

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES
SEÇÃO TÉCNICA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Orientação Profa. Dra. Erminia Silva

**AS PRODUÇÕES CIRCENSES DOS EX-ALUNOS DAS ESCOLAS DE CIRCO DE
SÃO PAULO, NA DÉCADA DE 1980 E A CONSTITUIÇÃO DO CIRCO MÍNIMO**

Rodrigo Inácio Corbisier Matheus

São Paulo, junho de 2016

M427p Matheus, Rodrigo Inácio Corbisier, 1962-

As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo / Rodrigo Inácio Corbisier Matheus. - São Paulo, 2016.
339 f.: il.

Orientadora: Profa. Ermínia Silva
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Circos. 2. Circos - Brasil - História. 3. Escolas de circo. 4. Circo Mínimo. I. Silva, Ermínia. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.3

Resumo

Por meio do levantamento de reportagens da mídia impressa, da bibliografia existente e de entrevistas com pessoas que participaram do processo, este trabalho investiga o processo de constituição das primeiras escolas de circo da cidade de São Paulo, a Academia Piolim de Artes Circenses em 1978 e o Circo-Escola Picadeiro em 1984 e as transformações, internas e externas ao modo de organização do trabalho circense, que contribuíram para as distintas formas de produção da linguagem circense, em particular do circo paulistano e brasileiro.

A partir dessas escolas, levantamos os grupos que surgiram, formados e fundados por alunos ou ex-alunos, com o intuito de explorar o conhecimento circense adquirido nas escolas e suas estéticas, propondo alterações nos modos de produção e constituição dos espetáculos circenses, assim como do próprio modo de organização do trabalho e do modo de formação e aprendizagem do circo.

Esse levantamento permite discutir os conceitos “representação” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 19-20), ou seja, generalizações, resultando nos rótulos “universais” que surgiram para definir os circos no século XX, a maior parte dos quais associados a essa produção pós-escolas de circo, como Circo Contemporâneo, Circo Tradicional e Circo Novo, todos resultantes de uma disputa de poderes e saberes entre os atores históricos e sua relação entre si, com o poder público e com a mídia.

Na parte final, apresenta-se um levantamento da trajetória artística do Circo Mínimo, o seu processo de constituição e uma análise de suas obras mais relevantes a partir das reações da imprensa escrita, à luz do que foi discutido até então.

O trabalho termina concluindo sobre a diversidade sobre a linguagem das artes do circo, da impossibilidade de determinar sobre seus limites e fronteiras e como as condições históricas recentes do Brasil, em particular a ditadura civil-militar, contribuíram para aquelas transformações.

Palavras chave

Artes Circenses, Circo Contemporâneo, Escola de Circo, Circo Mínimo, Grupo de Circo.

Abstract

Through a research amongst reports on printed media, the existing literature and interviews with some of the people who took part in the process, this work investigates the process of constitution of the first circus schools in the city of São Paulo: Piolim Academy of Circus Arts in 1978, and the Circo-Escola Picadeiro, in 1984. It also investigates the changes and transformations, both internal and external to the “method of organizing the circus work”, which contributed to the different forms of production in circus language, particularly in São Paulo.

From those schools we point the groups that emerged, formed and founded by students or former students in order to explore the circus knowledge acquired in the schools and their aesthetics, proposing changes in the modes of production and creation of circus shows, as well as the method of organizing work and the way of training and learning circus.

This survey allows us to discuss the concepts "representation" (DELEUZE and GUATTARI, 1992, p. 19-20) or generalizations, resulting into the "universal" labels that were created to define the circus diversity in the twentieth century, most of which related to this circus schools post-production, such as Contemporary, Traditional and New Circus, all emerging from the power and knowledge disputes between historical actors and their relationship with each other, the government and the general media.

This survey allows us to discuss the concepts-representation linked to universal labels that came to the circus in the twentieth century, most of them associated with this circus of post-school production, such as Contemporary Circus, Traditional Circus and New Circus, all emerging from power and knowledge disputes between historical actors and their relationship with each other, the government and the media.

In the final part, we made a gathering of the artistic career of the Circo Mínimo, the process of its constitution and an analysis of the most important works, based on the written press reactions, in the light of what has been discussed in this work so far.

The work ends concluding on the diversity of the language of circus arts, since it is impossible to determine on its limits and boundaries and how recent historical conditions in Brazil, particularly the civil-military dictatorship, contributed to those changes.

Key words

Circus Arts, Contemporary Circus, Circus Schools, Circo Mínimo, Circus Groups.

Agradecimentos

Agradeço à minha família, meus queridos Carla e Inácio, que aguentaram com imensa paciência a minha ausência e mutismo, sem contar com os pedidos de silêncio. Mesmo assim me inspiraram e me empurraram sempre para ir adiante.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Erminia, pela paciência, cuidado, prazer, atenção e imenso conhecimento, por não deixar nunca por menos, por brigar por cada vírgula e não esmorecer quando via que eu não cumpria os combinados.

Agradeço à minha mãe, Ana, pela fundamental ajuda nas revisões, rápidas e eficientes, que permitiram que o trabalho fosse entregue (quase) no prazo.

Agradeço imensamente aos integrantes da banca de qualificação que, de forma atenciosa, consciente e profissional, ajudaram muito no encaminhamento deste trabalho, tentando evitar erros graves ou “desvios de conduta”.

Agradeço aos meus professores do curso de Mestrