura afirmativa (...). (2003, p. 201).

Nesse sentido, tal risco ocorre quando algumas dessas especificidades da linguagem circense – apontadas pelo autor – não são consideradas. Porém, reforçamos que a chave não estaria apenas no que é feito, mas, também, no como esses elementos serão conectados e articulados entre si.

Para falarmos mais sobre a referida abordagem, passamos a trilhar caminho inverso, isto é, o teatro em busca do circo. Recorreremos ao pensamento do diretor de teatro, cinema e vanguardista russo, Sergei Eisenstein (1898-1948). Ele encontrou, na elaboração do programa circense e nos sentimentos que ecoavam no público – tais como as alternâncias entre as tensões geradas no espectador pelas proezas do corpo sublime do artista e o relaxamento provocado pela

18 Ver BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. Folha de S. Paulo, 13 de julho de 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>>. Acesso em 15 jun. de 2020.



comicidade do corpo grotesco –, elementos inspiradores para traçar a sua metodologia não linear e antinaturalista de criação cênica, a qual denominou de montagem de atrações.

Eisenstein considerava que, para que se tivesse um bom espetáculo, seria preciso montar um bom programa. Também abordava a importância da sobreposição de imagens, que, quanto mais diversa e conflituosa ela fosse, mais intenso seria o efeito sobre as reações do espectador, ao provocar choques de diversas intensidades. Estes, por sua vez, viriam a colaborar com a abertura de um canal para a evasão dos sentimentos internos, contribuindo para conquistar a atenção do público. (ROSA, 2019).

Nesse sentido, as articulações, as provocações e a tessitura da escrita cênica de *Strach...* ficam evidentes e se distanciam de serem um emaranhado de fibras; pelo contrário, apresentam um entrecruzamento de emoções, o que me fez deslocar, a cada cena, para diversas experiências sensoriais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inquietações e as proposições apresentadas pela companhia ficam claras quando se assiste ao espetáculo *Strach...*, sendo derramadas no picadeiro durante a encenação. Percebi que o público não se contentava em ficar à margem do espetáculo, como meros observadores. Os impulsos guiavam para um mergulho fundo na experiência sensorial. A escrita cênica é muito bem delineada, o que deixa tal mergulho ainda mais emocionante e instigante. A multiplicidade de elementos das linguagens artísticas do circo e da música nos chega como uma onda fluida, uma onda de conexões que se entrelaçam, que estabelecem diálogos e borram visões fronteiriças, trazendo, através dos cruzamentos, um não lugar, o entre de todas as coisas.



Trabalhar com a linguagem circense é ampliar os horizontes para que haja mistura, interlocução, variedade, polifonia. O encenador que não se deixar envolver por essas abordagens dialógicas perderá o grande potencial que as artes circenses têm a oferecer. Em *Strash...*, o elenco é harmonioso. Os artistas traçam entrecruzamentos de marcações cênicas diluídas por meio de movimentos fluídos. A inteireza de corpos e vozes entregues durante o ato cênico demonstra a existência de um processo de direção conduzido de forma cuidadosa, com esmero, como se cada elemento constituinte da cena fosse lapidado a exemplo de um espetáculo-diamante, que, a partir do encontro com o espectador-luz, resplandece uma poesia atravessadora, que cala qualquer sentimento opressor de medo.

REFERÊNCIAS

- » BARBOSA, Diocélio B. T1J/Masset : Strach – a fear song em. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por < theatredunjour@gmail.com > em 9 abril 2020.
- » BENÍCIO, Eliene. **Saltimbancos Urbanos**: o circo e a renovação teatral no Brasil. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2018.
- » BERNARDET, Jean-Claude. **O processo como obra**. *Folha de S. Paulo*, 13 jul. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- » BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- » **CIRCOS**: Festival Internacional Sesc de Circo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- » FERREIRA, Marcos Francisco Nery. **No Vertiginoso Picadeiro Soviético**. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 13, n. 15, p. 17-24, 2010.2.
- » HODAK, Druel C. ; KWINT, M. À la recherche d'une identité: le cirque et le théâtre en Angleterre et en France (1768 et 1864). *L'Annuaire théâtral*, Montréal (Québec), n. 32, p. 47-60, 2002.



- » MENDES, Cleise Furtado. **A Ação do Lírico na Dramaturgia Contemporânea.** *Revista aSPAs*, São Paulo, vol. 5, n. 2, p. 5-15, 2015.
- » PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- » ROSA, Dionatan Daniel da. **Pequeno inventário da montagem soviética.** *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 02-16, abr., 2019.
- » STREHLY, Georges (1851-19..). Auteur du texte. **L'acrobatie et les acrobates/** texte et dessins par G. Strehly. 1880-1920. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1903.
- » THÉTARD Henry. **La Merveilleuse histoire du cirque suivie de Le Cirque depuis la guerre.** Paris, Julliard, 1978.



CIRCO:

percursos de uma arte em transformação contínua

DANIEL DE CARVALHO LOPES

Doutorando na Faculdade de Educação
da Universidade de São Paulo – USP.

ERMINIA SILVA

Doutora em História pela Universidade
Estadual de Campinas – Unicamp.

RESUMO

Neste artigo tratamos inicialmente dos modos como os variados artistas atuantes nas feiras ao longo dos séculos XVI ao XIX, que posteriormente vieram compor os espetáculos circenses na segunda metade do século XVIII, produziam seus espetáculos pautados em permanentes diálogos, experimentações artísticas, criações, trocas e incorporações, e que através de vivências e adaptações criativas souberam atravessar adversidades, expressando uma porosidade à presença de misturas de gêneros, ideias e estilos. Em seguida, abordamos como essas mesmas características presentes no fazer daqueles artistas perduraram na produção dos espetáculos circenses, de modo que o circo vem constantemente interagindo e se apropriando de elementos culturais, sociais, estéticos e políticos próprios à época e à sociedade em que se apresenta e, assim, revela sua contemporaneidade, que é um dos núcleos de sustentação de suas permanências e transformações até os dias atuais. Desse modo, partindo do cruzamento de diferentes fontes bibliográficas, analisamos o circo como um modo de organização de espetáculo que tem os artistas de feira como parte de seus significativos protagonistas, sendo herdeiro de seus saberes e práticas, e que se estrutura como um arte pautada por misturas, reinvenções, diálogos, permanências e, principalmente, transformações contínuas.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo.

História do Circo.

Linguagem Circense.

ABSTRACT

In this article we deal initially with the ways in which the various artists who worked in fairs throughout the 16th to the 19th centuries, who later came to compose the circus shows in the second half of the 18th century, produced their shows based on permanent dialogues, artistic experiments, creations, exchanges and incorporations, and that through experiences and creative adaptations knew how to go through adversity, expressing a porosity to the presence of mixtures of genres, ideas and styles. Next, we approach how these same characteristics present in the making of those artists have persisted in the production of circus shows, so that the circus is constantly interacting and appropriating cultural, social, aesthetic and political elements proper to the time and society in which it presents itself and, thus, reveals its contemporaneity, which is one of the nuclei of support of its permanences and transformations until the present day. Thus, starting from the crossing of different bibliographic sources, we analyze the circus as a way of organizing a show that has the fair artists as part of its significant protagonists, being the heir of their knowledge and practices, and that is organized as an art guided by mixtures, reinventions, dialogues, permanences and, mainly, continuous transformations.

KEYWORDS:

Circus.

History of the Circus.

Circus Language.



ARTISTAS EM CONSTANTE INVENÇÃO E (RE) CRIAÇÃO

Na Europa, ao longo de vários séculos, em especial dos séculos XVI ao XVIII, havia inúmeros e variados grupos de artistas circulando nos mais diferentes espaços como feiras, ruas, teatros e bulevares (ZUMTHOR, 1993; BERTHOLD, 2001; PORTICH, 2008). A heterogeneidade presente em suas expressões artísticas comportava a dança, o teatro, a mímica, a música, as exhibições acrobáticas, os malabarismos, o adestramento de animais, os equilibrismos, a pirofagia, a magia e muitas outras ações espetaculares. Seus saberes e práticas eram múltiplos e transmitidos oralmente de geração a geração, e constituíam-se em permanente diálogo com os elementos estéticos, sociais, políticos e econômicos dos lugares e períodos que atravessavam. Assim, o aprendizado permanente de seus fazeres artísticos garantia a continuidade das produções desses artistas moduladas por misturas, transformações e reconfigurações constantes, nas quais seus saberes e suas práticas eram continuamente reelaborados e transmitidos no próprio fazer diário de suas apresentações. Com isso, a multifacetada atuação desses vários artistas dialogava diretamente com as características do período em que se encontravam (SILVA, 2007).

Se tomarmos como referencial o século XVI, a análise que Robson Corrêa de Camargo (2006) faz a respeito dos percursos históricos da pantomima e das produções artísticas nas feiras francesas antes da Revolução abarca os processos de constituição e organização desses múltiplos artistas. Em função do recorte temporal da pesquisa de Camargo, a produção circense não foi o foco de sua pesquisa. No entanto, ao investigar como se davam aquelas construções das feiras, evidenciou-se o modo como se estabeleciam as realizações artísticas no período, em particular a pantomima e o teatro denominado de feira, que posteriormente estarão presentes nos espetáculos circenses.



Camargo (2006) evidencia que as produções exibidas nas feiras, mesmo consideradas secundárias na história do teatro por não se fundamentarem na palavra, se consolidaram como formas teatrais que delinearão o teatro nos séculos XIX e XX, lançando novas perspectivas para a análise e a constituição do espetáculo teatral. Por meio de seu trabalho, podemos observar o quanto os artistas que vieram a compor os espetáculos circenses (acrobatas, dançarinas, comediantes dell'Arte, malabaristas, mímicos, ilusionistas etc.) a partir da segunda metade do século XVIII, mesmo passando por processos de transformações, não deixaram de ser herdeiros de uma diversidade de fazeres e práticas desenvolvidos nas criações dos teatros de feira entre os séculos XVI e XVIII. Desse modo, o debate realizado por Camargo ajuda na compreensão sobre o processo de composição dos circenses e seus saberes ligados ao corpo e à produção do espetáculo, pois os diferentes grupos que constituíram as apresentações de circo eram também artistas produtores e realizadores nas feiras.

Os artistas atuantes nas feiras são comumente denominados de saltimbancos, sendo que, para Silva (2009), trata-se de um conceito adotado de forma genérica para designar artistas nômades que atuavam nas ruas, às vezes com conotação de julgamento de valor. No entanto, ao contrário de qualquer ideal que tome esse grupo como “menor” ou artisticamente pobre, esses artistas eram detentores de múltiplas práticas e múltiplos saberes que garantiam a produção de seus espetáculos nas mais variadas formas e nos mais variados lugares, que lhes permitiam ter intensa capacidade de criação, adaptação, improvisação e adequação aos diferentes espaços cênicos.

O próprio modo de organização do trabalho desses grupos artísticos operava na lógica de acessar e agradar aos mais diversos públicos e, em função disso, suas produções eram compostas por atrações que fossem originais e fantásticas, que se distanciavam dos padrões estéticos impostos e regulamentados pela produção teatral oficial, acolhida pela égide Real, ou seja, tinham a mistura e a constante inventividade como elementos essenciais (CAMARGO, 2006; PORTICH, 2008).

Um exemplo dessa mistura empregada pelas companhias dos teatros de feira é tratado por Bolognesi (2019), ao analisar o espetáculo *As Forças da Magia e do Amor – Divertimento Cômico em Três Interlúdios*, encenado em 1678 na Feira de Saint-Germain, Paris. Apresentado pela Companhia dos irmãos Alard, esse espetáculo contava com um elenco de 24 saltadores de diferentes países, equilibristas e três comediantes. Conforme evidencia Bolognesi, esse é um importante momento



do teatro de feira, por apresentar a combinação de números de equilíbrios e acrobacias executados pelos saltimbancos com a representação de personagens com diálogos.

Contudo, o poder criativo do teatro e das manifestações artísticas presentes nas feiras, a perspectiva libertária e de contestação que emanava e a sua aprovação diante do público culminou na forte concorrência com os artistas que atuavam subvencionados e sob a proteção Régia. Em função disso, esses artistas foram perseguidos e censurados pelo poder monárquico e da Igreja ao longo do século XVI a meados do XIX. A eles, como uma das medidas coercitivas, foi proibido o uso da palavra em suas encenações, sendo a permissão cedida exclusivamente para os atores, em particular na França, da *Comédie Française* que, originalmente, foi a Sociedade dos Comediantes Franceses (ALBERT, 1969).

Submetidos a esses embargos e até mesmo à expulsão e à destruição de seus espaços de trabalho, os artistas dos teatros de feira desenvolveram e experimentaram várias formas e vários estilos de encenações dramáticas para driblar as medidas opressoras que lhes foram impostas. Passaram, então, a elaborar estratégias de grande inventividade, como a criação de cenas mudas; a utilização da mímica e das acrobacias; apresentações de cartazes pelos atores com diálogos para serem lidos pelo público; reprodução de grunhidos que remetiam a algum texto ou melodia conhecida pela plateia e, até mesmo, atores disfarçados infiltrados no público que puxavam canções que compunham o enredo das peças apresentadas ou liam em voz alta os textos dos cartazes – nesse último caso, considerando que havia uma grande quantidade de pessoas analfabetas no público. (CAMARGO, 2006).

Este tipo de espetáculo “não buscava uma forma pura, ao contrário, propunha a mistura de gêneros ou um gênero das misturas, de épocas, de tons, com audácia de linguagem, transgressão calculada, utilizando a irreverência cotidiana, pequenas cenas bufas de ação rápida e cômica, as acrobacias, o jogo de palavras, a sátira, os sarcasmos, as ironias e piadas a granel” (CAMARGO, 2006, p. 15). Nesse ínterim, alguns comediantes *dell’Arte*, que deixaram de contar com o subsídio Régio para a companhia de atores italianos, passaram a atuar nos teatros de feira de Paris e a intercambiar saberes, técnicas, encenações e práticas com os saltimbancos, intensificando a realização de apresentações que fundiam as variedades acrobáticas com as representações teatrais. Conforme aponta Bolognesi (2019), essas trocas e criações entre atores e atrizes da *Comédie*



Italienne e acrobatas, equilibristas, mímicos e malabaristas foi fundamental para a expansão de espetáculos que não podiam fazer uso da palavra e do diálogo.

Os dramaturgos que atuaram no Teatro de Feira, a partir dos primeiros anos do século XVIII, não podiam ignorar as características das feiras em dois aspectos fundamentais: os artistas e suas habilidades disponíveis à criação e a necessidade que se impunha para a conquista do público. Assim, com malabaristas, acrobatas, domadores de animais, atores, cenógrafos, cenotécnicos, etc. os autores criavam um prototeatro que atraía nobres, burgueses, soldados, jornaleiros, lacaios e artesãos. Nos espetáculos das duas grandes feiras o corpo acrobático que transgride os limites dos movimentos cotidianos se mesclaram às cenas teatrais, criando uma teatralização da virtuosidade (BOLOGNESI, 2019, p. 454).

A relação conflituosa estabelecida entre a produção teatral das feiras e a “oficial” passou a esvanecer em fins do século XVIII até meados do XIX. Os órgãos repressores como a Real Academia de Belas Artes, que autorizava o emprego da voz à *Comédie Française*, não sustentavam o monopólio do uso da palavra e suavizavam sua postura restritiva. Consequentemente, os teatros de barracas de feiras alcançavam grande sucesso e seus espaços arquitetônicos passavam a evoluir para construções mais arranjadas e permanentes, como as presentes no *Boulevard du Temple*¹ (ALBERT, 1968; PORTICH, 2008).

A partir dessa análise sobre os artistas que atuavam nas feiras francesas nos séculos XVI ao XVIII, observa-se que os mesmos se constituíram em meio a tensões e conflitos, como também por meio de diálogos, de experimentações artísticas, de criações, de trocas, de cópias e de incorporações. Assim, através de vivências e adaptações criativas, souberam atravessar as adversidades por meio da astúcia garantida por seus saberes artísticos, bem como pela capacidade de se produzirem artisticamente, sendo maleáveis e permeáveis à mistura criativa de gêneros, ideias e estilos.

A esse respeito, Ermínia Silva (2009), ao fazer uma reflexão sobre o que significava ser artista até o final do século XVIII, analisa o processo de formação polissêmica e polifônica dos artistas. As diversas formas destes se constituíram ao longo dos períodos históricos eram alicerçadas

¹ O Boulevard du Temple era um grande calçadão com fileiras de árvores frondosas, utilizado como local de encontro, passagem e diversão, existente até hoje no centro de Paris, embora sua arquitetura tenha sido modificada. Entre seus frequentadores estavam também prostitutas, vendedores e malandros de todas as espécies que dividiam alguns dos cafés e bares. O *boulevard* era um lugar de estranhos e estrangeiros, onde os teatros de feira foram se aglutinando lado a lado e em ruas contíguas a partir de 1760 (MCCORMICK, 1993).



no fato de dominarem um leque de variadas linguagens artísticas, caracterizando-se como profissionais polivalentes. Assim, eram detentores da multiplicidade de saberes e habilidades que os tornavam aptos a construir seus próprios espaços arquitetônicos e suas ferramentas de trabalho, bem como a se apresentarem nos mais variados espaços, como ruas, feiras, pavilhões, tabladados, tendas e teatros e, também, a se adaptarem e a se moldarem ao público, ao país e à cultura em que se inserissem.

Ao entrarmos em contato com a análise apresentada por Erminia Silva (2009) e compará-la com os processos históricos apontados por Robson Corrêa de Camargo (2006), observamos diálogos existentes entre o fazer artístico dos artistas das feiras e os elementos constitutivos do momento histórico ao qual pertenciam, ou seja, do século XVI ao XVIII. A criação estética desses profissionais da arte estava intimamente ligada às características sociais, culturais, políticas e econômicas do período histórico no qual estavam imersos. Desse modo, a produção de suas linguagens artísticas, conforme ocorre nas mais diversas expressões da arte, relacionava-se com o que era estabelecido e imposto pelas sociedades que vivenciaram em cada período. Nesse campo, criavam condições de resistências, aceitações e disputas com os poderes infligidos; por isso, a exemplo das realizações do teatro de feira na França, foram capazes de se moldar às adversidades estipuladas por órgãos estatais, como a Real Academia de Belas Artes, de modo a reconfigurarem de maneira ainda mais heterogênea as suas apresentações.

Por meio das abordagens de Camargo (2006), Silva (2007, 2009) e Bolognesi (2019), é possível, então, acessar os modos como se produziam os precursores dos que viriam a ser, no final do século XVIII e início do XIX, os artistas denominados circenses. Assim, nas décadas finais do século XVIII, alguns artistas herdeiros dos processos vistos anteriormente, que atuavam nas feiras e nos mais distintos espaços, estiveram presentes

no elenco dos espetáculos que passaram a receber a denominação de “circo moderno”, a exemplo dos Chiarini, Casali, Guillaume, Fouraux e Deburau, que não somente trabalhavam nos espetáculos circenses como, também, criavam, atuavam e empresariavam seus próprios circos (LOPES, 2015; LOPES e SILVA, 2016).



NADA SE PERDE, TUDO SE CRIA, TUDO SE TRASFORMA...

Apesar de em fins do século XVIII existir uma diversidade grande de sujeitos organizando espetáculos que fundiam exibições acrobáticas e de variedades com números equestres (THÉTARD, 1947; RENEVEY, 1977, BOLOGNESI, 2006), uma parte considerável da bibliografia que trata da historiografia circense associa o surgimento desse espetáculo especialmente a Philip Astley, ex-cavaleiro suboficial britânico. Essa associação se deve ao fato de Astley, mestre na arte da cavalaria, ter se destacado em 1766 no empreendimento de apresentações equestres públicas mediante pagamento, portanto, não mais direcionadas exclusivamente para dentro dos muros aristocráticos (RENEVEY, 1977; SEIBEL, 1993; BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005; SILVA, 2007).

Para Silva (2007), Astley, ao fundir as apresentações equestres dos cavaleiros de origem militar ao amplo fazer artístico dos saltimbancos, produziu mais do que a soma de habilidades físicas de acrobatas, malabaristas, mágicos e equilibristas e domínio sobre o cavalo. “O modo de produção do espetáculo pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas” (SILVA, 2007, p. 37).

Esse modo de produção do espetáculo que obteve visibilidade com Astley também teria se configurado de outras maneiras. Os artistas itinerantes, produtores, criadores, herdeiros e transmissores dos repertórios do teatro de variedades e de mímica desde a época das feiras, desenvolveram números cômicos rápidos que eram apresentados intercalados com as exibições tanto equestres como acrobáticas. Dessa maneira, os espetáculos circenses organizados em fins do século XVIII uniam o cômico e o dramático, como historicamente já faziam outras formas de espetáculo, por meio da combinação da atuação das famílias de saltimbancos, ciganos, atores da *Commedia dell’Arte*, e mesclavam a pantomima e o palhaço com a acrobacia, os equilíbrios, as exibições equestres e a doma de animais em um mesmo espaço (SILVA, 2007).



A partir daquele momento, fica mais visível a emergência não somente de novos modelos de espetáculos, mas também novas estruturas de organização e produção desses espetáculos, caracterizadas pela delimitação do espaço físico das apresentações, cobrança compulsória de entradas e alternância entre exhibições de equilibristas, acrobatas, artistas equestres, comediantes, pantomimas e representações diversas, ou seja, um espetáculo pautado na íntima mistura de expressões e artistas originários de diferentes espaços e formações (SILVA, 2007).

A inventividade, a incorporação, a recriação, o diálogo e a mistura continuaram como pressupostos básicos na produção dos variados artistas que compunham os circos e de seus produtores, como vinha ocorrendo. Dessa forma, o circo, bem como outras expressões artísticas, vem permanentemente interagindo e se apropriando de elementos estéticos, sociais, culturais, políticos e tecnológicos próprios à época e à sociedade em que se apresenta. Assim, revela a sua contemporaneidade, que é um dos núcleos de sustentação de suas permanências e transformações até os dias atuais, independentemente dos novos e variados formatos de estrutura e espetáculo que apresenta.

Essa contemporaneidade do fazer circense, que é justamente constituída pelas interações que o circo estabelece com os variados elementos que compõem o período e local no qual está inserido (SILVA, 2007) e pela apreensão e percepção da realidade de forma simultaneamente imersa e distanciada dela de forma não inerte e passiva (AGAMBEN, 2009), propicia aos seus espetáculos constantes e intensas misturas com variadas práticas corporais, gêneros artísticos, criações tecnológicas e elementos culturais e sociais diversos, de forma similar às realizações espetaculares dos artistas dos teatros de feira.

Se olharmos para os variados espetáculos circenses realizados no Brasil ao longo do século XIX e início do XX, é possível encontrar exemplos dessa contemporaneidade. Dentre eles, podemos citar as atrações do Circo Spinelli.

Dirigido por Afonso Spinelli e divulgado como a “Companhia equestre nacional da Capital Federal”, os espetáculos realizados em janeiro de 1913 na capital federal traziam representações de dramas e números de faquirismo, palhaço, sapateado, hipnose e, também, a “luta do jogo nacional”, ou seja, capoeira. (O PAIZ, 19 jan. 1913, p. 20).



Conforme divulgação da época, a inclusão da capoeira num espetáculo circense era uma atração incomum e de destaque:

A Capoeiragem.

Época dos campeonatos, viu-se agora iniciar um certâmen original e muito interessante.

O Circo Spinelli, o centro de diversões mais popular do Rio de Janeiro, teve a ideia de organizar o campeonato da *capoeiragem*, que é o jogo nacional por excelência.

Já hoje, na arena do Spinelli, surgirá um rapaz conhecido por 'Moleque Olavo', que lutará com o Ceguinho (O PAIZ, 20 jan. 1913, p.4).

A realização dos embates de capoeira no picadeiro do Circo Spinelli, que ocorreram em pelo menos três espetáculos com diferentes contendores em janeiro de 1913, caracteriza-se como uma evidente incorporação de práticas corporais e elementos culturais do período, e corrobora para a composição do espetáculo circense em sua multiplicidade.

Em consonância com essa perspectiva, é interessante mencionar que dois dos espetáculos do Spinelli, em especial os realizados em 24 e 27 de janeiro daquele ano, foram em benefício a João Cândido, "o marinheiro nacional", líder da Revolta da Chibata, motim realizado por marinheiros no Rio de Janeiro em novembro de 1910, como protesto aos maus tratos aplicados a marinheiros negros por oficiais brancos. A destinação de parte da arrecadação dessas apresentações a João Cândido, figura de relevância nacional ligada a um importante movimento sociopolítico, bem como as contendas de capoeira exibidas, revelam-se como estratégias de captação de público para os espetáculos e explicita o quanto a produção do circo estava imersa e atendida no seu período histórico.

Ainda em relação aos espetáculos do Circo Spinelli, a atuação do atleta, ginasta, diretor de centros de cultura física, artista circense e empresário de circo José Floriano Peixoto nessa companhia evidencia o que temos apontado sobre a contemporaneidade das produções do Spinelli.



Zeca Floriano, como era conhecido, nasceu em 1887 e era filho do Marechal Floriano Peixoto, presidente do Brasil de 1891 a 1894. No início do século XX, Zeca foi um dos atletas mais populares e referenciados no período, sendo considerado um dos primeiros homens no Rio de Janeiro a exibir um modelo de corpo forte e musculoso numa época em que o tipo físico valorizado era justamente o oposto (MELO, 2007). Floriano, além de professor de ginástica em clubes e centros esportivos públicos e privados, foi praticante medalhista em cerca de 18 modalidades esportivas como boxe, luta romana, remo, halterofilismo, natação, atletismo e ginástica, e fundou diversos clubes no Rio de Janeiro. Simultaneamente à sua carreira como esportista, professor e empreendedor, atuou no universo das artes ao protagonizar demonstrações competitivas e espetaculares de Luta Romana, realizar feitos de coragem e se apresentar como acrobata em diferentes palcos e picadeiros e, claro, no seu próprio circo, o Circo Floriano, que esteve em atividade permanente do período de 1915 a fins de 1940, viajando por cidades do Sudeste e do Nordeste (LOPES, 2020).

O contato direto de Floriano com a Companhia do Spinelli se concretizou, dentre outras maneiras, com a realização de um espetáculo festivo nesse circo em benefício da escola de cultura física do Centro Cívico Sete de Setembro, fundada e dirigida por Zeca Floriano (O Paiz, 23 dez. 1913). Nessa ocasião, Zeca realizou a celebração de inauguração das aulas de educação física do referido Centro, que contou com a apresentação dos professores e alunos de ginástica da instituição, em conjunto com os artistas do Spinelli, exibindo números de barra tripla com os olhos vendados e acrobacias (O Paiz, 26 dez. 1913). Após essa entrada de Zeca no circo de Affonso Spinelli, o atleta novamente atuou no Circo com disputas espetaculares de Luta Romana, desafiando o contendor italiano Segatto:

(...) Às 10 Horas em ponto, depois de maravilhosa marcha executada pela significativa banda Spinelli, deram entrada no picadeiro os lutadores, fazendo-se ouvir estrondosa salva de palmas, saudando o invencível Zeca Floriano. A seguir, foi começada a luta, saindo vencedor o referido campeão brasileiro. No último golpe, o público não se conteve, fazendo o público uma manifestação à Floriano (O PAIZ, 28 jan. 1914, p. 5).

Com essas realizações de Zeca Floriano, temos a presença de práticas esportivas e competitivas compondo o espetáculo do Circo Spinelli, bem como a ação integrada de alunos e professores de ginástica com artistas de circo fundidas em uma mesma apresentação. Além disso,



se direcionarmos a atenção para a figura de Floriano e suas produções diversas, ou seja, um atleta formado no campo da ginástica institucionalizada (no Colégio Militar do Rio de Janeiro), esportista, diretor de clubes, professor de ginástica, artista e empresário de circo, constatamos a porosidade e a absorção por parte dos espetáculos circenses tanto de diferentes práticas corporais como de distintos sujeitos somados às suas atrações. Assim, por meio dos percursos de Zeca Floriano no âmbito do esporte, do circo e da ginástica no início do século XX, é possível compreender o quanto as práticas corporais circenses e as ligadas aos esportes e à educação do corpo estiveram em permanente mistura e diálogo, entrelaçadas e conjugadas seja através da espetacularização das mesmas e do picadeiro como espaço que as fundia, seja pela semelhança das ações corporais que assumiam.

Poderíamos ainda apresentar e analisar a composição de muitos outros espetáculos de dezenas de outras companhias circenses, tanto nacionais como internacionais, que atuaram no Brasil no decorrer dos séculos XIX e XX². Mas, mesmo analisando uma pequena parte representativa desse todo, a exemplo das realizações do Spinelli, vemos que os espetáculos absorveram estéticas, sofreram configurações e realizaram incorporações diversas vezes. Ademais, é possível afirmar, conforme trata Silva (2011), que homens, mulheres e crianças que estiveram presentes na estruturação do circo desde o final do século XVIII até hoje mantiveram a contemporaneidade da linguagem circense por meio de um processo de produção constante de saberes e fazeres, de forma a compor o circo como uma escola permanente (SILVA, 2011).

Com isso, os atravessamentos e as afecções contidos na diversidade de se compor como artista colocam em questionamento as inúmeras tentativas de se inserir em caixas ou de compartimentalizar toda a multiplicidade de trocas de saberes que caracterizam a constituição desses artistas e das diversificadas maneiras de se produzir o espetáculo circense. Os corpos artísticos sempre foram atravessados, transversalizados e rizomáticos, e realizam antropofagias nos encontros com os variados processos de formação, com os artistas e com os diferentes públicos, cidades e culturas que acessam constantemente.

Enfim, o circo é um modo de organização de espetáculo que tem os artistas de feira como parte de seus significativos protagonistas, portanto é herdeiro de seus saberes e práticas. Como herdeiro, organiza-se tendo por base a contemporaneidade do fazer daqueles artistas e produtores e revela-se permanentemente como uma arte pautada por misturas, reinvenções, diálogos,

² A respeito dessas companhias, ver Lopes e Silva (2015).



permanências e, principalmente, por transformações contínuas. Transformações essas que são, enfim, o legado de um longo, pujante e complexo processo histórico.

Uma vez que nos debruçamos no exercício de acessar algumas das produções circenses do início do século XX, podemos propor outros olhares sobre os modos de produção circenses e tensionar análises dicotômicas que tentam enquadrar e compartimentalizar toda a multiplicidade de trocas e transformações no campo das (re)criações circenses. Debates e disputas referentes à produção de memória das histórias do circo estão presentes na atualidade, mesmo diante das intensas e permanentes misturas e criações circenses presentes nesta contemporaneidade. Assim sendo, lançar novas perspectivas para esses debates se faz relevante para o aqui e agora.

REFERÊNCIAS

- » AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- » ALBERT, Maurice. **Les Théâtres des Boulevards**. Genève: Slatkine Reprints, 1969.
- » BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- » BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- » BOLOGNESI, Mário Fernando. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. Sala Preta, São Paulo, v.6, p. 9 – 19, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>>. Acesso em: 04 abr. 2020.
- » BOLOGNESI, Mário Fernando. **Representação Cênica e Performance Acrobática – As Forças do Amor e da Magia**. Urdimento, Florianópolis, v.3, n.36, p. 449-464, nov./dez. 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15506>>. Acesso em: 10 abr. 2020.
- » CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Revista de História e Estudos Culturais**. v.3, n.4, ano III, Out./Nov./Dez. 2006. Issn: 1807-6971. Disponível em: <<https://www>.



- [circonteudo.com/a-pantomima-e-o-teatro-de-feira-na-formacao-do-espetaculo-teatral-o-texto-espetacular-e-o-palimpsesto-2/](https://www.circonteudo.com/a-pantomima-e-o-teatro-de-feira-na-formacao-do-espetaculo-teatral-o-texto-espetacular-e-o-palimpsesto-2/)>. Acesso em: 10 abr. 2020.
- » CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/livraria/o-elogio-da-bobagem-palhacos-no-brasil-e-no-mundo-2/>>. Acesso em: 08 mar. 2020.
 - » LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. **Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/livraria/circos-e-palhacos-no-rio-de-janeiro-imperio/>> Acesso em: 08 mar. 2020.
 - » LOPES, Daniel de Carvalho. **Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica**. 2020. 195 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
 - » MCCORMICK, John. **Popular Theatres of Nineteenth Century France**. New York: Routledge, 1993.
 - » MELO, Victor Andrade de. **Dicionário Histórico do Esporte no Brasil do século XIX ao início do século XX**. Campinas: Autores Associados, 2007a.
 - » PORTICH, Ana. **A Arte do Ator entre os séculos XVI e XVIII: da Commedia Dell'arte ao paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.
 - » RENEVEY, Monica J. (Org.). **Le grand livre du cirque**. Genebra: Edito-Service: Bibliothèque des Arts, 1977. 2 v.
 - » SEIBEL, Beatriz. **Historia del circo**. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular: Ediciones del Sol, 1993.
 - » SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/livraria/circo-teatro-benjamim-de-oliveira-e-a-teatralidade-circense-no-brasil-3/>>. Acesso em: 15 abr. 2020.
 - » SILVA, Erminia. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/livraria/respeitavel-publico-o-circo-em-cena-2/>>. Acesso em: 15 abr. 2020.



- » SILVA, Erminia. O novo está em outro lugar. In: **Palco Giratório**. Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, p. 12-21, 2011. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/o-novo-esta-em-outro-lugar/>>.
- » Acesso em: 20 mar. 2020.
- » THÉTARD, Henry. **La merveilleuse histoire du cirque**. Paris: Prisma. t. 1-2, n. 931, 1947.
- » ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PERIÓDICOS:

- » **O PAIZ**. Rio de Janeiro: Sociedade Anônima, 1913 – 1914. Diário.



FAMÍLIAS CIRCENSES NO DEVIR DA TRADICIONALIDADE: desafios teórico-metodológicos no contexto de uma etnografia itinerante em Minas Gerais

MAYARA FERREIRA MATTOS

Mestre pelo programa de pós-graduação em Antropologia (PPGAN) da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG. É antropóloga e funcionária pública do Tribunal de Justiça de Minas Gerais; desenvolveu pesquisas como voluntária pelo programa *Mapeamento de Povos e Comunidades Tradicionais em Minas Gerais: Visibilização e Inclusão Sociopolítica*, além de ser colaboradora da Rede de Apoio ao Circo (RAC).

RESUMO

Este artigo tem por finalidade produzir um esboço dos desafios que permearam o mapeamento das famílias circenses que se deslocam por Minas Gerais, o qual teve como objetivo caracterizar essas famílias como uma comunidade tradicional, visando à instrumentalização política dessa categoria como mais uma estratégia de luta para o coletivo. Acompanhando a dinâmica diária de pequenos circos que transitam, principalmente, pela região metropolitana de Belo Horizonte, e participando das reuniões da Rede de Apoio ao Circo, intento compreender a importância da transmissão dos conhecimentos circenses num devir criativo, temporal e espacial constante; para além de uma tradição estática, as identidades circenses são (re)elaboradas continuamente, desenvolvendo práticas cotidianas ao longo de rotas territoriais marcadas. O sentimento de pertencimento a uma comunidade mobiliza a memória e evoca construções coletivas de identidades que permeiam os indivíduos e conformam as relações históricas do grupo. Sendo assim, é acionando características próprias que os/as circenses se constituem como comunidade tradicional, mobilizando-se para garantir modos específicos de reprodução sociocultural e lutando para que seus conhecimentos sejam respeitados na sua diversidade. Pois, tradicionalidade implica comungar valores próprios aos membros das famílias circenses, ao mesmo tempo que a tradição os/as constroem, eles/elas refazem a tradição, processo dialético de construção de identidades consolidada em conhecimentos tradicionais transferidos e atualizados a cada geração.

PALAVRAS-CHAVE:

Famílias circenses.
Identidade.
Tradição.
Território.

ABSTRACT

This article aims to produce an outline of the challenges that permeated the mapping of circus families that travel through Minas Gerais, which aimed to characterize these families as a traditional community, aiming at the political instrumentalization of this category as yet another strategy of struggle for the collective. Following the daily dynamics of small circuses that mainly transit through the metropolitan region of Belo Horizonte, and participating in the Circus Support Network meetings, I try to understand the importance of the transmission of circus knowledge in a constant creative, temporal and spatial development; in addition to a static tradition, circus identities are (re)elaborated continuously, developing daily practices along marked territorial routes. The feeling of belonging to a community mobilizes memory, evokes collective constructions of identities that permeate individuals and shape the group's historical relations. Therefore, it is by activating their own characteristics that circus people constitute themselves as a traditional community, mobilizing themselves to guarantee specific modes of socio-cultural reproduction and fighting for their knowledge to be respected in their diversity. For, traditionality implies sharing values proper to the members of circus families, at the same time that tradition builds them, they remake the tradition, a dialectical process of identity construction consolidated in traditional knowledge transferred and updated with each generation.

KEYWORDS:

*Circus families.
Identity.
Tradition.
Territory.*



INTRODUÇÃO

Como crianças que espiam por debaixo da lona para conseguirem ver um pouquinho do espetáculo sem ter de pagar a entrada, a construção dessa etnografia se deu por esses olhares curiosos quanto às famílias circenses que se deslocam por Minas Gerais. Intencionando conhecer um pouco mais como os/as circenses (re)construíam suas relações cotidianas, privilegiei por trazer para a discussão a visão daqueles/as que vivem o circo diariamente. Desse modo, o intuito primordial ainda é promover um debate quanto aos desafios em empreender uma pesquisa em que os sujeitos de diálogo estão em constante mobilidade.

Assim, dialogar com algumas famílias circenses me permitiu entender suas particularidades sob uma leitura proposta pela categoria “povos e comunidades tradicionais”, possibilitando compreender que *o circo* não existe no singular; suas apropriações e conformações são múltiplas. Pude notar ainda ao longo do trabalho etnográfico que muitos discursos se entrecruzam, as histórias de vida e subjetividades criadas por cada circense perpassam níveis diferentes e entendimentos outros do que é viver no circo e para o circo. Sendo que essa multivocalidade, própria de qualquer comunidade, precisa ser respeitada e contemplada na exposição dos argumentos que constituem essas narrativas.

DISCUSSÕES TEÓRICO- METODOLÓGICAS: UMA ETNOGRAFIA ITINERANTE

Ao adentrar o campo de pesquisa, notei que os discursos circenses reiteravam constantemente a importância da família no desenvolvimento da comunidade, e ao me aprofundar na bibliografia, pude perceber que circo e família estão



dialeticamente relacionados (FIDELA, 2010). Nesse sentido, a antropóloga Joana Afonso constatou etnograficamente essa relação:

Vários indícios apontavam que a família poderia ter um valor explicativo central na organização social do circo. Desde logo, o facto de *todos os artistas terem nascido na vida de circo* e pertencerem a famílias em que quase toda a gente se dedica ao mesmo ofício [...] A pertença ao circo começou a revelar-se, essencialmente, por uma condição familiar que condiciona o futuro de cada um e à qual parece ser difícil escapar (AFONSO, 2002, p. 24).

A construção do meu recorte teórico-metodológico se deu com base nas constatações e/ou contribuições acima, como ainda a partir de conversas ao longo das orientações pelo Prof.Dr. Aderval Costa Filho quanto à produção da monografia defendida em 2015 e, mais adiante, como voluntária no Projeto *Mapeamento dos Povos e Comunidades Tradicionais de Minas Gerais*, do Programa Cidade e Alteridade/Pós-Graduação em Direito/UFMG. Essas experiências se cruzaram para que, assim, pudesse entender as particularidades das famílias circenses de acordo com a categoria “povos e comunidades tradicionais”.

Ao construir um esboço do que viria a ser minha pesquisa, preocupei-me em não chegar com conceitos hermeticamente prontos ou fechados e fui percebendo que, como afirma Gilmar Rocha “o circense tradicional é o resultado de relações afins e não necessariamente consanguíneas; o que amplia não só a noção de família como a de tradição” (ROCHA, 2013, p. 66). Assim, “espécie de organismo vivo, o circo é, para o circense, a sua casa, o seu trabalho, enfim, a sua vida [...]. O circo se torna uma metáfora para a própria vida” (p. 60-61).

Essa (con)vivência circense produz sentimentos de pertença e laços tão fortes que nem mesmo os membros do grupo conseguem explicar: “Eu tentei sair fora do circo, mas o circo num saiu de mim. Eu fiquei uns 10 anos no circo parado, só mudando lona. Então voltei pra cá de novo. Os filhos, os netos, tá todo mundo no circo¹” (informação verbal).

Assim, ao adentrar por essas conformações próprias, fui percebendo que as famílias circenses extrapolam o devir artístico, (in)corporando e (com)partilhando modos de estar/ser no/o mundo, numa dinâmica muito particular. Pois,

¹ MOISÉS, o rei do pedal.
Reunião RAC, 01 out. 2014.



Circo é círculo. Nele cabem a unidade e a diversidade. Incorporando, absorvendo e transformando costumes, línguas, valores, o circo é reconhecível em qualquer parte do mundo. Esta forma guarda em si todos os elementos que o identificam e o mantêm íntegro (COSTA, 1999, p. 68).

Após definir o meu recorte etnográfico, a saber, as famílias circenses itinerantes em Minas Gerais, percebi que havia muitos entraves quanto ao acesso aos sujeitos da pesquisa. Tive muita dificuldade em localizar os circos de pequeno e médio portes que transitavam pela região metropolitana de Belo Horizonte (RMBH), principalmente, pelo fato de os mesmos “invisibilizarem-se” em bairros periféricos, já que costumam se esconder das fiscalizações constantes exercidas pelos órgãos públicos dos municípios e do Estado.

Dessa forma, informei-me pelo site <http://www.circonteudo.com.br> a respeito de possíveis contatos de circenses ou de alguma entidade que os representasse em Minas Gerais, obtendo o contato da mentora da Rede de Apoio ao Circo – RAC² no Estado, Sula Mavrudis, a qual se disponibilizou a me ajudar, fazendo ainda um convite para que eu acompanhasse as reuniões mensais da RAC.

Sendo assim, precisei desenvolver uma proposta metodológica que desse conta do contexto de pesquisa em questão. Tendo em vista que o caráter itinerante não se restringe somente aos sujeitos em diálogo, mas o próprio fazer etnográfico se deparava com um problema de localizar as famílias circenses, precisei, então, aprimorar estratégias e mecanismos que de fato pudessem oferecer possibilidades de etnografar essa comunidade transumante específica. Desse modo,

Em termos metodológicos, o desafio tem sido optar por uma alternativa mais adequada à análise desse objeto, móvel, fluido, em sua natureza [...] Para seleção dos entrevistados, adotou-se o sistema de rede³, no qual se busca um “ego” focal que disponha de informações a respeito do segmento social em estudo e que possa “mapear” o campo de investigação, “decodificar” suas regras, indicar pessoas com as quais se relaciona naquele meio e sugerir formas adequadas de abordagem. De um modo geral, as pessoas indicadas pelo “ego” sugerem que se procurem outras ou fazem referência a sujeitos importantes no setor e assim se vai, sucessivamente, amalhando novos “informantes”. Nesse caso,

2 A REDE DE APOIO AO CIRCO é compreendida por um conjunto de ações que objetivam resgatar, recuperar, preservar, apoiar e incentivar as atividades dos artistas tradicionais circenses, valorizando e registrando os seus saberes, reestruturando os seus circos e reaproximando os seus familiares, revitalizando as suas atividades, implementando novas possibilidades de trabalho e geração de renda dentro do próprio circo, ao mesmo tempo, mostrando-lhes os seus direitos como cidadãos, abrangendo saúde, educação, trabalho, profissionalização e previdência social. Ajudando-os a acessar as atuais formas de fomento à cultura e, principalmente, dando visibilidade às suas dificuldades para sensibilizar a sociedade e conquistar políticas públicas para a área do Circo.

3 “A rede é definida como todas ou algumas unidades sociais (indivíduos ou grupos) com as quais um indivíduo particular ou um grupo está em contato” (p. 299). Trata-se, aqui, de uma “rede pessoal” na qual existe um ego focal que está em contato direto ou indireto (através de seus inter-relacionamentos) com qualquer outra pessoa situada dentro da rede (BOTT, 1976, p. 300-302).



esta definição de critérios segundo os quais foram selecionados os sujeitos que compuseram o universo de investigação foi algo primordial (COSTA FILHO & MARQUES, 2012, p. 3-4).

Nessa perspectiva, a RAC foi se estabelecendo como meu “ego” para o desenvolvimento desta pesquisa. Dado que, foi com base no direcionamento e suporte que obtive ao acompanhar as reuniões e realizando atividades junto a RAC, que pude consolidar uma rede articulada conjuntamente com os/as circenses que periodicamente frequentavam as reuniões.

O caráter de troca (experiential e informacional) que se estabeleceu nas reuniões da RAC me permitiu adentrar mais facilmente nas configurações da família circense. Trilhar os circuitos em que esses sujeitos se inserem só foi possível com a ajuda de figuras importantes nesse contexto, como Sula Mavrudis.

Para a construção deste artigo foram realizados trabalhos de campo junto ao Richard Circus (Ribeirão das Neves: 28 mar. 2014 e 30 mar. 2014), Circo Lincoln Castelli (Betim: 11 maio 2014), Fantástico Circo Show (Martinho Campos: jun. 2014 e Contagem: 12 jul. 2015), Kalahary Circo (Arcos: 17 a 21 abr. 2015) e Circo Thor (Cachoeira do campo: 04 jul. 2015). Além disso, participei de uma reunião da RAC junto ao IPHAN em Belo Horizonte (18 mar. 2015) e acompanhei os/as coordenadores/as da RAC em várias atividades que envolviam interesses diversos.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA: O CIRCO EM DEVIR

Existem muitas histórias que conformam as trajetórias do circo; elas vêm de longe e estão sempre em movimento. Desse modo, produzindo um balanço histórico geral, será possível identificar as relações de constituição dos circos por meio



das suas famílias tradicionais. Nesse sentido, a digressão histórica pauta-se, principalmente, nas famílias circenses que vieram para o Brasil. No entanto, inicialmente, haverá um rápido esboço do contexto em que parte desse percurso histórico foi se desenrolando.

O surgimento do circo como local de manifestações artísticas é questionável de acordo com a maioria dos autores que tratam desse assunto. Em sites como aprendiz de picadeiro e portal da arte, e com base no que afirma Sula Muvrudis (2011), há menções que remontam as origens da arte circense a pinturas encontradas na China, datadas de mais de 5000 anos, além de gravuras de malabaristas visualizadas nas pirâmides do Egito, objetos de barro e pedra na Ilha de Creta (1800 a.C.) e painéis em tumbas egípcias (1180 a.C.) traziam representações dessa arte – acrobacias, saltos, equilíbrio, exibição de força elasticidade, entre outros. Porém, existe uma distinção operante entre arte circense e circo propriamente dito, diferença essa explicada por Alice Viveiros de Castro no livro *O circo no Brasil*:

As artes circenses, como a dança e o canto, têm origem no sagrado, naquelas representações onde se permitia essa loucura que é a arte. Além, claro, da sua relação com as práticas esportivas. Já o circo, como nós o conhecemos, um picadeiro, lonas, mastros, trapézios, desfiles, animais exóticos e jaulas, isso para não citar a pipoca e o algodão doce, é a forma moderna de antiquíssimo entretenimento de diversos povos e culturas. Mas o circo como espetáculo pago, como picadeiro onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente (TORRES, 1998, p. 16).

De acordo com essa perspectiva, o circo como entendemos hoje é fruto do empreendimento do militar britânico Philip Astley no século XVIII, o qual compunha seus espetáculos, organizados e estruturados num picadeiro, como base de apresentações artísticas que incluíam o cavalo. Sendo assim, o espetáculo idealizado por Astley foi montado para se apresentar em espaços fixos e delimitados, espalhando-se rapidamente pela Europa. No entanto, as famílias de artistas continuavam itinerantes e levaram o modelo de espetáculo consigo para onde se deslocavam.

Os elementos que acionam a memória ou interpelam por notícias vinculadas à mídia da época acabam causando divergências quanto à data de chegada das trupes e/ou famílias circenses ao



Brasil. Pode-se, no entanto, afirmar que é na segunda metade do século XIX que se deu o grande movimento de chegada das famílias circenses ao Brasil.

Independentemente de marcadores temporais precisos (pois, as histórias, assim como as rotas circenses, não são lineares), o importante é ressaltar que instaladas no Brasil, as famílias estrangeiras uniram-se a outras (estrangeiras e brasileiras) incorporaram hábitos, costumes, aprenderam a língua e foram consolidando uma comunidade. Aqui também criaram seus modelos de espetáculo e deixaram marcas definitivas nas expressões culturais do país.

CARACTERIZAÇÃO ETNOGRÁFICA DAS FAMÍLIAS CIRCENSES

*Há um momento em minha vida que num dá pra descrever
Ao ver o sorriso de uma criança eu tentarei aprender
No momento que estou no palco
Num importa se estou triste ou não
Pois quando pinto o rosto de palhaço
Deixo de ser Waldir e passo a ser Pimentão
Mas num tem nada não
A vida continua
Pois, comandar a nossa família é tarefa muito dura
Todo dia temos que treinar
Para o público não desapontar
Para que na hora da estreia
Possamos animar toda a plateia*



**E vejo que meu trabalho não está sendo em vão
Pois, quando termina o espetáculo
Eu vejo o sorriso bem claro no rosto da multidão
Mas está chegando a hora do fim
Palhaços, trapezistas, bailarinas
Todos temos que partir
Não podemos ficar em um só lugar
O mundo todo temos que alegrar
Só sei dizer que esses eternos momentos
Nunca poderei esquecer.**

(Poesia, Waldir Braga, Fantástico Circo Show)

Como explicitado nas considerações históricas, na maior parte das vezes as famílias circenses utilizavam os conhecimentos técnicos trazidos de seus países de origem e procuravam adaptá-los às condições que encontravam por aqui. Com o tempo, esses conhecimentos foram sendo repassados aos/às herdeiros/as, de geração em geração, como é da tradição circense. Tais aspectos proporcionaram uma conformação específica de seus saberes em território brasileiro.

A união de diferentes grupos pode gerar uma nova família, seja pela junção de famílias nucleares, seja pela (in)corporação de um/a artista solo. Itinerantes, viviam, e ainda vivem, unidos por seus laços familiares e por seus saberes-fazeres de caráter próprio. Assim, a trajetória circense sempre foi marcada pelas formas criativas de adaptação às mais diversas situações que encontrou. Antiga e rica, sua história vem comprovar que a tradição pode contribuir para explicar uma vida tão longa, mas nunca será a razão da estagnação e da cristalização de um modelo.

A família tradicional de circo é identificada, normalmente, pelo seu sobrenome (subdividas em vários circos). Geralmente cada família é uma trupe, que pode trabalhar em seus próprios circos ou que pode ser contratada por outros circos. Existem também famílias que trabalham atrás do pano, na parte administrativa ou gerencial dos espetáculos. As gerações futuras são sempre responsáveis pela perpetuação dos saberes e das práticas das quais são depositárias.



Fundamentada na forma coletiva de aprendizado, reiterada pela memória e constituída na e pela identidade circense, a transmissão desse saber-fazer no circo é dada pela oralidade e corporalidade (conhecimento (in)corporado), sendo o ritual de aprendizagem responsável pelo *habitus* constantemente reificado pelo grupo. A sociabilidade cotidiana é expressa nos movimentos diários dos corpos que não são apenas (re)elaborados para o espetáculo, como também são responsáveis pela (re)produção das próprias famílias circenses.

Seria, então, a reprodução social a responsável por assegurar, por meio da transmissão consciente ou inconsciente do capital cultural acumulado, a perpetuação das estruturas sociais, ou até mesmo das relações que configuram a “ordem social”. O *habitus* seria o modo como a sociedade se sedimenta nas pessoas sob formas de disposições duráveis, ou habilidades adestradas em que se torne propenso para pensar, sentir e agir de determinadas formas.

Esse processo foi vivenciado nos ensaios que acompanhei em alguns dos circos visitados. É comum que as crianças brinquem com as claves do malabares, pendurem-se na corda indiana, pulem na cama elástica e entrem no palco acompanhadas de seus pais e suas mães. Durante minha estadia no Kalahary Circo, pude acompanhar a dinâmica diária dos ensaios e percebi que o casal contratado (Flávia e Gilson) estava sempre disposto a passar o que sabia para os/as outros/as artistas. Ayeska Tawanne e Yasmin Naiendre, adolescentes, afirmaram ter aprendido com os/as artistas que passaram pelo circo, além de a própria família ter se incumbido do processo de aprendizagem.

No circo Thor esse processo de inculcação do *habitus* me pareceu ainda mais evidente, pois durante o trabalho de campo realizado, as crianças brincavam de circo atrás do picadeiro. Logo, quiseram marcar que “criança de circo, brinca de circo⁴” (informação verbal).

Eles vivem no palco brincando. No Natal pedem carreta, ônibus, pra brincar de circo. É o dia inteiro eles brincando de circo, aí eles mudam de lugar, como se fosse de uma cidade pra outra, um contrata o outro. Um é dono, aí daqui a pouco já num é mais dono. E como é que você tira isso? Como é que entra na cabeça de uma pessoa, que a vida deles é isso aqui? [...] Minha filha é contorcionista, quando era do tamanho desse meu menininho aqui (Raul de pouco mais de um ano) ela já fazia coisa que você num acreditava. Tem

⁴ CIRCO, Circo Thor, 04 jul. 2015.



aquela adaptação de pequeno, só que ela nós vimos que tinha facilidade pro contorcionismo desde pequena. Já a outra não, ela num gosta. A outra eu acho que vai fazer número de ar, sabe? Adora ficar pendurada nas coisas. Meu filho, eu queria que fosse malabarista, o mais velho, ele odeia malabares, e eu num vou forçar ele a fazer malabares, num é? Ainda mais malabares, que é uma coisa que você tem que ter muita persistência [...] ⁵ (informação verbal).

Vale notar que o trabalho para o/a circense não é completamente (in)corporado pela lógica capitalista e mercadológica, não possui caráter estritamente utilitarista, não se resumindo a uma medida de riqueza das pessoas, sugerindo, como é de costume nas comunidades tradicionais, que os/as circenses possuem uma lógica própria de produção. É importante lembrar que os circos-espetáculos (grande porte) não se encaixam nessa perspectiva, pois o profissionalismo exigido dos/as artistas e as relações de trabalho traduzem muito mais a lógica do mercado, apesar do quadro de artistas muitas vezes ser provido por membros das famílias circenses tradicionais. Nesse sentido, os/as circenses com que dialoguei durante esta pesquisa insistiram que trabalhar em grandes circos causa um desgaste maior ao artista, o qual se encontra pressionado a atualizar e melhorar seu espetáculo, mas sem ter uma valorização de fato por parte do/a proprietário/a do circo.

Importante notar que a perpetuação do circo não está condicionada à sua materialidade, mas sim à transmissão do saber-fazer circense, que passa a cada nova geração e garante uma predisposição para se criar um novo circo ou seguir para outro como uma família contratada. Em um diálogo a respeito da separação da família Mariano (Circo Belga), Roger (Circo Broadway), Zé Maria (Volver Circus) e Valter Reis (Circo Nova Geração) discorrem sobre esse momento crítico:

Roger: Igual o caso do Zé Maria, lá em casa aconteceu também, é complicado, muito cacique pra pouco índio, ficou muito pequeno o circo pra quantidade de pessoas que tinha. Ele sabe disso, né? Por que são quantos irmãos Zé Maria?

Zé Maria: Quatro irmãos.

Roger: Aí tem mais os filho [...] Cada um tem uns quatro, cinco filho.

Valter: Num é só o Zé Maria, não, eu passei por isso também, nossa família lá era oito irmãos. Quando ia dividir o serviço, um queria fazê aquilo, outro num aceitava, chegou um ponto que acaba saindo mesmo.

Roger: É inevitável, num tem jeito.

⁵ SAMARA, Circo Thor, 04 maio 2015.



Valter: Mas é a família, é a vida da gente.

Roger: Apesar que lá em casa tava muito bem dividido. Apesar que a gente pegava setores, que era assim, setores que sobrecarregava qualquer um. Tanto parte de logística, quanto parte externa e interna. Então o Robert optou por sair também, casou e ficou em Barreiros na Bahia. O Iran daqui uns dia vai sair também com o circo dele. O Júnior vai sair. Aí vai ficá só eu e o Samuel. E a vida continua⁶ (informação verbal).

A alta mobilidade e trânsito entre os/as circenses por diversos circos dificulta ainda mais a localização dos/as mesmos/as. Por isso, a importância de se trilhar a pesquisa e realizar o mapeamento por meio das famílias circenses, já que, apesar de a família nem sempre estar junta num mesmo circo, há sempre contato entre os membros da comunidade, permitindo situá-los espacial e temporalmente.

No que tange à tradição, a abordagem antropológica utilizada aqui contempla como o próprio grupo define o ser “tradicional” e como suas relações de pertencimento ao circo operam pela tradição.

Eu nasci numa barraca de circo. Meu avô fugiu com o circo tinha 14 anos. Aí ele seguiu a família dele em circo, casou em circo, aí ele foi gerando a família. E aí meu pai passou a tomar conta do circo depois que ele faleceu. Depois meu pai veio a falecer e eu continuei com o circo, e agora tem meus filhos e levem meus netos também, 12 netos que já tá uma carreirinha, escadinha [...] E vai seguindo o circo, uma paixão que num tem nem como explicar⁷ (informação verbal).

Eu fui adotado por circenses, por uma família, há muitos anos. Trabalho há mais de 40 anos na vida de circense [...] Eu pretendo morrer debaixo de uma lona de circo⁸ (informação verbal).

A gente é unido, tem união, um ajuda o outro. Isso é tradição de circo⁹ (informação verbal).

Vale salientar que esse acesso à tradição não é monopolizado somente por aqueles/as que nascem debaixo da lona de circo. O caráter agregador da família circense permite que alguém “estranho” ao grupo possa adquirir, por meio da aprendizagem e da transmissão de saberes inerentes ao

⁶ Reunião RAC, 1 jul. 2015.

⁷ NARCÍSIO, Circo Nacional do Garrafinha. Reunião RAC 08 set. 2014.

⁸ JORGE, Circo Romani. Reunião RAC 08 set. 2014.

⁹ WILDA ZIGUISMOL, Circo Kalahary, 18 abr. 2015.



mundo do circo, o status de “tradicional” de circo. O uso do termo tradicional para os/as circenses é também utilizado como um qualificativo impresso no sentido de aceitação do indivíduo ao grupo, o que não ocorre da mesma forma para todos/as que adentram no circo.

No que se refere às questões identitárias, a autodefinição do grupo é primordial para as suas articulações políticas, partindo de conceitos antropológicos que definem a identidade como relacional, em que sinais diacríticos são produzidos nas e pelas interações e relações (CUNHA, 2009), é possível notar que o/a circense se identifica como tal em oposição ao/à outro/a não-circense. “A gente chama o pessoal da cidade de loci, porque eles não entendem como é a vida no circo”¹⁰ (informação verbal). O processo constituinte da construção de identidades possui a memória coletiva como aporte, no caso circense, gerando especificidades próprias ao grupo, permitindo operar a diferença entre os/as cidadãos/as e os/as integrantes do circo.

Assim, a emergência da categoria “povos e comunidades tradicionais”¹¹ permite entender que os grupos, através do processo de interação, classificam e constroem oposições sociais e simbólicas, diferenciando-se de outros ou criando fronteiras identitárias. Por conseguinte, a identidade (in) corpora aspectos políticos e passa a se expressar no campo das relações de poder, pressionando por mudanças nas sociedades brasileira e mineira.

Quanto às especificidades inerentes a essa comunidade tradicional, pode-se afirmar que a transumância é uma característica muito importante no desenvolvimento do grupo. Apesar de o sentimento de pertença constituído de um lugar de referência (território) ser um vínculo fundamental na constituição de qualquer comunidade tradicional, essa territorialidade não precisa ser necessariamente fixa. O sentido do território também é relacional, não significando simplesmente enraizamento, estabilidade, limite, e/ou fronteira. “Justamente por ser relacional, o território inclui também o movimento, a fluidez, as conexões” (HAESBAERT, 2006, p. 55). Logo, é preciso explorar as dinâmicas sociais no circo para compreender as particularidades de seus processos de territorialização¹².

Assim, a “territorialidade específica”¹³ circense é nômade, o território se constitui na dinâmica das atividades artísticas e nas estratégias socioculturais do grupo. Quando chegam a um determinado lugar, os/as circenses estabelecem relações sociais com o entorno, mas, após alguns dias

10 MATHEUS OTAVIANO, Circo Kalahary, 19 abr. 2015.

11 Aciono a noção de comunidades tradicionais para definir grupos humanos diferenciados, sob o ponto de vista cultural, que reproduzem historicamente seu modo de vida, de forma mais ou menos isolada, com base na cooperação social e relações próprias com a natureza. Essa noção refere-se tanto a povos indígenas quanto a segmentos da população nacional, que desenvolveram modos particulares de existência, adaptados a nichos ecológicos específicos (DIEGUES, 2000, p. 62).

12 O processo de territorialização permite transformar um objeto político-administrativo em uma coletividade organizada, que formula uma identidade própria, organiza-se de modo a instituir mecanismos de tomada de decisão e representação, ensejando uma reestruturação das formas culturais. (OLIVEIRA FILHO, 1998)

13 A “territorialidade específica” é uma noção prática que nomeia as delimitações físicas de determinadas unidades sociais que compõem os



(normalmente, uma ou duas semanas) deixam aquela cidade já com um novo local programado, se (re)territorializando, ou seja, (re)estabelecendo relações com o arredor.

Dessa forma, é preciso contemplar as redes territoriais estabelecidas na (con)formação da rota circense. Desse modo, quando se quer saber notícias de outros circos, ou de circenses, o melhor caminho é procurar o circo mais próximo, pois os circos servem de pontos de referência e de informações. É como se fosse um recurso de segurança: cada circo sabe dos outros circos e se comporta como parte de um todo, arquitetando uma rede entre si. Fui percebendo que essa rede se solidifica em três elos básicos: o compromisso, a confiança e a solidariedade.

As dificuldades enfrentadas pelos/as circenses devido ao modo de vida itinerante são marcadas por denúncias quanto aos preconceitos e ao racismo institucional que as famílias de circo vivenciam, seja pelo fato de os/as gestores/as públicos/as negarem a entrada de circos em algumas cidades, seja pela burocracia que sobrecarrega os escassos recursos circenses. Os obstáculos interpostos na obtenção de terrenos acabam por conformar uma outra rota territorial circense: “antigamente, o circo seguia uma rota, agora a gente vai onde deixam a gente ir”¹⁴ (informação verbal). Desse modo, suas rotas tradicionais estão cada vez mais condicionadas aos interesses de gestores/as públicos/as.

CONCLUSÃO

O presente artigo primou por delinear diversos desafios apresentados na construção desta pesquisa, além de demonstrar importantes aspectos que circunscrevem o universo circense. Foi com base nesse contexto que compreendi melhor como os membros das famílias circenses procuram legitimar suas identidades coletivas tradicionais por meio dos seus modos peculiares de ser/estar no mundo, valores esses partilhados pela memória, que é responsável pela manutenção e pela formação da tradição em um processo dinâmico.

Após o estabelecimento de um vínculo profissional, afetivo e militante, também pude acompanhar a luta das famílias circenses pelo direito à diferença e sua manutenção como sujeitos pautados

meandros de territórios etnicamente configurados, sendo considerados como resultado de diferentes processos sociais de territorialização, delimitando, de modo dinâmico, terras de pertencimento coletivo que convergem para um território (ALMEIDA, 2008).

¹⁴ Rodrigo, Circo Di Roma, reunião RAC 08 abril 2015.



em uma identidade cultural específica, que é atravessada por entraves do poder público no que diz respeito à enorme burocracia (nas suas relações com as estruturas do Estado) a que estão submetidos e que os impedem de se reproduzirem socioculturalmente.

Foi nesse sentido que a caracterização das famílias de circo, dentro da categoria “povos e comunidade tradicionais”, apresentou-se como um importante instrumento de luta para que essas reivindicações ganhassem novo fôlego, (re)estabelecendo esperanças de que o respeito às diferenças seja de fato cumprido e até mesmo promovido.

REFERÊNCIAS

- » AFONSO, Joana. **Os circos não existem**. Imprensa de ciências sociais, 2002.
- » ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno. **Terras de Quilombos, Terras Indígenas, “Babaçuais Livres”, “Castanhais do Povo”, Faxinais e Fundos de Pasto**: Terras tradicionalmente ocupadas. Manaus: PPGSCA-UFAM, 2008.
- » BOTT, Elizabeth. **Família e rede social**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- » BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 16º Ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.
- » CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura Com Aspas**. São Paulo: Cosac Nayfe, 2009.
- » COSTA, Martha Maria Freitas da. **O velho-novo circo**: um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais. Dissertação de mestrado apresentada à Fundação Getúlio Vargas. 1999
- » COSTA FILHO, Aderval; MARQUES, P. A. **Migração sazonal e migração definitiva**: a diáspora gurutubana. Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho I – Identidades Coletivas nos meios urbano e rurubano – I Seminário Internacional Cidade e Alteridade: Convivência Multicultural e Justiça Urbana, realizado na Faculdade de Direito/UFMG, entre 25 a 28 de novembro de 2012. Belo Horizonte/MG.
- » DIEGUES, Antonio Carlos (org.) **Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil**. Brasília: Ministério de Meio Ambiente, 2001.



- » DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: Unicamp, 1995.
- » FIDELA, Sylvia Contreras Salinas. **El circo: un encadenamiento de sentido**. Atenea 502, II Semestre, p. 97-109, 2010.
- » HAESBAERT, Rogério. Concepções de território para entender a desterritorialização. In: SANTOS, M.; BECKER, B. **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: DP&A, p. 43-70, 2006.
- » ROCHA, Gilmar. **A magia do circo**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.
- » MAVRUDIS, Sula. **EnCIRCOpedia: Dicionário Crítico Ilustrado do circo no Brasil**. Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2011.
- » OLIVEIRA FILHO, João Pacheco. **Uma etnologia dos índios misturados: situação colonial, territorilização e fluxos culturais**. MANA 4(1):47-77, 1998.
- » TORRES, Antônio (org.). **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.



UMAS HISTÓRIAS DE CIRCO: Hudi Rocha e as memórias do Circo-Teatro Guaraciaba

MARIA DE MARIA A. QUIALHEIRO

Atriz, professora diretora teatral, doutoranda em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/SP, pesquisa os aspectos pedagógicos sobre o modo de atuação melodramático para a formação da atriz e do ator na atualidade. Está como professora contratada do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

RESUMO

Este artigo / entrevista traz um pouco da história do Circo-Teatro Guaraciaba, uma das mais importantes companhias circenses ainda atuantes no Brasil, com 74 anos de trajetória. Por meio de um bate-papo registrado com o ator, cantor e palhaço Hudi Rocha, após a estreia do último trabalho da companhia *A Paixão no Circo*, inspirado no texto original *O Mártir do Calvário* – de Eduardo Garrido –, na cidade de Sorocaba, São Paulo (2018), podemos nos aproximar um pouco mais das memórias e dos modos de produção em que viveram e vivem os artistas de circo-teatro no interior do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo.

Circo-teatro.

Memórias.

Encontro de gerações.

ABSTRACT

This article / interview brings a little bit of the history of Circus-Theater Guaraciaba, one of the most important circus companies still operating in Brazil with 74 years of experience. Through a chat registered with the actor, singer and clown Hudi Rocha, after the last play of the company A Paixão no Circo, inspired by the original text O Mártir do Calvário – by Eduardo Garrido –, in the Sorocaba city, São Paulo (2018), we can get a little closer to the memories and modes of production in which these circus-theater artists lived in the interior of Brazil.

KEYWORDS:

Circus.

Circus-theater.

Memories.

Meeting of generations.



INTRODUÇÃO

Este artigo / entrevista dialoga com minha pesquisa de doutorado acerca do modo de atuação em melodrama e do meu encontro com o circo-teatro. Em uma breve contextualização a respeito do surgimento do Circo-Teatro Guaraciaba, abordo a construção de seus saberes, edificada por meio do repasse e do compartilhamento de suas experiências.

Meu acesso às suas histórias teve início em 2017, quando a professora e pesquisadora Daniele Pimenta se dispôs, generosamente, a ser o elo entre mim e o Guaraciaba. Desde que o assisti pela primeira vez, encantei-me, de modo que sigo acompanhando suas apresentações e aproximando-me dessa companhia, *é como se seguisse o circo por aí afora*. Como espectadora, tornei-me fã imediata, incondicional e atenta observadora de sua história¹.

Essa contextualização teve como fonte principal os relatos e as histórias de Guaraciaba Malhone, Edimea Rocha, Hudi Rocha, Alexandre Malhone e outras/os artistas – registrados em entrevistas, vídeos e conversas gravadas –, bem como algumas publicações no que se refere à aproximação do circo com o teatro, em especial do Circo-Teatro Guaraciaba. Aqui opto pelo recorte de uma das entrevistas de Hudi Rocha, em que é possível perceber por meio de alguns *causos* como era a vida nos circos ontem e como ainda é hoje.

Descrevo, ainda, algumas impressões do trabalho de Hudi Rocha em cena, na estreia de *A Paixão no Circo*², o mais recente trabalho do Circo-Teatro Guaraciaba com o Coletivo Cê e direção de Fernando Neves, que estreou e fez temporada no ano de 2018.

Foi a partir desse encontro com os circenses da velha-guarda, protagonistas desta pesquisa, que pude mais de perto entender como aconteciam os processos de aprendizado sobre o teatro no ambiente do circo por meio do compartilhamento de experiências pelo viés empírico. É interessante ver como essa aproximação lançou luzes à compreensão do modo de atuação nos circos-teatros brasileiros.

¹ No documentário *Circo-Teatro, Alegria Do Povo* estão registrados alguns trechos da história e da retomada do Circo-Teatro Guaraciaba aos palcos. Lançado em 2008, com a duração de 59 minutos, o filme mostra o ressurgimento do circo-teatro e também resgata aspectos da história do circo-teatro do século XX, com depoimentos de historiadores, ativistas culturais e pesquisadores. A história se passa entre 2005 e 2007. Direção e Roteiro: Sandra Nascimento. Pesquisa: Sandra Nascimento e José Carlos Fineis. Realização: Loja de Ideias Produção Audiovisual, Jornalismo e Edição Ltda. Disponível em: <<https://youtu.be/nDMr-LwmYosw>>. Acesso em: 21 out. 2020.

² Link da peça *A Paixão No Circo* na íntegra: <<https://youtu.be/eZlf-uLYcC0>>.



O CIRCO GUARACIABA

Em cartaz no cenário atual³, o Circo-Teatro Guaraciaba pode ser considerado uma das mais importantes companhias circenses atuantes no Brasil, se tomarmos como referência a sua trajetória e a sua retomada no século XXI.

Com 74 anos de história, o Circo Guaraciaba surgiu em julho de 1946, em virtude da união de duas famílias circenses, os Fernandez e os Malhone. Do casamento de Dalva Fernandez (1921-1981) com Antônio Malhone (1922-1999), nasceu Guaraciaba⁴, a quem seu pai, também conhecido como palhaço Pírolito, homenageou, dando seu nome ao Circo. A família de ambos trabalhava no Circo-Teatro Modelo há alguns anos, quando, na ocasião da união, o pai de Dalva doou uma quantia em dinheiro para que a nova família seguisse a tradição e tivesse sua independência por meio da gestão de seu próprio circo.

Assim, o Circo-Teatro Guaraciaba estreou na região de Jaçanã, em São Paulo. Depois seguiu para a Baixada Santista e pelo interior paulista e, segundo relatos, fez sucesso por onde passou, chegando a ficar até seis meses numa mesma praça. De acordo com as/os circenses, isso era raro, pois a média de permanência das outras companhias girava em torno de dois a três meses.

A história do Circo Guaraciaba foi um pouco diferente da de outros circos que tiveram que se adaptar às apresentações dramáticas. Fruto de um desejo de Antônio Malhone, nasce como uma companhia que opta preferencialmente por apresentações de teatro. Mesmo tendo se iniciado ao final da época de ouro do circo-teatro (PIMENTA, 2010), surge com foco nas atividades teatralizadas, conseguindo ainda por algum tempo viver sob essa forma de organização e gozar de muito sucesso até meados dos anos 1970.

A geração de artistas que compunha o Circo Guaraciaba é uma geração que já cresceu assistindo aos pais e aos avós em cena. A forma como aprendiam as técnicas e as variantes da atuação está diretamente ligada aos afetos e à memória, a partir da observação atenta e cotidiana das crianças assistindo aos mais velhos, dentro e fora das coxias; em outros termos, consiste em um saber por meio da experiência sensível.

3 O Circo-Teatro Guaraciaba está em constante atuação no cenário atual por meio de editais de fomento à arte.

4 Guaraciaba Malhone nasceu no ano de 1944.



Além das entrevistas, parte importante das fontes e das memórias do Guaraciaba está registrada por Iracema Cavalcante⁵ no livro *A Vida Maravilhosa Nos Circos-Teatros*, publicado em 2011. Nessa obra, Iracema rememora momentos marcantes da trajetória do Circo-Teatro Guaraciaba. Conta que o funcionamento do Guaraciaba se dava de modo diferente do habitual em relação à ordem das apresentações. Mais de uma vez, há referências quanto aos espetáculos de teatro ocorrendo na primeira parte, com a apresentação de um drama ou de uma comédia por até duas horas. Em seguida, os intervalos eram realizados para a venda de comes e bebes, de lembranças dos espetáculos e de outras atividades para auxiliar na subsistência das/os artistas. Enquanto isso, no picadeiro, retiravam-se os cenários para dar início à segunda parte, reservada à apresentação de variedades: shows musicais, números de palhaços, cachorrinhos adestrados, desfiles de jovens de maiôs ou de grupos familiares em percursos coreografados, entre outras. No trecho a seguir, Iracema cita algumas das apresentações realizadas na segunda parte.

[...] a citar: as apresentações do cancionero popular antigo, interpretadas por ela e Hudi Rocha; os tangos interpretados por Marcius Newton; as apresentações de Bossa Nova e da Jovem Guarda, interpretadas por Arnaldo Fernandez; os números cômicos que incluíam a dupla Pirolito e Pirolé; o palhaço Fedegoso com Hudi Rocha e os esquetes de humor por Nhô Moraes; os cachorrinhos adestrados por Dona Maria; os truques de mágicas com Chelles; os desfiles e sambas cantados por Terezinha Marisa; e demais números de comparsaria e pantominas (CAVALCANTE, 2011, p. 96).

Citado no trecho acima, um dos artistas a quem aqui cabe destaque é o ator, cantor e palhaço Hudi Rocha. Hudi nasceu sob a lona de um circo em 1939. Filho de circenses, começou a atuar no picadeiro aos três anos de idade. Em sua trajetória, criou o caipira Fedegoso, personagem pelo qual é reconhecido ainda hoje no meio artístico, com apresentações cômicas e musicais regionais. Passou por muitos circos com formatos de espetáculos variados, até ser convidado a trabalhar no Circo-Teatro Guaraciaba em 1963, onde está até hoje. Foi nele que mais tarde conheceu a também atriz Edimea Rocha⁶, com quem teve seu segundo casamento e o filho Hudson Rocha⁷, hoje conhecido como palhaço Kuxixo.

5 Iracema Cavalcanti (1944) Iracema Cavalcante não nasceu no circo, entrou para esse universo aos vinte anos, tendo se casado com o cunhado de Guaraciaba, Vioblaque Cavalcante (1923-2007). Também compôs a velha guarda do Circo-Teatro Guaraciaba se apresentando em alguns espetáculos após a sua retomada.

6 Edimea Rocha, nascida em 1948.

7 Hudson Rocha, nascido em 1972.



Em 1988, o Circo-Teatro Guaraciaba, em razão das dificuldades econômicas de se manter em pleno funcionamento, encerrou suas atividades, e por isso muitos artistas estabeleceram residência na cidade de Votorantim.

A RETOMADA

A transmissão oral do saber era uma prática passada de geração para geração no seio familiar circense, o que engloba também os comportamentos e as culturas do dia a dia que envolvem esse coletivo. Essa prática, de algum modo, perdura até os dias de hoje, de modo que, se quiser verdadeiramente entender e aprender sobre o circo-teatro, a melhor maneira ainda é se juntar a ele, visto que a leitura e os estudos disponíveis não dão conta do que se é estar na presença viva de quem fez e ainda faz parte dessa história. Esse talvez seja um dos métodos mais antigos e eficientes de se aproximar do que foi o circo-teatro no Brasil e, de posse de tal conhecimento, foi o que o Grupo Manto⁸ e, mais tarde, o Coletivo Cê⁹ fizeram.

Entre os anos de 1995 e 2000, as atrizes e os atores do Circo-Teatro Guaraciaba, já estabelecidas/os entre as cidades paulistas de Sorocaba e Votorantim, começaram a retornar aos palcos como artistas convidadas/os, em projetos como *Revivendo o Circo*¹⁰ e a *Semana Do Circo*¹¹. Seu retorno teve início com a apresentação de pequenas comédias, com poucos atores nas matins, promovida pela Biblioteca Infantil de Sorocaba. José Rubens Incao, desde essa época, é o responsável pela coordenação e pela administração do espaço, bem como pela programação de suas atividades culturais. Os projetos promovidos pela Biblioteca Infantil de Sorocaba foram a chama que reacendeu a companhia e a ponte para que outros projetos comesçassem a aparecer. Desde então, o coletivo não parou mais e o convívio com atrizes/atores de uma nova geração se tornou constante.

Em razão da comemoração de seus 70 anos, o Circo-Teatro Guaraciaba foi aprovado pelo Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo para uma turnê com as três montagens de seu repertório: ... *E o Céu Uniu Dois Corações*, *A Escrava Isaura* e *O Avental Todo Sujo de Ovo*. Essa circulação teve como objetivo contemplar três estados brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais),

8 A formação que deu origem ao grupo Manto surgiu em 1996, no Espaço Cultural dos Metalúrgicos, em Sorocaba (SP), sob a direção de Carlos Roberto Mantovani. Após sua morte, com outra configuração, uma nova companhia se forma em 2003 e, em homenagem ao diretor, automeia-se *Grupo Manto*.

9 O *Coletivo Cê* é um agrupamento de artistas que pesquisam a linguagem do teatro, na cidade de Votorantim (SP), desde 2009. É composto por Andressa Moreira, Bruna Moscatelli, Eliane Ribeiro, Hércules Soares e Júlio Mello.

10 O projeto *Revivendo o Circo*, promovido pela Prefeitura de Sorocaba na Biblioteca Infantil, surgiu em março de 1995 e teve como intuito preservar a memória do circo e resgatar o repertório do circo-teatro, promovendo a volta de artistas da velha guarda aos palcos.

11 A *Semana Do Circo*, promovida pela Biblioteca Infantil de Sorocaba, acontece todo ano, desde 2002, na última semana do mês de março, em substituição ao projeto *Revivendo o Circo*.



o que, segundo Alexandre Malhone, foi motivado pela vontade de se reviver as experiências do passado circense, apresentando um espetáculo por noite em cada cidade.

A PAIXÃO NO CIRCO

Em 2017, aprovaram um projeto para montar *A Paixão no Circo*, a partir do texto original de circo-teatro *O Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido, sob a direção de Fernando Neves.

A Paixão no Circo tem como discussão central o conflito de gerações. Este se instaura quando uma família circense, já fora do circuito (em fase de enfraquecimento), está ensaiando o texto *O Mártir Do Calvário*, de Eduardo Garrido, para apresentar na ocasião da Páscoa, como faz há 70 anos. Nesse contexto, as/os filhas/os representam uma geração que concluiu seus estudos na escola formal, que trabalham em outras áreas que não a do circo, e não se organizam na estrutura de circo-família. Apesar disso, têm origem circense e, por tal razão, reúnem-se para essa montagem em respeito e reconhecimento aos seus pais. Na nova versão, as histórias de vida das/os artistas se misturaram às histórias das personagens, compondo um meta-teatro.

O eixo da peça *A Paixão no Circo* incide no eterno debate entre o novo e o velho, entre a modernidade e a tradição, entre o apagamento e o enaltecimento das memórias, assunto tão caro quando se trata da história do nosso circo-teatro brasileiro. Talvez essa montagem seja peça fundamental para se entender os processos de formação de atriz/ator em nosso país e que não estão contados nos livros de teatro brasileiro. De um lado, artistas que se formaram no dia a dia, em um processo inseparável entre vida e profissão; de outro, artistas que escolheram esse caminho e que, pensando e refletindo sobre ele constantemente, trabalham em outras áreas para que possam fazê-lo. São essas formações distintas que coexistem em cena, trazendo preciosidades e estranhamentos.

Cabe aqui relatar a ocasião em que, a fim de se resolver uma mudança de cenários, inseriu-se na montagem o que julgo uma homenagem ao circo-teatro: uma cena épica e belíssima do ator



Hudi Rocha, aos 79 anos, cantando a música *Ébrio*, de Vicente Celestino, após a cena da crucificação de Cristo. No centro da lona, uma luz delicada e sua voz à capela. O modo de pronunciar as consoantes R e L, as pausas e as respirações no tempo preciso, a emoção e a inteireza com as quais fazia a cena transportaram-me para outra dimensão: lá pelos meados de 1950, imagino eu, sentada na arquibancada lotada do circo armado, inebriada com o cheiro de serragem colocada mais cedo, sendo testemunha daquele momento histórico.

Faltam-me palavras para descrever essa cena à altura do que realmente foi, assim como uma biografia ou um relato pessoal não dão conta da experiência vivida. Havia muitas crianças nesse dia; elas riavam da imagem meio cambaleante de Hudi, tão cômico em outras entradas. Elas não tinham as ferramentas necessárias para decodificar a magnitude daquele momento. Aos poucos, os risos e os burburinhos foram ficando cada vez mais distantes e submersos pela beleza da cena e por tudo o que ela simbolizava. Para as suas companheiras de tantos anos de jornada – Edimea e Guaraciaba –, talvez fosse mais uma cena com a qual já estavam acostumadas, afinal, era apenas mais um ato de seus ofícios. Mas para as/os jovens atrizes/atores do *Coletivo Cê*, para as/os colegas presentes e para uma geração que as/os acompanha desde muito tempo, foi diferente. Era possível ver e ouvir das pessoas que se emocionaram. Para mim, fez com que todo meu caminho percorrido até ali fizesse sentido.

A ENTREVISTA

Abaixo segue um bate-papo, como prefiro chamar, que fiz com o ator Hudi Rocha após a noite de estreia de *A Paixão no Circo*.

Sorocaba, 22 de julho de 2018.

Lona da Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba.

Maria: Primeiro, eu queria que você falasse só o seu nome e sua data de nascimento para registrar aqui.



Maria: É chãõ, né? [risos]

HUDI: Hudi da Rocha Camargo, nascimento 22 de setembro de 1939.

HUDI: Tô “véinho” já, né? [risos]

Maria: E nesse tempo, Hudi, como que foi retomar... por que ficaram um tempo parado com o circo-teatro?

HUDI: Ficamos... ficamos.

Maria: Teve um hiato aí né... que vocês ficaram parados... E como que foi retomar?

HUDI: Foi é... tinha um moço aqui, esqueci o nome dele agora. Mas mexia com essas coisas de teatro também. E ele queria fazer o drama *O Céu Uniu Dois Corações*. Que era *Romeu e Julieta* do circo, coqueluche do circo. Era [inaudível] anunciava a peça, não tinha negócio, arrebentava. Às vezes levava sexta, sábado e domingo. Mas uma peça bonita que... é uma água com açúcar, mas muito bonitinha, sabe, muito bem escrita por um... Um amigo nosso de circo, Antenor Pimenta, ele que fez a peça. E ele foi feliz, feliz mesmo na peça. A peça arrebentava quando levava, arrebentava. E aí era o *Grupo Manto*, era o nome do grupo. E aí ele pegou um outro amigo nosso, aqui de Sorocaba. Era o Braque, o marido da Iracema. Braque também era, nossa, sabia tudo de circo... E os dois conversaram, conversaram. Ah, então vamos fazer uma grande produção e nós fazemo *O Céu Uniu Dois Corações*. Mas esse moço faleceu. Mas aí alguém do *Grupo Manto* sabia do negócio, procurou o Braque novamente. “Braque, vamos?”, “Vamos!”. E aí nós iniciamos, aí com *O Céu Uniu Dois Corações*. O José Rubens, aqui da biblioteca, nossa,



mas deu uma força danada. Arrumou o circo, botou aí. Nós fizemo palco, fizemo tudo. José Rubens... Quando eu dei por mim, eles já estavam levando a peça *O Céu Uniu Dois Corações*. E lotando, e lotando, e lotando. Nós fizemos acho que uns seis meses aqui essa peça. E lotando, porque o público aqui de Sorocaba, Votorantim, conhece essa peça. Então foi aquela barbaridade, lotando e lotando e foi vindo. Acabou, e aí nós fizemo... E daí nós fizemo outras peças.

Maria: E aí retomaram com força total?

HUDI: Com força total. Aí passamos o nosso grupo. “Não, mas peraí. Vamos montar um grupo nós então aqui, poxa vida, do Circo Guaraciaba”. Teve tanto nome aqui em Sorocaba. “Vamos?” “Vamos!”. Aí formamo o grupo da “veiarada”, misturado com os moço agora, com as menina, e fizemos *Escrava Isaura*, fizemos *a Canção de Bernadete*, e *Madame X*, que é uma peça muito bonita. E aí fomo indo, fomo indo. Depois veio outras pessoas interessadas no grupo, escreveram o roteiro *O Avental Todo Sujo de Ovo*. Essa peça agora que nós tamo fazendo, que é *A Paixão no Circo*. E assim nós fomo indo. Lavou a nossa alma. [risos] Tava tudo paradinho, aborrecido, aí começou as peças, aí deslanchou e foi embora.

Maria: E como que é, por exemplo, fazer hoje com esse pessoal mais novo? Como que é pra você o trabalho com eles?

HUDI: Olha, eu vou dizer assim. Pra nós, não há problema nenhum, né. É tudo automaticamente, não tem problema. Pra eles que é difícil, porque nós trabalhamos de uma maneira. Eles, iniciando e aprendendo, é outra maneira. Então, eles sim, eles se perturbam um pouco com a gente. E é um tal de chamar gente de grande artista, de mestre, é bão. [risos] Mas eles gostam e



gostam de trabalhar com a gente. “Vocês não têm técnica...?” Nós de circo nunca entramos numa escola de teatro, ou fazer um curso, não. A gente vinha de ver, era experiência, com nossos pais, irmãos e tios que tinha aquele circo, levava a peça. A gente ia vendo, ia vendo e ia aprendendo. Quando precisava de um pra entrar no elenco, tava pronto... de tanto ver... experiência. Então, era muito bom. E eles ficam abismados... “Vocês ensaiam assim... meio...?” E eu sempre falo... porque a gente, quando tá ensaiando... “Vamos lá ensaiar, então, vamos, vamos?” [risos] Aí o diretor vem: “Vamos lá, vamos lá”. Aí começa a ler a peça, a gente vê, junto com eles, né. “Não... assim, assim, assado... não, porque a mãe fez isso... pêpêpê”. Tudo baixinho. Eles ficam assim: “Mas será possível... será que... que eles vão fazer?”. Teve um diretor aqui que pegou eu e Guaraciaba no *Céu Uniu Dois Corações* e aí eu levei os dois: “Vamos ensaiar?” Aí Guaraciaba: “a minha filha, meu Deus, morreu... minha neta... não sei o quê...”. Mas assim! Peguei o Hudí, a mesma coisa. Vamos fazer desse jeito?! Tudo baixinho?! Eu fiquei com medo, falei: “Mas é assim? Será que sai?” [risos] Aí no dia que estreou, aí a plateia parou e chorou e aplaudiu e falou: “Barbaridade, nunca pude imaginar que fosse isso”. E assim nós fomos indo e fomos aí, fazendo força. Gostamos de fazer, né. Claro que tem que gostar. Quando a gente se apresenta em um espetáculo, nossa, é... lava a alma da gente. Que a gente lembra daqueles tempos que a gente era moço, que fazia isso, fazia aquilo. Hoje tem que fazer os papéis mais velhos [risos], mas fazemos. Mesmo que não gostemos daquilo que tá apresentando. Porque às vezes tem peça que você não gosta. Eu tenho um punhado que eu não gosto. Mas eu faço. “Olha, tem que ser assim, fazer assim”. Então, vamos embora. Olha, tem muitas peças que eu improviso, tem gente que tem medo de trabalhar comigo. Eu não tenho cabeça mais pra tá decorando, mas eu improviso em cima do assunto, em cima daquele assunto. Improviso, coloco o que tem que colocar, as



Maria: Era muito texto?

frases, e vamos embora. No caso d'*O Avental Todo Sujo de Ovo*, eu só aprendi a peça quando faltava três/quatro espetáculos pra terminar a temporada.

HUDI: Muito texto. A cabeça não ajuda mais. Só que eu improvisava em cima daquele assunto, da história, sem dar problema com ninguém. Sem dar problema pra ninguém. As deixa, tudo direitinho, quando era deixa, eu dava as deixa. Precisa dar a deixa, né, pro outro saber o que que vai fazer, né, o que que vai falar. Mas eu improviso, improviso mesmo. Quando não entra, eu improviso.

Maria: Mas é próprio do circo o improviso, né?

HUDI: É próprio. Antigamente se improvisava muito, porque o circo é aquele negócio, sempre foi ao vivo, né. Ensaiou, ensaiou. Terminou, foi, tem que fazer.

Maria: Tinha o ponto...

HUDI: Tinha o ponto. Naquela época tinha o ponto. Porque nós não tínhamos tempo de decorar. Fazia uma temporada de quatro/cinco meses, numa praça, era uma peça por noite. Então não tinha como decorar. Então se improvisava muito. O ponto dava a primeira palavra, a gente já saía quando um... falava dentro do assunto e tinha que seguir a peça. Era uma coisa. Não sei se você conhece, tá sempre meio no mundo dos artista. Tinha uma peça que chamava *O Segredo do Mordomo*. E o mordomo era o que dava as coordenada toda dentro da casa. E era um puxa saco do dono da casa. E o dono da casa matou um camarada. E ele sabia. E tinha um detetive que estava sempre



na casa fuçando, perguntando. O mordomo achou uma carta que complicava o dono da casa. Aí, o que ele fez, pegou a carta e foi lá: “Você tá salvo. Aqui achei a carta que, que condena você, que tá assinada, que você assinou. Tá aqui”. O cara pegava a carta. E o mordomo saía mal visto, porque tava fuçando. Aí precisava queimar a carta pra arquivar, né. E na hora: “Cadê o fósforo?”. Ele não achou nem o fósforo, nem o isqueiro. “O que eu faço?” E o detetive atrás, já estava sabendo mais ou menos da carta. “Ah, eu rasgo tudo isso aqui”. Aí rasgava a carta, rasgava, jogava num baldinho, num cestinho. Pronto, acabou. Aí o detetive entrava. Que se queimasse a carta, é claro, cheirava, né, à carta queimada. Ele entrou e não tava queimada. [risos] “Mas que cheiro de papel rasgado!” [risos]. Isso é verdade mesmo. Não tinha outra saída, ele achou uma saída. “Que cheiro de papel rasgado!” [risos]. Era fora de sério. Essa peça mesmo que nós tamo apresentando agora, que é *A Paixão de Cristo*. Quando eu levava, era mesmo *A Paixão de Cristo*. Agora fez uma mistura aí, né, da família. Mas a gente fazia *A Paixão de Cristo* inteira, né? Era *A Paixão de Cristo* mesmo. Essa peça dava tanta confusão, menina, dava tanta...Os diretores ficavam louco. Porque aconteciam umas coisa na hora da representação, que era um negócio. E tinha ainda no meio uns sacana, uns gozador. Teve um que pegou uma linguiça desse tamanho e botou dentro do pão que o Cristo repartia [risos]. Não, era fora de sério. Tinha uns gozador. E as coisas que acontecia. Quando Cristo falava: “Mãe, tenho sede!”. Então, “Meu filho tem sede!” E o moleque passava nas cadeira: “Olha o kisuquinho gelado”. [risos]

Maria: E como que foi pra você a estreia ontem?

HUDI: Foi muito boa. Pra mim, eu estava até preocupado. Lembra que eu falei pra você?



Maria: Aham.

HUDI: Mas não por mim, porque o meu é curto. A minha negociação é curta, é engraçada. Então, estava preocupado com eles, porque os texto é muito grande, muito grande os texto. E eu estava preocupado, mas saiu maravilhosamente bem. Me surpreendeu. Foi todo mundo bem. Umas pequenas falhinhas de o menino não entrar na hora...

Maria: Antes de... antes, ontem, o senhor comentou que não gostava muito.

HUDI: É, eu não, eu não tava interessado mesmo na peça. Eu achei que ela não ia dar certo. Mas vendo a família... daqui a pouco, muda tudo, já vestido de rei, o outro de... Falei, o povo não vai entender essa porcaria aí [risos]. Mas não foi, o povo entendeu. E foi muito bem, muito bem a peça, bem mesmo.

Maria: Ah, então agora mudou de opinião um pouco?

HUDI: Ah, não, agora já mudei de opinião. Ontem mesmo já falei pra eles. Vocês foram muito bem. Espetacular. E os textos são muito compridos, gente, eles falaram o texto direitinho mesmo. O moço que fez o Judas. Um texto daquele sozinho... fazendo aquilo.

Maria: E se hoje, por exemplo, com toda sua experiência de circo-teatro... se o senhor fosse mudar alguma coisa nessa peça, o que o senhor mudaria?

HUDI: Ah, não, nessa peça eu não mudaria nada. Eu mudava o seguinte: Vamo levar *A Paixão de Cristo*, não essa mistura aí. [risos]



Maria: Você voltaria para o original?

HUDI: Voltaria pro original. Aquilo. Vamos fazer *A Paixão de Cristo!*

Maria: E deixa eu te perguntar. Você ainda tem um sonho que quer ver realizado? Alguma coisa que ainda queira fazer?

HUDI: Ah, não. Acho que eu não tenho mais sonho. Meu sonho agora é fazer isso aqui mesmo. Tem o grupo, então a gente sempre tá dentro, sempre tá trabalhando. Eu não tenho que... não sei mais nada, filha. [risos]. Eu já tô com 80, já. Não dá mais. Eu pensava, há alguns anos atrás ainda, de pôr um circo meu novamente. Eu pensava até aqui mesmo nesse circo. Reunir esses grupo que tem, amadores, daqui de Sorocaba, Votorantim, que não são amadores, eles são profissionais. Falta um pouquinho mais de experiência, mas eles são bons. Essa menina aqui de Sorocaba, de Votorantim, é muito boa essa menina. Então eu pensava sim. Mas que eu ganhasse um dinheiro bom, uma loteria, e aí fazia aquele circo-teatro que nós não pudemos ter naquelas épocas. Que era difícil... dificuldade... não tinha tecnologia. Hoje, com essa tecnologia que tem, meu Deus do céu. Meter uns farol de cor aí, uns canhão puxando o artista. Ah, era uma coisa... Mas o dinheiro não veio. [risos]. Perdi a vontade também. [risos]

Maria: Mas, então, hoje quer seguir trabalhando?

HUDI: Ah, sim. Enquanto eu puder trabalhar, enquanto me puderem numa peça, aí eu tô aí.

Maria: E a peça conta uma história que é muito parecida com a sua, né, me conta um pouco a sua história...



HUDI: É, conta, conta a história. Até inventaram um negócio da bebida lá, que tá no “wiskritório”, que aquilo é o bar, né? Que eu ainda frequento o bar. Eu sempre frequentei. Sempre tomei minha cachaça, sempre. Quando moço, eu tomava, barbaridade! Hoje não, uma cachacinha lá, uma cervejinha, tá bom! Mas antigamente, menina, nossa senhora! [...] Mas nunca ninguém perdeu um espetáculo por causa de bebedeira, por causa de beber demais, de não comer. Não. Não acontecia. A gente sabia beber e bebia bem. [...] Aí vinha. Se concentrava, entrava, fazia o espetáculo.

Maria: Mas aí, por exemplo, na peça tem uma fala, do seu personagem que quer morrer no circo, morrer atuando... E como que é pra você falar esse texto?

HUDI: Isso aí tiraram de mim mesmo. Que eu falo pra todo mundo. Eu quero morrer no circo. Eu quero. Não quero ir num guardamento não, levarem meu caix..., não, eu quero ficar no circo. Se tiver um circo na hora que eu morrer, eu quero ficar aqui, embaixo da lona. Igual um amigo que eu tinha de circo também, o Artiste [?]. “Hudi, eu quando morrer, cê me guarda aqui. Não quero ir pra outro lugar não!” Eu disse: “Tá falado, meu filho. Seu pedido vai ser atendido”. E ele foi guardado no circo até o outro dia, bonitinho, até a hora de ir pro cemitério. E eu também imagino que eu quero também isso. Mas capaz de eu morrer lá e vim aqui, pra mim ficar aqui [risos], me guardarem aqui. Ah, não tenho... eu não tenho o que queixar da vida. Eu não... eu me diverti a vida inteira, embora, com todos os tropeços, com as coisas má que acontecia, mas eu não ligava. Eu achava que aquilo fazia parte dessa vida. Então eu nunca me queixei. “Ah, tô mal lá, minha praça tá assim”. Nunca! Não tem negócio. Eu não, eu não queria saber. Porque passava, vamos



dizer, uma semana / quinze dias, e já trabalhava, já entrava dinheiro pra todo mundo. Pronto, já era festa!

Maria: Hudi, então brigada pela conversa, viu!

HUDI: Muito obrigado, você!

Maria: Pra mim é uma honra tá aqui, tá? Conhecer sua trajetória. E obrigada mesmo.

HUDI: Ah, mas é muito bom demais. Foi muito bom!

CONSIDERAÇÕES

O ator Hudi Rocha, ao contar suas inúmeras histórias, recolhidas na vida itinerante de circense pelo país afora, torna possível a aproximação do processo de construção de saberes e fazeres que acontecia nesse universo. Sua narrativa talvez seja um tanto quanto romantizada ou fantasiada, característica comum entre os artistas mais antigos. Pode ser porque percebam que agradam e deslumbram a plateia de ouvintes e por isso o fazem com tanto requinte de detalhes e floreios. Independentemente dos limites entre o que seja realidade ou ficção, esse contar de causos é o que nos ajuda a alimentar nossas memórias na reconstituição de um quebra-cabeça sem contornos definidos nos dias atuais.

O Guaraciaba permaneceu com a nomenclatura de circo-teatro e, apesar de ter o privilégio de poder se apresentar em uma réplica¹² do circo de lona, armada permanentemente na Biblioteca Infantil de Sorocaba, seu cotidiano não corresponde mais a esse modelo de estrutura organizacional, de seguirem de cidade em cidade montando e desmontando o circo. Geralmente se apresenta em palcos italianos, quando em circulação¹³.

12 Essa réplica, em tamanho menor ao do circo, foi fruto do desejo e da empreitada do administrador da Biblioteca Infantil de Sorocaba, José Rubens Incao, com o aval da prefeitura.

13 Por meio de um perfil social no Facebook (<https://www.facebook.com/circo-teatroguaraciaba>), é possível acompanhar sua programação mais recente, além de críticas e de reportagens de jornais disponíveis *online*.



Uma dessas reflexões que o encontro com o Circo-Teatro Guaraciaba me trouxe é de que, mesmo eles estando em contato com artistas pertencentes a uma nova geração de atrizes e atores, talvez já não seja mais possível repassar o conhecimento advindo do circo-teatro, dado que não se trata de uma técnica, de uma linguagem, ou de um estilo teatral. Era um jeito de se fazer teatro dentro de um contexto próprio em que se organizavam as famílias circenses e mambembes que circulavam pelo país; cada qual com sua estrutura, suas especificidades e suas singularidades no século XX. Não obstante, podemos olhar para as histórias dessas famílias que povoaram o imaginário de nossos antepassados e enxergar nelas potencialidades e jeitos de se fazer teatro, repensando, no que se refere às possibilidades poéticas da cena, o nosso jeito de fazê-lo.

Para além disso, devemos reconhecer e difundir essa trajetória, tendo em vista que nosso modo de atuação advém do que foi adaptado, conformado e recriado a partir de nossas regionalidades, misturas e expertises brasileiras. O modelo de assistemático e empírico dos circenses brasileiro é um modo de se atuar que pode lançar luz às pesquisas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- » BOLOGNESI, Mário Fernando. Do melodramático ao cômico: O ébrio, de Gilda de Abreu, encenado por Piquito. **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, n. 3, p. 98-110, 2000.
- » BOLOGNESI, Mário Fernando. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. Sala Preta, São Paulo, n. 6, p. 9-19, 2006.
- » BOLOGNESI, Mário Fernando. O Novo-velho circo. In: **Moringa** – Artes do Espetáculo. João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 55-62, 17 dez. 2018.
- » CAMARGO, Hudi da Rocha. Entrevista concedida a Maria De Maria Andrade Quialheiro. Sorocaba, 21 jul. 2018. [Entrevista não publicada].
- » CAVALCANTE. Iracema Pires. **A Vida Maravilhosa nos Circos-teatros**. Sorocaba: Loja de Ideias, 2011.



- » DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- » PIMENTA, Daniele. **Os palhaços do Circo-Teatro Guaraciaba**: aprendizado e troca no encontro de gerações. Uberlândia:
- » PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta Circo e poesia**: a vida do autor de E o Céu Uniu Dois Corações. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura, Fundação Padre Anchieta, 2005.
- » PIMENTA, Daniele; SILVA, Daniel Marques da. Nossa, essa peça ainda agrada, hein? O Circo-Teatro Guaraciaba e o melodrama... E o céu uniu dois corações. In: **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 64-89, dez. 2017.
- » REIS, Angela de Castro; SILVA, Reginaldo Carvalho da. **A carteira fatal** – (Sobre)vivência do melodrama no interior do Brasil. Pitágoras 500, Campinas, 3(2), p. 67-76, 2013.
- » SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do XX. 2003. 370 p. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2003.
- » SOFFREDINI, Carlos Alberto. **Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu**. [S.l: s.n.], 1979. Não paginado.



MÚSICA NO CIRCO BRASILEIRO: itinerância, memória e interface com seu entorno

LÍVIA SOUZA MATTOS

Bacharel em Sociologia, pela Universidade Federal da Bahia; formada pelo curso de Prática Instrumental Avançada em Acordeom, da Escola de Música de São Paulo; ex-integrante da Companhia Picolino, da Fulanas Cia de Circo e do Acrobático Fratelli. Atualmente dirige um documentário sobre a música no circo, contemplada pelo Rumos Itaú Cultural.

RESUMO

O presente trabalho aborda a música no circo brasileiro, a partir do processo relacional que se estabelecia em sua itinerância, entre o que era externo e interno às margens porosas circenses. Fala-se, sobretudo, dos circos de lona – de pequeno, médio e grande porte – partindo da sua arquitetura autônoma e volante, que acaba por constituir uma existência de chegadas e partidas, interagindo com diferentes localidades, linguagens, meios de comunicação e indivíduos. Parte-se das narrativas de circenses veteranos obtidas por entrevistas, para analisar como essas interações aconteciam – sobretudo a partir da música, utilizando a banda do circo com recorte investigativo.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo.
Itinerância.
Música.
Memória.
Banda Circense.
Interação social.

ABSTRACT

The present paper approaches music in Brazilian circus as from the relational process, established in its itinerancy, between what was external and internal to the porous margins of circus culture. It regards mainly tent circuses – small, medium and large formats – considering its autonomous and movable architecture as a starting point that ends up constituting an existence of arrivals and departures, interacting with different locations, languages, communication mediums and individuals. It considers the narratives from veteran circus' artists obtained through interviews to analyze how these interactions used to happen, especially regarding music, having the circus band as a scope of investigation.

KEYWORDS:

*Circus.
Itinerancy.
Music.
Memory.
Circus Band.
Social Interaction.*



INTRODUÇÃO

O circense é, pela natureza do seu ofício, um ser disposto. E, pela natureza de sua arte, transgressor. Apresenta outra visão do mundo e da vida, ao passo que desafia as arestas do impossível e propõe sua perspectiva sobre o cotidiano, apontando o risco inerente à vida de todos e diluindo contornos entre dicotômicas categorias do risível e do lamentável; do peso e da leveza; da magia e da realidade. Dessa forma, provoca outras possibilidades de modos de existir e de se estar. A essa poética do insólito – do *extra-ordinário*, do fora do comum – a música apresenta-se como parceira do circo passado, do circo hoje, e, provavelmente, no que há de vir por aí num mundo pós-pandêmico. O circo e a música estabeleceram uma relação inventiva e dinâmica de interação no país, sobretudo no final do século XIX e no século XX – a partir da qual ainda muito se cria, se perpetua e se reinventa. Os picadeiros transbordam memórias de sons que reverberam sob as lonas circenses, com sua capacidade característica de portabilidade. Configuraram-se como lugar possível e acessível de expressão artística das mais diversas vertentes: fosse pela ausência de outras estruturas que pudessem abarcá-las nas cidades; fosse pela própria mobilidade; bem como pelo caráter de se constituir sem fronteiras com outras linguagens, dentro dessa porosidade que caracteriza o circo – sempre aberto à pluralidade de elementos, signos e referências. Dessa forma, os picadeiros firmaram-se como palco cobiçado pelos artistas da música, consagrados pela rádio e pela TV, que viam no circo a possibilidade de circulação e difusão do seu trabalho, além do contato *tête-à-tête* com o público – que muitas vezes só conhecia o seu rosto pela capa do disco.

A música constitui o fazer circense, apresentando-se de diversas formas: desde a sua onipresença no espetáculo circense, à sua forma de divulgação, de existência e de resistência. Afora os mencionados shows que aconteciam no picadeiro, a potencialidade da música no circo era aproveitada através do cortejo de divulgação dos espetáculos; nas rádios instaladas temporariamente no alto das lonas; em peças de circo-teatro; na apresentação das bandas e charangas circenses; e obviamente, durante o espetáculo de variedade circense. Atualmente, por mais que os circos de lona não possam ser considerados como um palco cobiçado por artistas consagrados dos meios de comunicação, eles seguem resistindo e reelaborando a sua forma de estar no mundo – mantendo a sua herança em aproveitar músicas que estão em voga, apropriando-se dela dentro do picadeiro e nos carros de som que divulgam os espetáculos.



As *playlists* dos circos atuais parecem manter o ecletismo característico, sendo possível ouvir, num mesmo espetáculo, o universo pop radiofônico; a música erudita ocidental; o repertório clássico circense; as músicas tradicionais de determinadas localidades; as canções e as músicas instrumentais, ciganas, judaicas, caipiras, sertanejas... tudo é possível quando se trata de circo. E o impossível também é bem-vindo, na excentricidade dos palhaços e dos músicos. A proeza, característica fundante do fazer circense, também aparece na música de circo. Para além da proeza técnica – de circenses que são, de fato, excelentes músicos – são recorrentes outras proezas: de se realizar música com os recursos disponíveis, de forma inventiva, ressignificando objetos cotidianos como instrumentos musicais; de se tocar um instrumento ao mesmo tempo em que se realiza uma modalidade circense; de se elaborar um discurso sonoro que constrói e direciona a dramaturgia ou a intenção cênica; dentre outras formas da poética da proeza musical circense. Pode-se dizer que o circo se faz por essa diluição de fronteiras entre linguagens, com o desafio de não deixar de ser – ou ser sabido – como circo, constituindo-se nessa porosidade. A música, dentro dessa multiplicidade de expressões em trânsito, acaba por ser uma ferramenta de expressão que amplia suas possibilidades de sociabilidade, de divulgação, de formas de “espetacular” e de estética – compondo um discurso sonoro dentro da criação circense. É, de fato, intrínseca ao circo. Ainda que não se faça uso de trilha, a musicalidade faz parte da corporeidade circense e o silêncio pode ser percebido como ruídos grávidos de possibilidades cênicas.

CIRCOS DE LONA: A ITINERÂNCIA E A MEMÓRIA CIRCENSES

A abordagem do presente trabalho está focada no circo de lona itinerante, referenciado, sobretudo, pelas narrativas de circenses veteranos analisadas a partir de entrevistas¹ e biografias – além de pesquisas acadêmicas brasileiras sobre o tema. Trata-se de narrativas situadas difusamente no século XX, que relatam experiências a partir das quais se desvela a interface entre o “dentro” e o “fora” do circo. A partir de uma espécie de

1 Ao longo de oito anos, esta pesquisa realizou 48 entrevistas, com diversos circenses e músicos que tocaram em circo, Brasil adentro. Soma-se um total de mais de oitenta horas de material bruto. Atualmente este material está sendo transformado em um documentário sobre a música no circo, viabilizado pelo edital do Rumos Itaú Cultural.



fenomenologia da memória², propõe-se uma perspectiva sociológica do conceito de circo, definindo-o pela interface que estabelece com o mundo social a sua volta. Parte-se do pressuposto de que o circo não se constitui apenas por si, mas em interação com o que lhe circunda, num processo constante de reelaboração e reconfiguração. A dinâmica desses processos aponta a necessidade de analisar o conceito de circo de forma relacional e articulada – levando-se em conta essa relação entre circenses e não circenses, entre dentro e fora do circo. Não se pretende fixar uma definição de circo, mas relativizá-la. Assim, prioriza-se não a caracterização ontológica do circo, mas a relação dele com o que não lhe pertence, com o que lhe é externo e convidado a transitar por ele no momento do espetáculo. É justamente na porosidade entre o “dentro” e o “fora” que o circo dá continuidade ao seu modo de existência.

Os circos de lona, em sua maioria, caracterizam-se pela itinerância, que envolve o deslocamento de um espaço visível e físico – por suas lonas, paus de roda, gambiarras – como também de um espaço invisível e intangível – informações, pessoas, linguagens artísticas, técnicas, tecnologias. O trânsito desses espaços se dá em interação com o outro – “os de fora”. Nesse processo interacional entre o circo e o mundo social, apontado pelas narrativas de circenses, a lona se estabelecia como um meio de novidades, de trânsitos e fusões combinados à sua capacidade difusora. Ao mesmo tempo em que o circo sempre trazia novas propostas de estética – visual, sonora e cênica – também levavam na bagagem a apropriação de novas referências. As trocas não eram apenas artísticas; diziam respeito também a modos de vida, costumes, experiências, formas de comunicação etc. É, contudo, no espetáculo que essas trocas se tornam mais tangíveis. A respeito desses trânsitos e da reverberação do espetáculo circense, a historiadora Ermínia Silva aponta que:

Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo século XIX até meados do séc.XX. (SILVA,1996, p. 20)

Dessa forma, o circo brasileiro se configurou como um meio de comunicação entre as localidades e públicos das regiões do país, dialogando com esses espaços e difundindo sua arte

2 RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et.al]. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2007.



singular – por sua natureza, expressão e por sua própria pluralidade resultante de sua capacidade de intercâmbio, absorção e justaposição de múltiplas linguagens. Singularidade, também, em conciliar vida profissional e pessoal num mesmo espaço, constituído por uma estrutura volante, pela qual o público transita. O caráter *sui generis* do circo permite a não delimitação do seu conceito quanto apenas modo de vida, prática, ou linguagem artística. Trata-se de uma multifacetada forma de existir, refletida na polissemia do seu termo, dentro de uma realidade sempre múltipla.

O caráter móvel, dos circos itinerantes aqui tratados, proporciona a sustentabilidade da produção circense, que se mantém financeiramente por sua prontidão para a mudança de praça, em busca de êxito na bilheteria da “função”. Em tempos de Covid-19, fica mais do que evidente – ou melhor, desesperador – que a entrada de público é o elemento que mantém esse modo de existência e de produção que é o circo. Essa itinerância circense configurou o circo como um meio de comunicação entre localidades e públicos das diferentes regiões do país, dialogando com os espaços e difundido diversas linguagens amalgamadas à sua estrutura – como a música.

No Brasil, o circo se tornou lugar de rica produção cultural, com uma multiplicidade de linguagens e intercâmbio permanente entre várias produções artísticas. Os artistas de circo são partícipes dos processos de desenvolvimento históricos de várias linguagens – teatro, teatro de revista, música, dança, disco, cinema, rádio e TV. No desenrolar das décadas de 1940/50, cantar e representar no picadeiro significava pisar no palco mais cobiçado pelos artistas do disco e do rádio. O circo era o veículo mais fácil para se apresentar aos públicos diversos das cidades do interior pelo país afora. (CARDOSO FILHO, 2007, p. 94)

O circo se caracteriza pelo hibridismo artístico, que agrega diversos saberes, estabelecendo-se como um “espaço de constituição de singularidades” (SILVA, 1996, p.17) e mesmo como um “desinibido espaço de apropriações simbólicas” (SOUSA, 2011, p.15).



A MÚSICA COMO CHAVE ANALÍTICA

A música, intrínseca ao circo itinerante, é tomada como recorte analítico do circo com o seu entorno neste trabalho. São diversas as formas como ela se manifesta sob a lona circense, apresentando-se como interface do circo com o mundo social que o cerca: no espetáculo, na banda do circo, na divulgação, no circo-teatro, nos shows que aconteciam no picadeiro, na performance dos palhaços tocadores e cantadores, nas rádios do circo, nas músicas de circenses que tocavam na rádio, nos programas de televisão de palhaços etc. Os picadeiros funcionavam como um difusor da cena musical – dos novos ritmos, cantores, manifestações culturais etc. – que era incorporada ao espetáculo circense. Contudo, não se pretende abordar a estética do tipo de música que se tocava no circo, nem tampouco o repertório. Senão como, através e a partir da música, o circo estabelecia interações com o público e para além da circunscrição da lona. O desenvolvimento dos meios de comunicação, as características físico-culturais de seus itinerários, as condições financeiras e o porte do próprio circo, dentre outros fatores, poderiam modificar essa relação, a partir de novos elementos e situações.

O século XX é caracterizado por constantes transformações no campo da música, em sua forma de difusão, de execução ao vivo e de suporte – sem contar a diversidade de gêneros, de ritmos e de temáticas. Num país de dimensões continentais como o Brasil, essas mudanças são percebidas paulatinamente, de modo heterogêneo. O circo tinha de lidar com essas diferenças, adaptando-se às realidades locais, buscando apropriações que o beneficiassem. Assim, as novidades musicais dos meios de comunicação eram incorporadas e adaptadas ao picadeiro, ampliando o repertório de possibilidades no espetáculo circense. Uma forma de se relacionar com o seu entorno através da música, fazendo-se valer dos avanços desses veículos, foi a implantação de rádios circenses, por exemplo:

Alguns empresários circenses souberam aproveitar muito bem a disponibilidade do público fora do horário dos espetáculos, usando para isso de artifícios interessantes, como, por exemplo, as rádios circenses. Alguns circos simplesmente deixavam durante todo o dia seus alto-falantes encherem os



arredores do terreno com música e com chamadas para os espetáculos. Outros, como no caso do Circo-Teatro Rosário, montaram verdadeiras rádios-piratas. [...]

Muitas cidades do interior não tinham estações de rádio próprias e o povo só recebia as transmissões da Rádio Nacional, em ondas curtas. O carro de som da companhia circulava divulgando a frequência da rádio-pirata, que funcionava em ondas médias, e o sucesso era enorme. As pessoas iam ao circo para fazerem pedidos, oferecimento de músicas e para mandarem recados. Ouviam atentos à programação da rádio e, é claro, às propagandas do circo nela inseridas. Na época não houve nenhum incidente ou problema pela ilegalidade da operação da rádio, que, ao contrário, era muito bem recebida, até mesmo pelas autoridades dessas cidades distantes. (PIMENTA, 2006, p. 9)

De alguma forma, durante a temporada do circo na localidade, criava-se um conteúdo em comum que era difundido por essas rádios circenses, estabelecendo-se uma relação amistosa com a “praça”. A porosidade circense permitia a incorporação de elementos dos meios de comunicação que proporcionavam modos de relação entre o dentro e fora do circo; forjavam seu poder de difusão, de adaptação e de reelaboração. A música, com seu amplo poder comunicativo, funcionava também como ferramenta de interlocução. Vale-se ressaltar a dinâmica do próprio conteúdo musical circense:

A música nos espetáculos, circenses, até a década de 1950, em particular no Brasil, não deve ser vista apenas como acompanhamento para os números em geral. As produções musicais nos picadeiros acompanharam a multiplicidade de variações de ritmos e formas, que aconteciam nas ruas, nos bares, nos cafés concerto, nos cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e dança de grupos pagodeiros, seresteiros, sambistas, de lundu, do maxixe, no teatro musicado com suas operetas e sua forma mais amplamente usada e consumida, que foi o teatro de revista. Enfim, as manifestações artísticas musicais que eram inteligíveis para a população tiveram sua representatividade e expressividade nos picadeiros.” (SILVA, 2007, p. 112)

Dentro das novidades que o cenário musical apresentava, o circo buscava elementos que pudessem ser trazidos para o picadeiro, somando o sucesso ou potencial da canção/artista à



capacidade adaptativa/reelaborativa circense. Algumas músicas em voga eram utilizadas como mote de peças ou esquetes para serem apresentadas no circo, por exemplo. Desse modo, todo conteúdo dramático de músicas como *O ébrio* e *Coração materno* fora transformado em roteiro de peça, tornando-se clássico do circo-teatro. Em sua biografia, Arrelia aponta a criação de peças a partir de músicas que estavam em voga:

Uma das minhas 'comedinhas' que mais destaque teve, naquela época, foi 'Manolita'. Ela foi-me inspirada por uma canção então muito em voga, que levava o mesmo nome e era cantada por um artista que estava no auge de sua carreira como cantor, Osni Silva. (SEYSSEL, 1997, p. 59)

As músicas caipiras tiveram destaque nessas adaptações, talvez por seu caráter narrativo e/ou sucesso pelo interior do país, servindo de base e inspiração para muitas peças, que eram roteirizadas a partir do enredo proposto pela canção. Muitas vezes, os próprios artistas compositores participavam da encenação, como, por exemplo, Tônico e Tinoco – que tiveram longa carreira nos circos. E o processo inverso também acontecia: de as músicas se tornarem conhecidas através das peças.

A partir da montagem da companhia *Os Maracanas*, as peças deixaram de ser adaptações das guarânias de José Fortuna. Num processo inverso, o público que assistia às peças, aprendia as músicas-temas, compostas em função das tramas, e só daí elas eram gravadas pela dupla. (SOUSA, 2011, p. 193)

Desde o início, o circo-teatro, no Brasil, está associado à música, pelas pantomimas compostas com até 25 números musicais; passando pela adaptação de operetas de repertório erudito ao picadeiro; pela musicalidade do teatro de revista; enfim, várias formas de teatro musicado que fizeram parte da história do picadeiro no país e que são abordadas em diversas pesquisas. Para este artigo, selecionei a banda do circo para propor uma perspectiva sociológica sobre aspectos que ela atravessa.



A BANDA DO CIRCO COMO INTERFACE ENTRE O “DENTRO” E “FORA” DA LONA

Nessa pesquisa entende-se por banda, o conjunto de músicos que tocavam no circo, independentemente do número – também comumente denominada como orquestra, conjunto ou charanga. Supõe-se que banda, como elemento que faz parte do circo, acaba por mobilizar interações deste com o mundo sociocultural a sua volta. Os circos nem sempre possuíam a sua própria banda, tanto por conta de seu porte, como por ocasião – no caso de uma dissolução recente da banda anterior, por exemplo. Como o espetáculo não pode parar, e a música compõe esse fazer circense, as soluções tomadas eram tocar discos ou contratar músicos da localidade, avulsos ou em conjunto.

A música é o seguinte: os circos, antigamente, tinha uns que tinham banda, uma orquestra própria do circo – como meu pai teve por muito tempo... a banda do circo! Mas quando não tinha a banda própria do circo, quando chegava nas capitais ou em qualquer cidade do interior, contratava a banda de música da cidade... e toda cidade tem uma banda de música! (PICOLINO, entrevista realizada em 03/09/2011)

A contratação de banda locais e/ou músicos avulsos para compor um “conjunto” no espetáculo do circo representa um prato cheio para essa interface entre o “dentro” e “fora” do circo através da música: músicos da localidade estariam fazendo parte do circo durante uma temporada, podendo possivelmente, em algumas situações, seguir viagem tornando-se a banda própria do circo. Pode-se inferir que em circos menores a relação com a localidade era mais próxima, podendo haver esse tipo de relação com os músicos.



Tinha algum circo que alguém tocava, um violão, um negócio assim, mas não tinha conjunto fixo. Só tinha conjunto fixo circo grande, como Circo Thiany [...] Sabe aqueles cirquinhos que chegavam... tinha muito naquelas cidades do interior. [...] Aí me convidaram pra tocar no circo – o pessoal da banda. O circo não tinha nada, era banda da cidade, com cantores da cidade e do circo também. (PITOCO, informação verbal)³

No caso da contratação das bandas locais, o circo tinha de levar em conta as particularidades de cada localidade. Um circo sem banda, por exemplo, que necessitava contratar banda local, tinha de se adequar às preferências da população e, para tanto, tinha que tomar conhecimento dos gostos que vigoravam, de rivalidades e predileções, para melhor desenhar sua estratégia para atração de maior público. Picolino⁴ conta, por exemplo, que, ao chegar em Nova Friburgo-RJ, o seu circo teve de contratar duas bandas, porque a cidade tinha muitas, mas eram as duas bandas colossais que dividiam o gosto da população: “O nosso circo quando teve lá não tinha banda e teve que contratar duas: um dia vinha uma, outro dia vinha a outra. Quando era o dia de uma metade do povo não vinha no circo porque gostava da outra banda.” (PICOLINO, informação verbal⁵).

A imponência e a suntuosidade da banda influenciavam na aparência que o circo conformava na localidade. Era um elemento cênico, que quanto mais numerosa e bem apresentável, engrandecia o status do circo. Quando o circo tinha a sua própria banda, isso lhe conferia maior status. Em sua biografia, Arrelia chegar a mencionar uma época do circo que contava com uma “banda com vinte cinco elementos, todos de nível mundo bom” (SEYSSEL, p. 199) – o que é realmente significativo numericamente.

Muitas vezes a banda aparecia para a localidade desde a divulgação dos espetáculos, em cortejos, convidando os transeuntes a comparecerem à “função”. A banda aparece na memória de alguns circenses como divulgadora dos espetáculos nessas passeatas. Em geral, era composta por instrumentos de sopro e percussão, produzindo uma massa sonora como de uma fanfarra, independentemente de amplificação. Por essa característica, era muito prática e funcional para chamar a atenção dos transeuntes, lembrando que aquele era dia de espetáculo. É interessante o lugar da banda na divulgação dos espetáculos pela cidade, fazendo justamente essa interface entre o “dentro” e “fora” do circo, ilustrando a interação cotidiana necessária. Quando o circo

3 Entrevista concedida por José Alves Sobrinho, conhecido como Pitoco, realizada em 15 abril de 2011, na cidade de São Paulo.

4 Picolino foi um dos entrevistados desta pesquisa. Nasceu no circo de seu pai, em 1922, onde cresceu e se formou como artista, em diversas funções, destacando-se como palhaço. Também atuava como uma espécie de maestro da banda do circo. Atuou em circos – no Circo Nerino e um período no Circo Garcia – até 1972, quando se estabeleceu em São Paulo. Registrado como Roger Avanzi, o palhaço Picolino foi dos mais consagrados nomes do circo brasileiro.

5 Entrevista concedida por Roger Avanzi, conhecido como Picolino, em 3 de setembro de 2011, na cidade de São Paulo.



vinha com a sua própria banda, por exemplo, geralmente se alugava uma casa que seria a sede dos músicos, de onde muitas vezes desciam para o cortejo.

A banda do circo acabava por assumir um papel de veículo de divulgação de músicas, conectando-se com o repertório que era conhecido pelas rádios, pelos discos e pela televisão, além de tocar músicas do repertório do circo ou da banda – não necessariamente conhecidas. Assim, o circo se colocava também como um lugar para apreciação da música ao vivo. Picolino, que acabou por se tornar uma espécie de maestro da banda do Circo Nerino, narra o cotidiano de se buscar músicas para compor esse repertório da banda:

Eu comprava músicas de carnaval pra tocar na orquestra. Antes de começar o espetáculo, aqueles sambinhas, aquelas músicas de carnaval, o povo gostava muito daquilo. Então eu ia nas casas de música, das capitais, dos estados, e comprava. Vem caderno, vêm umas que é só a música, mas não é orquestrado pra diversos instrumentos. Então, eu comprava e eu orquestrava. Às vezes estava no interior, na caixa prego, e não tínhamos música de carnaval. Então eu ligava o rádio de noite, quando ia pra casa dormir depois do espetáculo, e ficava tocando aquelas músicas de carnaval e eu copiava as letras. Pela letra eu conhecia a música e aprendia. No outro dia passava pro papel e fazia um arranjo. (PICOLINO, informação verbal)⁶

Quando tinha shows no circo, os artistas de fora geralmente vinham sozinhos, sem banda própria para acompanhá-los. Muitas vezes eles se apresentavam sozinhos ou contavam com a banda do circo para fazer o acompanhamento de suas canções. São poucas as capitais e tantas as cidades do interior que interessavam aos artistas para excursionar país adentro. E como poucas cidades do interior contavam com espaços destinados a apresentações, o circo aparecia como grande aliado. A cantora Anastácia, que excursionou bastante por picadeiros, cantando com Luiz Gonzaga e Dominginhos, conta na sua biografia:

O circo era um teatro ambulante! Era ótimo! Tinha muito público porque não tinha televisão, então o povo pagava aquele ingressinho e ficava lá naquela farra do boi! Eu adorava cantar! Sempre cantei em circo e me dei muito bem! Ganhei muito dinheiro! Fazia circo de terça a domingo, quando não

⁶ Entrevista concedida por Roger Avanzi, conhecido como Picolino, em 3 de setembro de 2011, na cidade de São Paulo.



tinha programação! O que tivesse eu fazia! Eu cantava de tudo! E com isso os maestros que tinham conjunto, quando pensavam numa crooner, me convidavam! (FERREIRA, 2011, p. 48)

Nota-se como o circo fazia parte da cadeia produtiva da música, inclusive como uma vitrine para contato de artistas com os maestros das bandas que tocavam nos picadeiros. Tão grande era a importância da música popular no circo, que, dentro do espetáculo, os próprios cantores do circo reproduziam o repertório dos cantores de rádio, formavam números com os sucessos da vez, e até imitavam figuras emblemáticas da música.

Não só o show era de artistas da rádio, como dentro do próprio circo colocavam-se números musicais reproduzindo os sucessos. Ainda para aproveitar o sucesso musical do rádio, boa parte dos circos adotou um quadro praticamente fixo, batizado *a hora do rádio*, em que um trio de músicos, normalmente munidos de violão, viola e acordeão, interpretava para o público os sucessos que saíam abafados dos alto-falantes dos aparelhos radiofônicos. (SOUSA, 2011, p. 132)

Na apresentação dos números de circo, a música se relaciona diretamente com a ação do circense, conduzindo a reação do público e dialogando com a performance do artista. A relação entre o músico que compõe a banda do circo e o circense que atua em seu número é dialógica, envolvendo toda dinâmica de execução da modalidade, da existência do risco e, logo, da possibilidade do erro. A forma de lidar musicalmente com isso é decidida no ato, no instante – amplificando as emoções para o “respeitável público” presente.

A linguagem do palhaço e sua relação com a música talvez seja a que melhor ilustra essa interatividade de linguagens. Através de paródias, dublagens, emboladas, caipiradas e da criação de instrumentos a partir de objetos inusitados, o palhaço sabe como ninguém se apropriar da música no picadeiro para o seu fazer artístico. Tocando, cantando ou mesmo pela interação afinada de seu número com o acompanhamento da banda, essa relação estreita do palhaço com a música é perceptível nos picadeiros, e transbordou para fora do circo: o palhaço-cantor fez presença marcante no nascimento da indústria fonográfica no país e na divulgação de músicas e peças musicadas.



Outro aspecto importante de se ressaltar é a probabilidade de erros, e, portanto, necessidade de improviso – não só dos circenses, mas também dos músicos. A banda, sendo própria do circo ou localmente contratada, procura acompanhar os números atentos às vicissitudes. O tempo do palhaço, dos saltadores, dos trapezistas; a forma como se quica no chão, como se joga uma clave de malabares para o alto, como se salta; trata-se de elementos transformados em som pela banda, numa espécie de ampliação do efeito do movimento para o público.

Os números circenses, de uma forma geral, possuem um desenho de início/meio/fim, atreladas às dinâmicas de tensão/ápice/triunfo, que podem variar de acordo com a modalidade apresentada no número ou mesmo pela peculiaridade de cada artista. A banda – no caso do acompanhamento ao vivo – conduz essa dinâmica musicalmente, pronta para os possíveis erros e repetições. No caso do palhaço – que, de uma forma geral, tem o seu próprio erro, sua própria improvisação e sua própria forma de interação com o público, como base de sua apresentação –, a banda fica ainda mais a postos, a fim de ampliar o efeito da cena, ou mesmo de não perder o *timing* do número, o ritmo cênico. Diversos fatores poderiam alterar o curso do número do palhaço. O momento do espetáculo é quando “os de fora” fazem parte do circo enquanto plateia, estabelecendo uma relação com o espaço e o fazer circense. A rotina de espetáculos dia após dia era de alguma forma roteirizada por essas respostas do público. É a partir da reação da plateia que o palhaço articula a sua apresentação, quanto ao tamanho e caminho de desenvolvimento desta.

Os números musicais de palhaços são diversos em sua forma de apropriação da música. Uma forma comumente utilizada era o uso de instrumentos exóticos ou o ato de tirar sons de objetos comuns, tornando-os hilários e estapafúrdios. A habilidade musical do palhaço, a sua comicidade na execução e até a comicidade do próprio som poderiam compor os elementos que provocariam o riso, a reação da plateia. A banda – orquestra ou charanga – acompanhava a execução dos números desses palhaços excêntricos musicais.

Nós tínhamos o João Bozan, o palhaço musical. (Em) toda palhaçada que ele fazia, ele tocava um instrumento exótico e a banda acompanhava. (...) Tocava aqueles guizos que botava nos pés, nos braços e na cabeça. A banda tocava e ele acompanhava a banda. Aí o povo aplaudia, gostava. Tinha os guizos tipo cebola: uma ripa, outra ripa, e umas réstias de cebola, mas invés de cebola era guizo. Ele era gordão, fazia gestos engraçados com o corpo. Tocava música no



serrote e por aí afora. Tinha o macarrão, conhece macarrão? É uma mesa cheia de tubos, enganchados na mesa, você chegava no tubo e fazia (um som). E, no final do número, cada vez ele usava um instrumento. Tinha umas moedas, pequenas e maiores. A música ia tocando e ele ia jogando as moedas, cada moeda que jogava era uma nota e acompanhava aquela orquestra, jogando as moedas. Coisas fantásticas. (PICOLINO, informação verbal)⁷

No picadeiro também se faziam também adaptações de peças do repertório, de salões e de teatros de elite, como as óperas, ao drama e ao humor circenses. A mais destacada é a opereta *Viúva Alegre*, de Franz Lehar, adaptada pelos palhaços músicos Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira em 1910, no circo Spinelli. A opereta passou a ter o título *A sentença da Viúva Alegre* e era acompanhada por banda dentro do circo. Sob diversas formas, o teatro musicado foi entrando no circo através desses palhaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A singularidade da constituição circense é caracterizada e definida, neste estudo, por sua porosidade entre o “dentro” e o “fora” da circunscrição da lona. Conforme é destacado através da música, esse constituir-se envolve, necessariamente, a relação com o seu entorno, intensificada por sua itinerância. Pode-se inferir que a dinâmica de atividade volante circense situa o circo como um espaço móvel em constante trânsito cultural, que comunica e dialoga com e entre localidades. Através das diversas dimensões em que a música se apresenta no circo, focalizou-se a porosidade circense que o constitui, através do contínuo estabelecimento de interfaces dentro/fora, estimuladas sobremaneira por seu caráter itinerante.

De palco cobiçado por grandes artistas da rádio e da TV, no passado, à invisibilização da lona, por conta da especulação imobiliária e de uma complexidade de fatores, no presente, o circo itinerante segue resistindo e reelaborando a sua forma de estar no mundo. A chegada do circo talvez

⁷ Entrevista concedida por Roger Avanzi, conhecido como Picolino, em 3 de setembro de 2011, na cidade de São Paulo.



não cause tanto alvoroço como outrora. Outras formas de entretenimento protagonizam o cotidiano de crianças e adultos, que mal precisam sair de casa para acessá-las. Sempre que surge um novo suporte de veiculação artística e conseqüentemente uma nova forma de comunicação, tende-se a achar que o anterior entrará no ostracismo. Destarte, acharam que a televisão iria acabar com a rádio, ou que o mp3 iria acabar com o CD, dentre outros possíveis exemplos. Mas, dentro da dinâmica voraz de suportes para o entretenimento e para a cultura, o circo segue existindo e resistindo, com seus saberes próprios e com o espírito aberto às novidades do seu tempo. Que rufem os tambores! A relação da música com o circo segue sua história de muita estrada! Falar dessa relação carrega o compromisso de compreender essas múltiplas formas de interação entre as duas linguagens, entendendo a complexidade dessa relação na leveza lúdica que lhe é inerente.

REFERÊNCIAS

- » ALVES, Tiago (coord.). **Almanaque Picolino: 18 anos de Circo e Arteducação revolucionária.** Salvador, 2004. 128 p.
- » AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino.** São Paulo: Codéx e Pindorama Circus, 2004. 352 p.
- » BARENBOIM, Daniel. **A música desperta o tempo.** São Paulo: Martins, 2009.
- » BLANNING, Tim. **O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- » BUCHINIANI, Rodrigo Guimarães. **A Palhaçada no Direito, o Jurídico no Circo.** São Paulo: Ed. do autor, 2006. 73 p.
- » CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo.** Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005. 269 p.
- » CASTRO, Alice Viveiros de. **Um pouco de história não faz mal a ninguém.** Disponível em: <http://www.ciapauliceiadessvairada.blogspot.com.br> . Acesso em: 15 fev. 2011.



- » CARDOSO FILHO, Juracy do Amor. **Música, circo e educação**: um estudo sobre a aprendizagem musical na Companhia do Circo Picolino. Salvador: Departamento de Música da Universidade Federal da Bahia. Dissertação de Mestrado, 2007.
- » DANTAS, A. Arruda. **Piolin**. São Paulo: Ed. Pannartz, 1980
- » FAJARDO, Elias. **Oscarito**: nosso Oscar de Ouro. Rio de Janeiro: AC&M Ed., 1990.
- » FERREIRA, Lucinete. **Eu sou Anastácia!**: Histórias de uma rainha. Recife: FacForm, 2011. 376p. (Org. Leda Dias)
- » GARCIA, Antolim. **O Circo**. São Paulo: Edições DAG, s.d.
- » MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec, UNESP, 3. ed, 2003.
- » NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)
- » NETO, Tito. **Minha vida no circo**. São Paulo: Editora Autores Novos, 1986.
- » ORFEI, Alberto. **O circo viverá**. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- » RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et.al]. São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- » PIMENTA, Daniele. **O que comunica, fica**: comunicação e sociabilidades circenses. In Comunicação e Censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970 / organização de Cristina Costa. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- » SEYSSEL, Waldemar. **Arrelia**: uma autobiografia. São Paulo: Ibrasa, 1997.
- » SILVA, Ermínia. **O circo**: sua arte, seus saberes – O circo no Brasil no final do século XIX a meados do século XX. Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1996
- » SILVA, Ermínia. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007. 436p.
- » SILVA, Reginaldo Carvalho da. Os dramas de José de Carvalho – ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano. Disponível em: <<http://www.circonteudo.com.br>>. Acesso em: 4 maio 2020.
- » SOUSA, Walter. **Mixórdia no picadeiro**: circo-teatro em São Paulo (1930-1970). São Paulo: Terceira Margem, FAPESP, 2011. 214 p.



ACESSIBILIDADE CULTURAL PARA O CIRCO DE LONA ITINERANTE

ANDRESSA CABRAL DA COSTA DA SILVA

Licenciada em Teatro - UFMA (2014), Técnica em Produção Cultural - IEMA (2017) e Especialista em Acessibilidade Cultural - UFRJ (2019). Atua como professora de teatro do Ensino Fundamental II (6º ao 9º ano) da rede privada de ensino, pesquisadora da linguagem circense e desde 2014 é produtora cultural na Mará Cult Produções em São Luís - Ma. E-mail: andressa.producoesculturais@gmail.com

RESUMO

O presente artigo se desenvolveu por meio do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Curso de Especialização em Acessibilidade Cultural no ano de 2019, intitulado *Circo Acessível: propostas de acessibilidade cultural para o Circo de Lona Itinerante no Brasil*. Neste estudo, haverá a reflexão sobre os desafios da acessibilidade no circo de lona itinerante e apresentação de propostas acessíveis que deverão ser implantadas no circo, objetivando torná-lo acessível às pessoas com deficiência física, visual, auditiva, intelectual e múltipla, quando na condição de plateia. Elas deverão acompanhar o processo de consultoria junto com um(a) especialista em acessibilidade cultural, para desmistificar equívocos quanto à acessibilidade. Metodologicamente, este estudo adotou a pesquisa bibliográfica e documental. Primeiro houve a coleta de dados, as leituras, as anotações e os fichamentos para a construção da fundamentação teórica e da coleta de dados, por meio de visitas aos circos de lona itinerantes, com observação do espaço e práticas pela pesquisadora. Em seguida, deu-se a construção de propostas acessíveis para as pessoas com deficiência, pautadas na Lei Brasileira de Inclusão (LBI), NBR 9050/2015, Desenho Universal e a Tecnologia Assistiva. Nota-se que a realização desta pesquisa possibilita novas discussões no campo da acessibilidade no circo, tirando da invisibilidade as pessoas com deficiência, além de contribuir para a reflexão da acessibilidade como um direito e não um favor ou algo parecido.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo de Lona Acessível.
Acessibilidade Cultural.
Práticas Acessíveis.

ABSTRACT

This article was developed through the Course Completion Work presented in the Specialization Course in Cultural Accessibility in 2019, entitled "Accessible Circus: proposals for cultural accessibility for Traveling Canvas Circus in Brazil". In this study, there will be a reflection on the challenges of accessibility in the traveling canvas circus and presentation of proposals for accessible practices that should be implemented in the circus in order to make it accessible to people with physical, visual, hearing, intellectual and multiple disabilities as an audience. They must accompany the consultancy process together with a cultural accessibility specialist, to demystify misunderstandings about accessibility. Methodologically this study adopted bibliographic research, and documents first there was the collection of data, readings, annotations and records for the construction of the theoretical foundation and data collection, through visits to the traveling canvas circuses, with observation of the space and practices by the researcher and then the construction of accessible proposals for people with disabilities was suggested based on the Brazilian Inclusion Law (LBI), NBR 9050/2015, Universal Design and Assistive Technology. It is noted that the realization of this research enables new discussions in the field of accessibility in the circus, removing people with disabilities from invisibility, in addition to contributing to the reflection of accessibility as a right and not a favor or something like that.

KEYWORDS:

*Affordable canvas circus.
Cultural Accessibility.
Accessible Practices.*



INTRODUÇÃO

Circo, uma palavra tão pequena que carrega um mundo cheio de histórias, memórias, afetos, encantos e transformações. Caracteriza-se por ser um lugar onde o impossível acontece, a superação dos limites é presente e as reinvenções sempre são feitas para que essa linguagem artística continue resistindo. Seus artistas estão a trabalho da alegria e da diversão, com números que proporcionam à plateia vários tipos de sentimentos, a exemplo da tensão, ao ver as acrobacias feitas por habilidosos trapezistas ser quebrada através da leveza trazida pelos números cômicos dos palhaços.

No entanto, dentre todas as mudanças adotadas, visando à continuidade dessa linguagem pelos produtores e gestores circenses, notou-se a realização de ações esporádicas que garantam a acessibilidade de pessoas com deficiência física, visual, auditiva, múltipla e intelectual no espetáculo circense de forma fixa, mesmo o acesso à cultura sendo um direito previsto no artigo 27 da Declaração Internacional de Direitos Humanos de 1948. Quando o assunto é acessibilidade, de imediato, pensa-se somente nas adaptações arquitetônicas por estas serem consideradas mais visíveis e concretas. Um exemplo clássico disso é a rampa, a qual, equivocadamente, é apontada como único modelo que garante a um espaço o status de acessível. Em virtude disso, as outras dimensões da acessibilidade, citadas por SASSAKI (2009), tais como: atitudinal, metodológica, pragmática, instrumental e comunicacional não são contempladas, comprometendo assim os direitos da pessoa com deficiência. Acessibilizar é garantir o direito de ir e vir do cidadão, proporcionando que o espaço, o conteúdo e o produto também sejam acessíveis. O Brasil, desde 1990 já vem “avançando nas garantias dos direitos das pessoas com deficiência, oficializada através de um forte arcabouço de leis, normas, decretos e políticas públicas.” (CORREIA, 2015, p. 11). Sendo assim, no âmbito cultural, há o desenvolvimento de várias ações expressivas para que a acessibilidade se torne uma realidade exigida nas leis e nos decretos. Na linguagem circense, observa-se também a realização de práticas acessíveis em alguns espetáculos e festivais por meio da tradução simultânea em Libras e audiodescrição, assim como o protagonismo da pessoa com deficiência exercendo o ofício de artista. Mas, quando se trata da pessoa com deficiência como plateia do circo de lona itinerante, a realidade é instável. Nessa perspectiva, o estudo fará uma abordagem reflexiva, pautado nos seguintes questionamentos: Quais os desafios estão sendo encontrados pelos gestores e produtores circenses do circo de



lona em relação à acessibilidade cultural? Como garantir os direitos da acessibilidade e da inclusão das pessoas com deficiências no circo de lona itinerante?

Para responder tais questionamentos, foi necessário analisar normas, leis e decretos de acessibilidade de equipamentos culturais, como: Norma Brasileira de Acessibilidade (As edificações, o mobiliário, os espaços e os equipamentos urbanos) – NBR 9050/2015, Lei Brasileira de Inclusão – LBI (Lei nº 13.146/2015), Plano Nacional de Cultura – PNL (Lei nº 12.343/2010), modelos de Tecnologia Assistiva¹; Desenho Universal², entre outros; identificar os desafios da produção circense e as barreiras existentes que dificultam a presença das pessoas com deficiência no circo de lona itinerante e sugerir propostas acessíveis para eliminação das barreiras de acessibilidade no circo de lona itinerante. Dessa forma, a metodologia utilizada na pesquisa foi bibliográfica e documental, do tipo exploratória, da qual se precisou fazer o levantamento da bibliografia já existente sobre acessibilidade cultural e para que as propostas pudessem ser bem referenciadas e consistentes. Também foi utilizada a coleta de dados, por meio de visitas aos circos de lona itinerantes, com observação, por parte da pesquisadora, do espaço e das práticas.

Inicialmente haverá um breve contexto histórico sobre o termo deficiência, assim como o conceito de acessibilidade e as leis que garantem a acessibilidade cultural às pessoas com deficiência. Em seguida serão apontados os desafios encontrados pelos gestores e produtores circenses quanto à acessibilidade e posteriormente serão apresentadas as propostas para acessibilizar o circo de lona itinerante.

O DIREITO À CULTURA DAS PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

O conceito de deficiência está interligado a dois modelos classificados por Diniz (2007) como biomédico³ e o social⁴. Para Coutinho (2012), a

1 Existe para facilitar o desenvolvimento de pessoas com deficiências, idosas ou mobilidade reduzida, por meio dos recursos que proporcionam a redução ou eliminação de limitações nas habilidades funcionais da vida cotidiana.

2 Lei nº 5.296/2004, que apresenta soluções para acessibilidade a partir das áreas de arquitetura e construção, produtos e serviços. Foi criado por Ron Mace nos Estados Unidos, em 1970, para que todos pudessem comungar dos mesmos espaços e ações culturais sem necessidade de adaptações.

3 Surgiu no início do século XX, foi caracterizado pelo assistencialismo e considerava a lesão como deficiência. Nesse modelo as pessoas com deficiência viviam isoladas e precisavam da cura para retornar as famílias e a sociedade, logo pregava-se que a deficiência estava no indivíduo.

4 Esse modelo apontava os sistemas opressores (desemprego, baixa escolaridade, entre outros) como responsáveis pela experiência da deficiência. Para este, a deficiência estava na estrutura social pouco sensível à diversidade.



deficiência é um fenômeno biológico e sociológico, pois é construída historicamente e depende do julgamento da sociedade se um grupo é deficiente ou incapaz. À vista dos conceitos biológicos, físicos, morais, metafísicos e jurídico, Maior define a deficiência como:

[...] um conceito em evolução, de caráter multidimensional e o envolvimento da pessoa com deficiência na vida comunitária depende de a sociedade assumir sua responsabilidade no processo de inclusão, visto que a deficiência é uma construção social. Esse novo conceito não se limita ao atributo biológico, pois se refere à interação entre a pessoa e as barreiras ou os elementos facilitadores existentes nas atitudes e na provisão de acessibilidade e de tecnologia assistiva (MAIOR, 2015, p. 2).

Visando proporcionar a garantia dos Direitos Humanos aos grupos menos favorecidos, em 1981, a Organização das Nações Unidas (ONU), criou Convenções Internacionais sobre o Direito das Pessoas com Deficiência. O Programa de Ação Mundial para Pessoas com Deficiência foi criado no ano seguinte. A Organização dos Estados Americanos (OEA) no ano de 1999 editou a Convenção Interamericana, visando à eliminação de todas as formas de discriminação contra as pessoas com deficiência. E a partir disso, os Estados membros passaram a elaborar políticas públicas para melhores condições de vida da pessoa com deficiência. Em 2001, por meio do Decreto nº 3.956/2001, o Brasil aderiu à Convenção da OEA. Nos anos posteriores, o Brasil ratificou a Convenção da ONU sobre os Direitos da Pessoa com Deficiência. De acordo com Araújo e Ferraz (2010, p. 8844), o que ficou definido da Convenção da ONU “[...] somente entrou em vigor no Brasil no dia 3 de maio de 2008, sendo aprovada e publicadano Decreto nº 186/2008 em Diário Oficial da União em 09/07/2008”. A partir de então a pessoa com deficiência passou a ser compreendida como ser humano dotado de direitos e deveres, ou seja, um cidadão.

Após a mudança do entendimento sobre o conceito de deficiência e da participação das pessoas com deficiência nos debates, iniciou-se a discussão sobre a acessibilidade nos ambientes, no acesso à comunicação, ao transporte público, à saúde e à cultura. A partir da ideologia de liberdade, fraternidade e igualdade da Revolução Francesa, discutiram-se ações de reconhecimento do ser humano como um portador de direitos e, por meio dessa ideia, foram desenvolvidas leis que garantissem liberdade, segurança e resistência à opressão. Para que houvesse a concretização da liberdade, igualdade e fraternidade proposta pela Revolução Francesa, em 1946 foi aprovado



o estatuto da Comissão de Direitos Humanos, da Assembleia Geral das Nações Unidas, de 10 de dezembro de 1948, a chamada Declaração Universal dos Direitos Humanos:

Artigo 1. Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade.

Artigo 2. 1. Todo ser humano tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, idioma, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição.

2. Não será também feita nenhuma distinção fundada na condição política, jurídica ou internacional do país ou território a que pertença uma pessoa, quer se trate de um território independente, sob tutela, sem governo próprio, quer sujeito a qualquer outra limitação de soberania.

Artigo 3. Todo ser humano tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal. (DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS, 1948, grifo nosso).

O Brasil promulgou em 2009, pelo Decreto Federal nº 6.949, de 25 de agosto de 2009, a convenção, que passou a fazer parte do ordenamento jurídico do país. Enfrenta-se até a atualidade o desafio diário de, não somente proclamar tais direitos, mas justificá-los, garanti-los e protegê-los. Dessa forma, o Estado brasileiro implementou políticas públicas com o objetivo de garantir uma vida plena das pessoas com deficiência e seu direito aos bens culturais, políticos, sociais e culturais para que a acessibilidade seja uma realidade. É direito da pessoa com deficiência viver em ambientes em que possa desempenhar suas habilidades sem depender de terceiros, exercendo assim sua autonomia e independência. Como enfatizado no artigo 53 da LBI “[...] acessibilidade é o direito que garante à pessoa com deficiência viver de forma independente e exercer seus direitos de cidadania e participação social” (BRASIL, 2015). De forma mais técnica, a Norma Brasileira de Acessibilidade (NBR) 9050/2015, conceitua acessibilidade como:



Possibilidade e condição de alcance, percepção e entendimento para utilização, com segurança e autonomia, de espaços, mobiliários, equipamentos urbanos, edificações, transportes, informação e comunicação, inclusive seus sistemas e tecnologias, bem como outros serviços e instalações abertos ao público, de uso público ou privado de uso coletivo, tanto na zona urbana como na rural, por pessoa com deficiência ou mobilidade reduzida (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2015, p. 2).

Nas últimas décadas, principalmente na segunda metade do século XX, como frisa Sarraf (2018), houve grande procura das manifestações e ações culturais por um público novo e diversificado, entre eles, a pessoa com deficiência. A partir disso, no Brasil surge o termo acessibilidade cultural. Para Dorneles e colaboradores (2018, p. 144), a realização da Oficina de Políticas Públicas de Cultura para a Deficiência (Nada sobre nós, sem nós) promovida pela antiga Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), vinculada ao extinto Ministério da Cultura (MinC), foi fundamental para ampliar as percepções sobre a função da acessibilidade cultural, que tem a premissa de adequar por meio de recursos acessíveis os equipamentos culturais, objetivando a eliminação de todas as barreiras atitudinais, metodológicas, instrumentais, arquitetônicas, de comunicação e informação, garantindo assim o direito da pessoa com deficiência à cultura.

Antes dessa oficina, a acessibilidade cultural era, equivocadamente, considerada somente como a presença da pessoa com deficiência no ambiente ou programação cultural. Os ingressos eram ofertados para essas pessoas com valores pela metade do preço ou distribuídos gratuitamente, quando se tratava de apresentações financiadas pela Lei Rouanet⁵. Sendo assim, a pessoa com deficiência estava presente, mas não era incluída na programação, ou seja, não havia fruição por não conter recursos acessíveis que contemplassem a especificidade de cada deficiência. Para ilustrar a situação, segue o exemplo: audiodescrição para pessoas com deficiência visual e intelectual; Intérprete de Libras e legendas para deficientes auditivos. Sendo assim, leis e decretos foram criados para garantir e promover o direito cultural das pessoas com deficiência e assegurar o acesso à cultura para todos, como exemplo de iniciativas importantes: Plano Nacional de Cultura (PNC) – Meta 29⁶; Lei do Teatro Acessível⁷;

5 Criada por Sérgio Paulo Rouanet quando Secretário Nacional de Cultura do Governo Fernando Collor de Melo, essa Lei de Incentivo à Cultura permite que pessoa física ou jurídica utilize metade dos seus impostos para o fomento das ações culturais no Brasil.

6 Orienta o desenvolvimento de programas, projetos e ações para que a diversidade cultural brasileira seja valorizada, reconhecida, difundida e preservada. Foi aprovado no dia 2 de dezembro de 2010 e valerá até a data de 2 de dezembro de 2020.

7 Criado pelos deputados Jean Wyllys (PSOL/RJ), Jandira Feghali (PCdoB/RJ), Mara Gabrilli (PSDB/SP) e Rosinha da Adefal (PCdoB/AL), o projeto de Lei nº 6.139/2013 visa promover a acessibilidade em várias instâncias, por meio de atividades cênicas.



Tratado de Marraqueche⁸; Plano Nacional de Cultura – Meta 3.18⁹; Rubrica de Acessibilidade na Lei Rouanet¹⁰; Rubrica de Acessibilidade do Programa Cultura Viva¹¹; entre outros. Fairbanks (2016) destaca que o processo da inclusão cultural é reflexo do direito à Igualdade, promove cidadania e a democracia cultural, garantindo, assim, a dignidade humana.

Com isso, percebe-se que a legislação brasileira é bem respaldada em relação ao acesso à cultura pelas pessoas com deficiência, mas infelizmente, por não haver uma fiscalização mais efetiva por parte de órgãos públicos e da própria sociedade civil, muitas delas ficam somente no papel e na teoria, dando espaço para reprodução de que pessoas com deficiência não consomem cultura ou que o quantitativo do público é muito inexpressivo. O que não procede, pois, de acordo com o último Censo Demográfico realizado no Brasil, em 2010, cerca de 45.623.910 pessoas, 23,9% da população brasileira, apresenta algum tipo de deficiência. A Deficiência visual apresentou a maior ocorrência, afetando 18,6% da população brasileira. Em segundo lugar está a deficiência física, que ocorre em 7% da população, seguida da deficiência auditiva, em 5,10% e da deficiência mental ou intelectual, em 1,40% (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2012). Cabe, também, aos profissionais da cultura conhecimento sobre as práticas acessíveis, bem como um olhar mais atento, cuidadoso e responsável em relação à implementação do acesso à cultura pelas pessoas com deficiência, tirando-as da invisibilidade e do assistencialismo. E os órgãos culturais no âmbito federal, estadual e municipal necessitam desmistificar a acessibilidade por meio do desenvolvimento de ações de qualificação, debates, práticas e criação de editais com o objetivo de fazer com que a acessibilidade seja uma realidade. A criação e expansão de empresas que trabalham com consultorias em acessibilidade no Brasil; existências de cursos acadêmicos de acessibilidade nas universidades; a efervescência de eventos, ações de capacitação, debates e trocas de experiências para fortalecimento do tema, a mobilização e a realização da acessibilidade em equipamentos e conteúdos culturais como museus, bibliotecas e teatros demonstram que a acessibilidade está sendo desenvolvida consideravelmente.

Desse modo, a acessibilidade cultural precisa ser uma realidade em todos os documentos, escolas, espetáculos artísticos, equipamentos culturais, mobiliários, espaços urbanos, entre outros. Partido disso, o circo, que é uma expressão artístico-cultural, também necessita se adequar para garantir, à pessoa com deficiência, o direito à cultura previsto na Constituição, nas leis e nos decretos. Sabe-se do desenvolvimento de algumas ações circenses com acessibilidade,

8 Criado pelos países Brasil, Paraguai, Equador, Argentina e México, visa elaborar versões acessíveis de livros protegidos por lei de propriedade intelectual para as pessoas com deficiência visual.

9 Aprovação de 64 diretrizes, sendo destacadas 20 como prioridades durante a III Conferência Nacional de Cultura, tinha com o objetivo pensar estratégias de avanço para acessibilidade cultural.

10 Previa as práticas e formatos acessíveis nas apresentações artísticas.

11 Realização de ações que facilitassem os processos de organizações da sociedade civil conhecidos como Pontos e Pontões de Cultura.



mas quando se trata do circo de lona itinerante, observam-se antigas práticas de adequação do espaço para contemplar o acesso da pessoa com cadeira de rodas, a exemplo do uso da rampa que até se aproxima da orientação do Desenho Universal, mas cujo formato está em desacordo com o previsto na NBR 9050/2015: “Ter largura mínima de 0,90 m e com segmentos de no máximo 4,00 m de comprimento, medidos na sua projeção horizontal. Se não houver paredes laterais, devem incorporar elementos de segurança” (ABNT, 2015, p. 60) ou de atividades esporádicas com dia marcado para acontecer e que também priorizam um ou dois tipos de deficiências.

DESAFIOS DO CIRCO DE LONA ITINERANTE PARA SE ACESSIBILIZAR

O circo encanta e une a plateia por meio do seu espetáculo que possui uma linguagem universal em que os artistas desafiam as leis da natureza e seus limites. Além disso, é um grande produtor e disseminador da cultura e da arte no mundo (MAVRUDIS, 2011). Não há data e local específico do surgimento do circo, mas desde a Antiguidade havia resquícios dessa arte na China, na Índia, na Grécia, entre outras civilizações. No século XVIII, de acordo com Castro (2005), Phillip Astley (1770) criou o modelo de circo conhecido atualmente e espalhou pelo mundo até chegar ao Brasil, no século XIX, através das famílias tradicionais de circo.

O circo se estrutura como manifestação cultural de grande valor devido a sua forma de transição e adaptação, permanecendo assim firme em sua missão de transmitir seus saberes àqueles que os recebem. Também se mantém como uma arte capaz de se relacionar e agregar todas as outras manifestações



artísticas e culturais, fazendo de si próprio um ambiente de difusão e propagação do fazer artístico (CORDEIRO, 2015, p.10-11).

O circo pode ser: tradicional, itinerante, circo social, circo-teatro e novo ou contemporâneo. O circo de lona itinerante é “uma engrenagem onde funcionam ao mesmo tempo empresa, casa, trabalho e viagem” (MAVRUDIS, 2011, p. 35). Viajam de cidade em cidade demonstrando apresentações profissionais no espetáculo formado por diversos artistas, como: trapezistas, contorcionistas, malabaristas, acrobatas, mágicos, palhaços, entre outros. Entretanto, para compor o espetáculo tal como apresentado atualmente e continuar propagando a sua arte pelo mundo, o circo de lona itinerante necessitou passar por transformações ao longo da história.

Contudo, na década de 1970 diversos fatores levaram às mudanças profundas nas companhias circenses. A ascensão dos meios de comunicação em massa, de empresas do entretenimento e a demanda do público por espetáculos diversificados fez com que o circo sucumbisse, em certa medida, ao capitalismo. Companhias circenses maiores se tornaram empresas, algumas de médio porte se fundiram e as pequenas continuam até hoje perambulando pelas periferias. (KRONBAUER; NASCIMENTO, 2013, p. 239)

Mesmo com essa façanha o circo precisou de fomentos por meio de apoios, parcerias e patrocínios. Conforme pesquisa, anteriormente realizada, intitulada *Os (Des) Equilíbrios da Produção Circense no Brasil Contemporâneo*, o circo de lona itinerante constantemente necessita se adaptar para agradar o público e, assim, não desaparecer. Sua principal fonte de renda provém da bilheteria, em seguida da praça de alimentação e também das vendas de brindes e brinquedos. Os avanços tecnológicos e as novas mídias proporcionaram a oferta de outras formas de consumo e lazer. Dessa maneira, contribuíram com a redução do público do circo. Os circenses se uniram no sistema de cooperativa para que pudessem, enquanto classe, reivindicar direitos para melhor desenvolvimento do seu ofício. Por conseguinte, o Estado, nos três níveis de governo, precisou elaborar e executar medidas que assegurassem a continuidade do circo de lona itinerante por meio da criação de políticas públicas, editais de fomento, livretos, guias, informativos e campanhas. Essas ações trouxeram efeitos muito positivos, no entanto não são suficientes, pois não ocorrem de forma pontual, nem conseguem fomentar a todos.



Para lidar com essas questões, o circo necessita de alguém que esteja à frente, administrando e buscando incentivos adequados para que possa continuar difundindo sua arte através do seu espetáculo. Essa função é realizada pelo secretário de frente, que é o:

[...] profissional responsável pela circulação do circo, que antes do circo chegar, anda por praças para localizar terrenos, licenciar o circo, fazer publicidade e pagamentos. Também é responsável pelas despesas e pela liberação do espetáculo. O circo depende do jogo de cintura do secretário para conseguir local para trabalhar. Na falta de legislação específica para o circo, depende de seu poder de convencimento conseguir autorizações verbais ou Alvarás de funcionamento. (MAVRUDIS, 2011, p. 351)

O secretário de frente, produtor circense, é uma das peças fundamentais no circo, pois cabe a ele conhecer boas praças para instalar o circo, licenciar, providenciar a divulgação do espetáculo, efetuar pagamentos dos artistas, liberação do espetáculo, despesas e manutenção do circo. Além de administrar e acompanhar todos os processos artísticos, de mudança, e de reestruturação do circo. A produção circense gira em torno da produção do espetáculo (produto final) e da gestão empresarial, mediante as demandas exigidas pelo circo (CORDEIRO, 2015). Desse modo, o circo é um negócio de risco que faz grandes investimentos sem ter a certeza se haverá retorno. Um exemplo disso é quando o secretário de frente/produtor circense vai a uma cidade em busca de uma praça para instalar o circo e os primeiros investimentos se dão com os pagamentos de taxas para obter toda documentação e, em seguida, com a divulgação do espetáculo.

Dentre os principais desafios que o circo encontra estão: as instabilidades financeiras causadas pela redução do público, motivada por diversas opções de consumo e lazer (CANCLINI, 2010); dificuldade em fazer um capital de giro, devido ao fato de os pagamentos serem semanais em alguns circos; a falta de espaços públicos para montagem do equipamento por causa da especulação imobiliária; burocracias e altas taxas para instalação do circo nas cidades; variações de leis quanto à instalação do circo nas cidades; a falta de políticas públicas que promovam o acesso ao circo; oscilação nos órgãos da cultura; inconstância na realização dos editais existentes de fomento ao circo; manutenção do espetáculo e da estrutura física



do circo; mercado e outras vulnerabilidades (MAVRUDIS, 2011; QUERUBIM, 2003; CORDEIRO, 2015; SILVA, 2007).

Para atrair e melhor atender seu público o circo sempre precisou fazer mudanças e adaptações ao longo do tempo, a exemplo da troca de lamparinas por refletores; da substituição do material antigo da lona por outro mais resistente; do oferecimento de novos formatos de pagamento além do dinheiro em cash, como o cartão de débito ou crédito e aplicativos digitais; da necessidade de se inserir novidades no espetáculo como personagens de desenhos animados, shows musicais e de comediantes famosos; da nova realidade do circo sem animal. Essas entre outras mudanças foram necessárias para continuar seu espetáculo. Alguns circos de lona itinerantes não conseguiram resolver esses desafios e, atualmente, existem somente nas lembranças do público que lhe assistiu. Em contrapartida, há os que estão superando esses desafios e se adequando para continuar encantando e divertindo as plateias por onde passam. Da mesma forma, precisarão fazer mais uma adaptação em seus espetáculos e equipamentos culturais, nos quais garantam o direito à cultura da pessoa com deficiência no circo.

Uma das dificuldades encontradas, quando se aborda o tema da acessibilidade cultural, está relacionada ao pouco conhecimento de gestores e produtores sobre essa área. Pois, geralmente, de imediato a implantação das práticas acessíveis é associada a um alto investimento, logo, impossível de ser realizada ou então, que será um processo sem retorno de consumo pelas pessoas com deficiência. Isso ocorre devido à visão assistencialista e depreciativa que a sociedade ainda tem em relação às pessoas com deficiência, reforçando assim fragilidades contra as quais todos os movimentos de pessoas com deficiência lutam a cada dia para que não fiquem seus direitos. Para acessibilizar um equipamento cultural, evidentemente se faz necessário um investimento. Entretanto, pode-se tornar acessíveis algumas práticas que já são utilizadas pelo circo; outras podem ser adaptadas e confeccionadas com materiais acessíveis financeiramente ou que sejam de uso do circo (folhas de E.V.A's, acetato, tecidos de várias texturas, cola, barbante, notebook, projetores, redes sociais, entre outros) e algumas precisarão ser adquiridas por meio da compra. Para fazer a acessibilidade cultural acontecer, a empatia também é fundamental.



PROPOSTAS PARA ACESSIBILIZAR O CIRCO DE LONA ITINERANTE

Dessa forma, visando garantir o acesso das pessoas com deficiência física, visual, auditiva, múltipla e intelectual, o circo precisa se acessibilizar pautado nas orientações da NBR 9050/2015, LBI, Desenho Universal e Tecnologia Assistiva. Elas contemplam as dimensões de acessibilidade, as quais são apontadas como:

[...] arquitetônica (sem barreiras físicas), comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas), metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), instrumental (sem barreiras instrumentos, ferramentas, utensílios etc.), programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência).(SASSAKI,2009, p. 01-02)

Para que o circo possa ser de fato acessível, foram sugeridas algumas propostas que contemplam a acessibilidade desde a chegada da pessoa com deficiência ao circo, compra do ingresso, entrada e acesso à plateia, permanência no espaço, fruição do espetáculo, praça de alimentação, uso de banheiros e saída do local. Ressalta-se a importância dessas medidas serem colocadas em práticas com acessória de pessoas com deficiência e especialistas em acessibilidade cultural para a comprovação da acessibilidade. Assim como o interesse dos gestores e produtores circenses sobre o assunto. Seguem as propostas para:

- **Divulgação:** colocar os símbolos de acessibilidade no material de divulgação para indicar que o espetáculo é acessível à pessoa com deficiência por meio do espaço físico, local na plateia, audiodescrição, intérprete de Libras e



legenda; inserir em vídeos a janela acessível em Libras, legendas e informações oralizadas; a divulgação de carro de som anunciando que o espetáculo é acessível; em cartazes, busdoor e outdoors; inserir fonte ampliada e o símbolo da acessibilidade; utilizar as redes sociais e websites, fazendo a descrição das imagens e utilizar os recursos do QR Code com informações do circo;

- **Como se reportar à pessoa com deficiência:** preparar a equipe para conhecer os tipos de deficiências e suas especificidades, formas de comunicação e tratamento correto; se tiver alguma pergunta não se reporte somente ao acompanhante, mas à pessoa com deficiência; não precisa gritar quando estiver falando com uma pessoa com deficiência e pode chamar de surdo e cego;
- **Entrada no circo:** estacionamento, rampas de acesso, piso podotátil direcional e alerta, portas largas, piso nivelado;
- **Bilheteria:** disponibilizar informações da venda e do circo por meio de pranchas de comunicação fácil¹² por símbolos pictográficos; balcões de vendas deverão ser instalados próximos às estradas, com altura que contemple quem tem nanismo e longe de locais com ruídos; devem ser identificadas e de acordo com as rotas acessíveis; precisam ser bem iluminados, para que o rosto do atendente possa ser visualizado e assim facilite a leitura labial e gestual quando informações forem solicitadas; uso de máquina de cartão de crédito e de aplicativos acessíveis; fonte ampliada e com contraste das informações de valores do ingresso, dos dias, dos horários de venda e do espetáculo no cartaz; legendas com as informações e colocar rampas acessíveis;
- **Praça de alimentação:** cardápio e cartazes em Braille, fonte ampliada com contraste e com comunicação alternativa e ampliada; lugares que comportem pessoas em cadeiras de rodas, com nanismo e obesas; balcões acessíveis a pessoa com nanismo; banheiros químicos acessíveis a pessoa com deficiência; sinalização tátil, sonora e visual de informações como: saída de emergência, banheiros, saída, plateia, entre outros na praça de alimentação; uso de formatos de pagamentos acessíveis;
- **Plateia:** sinalização tátil, sonora e visual para informar e alertar perigos; lugares com boa visualização que atendam às necessidades das pessoas com cadeira de rodas, idosos(as), pessoas com nanismo, pessoas com mobilidade reduzida, pessoas obesas e deficientes visuais, assim como seus acompanhantes a exemplo do cão guia; cadeiras com encosto; não ter barreira arquitetônica na mudança de um espaço para outro do circo;

12 Fazem parte da Comunicação Alternativa e Ampliada, as quais respectivamente são utilizadas para pessoas que não apresentam outra forma de comunicação e para pessoas que possuem alguma forma de comunicação, mas não é suficiente para se ter uma comunicação. Podem ser construídos gratuitamente no computador pelo programa ARASSAC, impressas, encadernadas e plastificadas.



- **Espetáculo:** para que haja a fruição do espetáculo deverá ser contemplada todas as práticas acessíveis como audiodescrição, legendas e interpretação simultânea em Libras e acesso fácil ao picadeiro;
- **Saída:** conter todas as formas de acessibilidade da entrada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se observou que a pessoa não porta uma deficiência e que o problema não está nela por apresentar a deficiência, mas nos ambientes e serviços que não estão preparados para recebê-los, como: transportes, equipamentos culturais, ruas e praças para citar alguns, mudou-se o nome de aleijados ou portadores de deficiência, para e pessoas com deficiência. Mas a mudança do termo ainda não tirou a visão distorcida, assistencialista e limitada da sociedade quanto às pessoas com deficiência, provocando fragilidades nos seus direitos. Pensando na acessibilidade desses lugares, produtos e serviços, foram criados decretos, Normas Técnicas 9050/2015 e 15599/2008, a Lei Brasileira de Inclusão – LBI, Plano Nacional dos Direitos da Pessoa com Deficiência (nº 7612/2014), Desenho Universal (5.296/2004), Tecnologia Assistiva (7.612/2011), entre outros. Erroneamente, achava-se que somente o fato de a pessoa com deficiência estar presente em um equipamento cultural, já estava sendo cumprido o direito desta como cidadã e de todas as deficiências, mas devido às barreiras de comunicação e atitudinal, logo essa prática foi abandonada. Sendo assim, com a oficina Nada Sobre Nós Sem Nós e organização de movimentos da pessoa com deficiência, pode-se pensar a acessibilidade a partir das especificidades de cada deficiência e das dimensões da acessibilidade. A criação do Plano Nacional de Cultura, leis e normas possibilitaram a ampliação das práticas de acessibilidade na cultural, tanto para aqueles que desejam apreciar da plateia, quanto para os querem seguir carreira artística. Pensando nisso, a pesquisa foi realizada com o intuito de demonstrar que a acessibilidade também pode ser feita no circo e garantir o direito das pessoas com deficiência. Dessa forma, as propostas acessíveis foram sugeridas de acordo com suas especificidades das deficiências e contemplando as dimensões de acessibilidade.



Quanto às propostas, dois fatores que as inviabilizam são: a falta de conhecimento no assunto e a questão financeira. A falta de conhecimento quanto aos materiais que podem ser utilizados para acessibilizar o circo encarece as práticas acessíveis, tornando-as inviáveis financeiramente. Decerto que um mapa tátil possui um valor, mas para sua construção outros materiais de valor aquisitivo menor podem ser utilizados. A criatividade também é uma excelente aliada. Para acessibilizar o circo, os gestores e produtores circenses precisam do Estado, pois mesmo que alguns itens possam ser elaborados com material mais em conta, há outros que precisam ser adquiridos. Infelizmente a instabilidade pela qual a Secretaria de Cultura está passando gera fragilidades em todas as produções artísticas. Principalmente neste momento no qual o país se depara com uma pandemia. Os artistas estão precisando de incentivos para manter necessidades básicas e não há um retorno plausível do Governo Federal. Algumas ações nas instâncias municipais e estaduais estão sendo realizadas de maneira improvisada.

Constata-se que a acessibilidade, de modo geral, é bem respaldada em termo de legislação, mas na prática ainda precisa avançar muito. Acredita-se que a ampliação de editais de fomento cultural precisa proporcionar, além de exigências, condições para que todas as deficiências sejam contempladas com a temática da acessibilidade. Por isso é necessário que haja um investimento orçamentário significativo que contemple todos os formatos acessíveis. Esse é um campo que movimenta o mercado.

REFERÊNCIAS

- » _____. **ABNT NBR 9050: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos.** Rio de Janeiro: ABNT, 2015.
- » ARAUJO, E. A. B. S. de; FERRAZ, F. B. O Conceito de pessoa com deficiência e seu impacto nas ações afirmativas brasileiras no mercado de trabalho. In: *ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI*, 19., 2010, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: CONPEDI, 2010.



- » BUENO, R. G. **Tecnologia Assistiva como política pública: inclusão na agenda de pesquisa e coprodução com o usuário.** 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 2016.
- » BRASIL, Lei 13.146 de 06 de julho de 2015. Institui o Estatuto da Pessoa com Deficiência – **Lei Brasileira de Inclusão.** Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm >. Acesso em: 04 jun. 2019.
- » CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- » COUTINHO, B. G. **Inclusão social da pessoa com deficiência física: fatores relacionados a sua permanência no mercado de trabalho.** 2012. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2012.
- » CORDEIRO, L. V. da S. **Circo além da lona: os processos de organização e produção das artes circenses.** 2015. 68 f. Monografia (Pós-Graduação em Gestão e Produção Cultural) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2015.
- » CORREIA, João Batista Santana. **Plano Nacional de Acessibilidade e Cultura: inclusão cultural em museus.** Universidade Federal do Pampa, 2015.
- » **DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS,** ONU, 1948.
- » DINIZ, D. **O que é deficiência?** São Paulo: Brasiliense, 2007. 96 p. (Coleção Primeiros Passos).
- » DORNELES, P. S. *et al.* Do direito cultural das pessoas com deficiência. **Revista de Políticas Públicas,** 2018.
- » FAIRBANKS, A. de S. P. **O Tratado de Marraqueche Direitos Fundamentais e as limitações dos Direitos autorais.** 2016. 88 f. Monografia (Bacharelado em Direito) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Três Rios, 2016.
- » INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Demográfico. IBGE, 2012. Disponível em: < <http://www.ibge.gov.br> >. Acesso em: 5 maio 2020.
- » KRONBAUER, G. A. ; NASCIMENTO, M. I. M. . **O Circo e suas miragens: a Escola Nacional do Circo e a história dos espetáculos na produção acadêmica brasileira.** Revista HISTEDBR On-line , v. 52, p. 238-249, 2013.
- » MAIOR, I. M. M. de L. **História, conceito e tipos de deficiência.** 2015. Disponível em: < <http://violenciaedeficiencia.sedpcd.sp.gov.br/pdf/textosApoio/Texto1.pdf> >. Acesso em: 5 jun. 2019.



- » MARVRUDIS, Sula Kyriacos. **EnCircopédia**: dicionário crítico ilustrado do circo no Brasil. Belo Horizonte: Mútua Cominacção, 2011.
- » SARRAF, V. P.; OLIVEIRA, A. S. Do direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer. In: SETUBAL, J. M.; FAYAN, R. A. C. (Org.). **LBI Comentada**. 1. ed. Campinas: Fundação FEAC, 2016. v. 1, p. 143-154.
- » SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. *Revista Nacional de Reabilitação (Reação)*, São Paulo, v. 12, p. 10-16, mar./abr. 2009.
- » SILVA, A. C. da C. da. **Os (Des) equilíbrios da Produção Circense no Brasil Contemporâneo**. 2014. Monografia (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.
- » SILVA, Erminia Silva. **Circo-Teatro**: Benjamim de Oliveira e teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007
- » QUERUBIN, Marlene. **O Marketing do Circo**. 1. Ed. Mogi das Cruzes: Oriom, 2003.
- » WYLLYS, J. et al. **Projeto de Lei nº 6.139-B**, de 2013. Câmara dos Deputados, 2013. Disponível em: < https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=F1E7BBCBCB87E8D5875E75C40596A76E.proposicoesWeb1?codteor=1264323&filename=Avulso+-PL+6139/2013 >. Acesso em: 05 maio 2020.



DRAMATURGIA E CENSURA NO CIRCO-TEATRO

CRISTINA ALVES DE MACEDO

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, tem Mestrado em Estudo de Linguagens e Graduação em Pedagogia. Atua com pesquisas na área de artes cênicas principalmente nos seguintes temas: **Dramaturgia, Censura, Análise do Discurso, Circo e Circo-Teatro.**

RESUMO

Neste artigo, discute-se sobre o circo-teatro, abordando algumas questões que tocam as relações de poder e de controle social a partir da análise do discurso materializado no texto dramático *E o céu uniu duas almas ou Nem a morte nos separa*, de Helen Fantucci de Mello. A peça em questão passou pelo processo de censura na década de 1940, sendo totalmente proibida para apresentação pública. Nesse período, o poder público no Brasil buscava regular e adequar todas as manifestações culturais direcionadas à população, controlando o que podia ou não ser assistido nos palcos e picadeiros, avaliando as produções artísticas como aprovada, aprovada com indicação etária ou revisão de trechos e não aprovada. A avaliação das obras artísticas era feita pela polícia, que realizava a censura, recorrendo a documentos de lei disponibilizados pelo Estado. Ao identificar que a peça era inadequada para apresentação pública, constata-se que esta transparece significados outros e, por fim, questiona-se a real descontinuidade de práticas censórias na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia.

Circo-Teatro.

Censura.

ABSTRACT

*This article discusses about circus-theatre and analyse some questions about relations of power and social control, with analysis of discourse materialized in the dramaturgical text *And the sky united two souls or death does not separate*, of Helen Fantucci de Mello. This play went through the censorship process in the 1940, being totally prohibited for public presentation. During this period, the public authorities in Brazil pursue to regulate and adequate all cultural manifestations destined at the population, controlling what could or couldn't seen on theatre stage and circus ring, evaluating artistic productions as approved, approved with age indication or revision of parts, or not approved. The evaluation of artistic works was realized by the police, what carried out censorship using law documents made available by the State. The identification of Helen's play as inadequate for public presentation allows us to demonstrate that it has meanings that go beyond the limits of the text and, lastly, it is questioned the real discontinuity of censorship practices at the present.*

KEYWORDS:

Dramaturgy.

Circus-Theatre.

Censorship.



SITUANDO O CIRCO-TEATRO

Os chamados circos-teatros, muito comuns nos circos brasileiros nas décadas que seguiram o ano de 1900, se diferenciam de outros tipos circos não apenas pelas características específicas de sua estrutura, que envolve dois tipos distintos de espaços para a realização de apresentações: o picadeiro e o palco, mas também pelo tipo de seu espetáculo que destaca a presença de números circenses e de peças teatrais.

As hipóteses para o surgimento desse tipo de espetáculo no Brasil são muitas e estão associadas a diferentes fatores, entre os quais se podem citar: a decadência do circo zoológico, por conta das grandes despesas destinadas aos cuidados dos animais; a dificuldade de alguns grupos de teatro de se manterem nas grandes capitais e migrarem para outras localidades onde acabavam tendo contato com grupos de circenses e trabalhando com eles; a disseminação da gripe espanhola, logo após a Primeira Guerra Mundial.

Fato está que essa modalidade de espetáculo começa a ser apresentada nos circos brasileiros a partir do final do século XIX tendo maior ressaltado com a chegada do XX, mas como se deu a sua estruturação e difusão no Brasil? As considerações de Pimenta (2005) sobre a estruturação do circo-teatro no Brasil apontam para a existência de quatro fases, ou gerações, que considero bem esclarecedoras e podem ser visualizadas na figura 1.

Assim, os anos de 1920 assistiram ao surgimento de várias companhias de circo-teatro que se difundiram por várias partes do Brasil. Esse tipo de estrutura se consolidou, como apontado por Pimenta (2005), especialmente pelo fato de os quadros teatrais serem muito

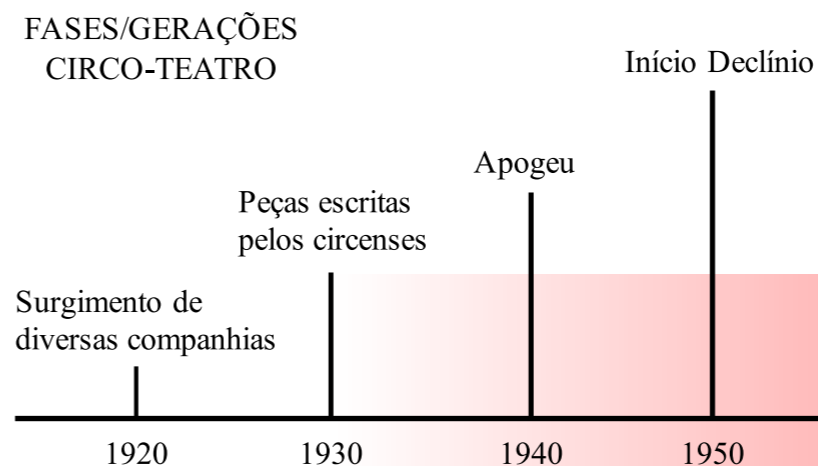


FIGURA 1: fases/gerações do circo-teatro. Fonte: quadro explicativo elaborado pela autora.



apreciados pela população, notadamente por aqueles sujeitos que tinham dificuldade de acesso à leitura, e pelo fato de envolver grupos teatrais que não conseguiam se manter nos circuitos das grandes cidades e encontravam nessa tipologia de circo um espaço furtivo.

Cabe observar que ambas as formas de arte se favoreceram com essa colaboração, pois “[t]anto o circo vinha ao encontro das necessidades dos atores, que encontravam espaço gratuito, com salário e público constantes, como os atores vinham ao encontro das necessidades do circo, de aperfeiçoamento técnico do elenco e maior repertório”. (PIMENTA, p. 22-23, 2005, grifo nosso.)

Uma figura importante na história do circo-teatro brasileiro foi Benjamim de Oliveira (1870-1954), este que recebeu as suas primeiras instruções sobre a arte do circo e o contexto circense ainda quando criança. Sua importância na difusão e consolidação dessa modalidade de espetáculo é reconhecida por diferentes autores, a exemplo de Ermínia Silva (2007), Daniel Silva (2004) Daniele Pimenta (2009), entre outros, sendo ele, provavelmente, o primeiro circense a escrever um texto dramático para ser encenado dentro de um circo.

Um fato curioso é que Benjamim se apresentava como o criador do circo-teatro, assumindo a autoria da introdução de peças teatrais no circo e não simplesmente o título de consolidador, como se pode identificar em um de seus depoimentos descritos por Abreu: “No Spinelli é que lancei essa forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão. [...] E assim nasceu a comédia e o drama no circo, coisa que nunca se vira antes” (ABREU, 1963 *apud* SILVA, D., 2010, p.134). Faltas de modéstias à parte, é importante destacar que esse artista de habilidades diversas colocou em cena diferentes obras que se tornaram famosas e marcaram, determinadamente, o surgimento de uma nova estética de espetáculo circense.

Nas apresentações do circo-teatro, tanto o circo quanto o teatro acabaram mantendo as características próprias e específicas de seus espetáculos. Entretanto, esse tipo de colaboração ou confluência artística no circo não deve ser considerado como uma peculiaridade única do contexto brasileiro, apesar de suas especificidades.

Sobre esse aspecto, se ampliarmos a olhar para abranger o contexto europeu, será possível identificar que, ainda no tempo de Philip Astley¹, existiam espetáculos constituídos por apresentações de variedades e cenas de pantomima em espaços com configurações similares, como o que foi

¹ Considerado o criador do Circo Moderno.



construído por Charles Hughes², que “tinha um palco, como nos teatros, e uma pista colada a ele; nesta apresentavam-se os cavaleiros e saltadores, e naquele, os funâmbulos e pantomimas” (SILVA, E., 2007, p. 36).

Cabe destacar que Silva, E. (2007) pontua, ainda, que o termo pantomima era usado de maneira genérica pelos circenses brasileiros para indicar diferentes tipos de montagens e representações teatrais realizadas no circo, sendo subentendidos, então, diferentes tipos de gênero, sejam eles drama, melodrama, chanchadas, musicais, comédias, óperas, revistas, que “ao mesmo tempo em que davam continuidade a um modo de organização dos seus espetáculos, marcado pelas suas ‘heranças’ (como suas origens de saltimbancos, os tablados e o teatro de feira), acrescentavam novas formas de interpretação e leitura” (SILVA, 2007, p.116-117).

Durante a década de 1920, as companhias circenses colocaram em cena peças de diferentes gêneros, mas a maioria dessas representações se constituía, até então, em montagens ou adaptações de textos já existentes. Esse fato mudaria com a chegada da década de 1930, quando os circenses passam a elaborar eles mesmos os textos dramaturgicos, “criando uma dramaturgia original, com um estilo de linguagem próprio: o Melodrama Circense, que atingia a plateia dos circos-teatros atendendo às necessidades de seu imaginário, com jovens apaixonados, vilões terríveis e angústias maternas, em uma linguagem brasileira” (PIMENTA, 2005, p. 24).

Essa marcação da década de 1930 como o marco da geração de circenses escritores de peças é considerada, provavelmente, como indicativo de maior incidência de peças escritas por sujeitos de circo, uma vez que a própria autora reconhece que, mais de vinte anos antes, *O Chico e o Diabo* possa ter sido a “primeira peça integralmente escrita por Benjamim, incluindo diálogos e letras das canções, cujo gênero era anunciado como mágica ou farsa fantástica. A peça estreou em 1906 e permaneceu no repertório da companhia até a década de 1920” (PIMENTA, 2010, p. 37).

O advento da segunda geração de circos-teatro, então, trouxe consigo os melodramas circenses, um gênero que imprimia uma imagem que bem dialogava com o contexto local e, sendo muito apreciado pelo público, certamente, estimulava a ida ao circo para se assistir aos espetáculos.

Esse dado pode ser observado em matérias de jornais concernentes à época, que confirmam não apenas existência de um grande fluxo desses circos-teatros nas cidades, como indicam também

² Um artista que atuou na companhia de Astley e foi o primeiro a empregar o nome circo para definir o espetáculo.



o gosto do público para esse tipo de espetáculo, como se pode ver nos trechos que seguem do jornal *O Estado de São Paulo* (atualmente denominado *Estadão*):

Essa temporada de sucesso do circo-teatro iria durar até a década de 1950, sendo a década de 1940 o período de maior *exploit* de atuação desse tipo de espetáculo, que começou a ter um constante declínio a partir da chamada quarta geração, com um consequente retorno às atividades prioritariamente com números circenses. Esse retorno à atuação com o espetáculo clássico de circo foi impulsionado por diversos fatores, tendo grande destaque, de acordo com Pimenta (2005), as crises financeiras, a migração de atores para a televisão e uma provável mudança no gosto do público.



FIGURA 2:
Notícias sobre o circo-teatro. Fonte: Jornal Estadão.

Há de se considerar que o advento da televisão no Brasil em abril de 1950 tenha dado um grande pontapé para alavancar o início desse declínio do circo-teatro. Contudo, é importante marcar que toda ascensão ou decadência de uma atividade artística está diretamente relacionada àqueles a quem se direciona, o público, o qual exerce grande influência e pode determinar um maior ou menor tempo de atuação/veiculação para um produto artístico.

Cabe lembrar, então, que é característico dos circenses as alterações, os aperfeiçoamentos, as melhorias dos espetáculos circenses em função de quem assiste, pois, se o espetáculo agrada, ele deve ser mantido, mas se deixa de surpreender o público, ele deve passar por alguma modificação. Todavia, esse direcionamento do espetáculo encontrava um outro ponto a ser levado em consideração que não apenas o público, pois toda a produção artística, durante longo período, precisou passar por uma avaliação antes de ser apresentada.



CENSURA EM CENA

A censura praticada no Brasil tem sua origem marcada ainda no período da colonização, mas o modo mais objetivo de atuação dessa prática extremamente coercitiva, até então subjetiva, começou a ser estruturado a partir de 1920, com a promulgação do Decreto Federal 14.529, que determinou sobre a regulamentação das casas de espetáculos. O trabalho do censor, todavia, só viria a ser regulamentado em 1928, oito anos depois.

Ao longo do tempo, os instrumentos de controle da produção artística foram se especializando, sendo criadas diferentes divisões que tiveram como finalidade avaliar o conteúdo das apresentações. Em 1939 é criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que, subordinado ao Presidente da República, servia à fiscalização e à avaliação de todo o conteúdo vinculado ao teatro, ao cinema, às diversões públicas (o que inclui o circo), entre outros; em maio de 1940, todavia, esse órgão foi substituído pelo Departamento Nacional de Informações (DIN), que absorveu as mesmas funções.

Nesse contexto de regulação, a censura era determinada pela polícia e os censores avaliavam os números de variedades e as representações teatrais direcionadas ao grande público, tendo a permissão de reprovar completamente, aprovar com ressalvas ou simplesmente aprovar as atividades culturais para apresentação, a depender de seu conteúdo.

Assim, em 24 de maio de 1947, o empresário Albino de Melo do circo-teatro Oito Irmãos Melo deu entrada à solicitação de liberação da peça *E o Céu Uniu duas Almas ou Nem a Morte nos Separa*, de autoria de Helen Fantucci de Mello, para ser apresentada em seu circo. O parecer do censor, porém, foi negativo e a peça, proibida de ser levada a público.

A referida peça conta a história de um casal que quer ficar junto, mas só vai conseguir realizar esse sonho após a morte dos dois, em um final apoteótico, como descrito nas rubricas da peça³:

POHTEOSE FFINAL

(Aparece o fundo de nuvens, e um coração; Tendo uma cortina maquinada, um trainel escondendo o coração de nuvens. Uma rapa de encontro ao mesmo

³ Todos os trechos de fontes históricas citados neste artigo, incluindo jornais, decretos e a peça de circo-teatro analisada, foram reportados *ipsi litteris* e conservam a grafia original do documento.



toda nuviada. Aparece Waldir e Angelica subindo a rampa indo de encontro ao coração. Apaixonado do mesmo o trainel sae, vagorosamente abrindo-se a cortina, aparecendo um anjo que os convida para entrar no coração. Ambos entram e sentam-se um para cada lado e, a cortina do coração fecha vagorosamente com uma vóz microfone sem aparecer) E O CÉO UNIU DUAS; “ANGELICA deve vestir-se de noiva com o Buque de Flores” “WALDIR” deve vestir-se de Tenente de gala Branco”.

O enredo vai se desenrolar em torno a quatro personagens: Angélica, uma moça pobre de bom coração, filha de Luiz, um homem católico que trabalha em uma fábrica; Waldir, um tenente das Forças Aéreas, que vai formar um par amoroso com Angélica; Capitão Carlos, pai do tenente Waldir, que vai, por fim, matar o próprio filho, por cultivar grande interesse amoroso por *Angélica*.

No primeiro ato, acontecem as cenas que servem de estopim para a intriga de toda a peça. O Capitão Carlos vai acompanhar de longe Angélica entrar e sair de casa todas as manhãs, até que um belo dia resolve pedir a mão da bela senhorita em casamento. Como era costume na época, o pai podia resolver com quem a filha iria se casar e o Capitão Carlos, considerando a sua elevada posição social e o seu não indiferente saldo financeiro, acreditou que essa seria uma tarefa fácil.

Ao chegar à casa de Angélica, porém, o Capitão Carlos é surpreendido com a posição inusitada do pai da moça que, ao contrário do esperado, não concorda em contratar o casamento da filha em sua ausência, mas preferiu consultá-la, omitindo-se a impor a ela tal obrigação. Com tamanha impertinência vinda de um pobre operário, mesmo frisando que é um homem rico, viúvo e, portanto, livre para se casar, o Capitão Carlos não se conforma, prometendo, então, se vingar.

No trecho da peça descrito a seguir, pode-se ler um breve fragmento desse diálogo:

Capitão: Ora! Só tem que concordar! Quando é que úa moça pobre, acharia um partido como este?! E alem disso o senhor é o pae e poderá obrigar a sua filha a casar, principalmente com um homen importante como eu e... rico.

Luiz: Eu obrigar! Casar minha filha?



Capitão: Sim senhor!

Luiz: Senhor Carlos, mas qual é o pae que obriga a casar sua filha, com um homem que ela não conheça. Só porque este é rico?

Capitão: Ora, o dinheiro encóbre tudo.

Luiz: Qual! O senhor está enganado, na minha opinião o dinheiro, não traz a felicidade.

Capitão: Diz isso o senhor porque é pobre, e um póbree não pode ter felicidade, porque não tem dinheiro. E alem disso a sua filha não me viu ainda

Nessa passagem da peça, observa-se um discurso que leva a questionar o papel da mulher na sociedade brasileira da época, uma mulher que alcançou o direito de voto com o sufrágio universal de 1932, mas ainda era vista como o centro do lar. O fato de uma mulher aparecer na peça sendo tratada como produto poderia ter sido levado em consideração pelo censor para aplicar uma sanção. Entretanto, esse não foi o motivo da impugnação da obra. De qualquer modo, a peça foi considerada completamente inadequada para ir a público, mas qual foi o real motivo de sua proibição?

O censor Raul Fernandes Cruz, que realizou a avaliação da peça, considerou quatro motivos para essa proibição: o atentado contra as Forças Aéreas Brasileiras, “cuja integridade e elevado padrão moral não deve ser aviltado”; o fato de o Capitão de Aviação, o personagem Carlos, causar a morte do próprio filho motivado por um crime passional; a inadequação ao se apresentar personagens com uniformes da Aeronáutica; as cenas em um gabinete de alto comando focalizando a Campanha de Monte Castello.

Para determinar sobre as obras artísticas, o censor tinha como suporte o Decerto n. 20493/1946, do Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), do Departamento Federal de Segurança Pública, que foi criado para determinar parâmetros para a realização da atividade. Assim, as motivações sugeridas por Raul Fernandes não foram aleatórias, mas justificam-se por se enquadrar no Artigo 41 do referido Regulamento, especialmente no que toca às alíneas b) e h):



Art. 41 Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

a). contiver qualquer ofensa ao decôro público;

b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;

c). divulgar ou induzir aos maus costumes;

d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;

e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;

f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;

g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacionais;

h). induzir ao desprestígio das fôrças armadas.

(BRASIL, 1946, grifo nosso).

A partir do parecer negativo do censor, pode-se deduzir que a arte não era considerada apenas uma mera forma de divertimento, mas era revestida de grande potencial. Não foi à toa que o governante da época, Getúlio Vargas, demonstrou grande atenção pelas informações veiculadas pela imprensa, pela educação e, como aponta Jambeiro (2004), a cultura foi entendida como um instrumento político de disseminação ideológica.

Outro ponto que precisa ser destacado, levando em consideração o período histórico em que ocorre a peça, pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e o momento de sua avaliação censória, 1947, é a proximidade temporal entre o momento da apreciação do censor Raul Fernandes e do acontecimento ficcional da peça.

Destarte, a severidade do censor com relação à apreciação da peça acaba apontando para a necessidade de afirmação um *ethos* positivo do setor militar na sociedade brasileira da época, setor este que, após um longo período de desprestígio social, estava recuperando uma imagem positiva perante a sociedade. Além da missão de defender a pátria e garantir o cumprimento da lei, os militares teriam a honra, a ética, a valorização do ser humano como atributos e não deveriam ser expostos com caracteres que deturpassem essa imagem.



É evidente a inexistência de algum ponto positivo em qualquer prática de censura ou em qualquer instrumento de repressão, mas vale marcar a preocupação com temas ou valores relevantes, como os citados no Artigo 41 do Regulamento do SCDP, ainda que nem sempre tenham sido levados em consideração de maneira imparcial ou ética. Outrossim, o Regulamento do SCDP trouxe uma determinação que acabou se constituindo em um importante material de estudo sobre o assunto na atualidade:

Art. 44 Para a representação de qualquer peça teatral ou número de variedades o interessado requererá, por escrito, ao SCDP a censura e o consequente registro da peça ou número, apresentando dois exemplares datilografados ou impressos, sem emendas, rasuras ou borrão.

Art. 47 Qualquer que seja a deliberação da censura, um dos exemplares apresentados será conservado no arquivo do SCDP, de onde não poderá ser retirado sob qualquer pretexto, e o outro, conferido e revisado, entregue ao interessado mediante recibo.

(BRASIL, 1946).

Com a promulgação da Constituição brasileira de 1988, o serviço de censura foi extinto no Brasil, sendo os documentos acumulados no arquivo do SCDP (muitos dos quais, peças de circo-teatro) levados para a biblioteca da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP), onde permaneceram em um arquivo que recebeu o nome de Miroel Silveira⁴, em homenagem ao professor que conseguiu resgatar a documentação.

De fato, a censura foi extinta no Brasil em 1988, mas será que as práticas censórias realmente acabaram?

A resposta a essa pergunta ficaria em suspenso, não fosse o fato de existirem situações como a que aconteceu em janeiro de 2020 com Léo Abreu, até então Secretário de Cultura da cidade de Eusébio, no Ceará. Léo Abreu foi exonerado do cargo sob a acusação de ter corroborado para a realização de um evento que contou com a presença de menores em um espetáculo considerado pouco adequado à idade. Durante a encenação haveria ocorrido, inclusive, um beijo entre dois artistas do mesmo sexo.

⁴ Atualmente, o Arquivo Miroel Silveira foi transferido para o Arquivo do Estado de São Paulo, mas os seus documentos continuam disponíveis aos pesquisadores interessados no assunto.



O espetáculo em questão, *Erotic Circus-Show*, da companhia Verticarte Circus do Rio Grande do Norte, foi apresentado dentro da programação da 20ª Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo e, mesmo tendo sido encenado após a 01:00 da madrugada, foi severamente criticado pela população, que não economizou argumentos para falar negativamente sobre a exibição artística.

A organização do evento se manifestou contra as acusações recebidas, argumentando que toda a programação foi feita dentro da legalidade, respeitando o diálogo com a sociedade e a diversidade e se respaldando, justamente, no Artigo 5ª da Constituição de 1988, inciso IX. Para tanto, emitiu-se uma carta de esclarecimento, mostrando a sua posição frente aos fatos.

Para compreender um pouco sobre como aconteceu a exoneração do Secretário de Cultura de Eusébio e visualizar o teor do discurso do prefeito da cidade, cabe citar aqui o trecho de uma matéria que elenca algumas de suas motivações:

Após a repercussão do espetáculo, o prefeito Acilon Gonçalves exonerou o secretário municipal de Cultura, Léo Abreu. A Folha não conseguiu entrar em contato com o ex-secretário.

Em um vídeo publicado em suas redes sociais, o prefeito justificou a sua decisão afirmando [...]

“Deturpações graves aconteceram, ferindo a ética, os princípios religiosos e a moral. E nós não podemos compactuar jamais com coisas deste tipo”, disse o prefeito, sem fazer nenhuma referência direta ao espetáculo. (FOLHA, Ilustrada, jan., 2020)

É evidente que a declaração realizada pelo prefeito traz em si as marcas de uma prática censória, em um discurso que ressalta questões de ordem moral, ética e de religião que bem se enquadram nas determinações estabelecidas pelo Regulamento de Censura de 1946, utilizado pelos censores para avaliar a peça de Helen. Neste caso, pode-se destacar a alínea “f) for ofensivo às coletividades ou às religiões” e acrescentar, ainda, o Artigo 103, que parece corroborar com a solicitação/exigência da população de maior controle sobre a indicação da idade mínima para se assistir ao espetáculo:



Art. 103 Sempre que qualquer peça teatral ou número de variedades, for julgada contrária, à moral, à saúde à formação mental ou ao bem estar dos menores, será lançada no boletim de aprovação a seguinte advertência: “Impróprio para menores de 18 anos” ou “impróprio para crianças de 10 a 14 anos”.

É interessante frisar que a cidade de Eusébio possui 53.618 habitantes (população estimada em 2019), dos quais 30.256 foram classificados pelo IBGE como de religião católica apostólica, romana. Sendo mais da metade da população, portanto a maioria, ao que parece, a fala do prefeito faz jus ao desejo popular, mas isso não justifica o fato de ele assumir medidas restritivas perante as atividades culturais e adotar outras, como as que declarou aplicar aos próximos acontecimentos na cidade:

Em nota, o prefeito informou que os espetáculos feriram a ética e atacaram a família, e ressaltou a importância da Secretaria da Cultura do município em ter o domínio pleno da programação do evento.

“Assumirei de agora em diante o controle total e irrestrito de todos os eventos de qualquer secretaria que envolva a presença de público, como também qualquer utilização de equipamento para fins públicos ou privados”, informou. (PORTAL CARIRI, Cidades, jan., 2020)

Decerto, as ações indicadas pelo prefeito para serem tomadas a fim de coibir a realização de programações que se distanciem de um ideal cogitado para a cidade ressaltam um tom autoritário que se projeta no sentido contrário de alguma postura que preze pela livre manifestação do pensamento.

Evidentemente, contraria também o estabelecido pelo Artigo Art. 5º da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 e, portanto, é uma deliberação preconizada sem o devido aporte legal. No caso de *E o Céu Uniu duas Almas ou Nem a Morte nos Separa*, pelo menos as ações dos censores eram respaldadas em dispositivos legais, mas o que dizer sobre o que aconteceu na cidade de Eusébio?



É reconhecido que a censura é inconstitucional, entretanto, a liberdade de expressão continua tendo que ser tutelada, pois muitas práticas limitadoras ainda permanecem. Mesmo que explícita ou velada, a real existência de práticas censórias no circo e em outras manifestações culturais no Brasil nos dias de hoje não pode ser negada.

REFERÊNCIAS

- » **A FOLHA.** Em cidade do Ceará, prefeito exonera secretário da cultura após beijo gay em circo: Ilustrada, São Paulo, 20 jan., 2020. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/em-cidade-do-ceara-prefeito-exonera-secretario-da-cultura-apos-beijo-gay-em-circo.shtml> > Acesso em: 10 abr. 2020.
- » **BRASIL. Senado Federal. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda,** Decreto N. 1915/1939. Disponível em: < <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=8569&norma=19204> >. Acesso em: 15 jan. 2013.
- » **BRASIL. Senado Federal. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informação,** Decreto N. 7582/1945. Disponível em: < <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=26721> >. Acesso em: 23 jan. 2013.
- » **BRASIL. Senado Federal. Regulamento das Diversões Públicas,** Decreto N.14529/1920. Disponível em: < <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-publicacaooriginal-1-pe.html> >. Acesso em: 10 abr. 2020.
- » **BRASIL. Senado Federal. Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública,** Decreto N. 20493/1946. In: Coleção das Leis de 1946 – Volume II: Atos do Poder Executivo, Decretos de Janeiro a Março. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.
- » **O ESTADO DE SÃO PAULO.** São Paulo. 05 de fev. 1938. Disponível em: < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19380205-20963-nac-0004-999-4-not/busca/Circ%C3%B2> >. Acesso em: 10 abr. 2020.



- » O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo. 19 de abr. 1938. Disponível em: < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19380419-21023-nac-0004-999-4-not/busca/CIRCO+Circo> >. Acesso em: 10 abr. 2020.
- » PIMENTA, Daniele. A conformação do circo-teatro brasileiro: permeabilidade e apropriação. In: **Repertório: teatro e dança**. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Salvador: UFBA/PPGAC: Salvador, 2010. p. 30-39.
- » PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações**. 191 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.
- » PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta, circo e poesia: a vida do autor de E o céu uniu dois corações**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- » PORTAL CARIRI. Secretário de Cultura do Eusébio é demitido após apoiar evento que aborda homossexualidade: Cidades, Cariri paraibano, 19 jan., 2020. Disponível em: < <https://ceara.portaltvcariri.com.br/ce/noticia/cidade/secretario-de-cultura-do-eusebio-e-demitido-apos-apoiar-evento-que-aborda-homossexualidade/> > Acesso em: 10 abr. 2020.
- » SILVA, Daniel Marques. Do moleque beijo ao mestre de gerações. In: **Repertório: teatro e dança**. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFBA/PPGAC: Salvador, 2010. p. 131-136.
- » SILVA, Daniel Marques. **O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro, 2004. Tese (Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO, 2004.
- » SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. São Paulo: Altana, 2007.
- » SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.



NAVEGANDO NO RIO DOS SONHOS: quando o barco vira um circo¹

ROGÉRIO ZAIM- DE-MELO

Licenciado em Educação Física, UNESP; Mestre em Educação Física, USP; Doutor em Educação, PUC – Rio; Professor Adjunto da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus do Pantanal; Coordenador do Projeto de Extensão *Ginástica Geral e Atividade Circense* e do Grupo de Circo *Los Pantaneiros*.

MARCOS SÉRGIO TIAEN

Bacharel em Educação Física, Unicamp; Mestre em Educação, UFMS-CPAN; Professor da UFMS-CPAN e das Faculdades Salesianas Santa Teresa; Artista circense participante do projeto *Navegando no Rio dos Sonhos*.

LUIS BRUNO DE GODOY

Ator e palhaço habilitado pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão (SATED/SP); Bacharel em Ciências do Esporte; Mestre em Ciências Humanas e Sociais pelo programa Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, ambos pela Faculdade de Ciências Aplicadas da Unicamp (FCA/Unicamp); Doutorando em Educação Física e Sociedade pela Faculdade de Educação Física da Unicamp (FEF/Unicamp)

ANA CAROLINA PONTES COSTA

Graduada em Pedagogia; Mestre em Educação, ambos pela UFMS-CPAN; Doutora em Educação, PUC-Rio; Professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus do Pantanal.

MÁRCIA REGINA DO NASCIMENTO SAMBUGARI

Graduada em Pedagogia, UFMS – CPAN; Mestre em Educação Escolar, UNESP; Doutora em Educação, PUC-SP; Professora Associada I da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus do Pantanal. Docente no Programa de Pós-Graduação em Educação/CPAN; Coordenadora do projeto *Navegando no Rio dos Sonhos*.

¹ O projeto *Navegando no Rio dos Sonhos* só foi possível devido à parceria com o artista plástico Aleksander Viera Batista e os circenses Aleksandra “Branca” Viera Batista e Flávio Bertini.

RESUMO

O presente artigo objetiva relatar a experiência de uma trupe, constituída por artistas circenses, bailarinas e acadêmicas da UFMS, que desbravou o rio Paraguai no Pantanal Sul-mato-grossense, levando a arte circense para a população ribeirinha, numa viagem de seis dias, realizada em junho de 2008, sendo necessárias 36 horas de subida do barco pelo rio Paraguai e 24 horas de descida, totalizando 448 km de navegação. Para realizar essa experiência, acoplou-se um palco à proa do barco-hotel Kassato Maru, transformando-o em um picadeiro. Foram realizadas 27 apresentações do espetáculo circense *Sobre o Azul das Águas* com uma variedade de apresentações, abrangendo força e equilíbrio, aéreos, malabares e palhaços, para 120 famílias, totalizando 700 espectadores.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo.

Pantanal.

Rio Paraguai.

ABSTRACT

*This article aims to report the experience of a troupe, made up of circus artists, dancers and academics from UFMS, who explored the Paraguay River in the Pantanal (MS), taking circus art to the riverside population, on a six-day trip. in June 2008, requiring 36 hours of boat up the Paraguay River and 24 hours of descent, totalizing 448 km of navigation. For this experience to be carried out, a stage was attached to the bow of the hotel boat Kassato Maru, transforming it into a riding arena. There were 27 presentations of the circus show *Sobre o Azul das Águas* with a variety of presentations, covering strength and balance, aerial, juggling and clowns, for 120 families, totalizing 700 spectators.*

KEYWORDS:

Circus.

Pantanal.

Paraguay River.



RESPEITÁVEL PÚBLICO...

Senhoras e senhores, meninos e meninas, sejam bem-vindos!

Ao longo deste texto, descreveremos as experiências de uma trupe de artistas que cruzou o Rio Paraguai a bordo de um circo flutuante, levando o entretenimento e a arte circense para a comunidade ribeirinha pantaneira numa viagem de seis dias, realizada em junho de 2008, sendo necessárias 36 horas de subida do barco pelo rio Paraguai e 24 horas de descida, totalizando 448 km de navegação.



O PANTANAL

O Pantanal é a maior planície alagada do mundo com tamanho aproximado de 160.000 km², sendo considerado um dos mais abundantes ecossistemas brasileiros; está situado na região central da América do Sul, entre o Paraguai, a Bolívia e grande parte no Brasil – nos estados do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Corumbá é o município sul-mato-grossense que possui a maior área do seu território em solos pantaneiros, um total de 95,6% (ABDON; SILVA, 1998).

As terras corumbaenses sofrem influência do ciclo das águas. Durante os períodos de cheia dos rios Paraguai e Cuiabá (as chuvas ocorrem com maior frequência nas suas cabeceiras), suas áreas recebem águas oriundas de diferentes regiões, as quais se movem lentamente, formando lagos permanentes ou temporários, e é o pulsar dessas águas que dita o ritmo da vida no Pantanal (PAULO, 2011).

O perímetro urbano de Corumbá apresenta uma área de 39 km², apenas 0,06% da extensão total do município. As características hidrológicas do ambiente pantaneiro acarretaram grandes dificuldades de acesso ao território corumbaense, levando a população a se concentrar nas margens dos rios e na área urbana (PEREIRA, 2007). A área não urbana do município de Corumbá é povoada por agricultores, por assentados, por funcionários das fazendas, por pescadores e pelas comunidades ribeirinhas.

As cheias dos rios criam um cenário paradisíaco com inúmeras espécies animais vivendo nesse bioma, além de uma flora riquíssima. Apesar disso, para aqueles que vivem nessas regiões, à mercê do ciclo das águas, existe uma grande dificuldade de acesso à educação, à saúde e à cultura.

O tempo dos ribeirinhos segue o ritmo da natureza, que determina como eles vivem. Muitas vezes esse modo de vida não se harmoniza com as leis que governam o cotidiano de outros grupos culturais (SILVA, 1995). Tudo isso acaba criando uma enorme lacuna entre os moradores da cidade e aqueles que vivem na beira dos rios.

Buscando romper com essa lacuna (urbano-ribeirinho), a ação de extensão *Navegando no Rio dos Sonhos – 2ª Edição: uma vivência em técnicas circenses e literatura infantil com professores de comunidades ribeirinhas*² teve o objetivo de levar a arte e a cultura às comunidades isoladas

2 O projeto teve apoio do Programa de apoio a Extensão Universitária – PROEXT/2007, do Ministério da Educação e da Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Esporte da UFMS.



da região do Pantanal. O projeto *Navegando no Rio dos Sonhos* teve duas edições: a primeira em maio de 2005 (BATISTA, 2005) e a segunda em junho de 2008 (UFMS, 2008).

Neste artigo, a nossa reflexão está centrada na segunda edição do projeto, focalizando a arte circense, uma vez que esta é parte do patrimônio cultural e, portanto, deveria ser direito acessível a todos (BORTOLETO, 2011).

A ARTE CIRCENSE E SUA FUNÇÃO DE RESSIGNIFICAÇÃO

Quando tratamos da arte circense fica difícil não pensar em seu processo de trânsito, conexões constantes, partindo de uma cidade a outra, vilarejo a vilarejo, comunidade a comunidade, mesmo os grandes circos de lona transitam e se estabelecem a cada temporada em uma região diferente. Para a arte circense, não há povo, cidade ou local; todo canto é canto para essa arte. Se recordarmos os primórdios da *commedia dell'arte*, os artistas mambembes circulavam em suas carroças, estabelecendo-se no lugar onde o povo estava e ali permaneciam, ou, no final do Século XIX, os circos que com seus grandes cortejos chegavam às cidades, reunindo centenas, milhares de pessoas (DUARTE, 1995). O circo busca o povo, é do povo e para o povo, rompe com barreiras, fronteiras e chega a cantos distintos pelo mundo, exemplo disso são os *Payasos Sin Fronteras* – PSF; o mundialmente conhecido Patch Adams, *Artists For Children*, *Pallasos en Rebeldía*, e tantos outros grupos e artistas independentes pelo mundo.

Pensar na arte circense é também entender sua função enquanto um meio de enfrentamento aos distanciamentos sociais tão presentes nas últimas décadas, visto que sem seu público o artista perde parte fundamental para realização de sua atividade. Isso vale tanto para aqueles artistas que estão diretamente ligados a causas humanitárias como também para a indústria cultural. Por esse motivo, o artista está aberto às conexões constantes e, no caso do artista comprometido com causas sociais, isso é ainda mais evidente.



O artista em contato com seu público explicita as trocas possíveis e reais entre aquele que é o fazedor da arte – artista e o receptor – seu público, essa relação estabelecida deixa em evidência a humanidade presente no artista enquanto um sujeito comum, no entanto, aberto e disposto a um processo de alteridade, de trocas e experiências possíveis e constantes que se estabelecem a cada novo encontro.

Aqui, o que chamamos de experiência não é uma mera vivência, mas sim aquilo que deixa marcas, que gera afetos possibilitados por uma abertura dos envolvidos, numa relação outrora inimaginável (LARROSA, 2017). A experiência é uma aventura incerta, perigosa na qual o artista se coloca a enfrentar o novo e não se sabe o que virá por meio desses encontros. O artista então se aventura a essas incertezas pela paixão que o toma (TUAN, 2013). Assim, quando o artista se coloca frente a seu público há um processo de abertura, estranhamento e ao mesmo tempo reconhecimento. Estranhamento pelo arquétipo distinto que ali se coloca e reconhecimento diante de sua humanidade. Bergson (2018), ao tratar sobre o riso, diz que um dos aspectos responsáveis por gerar esse reconhecimento está justamente na humanidade: rimos daquilo que está fora de nós, mas que também identificamos em nós, o que nos compõe enquanto indivíduos. No caso da arte circense, um exemplo disso é o palhaço, o bufão ou demais personagens cômicos. Trata-se de figuras que, ao se colocarem como objeto do riso, manifestam no outro um autorreconhecimento, um riso de identificação, algo propriamente humano.

Pensar por esse viés na arte circense em suas diversas vertentes é uma maneira de reconhecermos os aspectos humanos presente nesse trabalho, o que justifica tantos grupos e artistas pelo mundo que buscam com seus meios desenvolver ações em regiões distintas, seja em: hospitais, campos de refugiados, ruas, favelas, zonas de conflitos ou em regiões ribeirinhas, como estamos destacando nesta pesquisa.

Se resgatarmos a arte em seu contexto histórico, temos inúmeras referências que tratam de evidenciar sua função subversiva e transgressora que vão desde: a arte performática, a pintura, a música, a dança e tantas outras manifestações artísticas. A arte, além de ser feita para o povo, buscava dar voz a essas pessoas e muitas vezes foi uma das poucas formas possíveis para que isso ocorresse. Na arte circense, o bobo da corte é um exemplo disso. Ele dava voz ao povo, sendo um dos poucos nessa condição a estar diante do poder (MINOIS, 2003).



Esse processo humano destacado possibilita romper com certas barreiras impostas na atualidade: o medo do outro, de estabelecer relações com aquilo que Bauman (1998) vai chamar de “estranhos”³. Talvez a arte seja justamente essa possibilidade de revigorar e dar corpo e voz para constituir relações de afetos tão distantes nos últimos tempos.

Outro aspecto a ser considerado é que por meio do jogo manifestado na arte, o artista abre espaço para a criação de um tempo e espaço próprio que se estabelece pelo jogo (HUIZINGA, 2010), transformando por um momento que seja a dada realidade. O espaço antes instituído: praça, favela, campo de refugiados, hospital, comunidade ribeirinha, empresa ou qualquer outra região, subverte-se em palco/picadeiro para que o artista desenvolva sua ação. Podemos dizer que o artista tem consciência de que não irá subvertê-la definitivamente, ou seja, a ação ali constituída é efêmera, acontecerá e se encerrará em determinado período de tempo, mas aquele instante de permanência irá reverberar em outros fluxos contínuos de movimento (GODOY, 2019), seja pelas relações ali estabelecidas, projetos que possam vir a ser iniciados, mudança de concepção com relação a arte, a vida, enfim, uma gama de possibilidades que podem ser criadas decorrente da ação realizada. O artista se vai, mas os blocos de sensações ali produzidos podem vir a se sustentar e perdurar a longo tempo, gerando novas outras formas de afeto (DELEUZE, 2011).

NAVEGANDO NO RIO DOS SONHOS

*“As pessoas deste lugar
são uma continuação das águas”.*

(Manoel de Barros)

O rio dos sonhos é o Paraguai, que banha o município de Corumbá e engloba um dos maiores biomas do Brasil, o Pantanal.

3 “Estranhos” são todos aqueles que não estão dentro da lógica hegemônica regida pelo capital (BAUMAN, 1998).



PREPARAÇÃO

Antes de navegar, foi preciso compreender a dinâmica das comunidades ribeirinhas permanentes do Pantanal (da região do Paraguai Mirim a Serra do Amolar) e aprofundar o estudo sobre a arte circense. Para tanto, organizaram-se grupos de estudos com professores, acadêmicos do Campus do Pantanal/UFMS e os integrantes da Companhia de Arte Circense.

Concomitantemente às reuniões de estudo, foram realizadas oficinas práticas de técnicas de Arte Circense (manipulações de objetos: malabares; acrobacias corpóreas: de chão (solo), duplas e trios; equilíbrio acrobático: mão-a-mão – duplas, trios e grupos; aéreos: tecido, trapézio e lira); oficina de maquiagem (técnicas de maquiagem artística); e ensaio do espetáculo *Sobre o Azul das Águas*, que contava com 12 números, uma variedade de apresentações de dança e circo, abrangendo força e equilíbrio, aéreos, malabares e palhaços⁴.

Os locais em que o barco atracaria para a realização dos espetáculos e oficinas foram duas escolas das águas – Instituições de ensino ficam em regiões de difícil acesso e permanecem “ilhas” durante o ciclo das águas do pantanal, período da cheia dos rios (ZAIM-DE-MELO, DUARTE, SAMBUGARI, 2020, p. 03) – Escola Polo Paraguai Mirim e a Escola São Lorenzo, uma extensão da escola Porto Esperança. A opção pelas escolas foi para atender ao mesmo tempo alunos e professores e a comunidade ao seu entorno. As escolas das águas, muitas vezes, são o único espaço em que a comunidade pode se reunir.

As comunidades tradicionais ribeirinhas, tanto do Paraguai Mirim, quanto do São Lourenço, são chamadas de povo das águas e formadas por pessoas que vivem durante anos nessa região e há muitas gerações, numa dinâmica de vida marcada pelo ciclo das águas. As famílias nessas comunidades são quase sempre numerosas, morando em casas simples construídas de adobe, bambu ou madeira, com cobertura de palha, telha ou eternite, com poucos cômodos. Na maioria das vezes, sem piso, com distância variada uma da outra entre 5 a 3000 metros (ALMEIDA; DA SILVA, 2012).

⁴ As Oficinas eram realizadas na UFMS e no Instituto Luiz de Albuquerque em Corumbá, a criação e ensaios do espetáculo iniciaram em março e eram realizadas duas vezes na semana com duas horas de duração cada.



A ESTREIA

Após quatro meses de preparação intensa, com muito planejamento e ensaios semanais, confecção de figurinos, adaptação do barco, embarcava no picadeiro Kassato Maru (Figura 1), no porto geral de Corumbá no dia, 13 de junho, os 34 integrantes do projeto entre artistas circenses, profissionais da dança, acadêmicas e professoras do Campus do Pantanal/UFMS e a tripulação, rumo à primeira comunidade ribeira nas proximidades da escola das águas Paraguai Mirim.

Próximo à escola, a tripulação colocava o figurino de pierrô e, em pequenos barcos, anunciava aos ribeirinhos que o circo estava chegando. Isso se dava ao mesmo tempo que, no circo flutuante, um som bem alto era colocado, provocando curiosidade em todos. Quando o Kasato Maru atracava, o mestre de cerimônia anunciava que ali teria espetáculo. Logo após os artistas realizavam o número de abertura. A ideia foi criar um misto de fantasia e curiosidade nas crianças desde a chegada do barco às comunidades. [...] “o que nós fizemos foi transformar o barco num circo com palco” (A.B – diretor do espetáculo).

Findado o número de abertura, todos (artistas, professoras e acadêmicas) desembarcavam e começavam a interagir com a população presente, iniciando-se um intenso trabalho de sensibilização das famílias, professores e alunos. Foram realizadas oficinas de artes circenses com as crianças, com atividades executadas e planejadas a partir de dois princípios básicos: respeitar a diversidade cultural das crianças e da população ribeirinha e proporcionar momentos de ludicidade para as crianças.

FIGURA 1:

O picadeiro. Fonte: Relatório Final do Projeto Navegando no Rio dos Sonhos – 2ª Edição (UFMS, 2008).





Nas oficinas foram trabalhadas duas modalidades circenses, malabarismo com bolinhas e as acrobacias aéreas no tecido acrobático e aéreo (tecido), propiciando aos alunos uma grande diversidade de práticas motoras. As oficinas proporcionaram vivências corporais únicas de expressão, perigo, criatividade, magia e encantamento. As bolinhas para os malabares foram confeccionadas pelas crianças com balão e painço. O tecido foi instalado no galho de uma árvore, a uma altura em que a prática fosse realizada com segurança.

FIGURA 2:
Chegada do circo.
Fonte: Relatório Final
do Projeto Navegando
no Rio dos Sonhos – 2ª
Edição (UFMS, 2008).



A população ribeirinha que reside próxima à escola foi convidada para assistir ao espetáculo. O convite foi feito por meio de vários barcos de pequeno porte, com artistas (acadêmicas) caracterizadas, que foram de casa em casa, convidando para o espetáculo. No caso daqueles moradores que não tinham como se locomover, o barco retornou e os levou para a apresentação.



FIGURA 3:
Duo acrobático.
Fonte: Relatório
Final do Projeto
Navegando no Rio
dos Sonhos – 2ª
Edição (UFMS, 2008).



FIGURA 4:
Gran Finale. Fonte:
Relatório Final do
Projeto Navegando
no Rio dos Sonhos
– 2ª Edição
(UFMS, 2008).

A realização das oficinas e a apresentação do espetáculo foi, para as crianças, uma vivência extremamente rica, possibilitando-lhes o contato com manifestações culturais, artísticas e literárias bastante diferentes daquelas que já conhecem e que, certamente, contribuíram para sua formação. Pode-se afirmar que as crianças e a população em geral tiveram uma oportunidade rara (para não dizer única) de ter acesso a esses bens culturais.

Pra mim foi um espetáculo. Eu tô encantada com tudo isso. Eu quero dar meus parabéns pra quem inventou de trazer pro Pantanal este espetáculo. O pessoal aqui precisa disso. Pra mim isso aqui é cultura que estão trazendo pro pantanal. Estão passando coisas pras crianças que moram por aqui, principalmente aqui, essa redondeza do Paraguai-Mirim, onde se tem muitas crianças. Os moradores daqui são moradores muito antigos e é difícil ver o espetáculo desses por aqui. (Informação verbal⁵).

5 Informação obtida com uma das moradoras do Paraguai-Mirim, encontra-se transcrita no Relatório Final do Projeto, UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL (2008).



Após a apresentação no Paraguai Mirim, a trupe embarcou no circo flutuante para novos espetáculos, direcionando-se à próxima comunidade, nas redondezas da Escola São Lourenço, localizada a 220 km de Corumbá, na região Serra do Amolar.

Na comunidade do São Lourenço o processo se repetiu. Chegada dos roteiros anunciando o circo flutuante, número de abertura, oficinas com os alunos e professoras da escola, convite à comunidade e espetáculo.

Os espetáculos quando terminados deixaram nas crianças e comunidades um misto de magia e encantamento. Para muitos, a visita do Kassato Maru foi a única vez em que lhes foi permitido assistir uma apresentação circense.

Nós fomos agraciados com a visita do projeto e foi fantástico. A emoção das nossas crianças foi indescritível. Posso afirmar que são poucas crianças que já tinham assistido a um espetáculo de circo na cidade e que a maioria delas nunca teve condições de vir à cidade (informação verbal)⁶

O projeto *Navegando no Rio dos Sonhos – 2ª Edição: uma vivência em técnicas circenses e literatura infantil com professores de comunidades ribeirinhas* foi significativo tanto para as crianças e moradores das comunidades do Paraguai Mirim e do São Lourenço, quanto para os participantes (artistas circenses, profissionais da dança, acadêmicas, professoras do Campus do Pantanal/UFMS) da ação de extensão que vivenciaram uma situação ímpar nas suas vidas.

Os participantes estavam atentos para perceber e captar as questões referentes à cultura das crianças ribeirinhas, ou seja, acreditava-se que poderiam aprender muito com elas e que o projeto proporcionaria uma troca de conhecimento, de cultura e de saberes entre a população ribeirinha e a equipe do projeto.

Para os artistas que se apresentaram para uma plateia singular, que se encantou com as trapalhadas dos palhaços, que sentiram frio no estômago com as apresentações aéreas, foi necessário se adaptar ao palco, ao guincho para as modalidades aéreas. Ao mesmo tempo, ficou para todos uma sensação de dever cumprido, de ter possibilidade de ver a arte circense sendo valorizada e modificando, mesmo que momentaneamente, a vida dos ribeirinhos, como afirma uma das artistas.

⁶ Informação obtida com a coordenadora das escolas, durante Exposição das Fotografias do Projeto.



Nesse projeto a gente vem transformando vidas, não só do lado de cá, onde o pessoal se apresenta. Como em cada porto que a gente tem parado, a gente tem transformado vidas. A paisagem nos torna muito feliz, porque é inédito um artista poder se apresentar num palco como este, onde o maior produtor aqui, acho que é Deus. Cada dia tem um tom, uma cor, um cheiro, um sabor. E isso me faz a pessoa mais realizada neste sonho (Informação verbal⁷).

Para as acadêmicas, o projeto ultrapassou a barreira da formação profissional. Oportunizou a todas conhecer um pouco mais da realidade pantaneira, tanto no aspecto de beleza natural (o pantanal é considerado um dos locais mais lindos do Brasil), quanto na compreensão da diferença brutal que existe entre os moradores da cidade e das comunidades tradicionais ribeirinhas, pessoas extremamente receptivas, mas carentes de atenção e de políticas públicas mais incisivas para a sua região.

É o contraste entre a beleza da natureza a simplicidade do povo. Entendendo que estas pessoas ficam maravilhadas, talvez, com o que é tão pouco pro homem da cidade e pra eles é tudo. Na verdade, nós fomos pra ensinar, e, com certeza as 34 pessoas⁸ voltaram com muito mais aprendizado, do que foram levar (Informação verbal⁹).

Durante a viagem, houve contratempos climáticos, que dificultaram, em alguns momentos, a execução do espetáculo e das atividades. As escolas ribeirinhas não possuem estrutura física para alocar todas as atividades, sendo muitas delas desenvolvidas ao ar livre, como alternativa á falta de espaço.

Ao encerrar as atividades com as comunidades, o barco retornou a Corumbá dia 19 de junho e iniciou-se um processo de reflexão e de organização do material produzido. Uma riqueza trazida além da memória, registrada por meio de imagens, que marcou profundamente todos os envolvidos, comunidades tradicionais, artistas, acadêmicas, universidade entre outros.

7 Informação obtida com uma das artistas envolvida após o término do projeto.

8 Na realização do projeto além da trupe de artistas e acadêmicas da UFMS, participaram o responsável pelo barco, pilotos, professores da UFMS, o fotógrafo e a equipe da televisão local.

9 Informação obtida com uma das acadêmicas participantes em conversa realizada no retorno da embarcação para Corumbá.



UM GOSTINHO DE QUERO MAIS...

Lá se vão quase 12 anos que o circo flutuante navegou no remanso do rio Paraguai, deixando profundas marcas em todos os envolvidos no processo, proporcionadas pelas experiências e os afetos gerados em cada um daqueles que ali estiveram e foram tomados por essa experiência única, insubstituível e irreplicável que foram os encontros possibilitados pelo projeto. A experiência está aí, nesse vazio, nas possibilidades que aparecem na interrupção brusca, na surpresa ou no intervalo entre o comum e previsível (LARROSA, 2017).

E assim, por meio da arte, o espaço incerto e inédito para todos aqueles que ali se encontravam tornou os encontros possíveis. Não era apenas uma relação constituída entre artista e público, mas uma relação humana que se estabeleceu e revelou a importância e o papel artístico, no que diz respeito à alteridade e às aproximações. O espaço, antes constituído com certos distanciamentos e estranhamentos, tornou-se um lugar da aproximação e dos afetos (TUAN, 2013; CARLOS, 2007), compondo a subjetividade tanto da comunidade como de cada um dos ali presentes. Como já dito em outros momentos deste texto, sabemos que aquilo que foi proporcionado por esse encontro, artista-público, se mantém vivo, fazendo até hoje com que cada um dos participantes que compuseram essa caravana sonhe diuturnamente em repetir esses mesmos encontros com a expectativa de que novas experiências como essas possam vir a gerar novos encontros e afetos.

As marcas deixadas por essa experiência fizeram com que reverberassem outras ações voltadas para as atividades circenses, articulando ensino, pesquisa e extensão em vários contextos escolares e não escolares (ZAIM-DE-MELO *et al.*, 2018). Foram realizados os projetos: *Redescobrimo o circo como recurso pedagógico; Oficina de Tecido Acrobático; Da lona do circo aos muros da escola; Os Saltimbancos – Grupo Circense Universitário; e Ginástica Geral e Atividade Circense*¹⁰ (ZAIM-DE-MELO, RIZZO, GOLIN, 2019).

A maior dificuldade para a continuidade do projeto refere-se ao recurso financeiro, uma vez que a via de acesso às comunidades ribeirinhas se dá por meio de barcos. A segunda edição, aqui

¹⁰ Todas essas ações tiveram apoio da PROECE/UFMS.



relatada, contou com o apoio do Programa de apoio a Extensão Universitária – PROEXT/2007, do Ministério da Educação (MEC) e da Pró-Reitoria de Extensão, Cultura e Esporte da UFMS.

O financiamento deste tipo de projeto é essencial para novos empreendimentos direcionados não somente ao público das comunidades ribeirinhas, mas a todo o público extensionista, já que o aprendizado ocorre num processo de trocas.

REFERÊNCIAS

- » ABDON, M. M; SILVA, J. S. V. Delimitação do Pantanal Brasileiro e suas sub-regiões. **Pesquisa Agropecuária**, v.33, Número Especial, Brasília, p. 1703-1711, 1998.
- » ALMEIDA, M.A.; DA SILVA, C.J. As comunidades tradicionais pantaneiras da Barra de São Lourenço e Amolar, Pantanal, Brasil. **História e Diversidade**, v. 1, p. 10-31, 2012.
- » BATISTA, A. V. (Coord.). **Navegando no rio dos sonhos**. Corumbá, 2005. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=EQM0VsqsRAw> >. Acesso em: 19 abr. 2020.
- » BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- » BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. 1 ed. São Paulo – SP: Editora Edipro, 2018.
- » BORTOLETO, M. A. C. Atividades circenses: notas sobre a pedagogia da educação corporal e estética. **Cadernos de Formação RBCE**, jul., p. 43-55, 2011.
- » CARLOS, Ana Fani. **O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade**. 1ª ed. São Paulo – SP: FFLCH, 2007.
- » DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia: capitalismo e esquizofrenia 2**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- » DUARTE, R. H. **Noites Circenses: Espetáculo de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas, SP: Unicamp, 1995.



- » GODOY, L. B. **Tensionando o sentido do agir: o clown e seu potencial criativo.** Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas) – Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas. Limeira – SP. 2019.
- » HUIZINGA, J. **Homo ludens: O jogo como elemento da cultura.** 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- » LARROSA, J. **Tremores: Escritos sobre a experiência.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- » MINOIS, G. **História do riso e do escárnio.** 1 ed. São Paulo – SP. Editora Unesp, 2003.
- » PAULO, C. M. **Dinâmica territorial no Pantanal brasileiro: impactos do turismo e propostas de planejamento.** 2011. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Ciência Ambiental, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- » PEREIRA, J. G. **O patrimônio ambiental urbano de Corumbá-MS: identidade e planejamento.** 2007. 218 f. Tese (Doutorado) – Doutorado em Ciências Humanas: Geografia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- » SILVA, C. J. **No ritmo das águas do pantanal.** São Paulo: NUPAUB/USP, 1995.
- » TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** Londrina-PR. Editorial Edel, 2013.
- » UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL. Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis. Navegando no Rio dos Sonhos – 2ª Edição: uma vivência em técnicas circenses e literatura infantil com professores de comunidades ribeirinhas. **Relatório Final.** PROEXT – 2007, p. 1-36, 2008.
- » ZAIM-DE-MELO, R.; AYALA, D. J. P. ;TIAEN, M. S.; SAMBUGARI, M. R. N. A atividade circense no Campus do Pantanal: dez anos de história no ensino, pesquisa e extensão. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE CIRCO: INOVAÇÃO E CRIATIVIDADE, 4. Campinas: Unicamp. **Caderno de Resumos**, p. 59-62, 2018.
- » ZAIM-DE-MELO, R.; RIZZO, D. T. S.; GOLIN, C. H. A influência das atividades circenses na formação de professores de educação física: um estudo a partir de projetos de extensão. **Revista Cocar.** Belém, PA, V.13. N. 27. Set./Dez./ 2019
- » ZAIM-DE-MELO, R.; DUARTE, R. M.; SAMBUGARI, M. R. do N. Jogar e brincar de crianças pantaneiras: um estudo em uma “escola das águas”. **Pro-Posições**, Campinas, v. 31. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072020000100504&lng=en&nrm=iso >. Acesso em: 31 mar. 2020.



GESTOS CIRCENSES: o sistema háptico e as práticas de circo

JULIA COELHO FRANCA DE MAMARI

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em
Arte e Cultura Contemporânea PPGARTES/UERJ,
Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes
– PPGCA/UFF, pós-graduada em Sistema Laban/
Bartenieff pelo LIMS – NYC. Fez parte do corpo do-
cente da Graduação em Dança, DAC –EEFD/UFRJ, e
é professora da Pós-graduação em Sistema Laban/
Bartenieff, da Faculdade Angel Vianna.

RESUMO

O presente trabalho propõe um cruzamento entre as abordagens trazidas por Marcelo Muniz em seu artigo *Sistema háptico, autorregulação e movimento*, e algumas reflexões sobre as relações entre corpo, espaço e objeto, nas práticas e nas gestualidades circenses. Qual a relação entre repetição de um movimento de alto risco de execução e diálogo tônico? Como se manifestam os gestos circenses? Como o circo trabalha o sistema háptico, a orientação espacial, a gravidade e a relação do corpo com a repetição em suas práticas, de treino e de cena? Ainda que as respostas à tais perguntas sejam invariavelmente amplas e subjetivas, considerou-se importante tratar de algumas possíveis análises que partissem de uma perspectiva fenomenológica do movimento. Sobretudo, os estudos do gesto se mostraram de grande serventia para se pensar o treino, a cena e os distintos fazeres do corpo circense, assim como suas constantes adaptações necessárias às suas práticas.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo.

Gesto.

Espaço.

Circo.

Objeto.

ABSTRACT

This work proposes an intersection between the approaches brought by Marcelo Muniz in his article "Haptic System, Self-Regulation, and Movement", and some thoughts about the relationship between body, space, and object in the circus' practices and gestures. What is the relationship between the repetition of a high risk movement and tonic dialogue? How is it that circus' gestures manifest themselves? How does circus work the haptic system, spatial orientation, gravity and the relation of the body with repetition in its practices, training and performing? Although the answers to such questions may be invariably broad and subjective, it was considered important to address some possible analyses that started from a phenomenological perspective of movement. Above all, gesture studies have shown to be very useful to think about training, performance, and the different forms of making circus, as well as the constant adaptations needed for its practices.

KEYWORDS:

Body.

Gesture.

Space.

Circus.

Object.



O presente texto

pretende tratar de alguns conceitos e perspectivas das técnicas somáticas, especialmente apontadas por Marcelo Muniz e por Hubert Godard, para propor uma reflexão sobre o movimento e os gestos nas artes circenses. Hubert Godard desenvolve um trabalho de referência no campo da análise do movimento humano, influenciado por sua experiência como dançarino, unindo diferentes áreas do saber, como reabilitação, biomecânica, neurociência e motricidade. Muniz, terapeuta, educador somático e aluno de Godard por 14 anos, aponta, assim como Godard, o Rolfing® como fundamental na compreensão da organização gravitacional do corpo e seus respectivos impactos nas atitudes psicológicas e/ou fisiológicas (MUNIZ, 2018)¹.

O texto de Marcelo Muniz, *Sistema háptico, autorregulação e movimento*, coloca em pauta uma série de questões sobre como relações básicas de orientação espacial e o suporte do corpo junto à gravidade podem influir na postura, na atitude e no gesto do corpo. Deve-se considerar que o significado do adjetivo háptico está diretamente associado ao substantivo “tato”. Logo, sobre sistema háptico, entende-se uma relação proveniente do tato que não diz respeito às sensações físicas diretamente relacionadas ao órgão da pele, mas às relações do sentir com os órgãos internos do corpo, seu sistema motor, cognitivo e seus componentes mentais.

As reflexões de Hubert Godard acerca do sistema háptico apontam para um encontro entre motricidade e sensorialidade. A motricidade, organizada a partir da relação do corpo com o espaço, está em constante diálogo com os sentidos e seus infinitos direcionamentos entre o que está dentro (como são absorvidos) e fora do corpo (como são externalizados). O espaço, assim, poderia ser um primeiro ponto de partida para se pensar sobre qualquer movimento. O corpo precisa de uma perspectiva no espaço para se temporalizar e, por isso, é a partir do acontecimento do movimento que o corpo cria suas referências de tempo e espaço. Contudo, vale sublinhar que a perspectiva do corpo no espaço é sempre proveniente de um suporte (GODARD, 2010), e com ele nos relacionamos desde que nascemos.

Muito embora conceitualmente as artes circenses sejam muitas vezes associadas a um imaginário do risco, do sublime ou do grotesco, em termos práticos, a maioria de suas abordagens corporais propõem mudanças drásticas em termos de suporte e de orientação espacial, incluindo muitas adaptações do ouvido interno, assim como trabalhos específicos do esquema tátil, principalmente dos pés e das mãos.²

1 O depoimento de Hubert Godard encontra-se disponível em: < <https://rolfing.org/hubert-godard/> >.

2 Para muitas das considerações a respeito das artes circenses e suas técnicas, considerar-se-á a experiência de 15 anos da artista-pesquisadora como praticante, entrevistas realizadas para seu doutorado (em vigência), e as análises de campo realizadas para sua dissertação de mestrado (2017), assim como para sua tese como CMA – Analista Laban/Bartenieff de Movimento (2013).



Em termos de apreensão da gravidade e do espaço, os corpos circenses têm como marca uma prática de transferência de seus suportes básicos e anteriores para outras bases, sejam elas aparelhos ou pessoas. Por esse motivo parece tratar de uma “realidade impossível”. A gravidade, muitas vezes, parece ser superada de alguma forma, quando, em verdade, são os referenciais posturais e de organização do corpo que se adaptaram a um espaço e a um suporte distintos, enquanto o olhar do observador/público manteve o referencial do chão.

ORGANIZAÇÃO CONECTIVA, PADRÃO FILOGENÉTICO E TENSÕES ESPACIAIS

Muito embora as dinâmicas posturais sejam singulares em cada corpo, que possui, cada um, suas memórias e marcas, muitos estudiosos do movimento chegaram a aprofundar uma história do movimento filogenético das diferentes espécies de seres vivos, que se desenvolveram ao longo do tempo, sempre em relação à gravidade e ao chão, que apresentam referenciais conectivos do corpo humano, de sua organização e movimento. Como uma espécie de memória corporal coletiva das adaptações de movimento que vieram desde os seres unicelulares, o movimento humano encontrou na organização bípede uma cadeia osteo-mio-fascial predominantemente contralateral (ou lateral-cruzada), que contém em seu próprio movimento todas as outras cadeias conectivas – que possuem muitos nomes, mas que, no geral, tratam justamente das abordagens entre corpo e espaço, compreendendo esquemas entre em cima/embaixo; lado/lado; frente/costas.³

A regulação do tônus se dá dentro da organização gravitacional. Temos a sensação de peso e os mecanorreceptores de pressão dos pés informando a relação com o chão e o ouvido interno e os otólitos informando a relação com o

3 A exemplo de alguns estudos que tocam essa temática, pode-se tomar como exemplo o trabalho de Irmgard Bartenieff, que complementou as ideias de harmonias espaciais sugeridas por Rudolf Laban e compreendeu as tensões espaciais como conectividades através do corpo; por Bonnie Brainbridge Cohen, fundadora do BMC-Body Mind Centering; e pelo próprio Hubert Godard.



espaço. Os otólitos são concreções de carbonato de calcário presentes dentro de câmaras no aparelho vestibular do ouvido interno dos vertebrados e que têm a função de controlar a posição do corpo do animal, ou seja, manter o equilíbrio postural no movimento, são totalmente devotados à relação direta com a gravidade. (GIBSON, 1966 *apud* MUNIZ, 2018, p. 97)

Considerando que basicamente todas as disciplinas do circo lidam com movimentos desenvolvidos a partir da mobilização/manipulação de objetos – para que possa ser executada ou apreendida, o gesto circense, assim, nasce de uma reorientação do corpo com relação às articulações fundacionais, orientadas entre em cima/embaixo, ligado às tensões espaciais verticais; lado/lado, ligado às tensões espaciais horizontais; e frente/costas, ligado às tensões espaciais sagitais. Cada aparelho ou objeto circense se move de forma complementar espacialmente ao corpo, reconfigurando a tridimensionalidade corpo, adaptando-o entre espaço-corpo-aparelho/objeto.

O esquema corporal deve incorporar o aparelho, em busca de referências tridimensionais mais ou menos esgarçadas/comprimidas. A grande maioria dos aparelhos circenses complementa os eixos faltantes aos movimentos realizados, próprios de cada técnica. De maneira resumida, pode-se pensar em alguns exemplos: na parada de mãos (vulgarmente conhecida como “bananeira”), a ação gravitacional tende a comprimir a relação entre alto e baixo estabelecida no movimento do corpo do acrobata, que tecnicamente deve aprender a empurrar o chão com a parte superior de seu corpo, distanciando-a da inferior e invertendo a lógica bípede entre parte inferior, como estabilizadora, e superior, como mobilizadora do corpo todo. Conseqüentemente, os aparelhos utilizados nessa técnica, como as bengalas, se desenvolvem através do eixo vertical, facilitando e dinamizando a tendência de comprimir a relação entre alto e baixo, tanto quanto as banquilhas (como mesas onde as bengalas se encaixam, que percorrem um plano horizontal), que aumentam a estabilidade das bengalas por onde o eixo vertical pode girar. Outro exemplo são as marombas, com formato de varas que percorrem o eixo horizontal, compondo a adaptação dos aparelhos de equilíbrio (cordas, arames, *slacklines* etc.) que esgarçam a relação com a sagitalidade e, dessa forma, com o avanço e o recuo dos movimentos corporais. A cama-elástica e seus derivados, como o *mini-tramp*, o *tumbletrack* e outros, se desenvolvem aumentando o plano horizontal para estabilizar o alargamento vertical do corpo. Além disso, de maneira ainda mais generalizada, pode-se pensar que diversos aparelhos, como a barra de um trapézio, uma lonja (cinto de segurança que auxilia o aprendizado de acrobacias), existem em eixos que auxiliam giros através do plano



que o compõe tridimensionalmente. Ainda, no caso dos objetos pequenos, como os objetos de malabarismo, faz-se necessário comentar que a mesma lógica de movimento também se aplica, mas o movimento do corpo se projeta através do objeto, o que não anula as relações espaciais entre corpo-objeto-espaço. Ao contrário, complexifica-as ainda mais, uma vez que podem ser um ou muitos objetos que se movem junto ao corpo, ao mesmo tempo.⁴

Nessa perspectiva, pode-se esclarecer o porquê do treino para as aptidões básicas do corpo circense costuma ser visto de forma tão rígida, pois são muitas as adaptações necessárias. Contudo, basta se pensar numa performance circense que tenha perdurado mais na memória para imaginar que o que de fato move o corpo do espectador e do acrobata são aquelas performances em que todas essas relações dinâmicas entre espaço-corpo-aparelho fruíram, enfatizando a tridimensionalidade, e não necessariamente nenhuma das tensões espaciais separadamente.

Nesse sentido, esta fruição remonta aos apontamentos do texto de Muniz, que trazem os vetores dinâmicos do movimento, necessários para uma organização tridimensional do corpo com relação à gravidade. Há, ainda, o que foi denominado como vergência, que seria a capacidade de envolver o outro na minha cinesfera. Esse outro diz respeito a um outro de si, que reflete a relação interna do movimento entre suas possíveis mobilidades e estabilidades, entre sua capacidade de se organizar de um lado, para mover o outro, e todas as outras complexidades conectivas com relação ao espaço. Dentro de uma perspectiva circense, este outro, além de tratar das possíveis divisões de si, pode tratar do público, de um outro corpo, um aparelho aéreo, ou um objeto de malabarismo, por exemplo. O treino do circo, envolvendo sempre “outros” junto ao corpo e a seus suportes e apoios, pode ser considerado uma prática da vergência. Pois só faz circo quem, de alguma forma, já se adaptou aos vetores bípedes primários e pôde, sob algum aspecto, verger tais vetores em fruição. Por isso, o corpo que começa a fazer circo necessita de um tempo de adaptação e de prática dessa vergência, desenvolvendo uma abertura do corpo que vem da própria prática de se relacionar com esses outros (corpos, objetos, aparelhos).

Conforme Muniz, o tônus muscular é regulado pelos fusos musculares (*spindles*), que são acionados pelos neurônios alfa e gama. O primeiro é voluntário e cortical, enquanto o segundo é subcortical e ligado à emoção e à orientação espacial. Dessa forma, “o estado emocional afeta a função gama” (MUNIZ, 2018, p. 101) e as áreas que implicam a hapticidade funcionam sistemicamente,

4 Tal pesquisa, sobre as relações espaciais que os aparelhos e objetos circenses estabelecem nas tensões e nos vetores internos do corpo para otimizar uma tridimensionalização junto ao espaço foi iniciada pela autora em seus estudos no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (FRANCA, 2012), e desenvolvida durante sua dissertação de mestrado, intitulada *O Corpo Tetraédrico: um processo de criação labaniano entre dança e circo*, ainda não publicada na íntegra, que teve início a partir das relações entre os aparelhos aéreos e as movimentações específicas da acrobacia aérea. Para o presente texto, deve-se entender que o eixo é composto por apenas uma dimensão, e o plano, por duas, e que há uma relação direta entre desequilíbrio de um movimento realizado entre plano e eixo, o que foi chamado por Laban de “Lei do Desequilíbrio”. Essa Lei refere-se às tendências do desequilíbrio humano e percebe que, muito resumidamente, quando um corpo se movimenta através do plano vertical (relacionado à ideia espacial de uma porta), e se desequilibra, ele irá buscar



relacionando pés, mãos, ouvido interno e músculos sub-ocipitais, pois são áreas de grande número de fusos musculares.

“Sentir-se tocado, ou seja, receber o fluxo, é o primeiro passo para reabilitar a função háptica. Ser tocado é permitir a presença do outro.” (MUNIZ, 2018, p. 98). A partir dessa reflexão, pode-se inverter o raciocínio do esquema corporal adaptativo que inclui o objeto para se orientar e organizar funcionalmente a motricidade, para se pensar numa sensorialidade que recebe os sentidos na mesma medida em que os expressa. Esta seria uma intersecção entre a expressividade e a impressividade, uma vergência, que comporta e recebe o mundo na mesma proporção em que se projeta para o próprio mundo.

Para exemplificar melhor como essa abertura sensorial pode envolver as práticas circenses, abaixo será colocado um trecho da entrevista concebida pelo artista circense e professor da Escola Nacional de Circo há cerca de 25 anos, Edson Silva.

O trabalho de técnica que você faz ensaiando é totalmente diferente do trabalho que você faz em cena. Quando a gente entra em cena e vê aquela galera, aquele público aplaudindo e querendo ver o que você sabe fazer, olha, passa uma responsabilidade tremenda. Olha, quando eu fui parar de mão a primeira vez... Eu parava muito bem de mão. Mas quando eu fiquei de cabeça pra baixo, eu comecei a tremer. Eu não conseguia fazer meu pé parar de tremer. E eu, em parada de mão, eu pensei “Caramba, eu treinei tanto e agora eu tô tremendo... Caramba, o que eu faço? Quer saber, eu vou relaxar, eu vou fazer o que eu sei fazer.” E aí o meu pé parou de tremer e meu número começou a fluir. Então, eu acho que a experiência de palco é uma coisa muito importante. Você estar sempre pisando no palco, estar sempre trabalhando. Não só ensaiar, mas trabalhar também. (SILVA, 2019)

Quando Silva distingue o ensaio como sendo mais técnico e a cena, como mais relacional, ele aponta para o quanto o fato de se estar em relação com o público implica diretamente um corpo em abertura para um estado de fruição. Na entrevista citada acima, esse “relaxar”, dito pelo professor, esclarece na prática como muitas vezes essa fruição pode acontecer, correspondendo a uma abertura sensorial receptiva, para o que Muniz trouxe como intrassensorialidade. O

algum apoio relativo ao eixo sagital, pois esta será a tensão espacial que falta ao plano vertical, composto do eixo vertical como primário e do eixo horizontal, como secundário. Da mesma maneira, ao desequilibrar-se quando movendo através do plano sagital (relacionado à ideia espacial de uma roda), o corpo irá buscar o suporte do eixo horizontal, tensão espacial ausente nesse plano, composto do eixo sagital como primário e do vertical como secundário. Assim, ao mover-se através do plano horizontal (relacionado à ideia espacial de uma mesa), o corpo tende a buscar o eixo vertical ao desequilibrar-se; tensão que falta e complementa o plano horizontal (composto pelo eixo horizontal como primário e do eixo sagital como secundário). Essa Lei, portanto, obedece a tais tendências organizativas do corpo bípede no espaço e orienta consideravelmente a compreensão sobre os funcionamentos entre o corpo circense, seus movimentos e seus aparelhos. Para mais, ver LABAN, 2011, p. 152-170 (Sequential Laws).



treinamento esquematiza um novo corpo circense, que traz consigo novas orientações espaciais e organizacionais. Porém, muitas vezes, junto à repetição diária, o agente motor alfa acaba sendo extremamente trabalhado, buscando relações geométricas que reforçam as projeções mentais e inibem a cinesfera de se abrir para o que está em volta do corpo, apenas recebendo e abrindo os sentidos do corpo. (MUNIZ, 2018, p. 99)

Outro exemplo que traz à tona tal vergência é o do malabarista. Diferentemente dos outros casos de disciplinas circenses citados anteriormente, o malabarismo lida com um movimento que nasce de maneira sistêmica entre o corpo e um ou mais objetos, que são relativamente menores do que os aparelhos circenses. Primeiramente, o malabarista deve se adaptar à forma, ao tamanho, ao peso de objeto, incluindo um esquema corporal expandido, que inclui esse(s) objeto(s) em seu universo postural para, conseqüentemente, expandir o gestual. Para a incorporação de um novo movimento, o conjunto de estados intencionais e a imagem corporal deve fluir junto ao esquema postural e corporal, para que os gestos malabarísticos de fato aconteçam. Um truque de malabarismo, assim, é uma espécie de termômetro de vergência, pois, sempre que as projeções mentais se descompensam do estado de abertura e da receptividade dos fluxos entre espaço, corpo e objeto(s), estes últimos simplesmente caem. Para conseguir realizar a manutenção de três bolas ou mais em constante jogo, por exemplo, o corpo precisa se dividir, reatualizando constantemente seu território de presença, para se expandir no espaço, desapegando-se das bolas e deixando-as fruir em seus próprios movimentos, num ir e vir entrecruzado das partes que estabilizam e mobilizam o corpo e as bolas.

Para encontrar o outro eu preciso me dividir. Quando me divido, introduzo a presença do outro na minha relação com o espaço, criando diálogos entre os muitos possíveis vetores de movimento. (MUNIZ, 2018, p.100)

Outra reflexão também citada no texto e que interessa muito às artes circenses é sobre o medo. Segundo Muniz, “Um de nossos medos básicos é o medo de se desmembrar ou partir em pedaços; o outro é o medo da queda.” (MUNIZ, 2018, p.101) Poder-se-ia, dessa forma, dizer que basicamente todas as artes da cena e as terapias somáticas buscam trabalhar com esses dois medos. As artes circenses trabalham diretamente com o desmembramento de si, como visto acima – entre um aparelho aéreo e um corpo, entre um monociclo e um corpo, uma corda bamba ou mesmo entre corpo e diversos objetos –, e com o medo da queda, a queda do corpo do praticante ou



de um ou mais objetos, ou ambos. Invariavelmente, esse corpo circense pratica sua capacidade de adaptação a outros territórios, consideravelmente mais instáveis.

O TREINAMENTO CIRCENSE E A VERGÊNCIA

O treinamento exaustivo e a repetição são, mesmo que realizados de forma inconsciente, uma busca por tentar ampliar a redoma sensorial (ALMEIDA, 2008), experimentando toda a sorte de possibilidades de diálogo entre divisões de si, objetos e espaço, para que se crie uma espécie de segurança para arriscar outras divisões. Contudo, em que medida o exercício de se reestabelecer posturalmente, mantendo os suportes vivos e em constante mudança, pode flexibilizar os músculos tônicos e ampliar o leque gestual?

Intrassensorialidade refere-se à capacidade dos sentidos de ter dupla função, como, por exemplo, tocar e se sentir tocado pelo tato, pela visão focal e periférica, pela audição focal e periférica. Ou seja, posso buscar uma imagem com os olhos ou deixar que a imagem venha até meus olhos; posso buscar um cheiro ou me abrir para receber os cheiros presentes. Nesse sentido, temos um dar e um receber, um agir e um não agir diante da realidade que nos rodeia, para nos orientar por meio dos cinco sentidos. (MUNIZ, 2018, p. 91-92)

Para os praticantes das artes da cena, é sabido que há um risco no trabalho de repetição, pois ao mesmo tempo em que ele potencializa a estabilidade, ele pode restringir a fluidez, no sentido da intrassensorialidade. Quem repete, mais cedo ou mais tarde, encontra uma estabilidade sensório-motora e pode acabar viciado em um agir expressivo que se sobrepõe a um não estar impressivo. Daí muitos autores atuais criticarem o treinamento do circense como algo que pode “objetificar” o próprio corpo, já que este muitas vezes acaba fechando-se em uma certa gama



de variações razoavelmente estáveis de movimento, de forma a não exercitar mais sua abertura às imprevisibilidades do movimento em sua flexibilização para o espaço. Funda-se um esquema postural que se organiza dentro de certos parâmetros e que proporciona um leque gestual, mais ou menos previsível e controlável. Isso pode acontecer com basicamente qualquer técnica. É como se a gestualidade perdesse seu “colorido”, pois dificulta as possíveis vergências entre a expressividade e impressividade, em nível de escuta, de um “deixar acontecer”. Nesse sentido, como comentado anteriormente, torna-se fundamental a posta em cena, e todas as outras buscas por variantes sensoriais, como mudar de objeto/aparelho, mudar de dupla ou grupo de trabalho etc.

Quando foi perguntado ao professor Edson Silva, sobre a diferença entre treinamento como aluno, ensaio e trabalho, foi colocado o seguinte:

Aí a gente teve que conciliar, né? Porque o aluno é uma coisa, o profissional é diferente. Começou a pintar vários trabalhos pra gente, viagens... E aí a gente tem que saber como a gente vai ensaiar e trabalhar, né? Porque tem que ter uma disciplina para as duas coisas. A gente tem que saber como conciliar isso. Porque se a gente para de ensaiar e começa a só trabalhar a gente dá uma estagnada e não é isso que a gente quer.

Porque as pessoas, hoje em dia, estão visando muito o circo assim: “Eu tenho um show ali para fazer...”. Então vai lá e faz. Aí treina muito pouco. Gente, o treinamento é um trabalho não remunerado. Você tem que fazer aquilo ali todo dia. “Ah, eu vou treinar e não vou ganhar...” Não. Você não vai ganhar agora. Mas você vai preparar o seu corpo para fazer um bom trabalho. Então, o treinamento é um trabalho. Vamos pensar assim, entendeu? Vou melhorar para fazer melhor. Não deixa de ser um trabalho. Está trabalhando o seu corpo. Remunerado, ou não, também é um trabalho. No palco é um trabalho e no treinamento também é um trabalho. (SILVA, 2019)

Nos comentários de Edson Silva, a disciplina a que ele se refere é a própria abertura para a percepção de que mesmo a prática junto a um público pode orientar a expressividade para determinados sentidos de acontecimento gestual, mais ou menos controladores, que intitulou como “trabalho” (que seria o trabalho do próprio compartilhamento na cena). Se o artista apenas trabalha junto ao público, em cena, ele para de estar aberto para o que vier numa relação postural nova, numa exploração mais direta entre corpo-aparelho-espaco, escutando novas gestualidades e



exercitando a escolha do que se pretende compartilhar. Quando, por outro lado, o artista que não compartilha o que foi treinado não reverbera seus sentidos para a complexidade sistêmica do espaço, não aprende a dialogar com as projeções emocionais alheias ao seu corpo. Ou seja, assim como o gestual expressivo precisa encontrar um duplo sentido sensorial e impressivo em sua motricidade, o mesmo é válido para a relação das possíveis práticas entre compartilhar o que foi treinado e retornar esse compartilhamento à escuta de uma nova prática que possa daí emergir.

Outra observação do professor Edson Silva, que pontua como o fazer do circo implica uma vivacidade ligada ao outro e às práticas do corpo circense:

Na nossa época a gente visava muito mais a técnica do que a preparação. A gente tinha a nossa preparação física, mas dentro da técnica. É totalmente diferente de você chegar aqui, fazer uma aula de *Cross Fit*, ficar correndo de lá pra cá, entendeu? Aí você pula, e vai, e volta, e depois você entra na academia e puxa lá o ferro. O meu ferro eram as pessoas! Eu ficava o tempo todo carregando gente, eu gosto de sentir o suor da gente. Eu gosto de trabalhar com gente, entendeu?! (SILVA, 2019)

Sem adentrar nas questões ligadas às práticas de corpo mais utilizadas nos últimos 20 anos, particularmente sobre o *Cross Fit*, o que é pontuado por Silva é justamente a característica peculiar do circo de dever, de ter que se adaptar ao outro para a própria realização da prática. O que no caso dele, por ser um *porteur*, (aquele que carrega, porta, que dá suporte para o outro), se manifestava em compartilhamentos e divisões de si que devem se atualizar constantemente no encontro com um outro corpo, mas que muitas vezes se desenvolve em relação a um objeto. A “preparação” faz-se importante principalmente na prevenção de lesões, no entanto ela acontece em torno de outro objetivo, que não necessariamente coincide com o do fazer circense.

O corpo circense, assim, se depara com uma realidade complexa em termos adaptativos e de manutenção através do tempo. Pois, por um lado, os “encrostamentos” posturais são algo conhecidamente humanos, que atravessam a chegada da maturidade do corpo, no tempo e no espaço; por outro, o corpo do circense encontra, depois de muito repetir suas práticas, certas zonas de conforto, de movimentos “confortavelmente surpreendentes”. Como manter a constante relação



entre expressividade e intrassensorialidade? O que o artista circense, então, carrega consigo ao longo de uma vida de adaptação postural? O que emanam seus gestos?

O CIRCO COMO A ARTE DE REVOLUCIONAR

Existem alguns pontos de vista que tratam o circo como sendo a arte do impossível, tendo em vista que ele desafia as leis da natureza. Porém, o circo não necessariamente precisa tratar de se sobrepor às leis da natureza, pois ele mostra que é real transformar o próprio corpo e o espaço que o rodeia. O gestual circense, sob um outro aspecto, fala sobre o desperdício no lidar com essas próprias leis. Tenho tantos objetos que posso jogá-los para o ar, tenho tanta disponibilidade que posso pular em vez de andar, subir em coisas, em vez de permanecer no chão. Complementarmente, quando proveniente do treinamento, ele trata do movimento que salta do pensamento, porque percorreu muitas vezes aquelas leis e, pôde encontrar uma espécie de rachadura temporal e abrir-se inteiramente para o espaço. De certo modo, ele só existe em termos de excesso, de uma certa imprevisibilidade que se extrapola em faíscas expressivas. As crianças são um perfeito exemplo do saber lidar com esses desperdícios, com esses excessos, de tempo, de disposição, de emoção. Elas se abrem sensorialmente sem limites, até finalmente encontrarem com um. Ao longo da vida, parece que vamos aprendendo a nos antepor sobre esses limites através da memória, e de uma gestualidade que é precedida da formação da postura, cada dia mais estável.

O circo, visto como uma arte da relação entre o corpo, objetos e superfícies a sua volta, pode também ser um exercício do acontecimento entre pensamento, sentimento e ação, de adaptação constante entre territórios dentro e fora do corpo.



Na perspectiva da análise de movimento Laban/Bartenieff (LMA – Laban Bartenieff Movement Analysis), costuma-se utilizar o termo revoluções corporais para tratar de movimentos nos quais o corpo realiza uma volta sobre si. A exemplo do que foi citado no início do texto, essas “revoluções” realizadas sob cada um dos 3 planos espaciais na acrobacia, respectivamente, poderiam ser: uma cambalhota ou um salto-mortal (girando através do plano sagital, sob um eixo horizontal, que cruza o centro do corpo); uma pantana, vulgarmente conhecida como “estrela” (girando através do plano vertical, sob um eixo sagital, que cruza o centro do corpo); uma pirueta (girando através do plano horizontal, sob um eixo vertical, que cruza o centro do corpo). Praticamente todos os movimentos básicos do circo (junto ou não aos aparelhos e objetos) possuem essa característica “revolucionária”, de propiciar ao corpo voltas sobre seu próprio eixo, somando um ou mais eixos na mesma volta, estando o corpo flexionado, estendido, movendo partes ou girando como um todo.

Vale observar que, no caso do malabarismo, essas revoluções são “transferidas” para o objeto. Nas disciplinas que envolvem mais de uma pessoa, existem outras formas de transferência, para revolucionar um outro corpo. Ainda, as revoluções acontecem com ênfases em certas tensões espaciais (como nos equilíbrios), ou com outras formas de deslocamentos para realizar giros que possuam eixos que não necessariamente correspondem ao centro do corpo (como na contorção). Até mesmo o palhaço é o único que pode revirar a pessoa sobre si mesma, simbolicamente, comentando ou se referindo ao seu lado mais sórdido, mais ridículo ou mais bizarro, e fazendo-a rir de si, abrindo-a para novas perspectivas ainda não percebidas de si mesma.

Em basicamente todas as artes circenses, existe uma relação entre giros de si ou do outro, sobre si ou sobre o outro e sobre as coisas em volta de si e do outro, vivenciando continuamente a citada Lei do Desequilíbrio labaniana. Considerando que as articulações fundacionais se formam a partir dos vetores dinâmicos primários que se relacionam diretamente com os três eixos espaciais e as possíveis disposições corporais através dos mesmos, e que nos dividimos a todo momento em nossa formação postural e manifestação gestual para que possamos nos organizar nessas três dimensões, faz-se imprescindível a análise e percepção aprofundada sobre uma arte que possui como base o fusionar tridimensional do corpo no espaço e em relação às coisas à sua volta.

As revoluções corporais ligam centro e periferia (do corpo, de partes dele, ou de outros corpos que se relacionem com o acontecimento do movimento), numa ação proveniente do desejo e da ação, não necessariamente do pensamento consciente e reflexivo. Para executá-las, pode-se



pensar sob um acionamento específico de partes do centro ou das periferias do corpo, mas, acima de tudo, é a imagem do movimento como um todo que se projeta numa intensidade que aceita qualquer acontecimento possível. De tal forma, que os próprios circenses costumam dizer que se pensar muito o malabares cai, ou que o salto sairá “tracaçado”.⁵

Praticar circo, visto desse ângulo, é também praticar os modos de abrir-se e fechar-se para o espaço, como girar-se e convergir-se tridimensionalmente, aproximando e distanciando as periferias do centro do corpo de certa maneira e com um fluxo de tal forma ideal, que o movimento acontece em vergência, em fruição com o espaço, liberando-me “da responsabilidade de me apoiar e agarrar o mundo ao meu redor.” (MUNIZ, 2018, p.101)

O gesto circense, em seu lidar com as possibilidades de risco nas relações, é um pleno termômetro de ação que considera o estado receptivo e periférico, e os circuitos renovadores entre gravidade, atividade tônica, sistema límbico, e meio, renovando as funções hápticas. Numa cena ou num treino, tudo pode fruir entre si, ou não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecendo uma relação junto às abordagens somáticas o circo, portanto, seria um possível caminho para experimentar e desenvolver o sistema háptico, assim como trabalhar as funções hápticas a partir de uma perspectiva circense seria uma possível base para mudar em direção a novas possibilidades adaptativas e interativas com o outro e com o mundo. Trabalhando junto aos objetos/aparelhos desde sua existência mais remota, o gesto circense se encontra em plena ressonância com os estudos somáticos do movimento, em busca de uma estabilidade dinâmica, capaz de “recriar no momento presente gestos perdidos no passado ou arriscar alcançar gestos ainda sequer imaginados”. (MUNIZ, 2018, p. 103)

⁵ Termo que se usa quando se perde o tempo do movimento.



Finalmente, a partir desse viés sobre a prática do gesto circense, fica claro como o circo pode ser visto como potencialmente terapêutico. Tal afirmação justifica o *boom* do circo-social nos últimos 30 anos. É de fato inegável que o circo vem, ao longo das últimas décadas, ampliando seu campo de pesquisa no mundo todo, tanto de uma perspectiva acadêmica, como em suas várias abordagens, não somente nas áreas sociais, como nas pedagógicas e artísticas. Além disso, tendo em vista que a sociedade atualmente atinge um contexto de dependência máxima do ser humano com suas extensões / objetos e, aparelhos – normalmente tecnologicamente desenvolvidos, mais ainda sim, aparelhos –, seria nada mais que plausível se voltar para uma arte que foi desenvolvida para explorar tal relação. É por esse motivo, justamente, que se fazem necessários, cada dia mais, analisar, explorar e dialogar com essa arte.

REFERÊNCIAS

- » ALMEIDA, Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte Circense: O homem em situações-limite.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- » BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Doris. **Body Movement: Coping with the Environment.** New York: Routledge, 2002. With Dori Lewis.
- » COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, Feeling and Action: The Experimental Anatomy of Body Mind Centering.** Northampton: Contact Editions, 2008.
- » FRANCA, Julia Coelho. **Aerial Harmony: Possibilities and Necessities in Adaptability.** Final project (Certified Movement Analyst – CMA) – Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies – LIMS, New York City, 2013. Disponível em: < <https://www.juliafranca.org/textos-e-publicacoes> >. Acesso em: 14 jul. 2020.
- » FRANCA, Julia Coelho. **O Corpo Tetraédrico: um processo de criação labaniano entre dança e circo.** Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.



- » GODARD, Hubert e KUYPERS, Patricia. Buracos negros – uma entrevista com Hubert Godard. Rio de Janeiro, O Percevejoonline, Dossiê Corpo Cênico, Vol. 2, N° 2, PPGAC/UNIRIO, 2010, p. 01-21.
- » GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2002. p. 11-35. Disponível em: < <https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a3o.pdf> >. Acesso em: 14 jul. 2020.
- » GODARD, Hubert. **Reading the body in dance: a model**. In Roflines, Rolf Institute of Structural Integration, Boulder (USA), outubro 1994.
- » LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Anotated and edited by Lisa Ullmann. Hampshire: Dance Books Ltd., 2011a. First published in 1966.
- » MUNIZ, Marcelo. Sistema háptico, autorregulação e movimento. In: **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 87-104, 2018.2.
- » ROLFING. **European Rolfing® Association e.V.**, c2020. Members area. Disponível em: < <https://rolfing.org/hubert-godard/> >. Acesso em: 10 jun. 2020.
- » SILVA, Edson. Não publicado. [Entrevista concedida a] Julia Franca, Alex Machado e Rafael Gonçalves. Escola Nacional de Circo, Rio de Janeiro, 2019.



O MALABARISMO COMO PROTOCOLO DE TRANSFORMAÇÃO DO CORPO E DAS COISAS EM *POSITION PARALLÈLE AU PLANCHER* (P.P.P.) DE PHIA MÉNARD

RONILDO JÚNIOR FERREIRA NÓBREGA

Ator e artista multimídia. Bacharel em Artes e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pesquisa arte contemporânea e performance arte como modo de impermanência do corpo.

RESUMO

Este artigo aborda a prática do malabarismo como protocolo de transformação do corpo e das coisas no espetáculo *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), da *Compagnie Non Nova*. Encenada e performada pela francesa Phia Ménard, essa obra implica, literal e metaforicamente, o corpo e o gelo em um programa coprodutora de transformação. Em sua tentativa de manipular uma materialidade que se recusa a aderir a dinâmica de captura, o malabarismo de Ménard dispara um modo relacional de atuação em que corpo e gelo se produzem mutuamente, alterando nessa relação os seus respectivos modos de existir e de se mover em cena. Dada essa constatação, argumenta-se que essa atitude radicaliza uma noção de malabarismo como política da instabilidade, expandindo tanto os códigos quanto as premissas tradicionais dessa prática.

PALAVRAS-CHAVE:

Phia Ménard.

Circo contemporâneo.

Malabarismo

ABSTRACT

This article addresses the practice of juggling as an attitude of transformation of the body and things in Position Parallèle au Plancher (P.P.P.) (2008), by Compagnie Non Nova. Staged and performed by Phia Ménard, this solo implicates, literally and metaphorically, body and ice in a relational transmutation program. In Ménard's attempt to manipulate a materiality that refuses to adhere to the dynamics of capture, juggling triggers a relational mode of action in which both body and ice are produced mutually, changing their ways of existing and moving on the scene. Given this observation, it is argued that this attitude radicalizes a notion of juggling as politics of instability, expanding both the codes and the premises of this traditional practice.

KEYWORD:

Phia Ménard.

Contemporary circus.

Jugglingun



Encenado e performado por Phia Ménard, uma

das artistas de maior destaque do circo francês da atualidade, *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)*¹ (2008) é um solo que traz à cena as sutilezas de um corpo em acelerado processo de transformação. Entre o arremesso de uma bola de gelo e outra, esse corpo experimenta, em meio a uma paisagem glacial que se desfaz aos poucos, a tarefa autoimposta de *tornar-se outro*. É nessa atmosfera de questionamento solitário da identidade que Ménard, ao mobilizar uma matéria como o gelo, expande os limites do malabarismo, desligando-o de certos padrões de reconhecimento e leitura mais tradicionais.

Inspirado na transição de gênero da artista, anteriormente reconhecida por Philippe Ménard, o espetáculo orchestra, dramaturgicamente, um programa de despossessão da masculinidade. Trata-se de um procedimento cênico de modulação e renegociação de gênero em que Ménard se desvencilha dos signos do masculino. O gelo e, mais especificamente, o seu processo de fusão (a passagem de um estado sólido para outro de completa liquidez) aparece no contexto do espetáculo como metáfora para uma identidade que se constrói no tempo como realidade instável, provisória e em constante processo de transformação.

Nesse território glacial de metamorfoses concretas, são os adornos, as próteses e as indumentárias que atualizam e materializam em cena o gênero-em-construção de Phia Ménard. Os usos particulares desses instrumentos, sobrepondo-se uns aos outros como camadas interligadas, reelaboram a arquitetura do corpo, distanciando-o de certos signos e formas reconhecidas da masculinidade. Esses usos demonstram que, mais do que se adaptar, as tecnologias de gênero constroem o corpo, enquadrando-o em regimes de representação.

Não há personagens bem delineados, tampouco uma narrativa que se desdobra linearmente no transcurso do tempo do espetáculo. Em contrapartida, o que se apresenta no palco – e essa lógica de composição irá se replicar noutros espetáculos da *Compagnie Non Nova* dirigidos por Phia Ménard – é um evento disparado a partir das relações estabelecidas entre corpo e matéria. No caso do solo em questão é o peso do corpo transgênero de Ménard, carregado de inscrições e memórias e impelido a agir em uma zona glacial de completa instabilidade que traça uma dramaturgia da impermanência.

¹ Para imagens e outras informações acerca deste e de outros espetáculos da *Compagnie Non Nova* dirigidos e/ou performados por Phia Ménard, acessar o site oficial do coletivo: <http://www.cienonnova.com/>.



Composta por pesadas bolas de gelo que derretem e despençam do teto em padrão aleatório, por refrigeradores ambulantes, por acessórios e peças congeladas – blocos de gelo, roupas, etc. – a paisagem glacial de *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008) se reconfigura ao longo do espetáculo alterando a política cinética do corpo em cena. Nesse território em que tudo é programado para deslizar, tem-se um claro tensionamento dos pressupostos ontológicos do malabarismo.

Primeira de uma série de criações que nascem de um mote de pesquisa chamado I.C.E. (Injonglabilité Complémentaire des Elements), direcionado à experimentação criativa de um malabarismo impermanente, atividade em que a materialidade dos malabares é perspectivada em toda a sua complexidade, *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008) marca uma reviravolta na linguagem cênica da *Compagnie Non Nova*, fundada em 1998 por Ménard, com o intuito de explorar um outro *status* para a arte dos malabares.

Segundo as palavras da própria artista, publicadas em uma entrevista para Katharine Kavanagh, representante da agência Puppet Centre, a ideia que atravessa a investigação do projeto consiste em “manipulating that which is considered ‘unmanipulatable’”². Trata-se de um jogo paradoxal que expande os limites do malabarismo nas criações da companhia, mas também uma reviravolta em relação aos contextos, códigos e premissas que embasaram a feitura desta prática ao longo da história.

Nas criações de Phia Ménard, o malabarismo atua como protocolo radical de impermanência e transformação dos corpos e das coisas, mobilizando ambos em um mover coprodutor na criação da cena. Nesse sentido, se em *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008) o corpo e o gelo “desmancham” a partir de uma série de relações dialógicas, em espetáculos como *L’après-midi d’un foehn* (2011)³ e *Vortex* (2011)⁴ é o ar que, gerenciado em turbinas circularmente dispostas, dispara uma dança instável e imprevisível da matéria (o plástico).

Quando não se concretiza explicitamente diante dos nossos olhos, atualizando um modo de captura e manipulação das coisas típico do malabarismo, Ménard simplesmente desabrocha-o em cena como uma ética, como um programa de instabilidade e de abertura ao risco. Esse é o caso de obras como *Contes immoraux / Partie 1 – Maison Mère* (2017)⁵, performance em que a artista mobiliza o papelão na construção de uma réplica do Partenon, que sucumbe aos poucos pela força de um chuva que cai do teto do palco.

² Malabarizar aquilo que não é considerado malabarizável. Tradução do autor.

³ <https://vimeo.com/84625116>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=hrdffLn9tGw>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=IJB1T4KTJIA>



Mobilizar elementos como a água (em seus mais diversos estados) e o ar reconfigura, de maneira radical, uma política da instabilidade que perpassa a prática do malabarismo. Isso acontece, sobretudo, porque o jogo improvável com essas materialidades acrescenta uma série de outros vetores de risco e vulnerabilidade a essa prática. Por serem instáveis e se encontrarem em constante processo de tomada de forma, essas materialidades sabotam qualquer tentativa definitiva de manipulá-las ao mesmo tempo em que colocam em questão a hierarquia e a qualidade das relações entre corpos e coisas no malabarismo.

Essas matérias, quando tomadas em toda a sua complexidade, instigam uma qualidade deslizante de movimento que dissolve certezas e desregula modos anteriormente previstos de se relacionar com os objetos. O gelo derrete, molha e queima a pele. Já a densidade do ar torna impossível qualquer tentativa definitiva de captura. Diante daquilo que não se pode segurar, o trabalho de Ménard como encenadora e como malabarista consiste em preparar terrenos de experimentação em que lhe cabe apenas prever os efeitos e as velocidades dessas matérias. Sendo assim, mover-se nesse estado deslizante provocado pela materialidade instável das coisas e transformar esse território em circuitos de metamorfose coletiva consiste numa das forças poéticas das criações de Phia Ménard.

Mas é preciso dizer, antes de aprofundar nas questões propostas nesta discussão, que essa poética e esse modo de fazer resulta de um longo percurso de experimentação que começou de maneira formal há mais de 20 anos, quando Ménard decidira fundar, em 1998, a *Compagnie Non Nova*. Agenciando um encontro potente entre circo, dança e performance arte na construção de espetáculos em que o malabarismo, ora de maneira explícita, ora orquestrado como ideia, se apresenta em toda a sua autonomia, a companhia viria a se tornar uma dos grupos mais proeminentes da cena contemporânea do circo na França.

Iniciada na arte dos malabares através da companhia de Jérôme Thomas, um dos pioneiros do novo circo francês, Ménard participaria como malabarista em algumas das criações de seu mestre até empreender o seu próprio projeto, a *Compagnie Non Nova*. Partindo do pressuposto de uma exploração do malabarismo como elemento chave na construção dramaturgica dos espetáculos, a companhia desenvolveu, ainda nos seus primeiros anos de existência, algumas obras de repercussão internacional, dentre elas *Le Grain* (1998) e *Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux* (2001).



Em 2008, dez anos após a fundação do grupo, Phia Ménard tensionaria o encontro entre circo e performance arte, representação e realidade, numa pesquisa acerca da impermanência da matéria. É no decorrer desse período que, numa perspectiva pragmática, a encenadora-performer trocaria os tradicionais malabares por materialidades erosivas, estruturas difíceis (ou impossíveis) de serem manipuladas. Esse caminho de pesquisa de linguagem em que explora os limites de uma palpabilidade da matéria está por trás da dramaturgia de inúmeros de seus mais recentes espetáculos.

Na condição de tecnologia de emergência da arte, uma das características mais marcantes da performance está relacionada à produção da ação a partir de um *hic et nunc* que não é, necessariamente, aquele da ficção. Nesse sentido, entende-se que a performance não opera a partir de um cosmos fictício, isto é, focando no caráter de representação da ação, mas se realiza a partir de uma ênfase na própria materialidade daquilo que o corpo empreende no mundo, gerando mais estados e efeitos do que signos a serem lidos e interpretados.

Desde os anos 60, momento em que a performance arte emerge e começa a se consolidar como forma artística, suas estratégias estéticas têm contaminado os fazeres de outras artes, operacionalizando uma diversidade de cruzamentos e tensionamentos. Com o circo não fora diferente e muitos dos seus artistas se apropriaram das aquisições da performance para empreender uma série de experimentações. Por outro lado, algumas terminologias surgiram com o intuito de situar, ler e melhor compreender essas práticas híbridas.

Dentre as ferramentas conceituais que apareceram com o intuito de melhor entender essa realidade, encontra-se a noção de teatro performativo. Tendo em mente uma performatividade cênica que se inscreve numa série de trabalhos distribuídos na maior parte das cenas teatrais do ocidente, Josette Féral (2008) chamou de teatro performativo um modo de existir teatral em que a “noção de performatividade está no centro de seu funcionamento” (FÉRAL, 2008, p. 197). Fazendo dialogar os conceitos de teatro e performance, a autora apresenta esta última como uma pulsão que tensiona, dentre outros aspectos, a estrutura representacional da cena.

Nos espetáculos performativos, observa-se uma apropriação radical das aquisições da performance arte, algo que se desdobra em características como, por exemplo;



[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia... (FÉRAL, 2008, p. 198).

Essa aproximação entre teatro e performance realizada por Féral (2008) abre todo um horizonte de possibilidades para se pensar o circo e, mais especificamente, uma prática do malabarismo, permeada pelos procedimentos criativos da performance arte. Focada na ação e não tanto em seu caráter de representação, a performance arte dispara relações de pertencimento no mundo a partir de uma temporalidade particular. Pode-se afirmar, portanto, que as criações da *Compagnie Non Nova* são performativas na medida em que se estabelecem a partir de uma ênfase no evento cênico-performativo (em oposição à representação).

Por outro lado, a associação com a performance arte atualiza a questão do risco, principalmente, no que diz respeito à natureza dos malabares. O risco no circo, ligado historicamente a uma qualidade de presença radical, isto é, aquele elemento de perigo que sobrepõe à ação cênica a ação real (MANDELL, 2016), é atualizado nas obras de Ménard a partir de uma contaminação com os modos e procedimentos de criação instituídos pela performance arte. Isso se traduz na obra da artista, por exemplo, na ação autônoma das matérias que, ao existirem em toda a sua complexidade, desdobram o risco para além das ações dos corpos em cena (é o caso do gelo que despenca do teto).

No solo *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), um dos aspectos responsáveis por tensionar o caráter de representação – aquilo que interessa, de fato, nessa discussão – consiste na experimentação em torno do gelo que, ao ser tomado numa lógica da captura e da manipulação, derrete, queima a pele ou simplesmente escapa das mãos de Ménard. Os gestos que se organizam a partir dessa materialidade ao longo do espetáculo parecem sugerir uma dominação dos aspectos fenomenológicos dessa matéria em relação aos atributos semióticos. Em outras palavras, em cena o gelo demanda procedimentos de ação que extrapolam os atributos da ficção e tensionam alguns aspectos fundamentais da prática do malabarismo.



Recorrentemente associado ao universo circense, a arte do malabarismo denomina a atividade de dominar/manusear malabares. Sua prática, pelo menos numa perspectiva histórica, é atravessada por pressupostos como destreza, precisão etc. Nessa perspectiva, os chamados *props*, materiais utilizados pelo malabarista, podem ser diversos (argolas, bolas, claves, facas etc.). Essas materialidades e seus usos, apesar das diferenças em relação a suas formas, guardam um ponto de convergência entre si, que é a condição de objeto.

Essa condição de objeto está por trás de uma manuseabilidade mais ou menos estável das coisas no malabarismo. É ela que, em tese, faz com que os instrumentos utilizados pelo malabarista sejam articulados, isto é, que eles consigam passear de uma região do corpo para outra, traçando imagens no tempo e no espaço. Por outro lado, a experimentação em torno de uma materialidade que se recusa a aderir a condição de objeto problematiza a manuseabilidade como um dos princípios fundamentais do malabarismo.

Frente ao impulso de captura e controle dos objetos, elementos como o gelo acionam uma vulnerabilidade radical a esta prática na medida em que comprometem os seus gestos mais re-conhecidos. Isso acontece porque o gelo renuncia à ordem da instrumentalidade e se anuncia catástrofe, perigo iminente (de ferir o corpo, mas, sobretudo, de desaparecer). Não dá para segurar o gelo sem tolher as consequências de um contato demorado com ele.

O ensaísta brasileiro André Lepecki (2012), ao observar a proliferação e uso de tralhas em diversos trabalhos cênico-performativos experimentais, elaborou uma distinção conceitual entre o *status* de objeto e de coisa que nos auxilia a levar adiante a presente discussão. Para o autor, o objeto guarda um valor de utilidade, demandando em sua própria instrumentalidade as suas possibilidades de uso. Essa ideia de utilidade está associada àquilo que é funcional dentro da lógica do mercado e da acumulação do capital.

Nesse sentido, os objetos (capturados pela instrumentalidade) acabam também por determinar e produzir o corpo, fabricando seus gestos, disposições, intenções etc. Sendo assim, cada um deles demanda uma ação ou uma série de ações possíveis de serem realizadas. Em contrapartida a esse *status* de objeto, o autor coloca a ideia de coisa como aquela matéria que opera fora do signo da submissão e que refuta uma ideia de instrumentabilidade, provocando diferentes



processos de subjetivação. Coisas, portanto, não coincidem com a lógica do consumo, desafiam as leis do mercado ao mesmo tempo em que propõem novos modos de existir no mundo.

É nessa diferenciação que Lepecki (2012) apresenta algumas criações em que os objetos, desligados de seu utilitarismo, aparecem para instaurar situações performativas em que corpos e coisas coabitam territórios numa relação livre de dominação. Ao invés de o corpo comandar e utilizar o objeto (ou o contrário), o corpo simplesmente compartilha com ele um espaço onde ambos se interferem mutuamente. Em outras palavras, o autor aponta uma convivência de igual para igual entre esses elementos numa performance, para dizer que:

Investir em coisas, não como substitutos do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria, é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (LEPECKI, 2012, p. 98).

Em algumas criações artísticas, as coisas encontram espaço para se afirmarem enquanto *coisa*, recusando uma sujeição que opera uma liberação também do corpo na medida em que o coloca em ação para experimentar outros modos de existir e se mover (para além daqueles modos dados previamente). No caso do solo de Phia Ménard, o gelo não é apropriado a partir de sua funcionalidade, isto é, ele não se estrutura como objeto que serve ao corpo. Ao contrário, ele é um dispositivo que cria um ambiente, um estado. Quando se recusa à manipulação, o gelo desdobra junto com o corpo um movimento impessoal e coletivo de interferências mútuas.

Num contexto em que tudo aquilo que não é considerado útil (tudo o que opera fora da lógica da utilidade dominante) é, num certo sentido, desprezado, o malabarismo com as bolas de gelo põe em experimentação a força geradora do “inútil” como procedimento de ascensão de outros modos de diálogo e relação com as coisas. Sendo assim, permitir que as coisas existam em toda a sua complexidade desabrocha modos de existência coletivos que extrapolam padrões determinados de movimento.

Se o malabarismo demanda uma qualidade de presença e de relação entre corpo e malabares, o gelo parece fugir dos princípios dessa demanda. Logo, não se pode dizer que o corpo, somente, é agente do movimento, pois a matéria passa a atuar cineticamente a partir de toda a sua



complexidade (alterando a sua forma e, em paralelo, propondo alterações na mobilidade no corpo). No solo em questão, a materialidade do gelo foge à lógica da manuseabilidade e o resultado dessa recusa à condição de objeto gerencia toda uma lógica de atuação e de movimentação em que ambos os elementos se interferem e sofrem mutações no tempo.

Não há, portanto, no solo e na prática do malabarismo em questão, uma liderança do corpo sobre o gelo. Por outro lado, essa lógica implementa um jogo em que Phia Ménard tem de buscar as estratégias e saídas para conviver com essa materialidade. Sobre esse aspecto em particular, não é à toa que Ménard necessite “hibernar” para concretizar o programa do espetáculo⁶. Os seus gestos em torno do gelo disparam uma série de relações e consequências que não se resumem, simplesmente, a comandá-lo, manuseá-lo etc.

Em outras palavras, o que se apresenta no solo de Ménard é uma relação coprodutora, uma dinâmica de afetação e transformação mútua. Não há um líder, um lugar de dominação – caso a performer não desvie a tempo de uma pesada bola de gelo que cai do teto, ela poderá simplesmente se machucar. Nesse sentido, as soluções inventadas por Ménard para “malabarizar” o gelo são diversas e bastante imprevisíveis. Nenhuma delas, contudo, poderia ser tomada como dada ou definitiva, na medida em que o corpo e a matéria sempre buscam suas maneiras de escapar um do outro.

Isso ocorre em grande medida porque o gelo estabelece uma série de limites ao corpo. O contato com as bolas de gelo em estado de fusão possui uma natureza deslizante, de modo que podem escapar das mãos da artista facilmente. Por outro lado, um contato demorado com essas bolas também poderia ferir Ménard. Essa questão da temporalidade do gelo em cena, entregue a sua natureza, prenuncia o fracasso de qualquer tentativa definitiva de captura da matéria.

Outras nuances dessa política do movimento da matéria se revelam na medida em que o gelo derrete. Quando uma poça de água se forma a partir do derretimento dos inúmeros blocos de gelo que compõe o espaço da performance, o território deslizante inquieta e instiga o corpo a buscar outras maneiras de se mover. A materialidade que transita diante dos nossos olhos impõe uma progressiva qualidade de movimento que compromete uma precisão coreográfica. Em certos momentos, Ménard chega a abdicar da verticalidade e de um estado de movência marcado pelas certezas.

⁶ Rosita Boisseau, em uma crítica do espetáculo para o periódico *Le Monde*, citou o longo processo de hibernação “requerido durante o dia para garantir a luta e o domínio desse material violento e paradoxal que é o gelo”.



Nessa atuação instável em que corpo e coisa coabitam um espaço de contínua transformação, os sentidos do espetáculo emergem e se modificam nos meandros dessa relação coproducente. Dito isso, poder-se-ia arriscar aqui uma compreensão acerca do malabarismo no trabalho de Ménard como um protocolo de transformação do corpo e das coisas. Trata-se de uma ética em que não se pretende a captura do objeto, senão a realização de um programa de instabilidade coletiva, aberto e processual.

Na relação horizontal entre corpo e coisa, o malabarismo instável configura novas imagens, novos movimentos e novas posturas. No trabalho de Ménard, portanto, ele não se limita à ideia de manuseabilidade (atualizando, por conseguinte, uma ideia tradicional de malabarismo). Ele coloca a materialidade das coisas como coprodutora do espetáculo. Em *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), a tarefa de manipular uma matéria que insiste em escapar aos anseios da palpabilidade pressupõe um estado radical de impermanência.

Os contatos do corpo com o gelo aceleram o derretimento dessa matéria, provocam alterações na pele, encharcam e alteram a densidade das roupas que a artista coloca em cena, modificando o equilíbrio através de uma mudança nas dinâmicas de deslocamento no chão etc. Essa ética e política das coisas, portanto, provoca o malabarismo a um existir diferente que faz emergir questões importantes para tal prática na contemporaneidade.

O resultado da convivência horizontal entre o corpo e o gelo desvincula o malabarismo de modelos prévios e coloca toda uma complexa questão acerca da pertinência dos objetos nessa prática. O diálogo experimental com o gelo radicaliza a ideia e prática do malabarismo como política da instabilidade, deslocando-o de compreensões hegemônicas. Em outras palavras, o malabarismo de Phia Ménard administra outras percepções em relação a essa prática. Ele coloca a si mesmo como um protocolo complexo de impermanência, campo coletivo de transformação em que corpo e coisa se investem mutuamente na invenção de acordos coletivos de existência.

Na medida em que estabelecer relações hierárquicas com o gelo não é uma escolha, o malabarismo de Ménard explora outros modos de lidar com a matéria no malabarismo. Enquanto derrete, tensionando um estatismo da forma dos malabares, essa matéria provoca uma série de desequilíbrios, altera padrões de deslocamento e obriga o corpo a reinventar sua mobilidade. Em



outros termos, o gelo recusa um padrão de movimentação ordinário e elabora junto com o corpo estratégias que abarquem suas complexidades.

Pode-se afirmar, então, que o malabarismo de Phia Ménard radicaliza o jogo com os malabares na medida em que estes passam a exigir respostas rápidas para a solução de problemas que não cessam de ser colocados. Na medida em que o risco passa a emergir não só das ações decisivas do corpo, mas das dinâmicas impostas pela própria materialidade com a qual este lida em cena, o trabalho de Ménard expande os limites da prática do malabarismo, desvinculando-o de certos padrões e condições de feitura.

No solo *Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), o *status* fugidio do gelo em processo de fusão se nega a cumprir à função pré-determinada dos malabares e, em contrapartida, coloca uma imagem do malabarismo que considera as coisas em toda a sua complexidade. Quando toma bolas de gelo como malabares, Ménard convida a matéria não para ser dominada, mas para conviver com ela de igual para igual, num processo contínuo de afecção.

O gelo problematiza a ideia de objeto e manuseabilidade no malabarismo, demandando a invenção de outros modos de existir e de se mover. Logo, pode-se dizer que *Position Parallèle au Plancher (P.P.P.)* (2008), assim como outros espetáculos da *Compagnie Non Nova*, desloca o malabarismo de um projeto de virtuosismo para ser colocado como um protocolo de transformação, um dispositivo disparador de zonas potentes para metamorfoses concretas tanto do corpo quanto das coisas.

REFERÊNCIAS

- » BOISSEAU, Rosita. Fille ou glaçon, Phia Ménard jongle avec le genre. **LeMonde**, 5 mar. 2015. Scènes. Disponível em: < https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/01/20/fille-ou-glacon-phia-menard-jongle-avec-le-genre_4588535_1654999.html > Acesso em: 25 maio 2020.



- » BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- » FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**. São Paulo, v. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 20 maio 2020.
- » LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**. Santa Catarina, v. 2, n. 19, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012095>>. Acesso em: 1 jun. 2020.
- » KAVANAGH, Katharine. **Dancing with the wind: an interview with Phia Ménard**. S. D. Disponível em: <<http://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/features/dancing-with-wind-phia-menard/>>. Acesso em: 23 maio 2020.
- » MANDELL, Carolina Hamanaka. Circo: risco, performatividade e resistência. **Sala Preta**. São Paulo, v. 16, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111123>>. Acesso em: 16 maio 2020.



Cad.GIPE-CIT, Salvador, BA, Brasil.

ISSN eletrônico: 2675-1917

Este periódico está
licenciado com uma Licença
Creative Commons -
Atribuição-NãoComercial
4.0 Internacional.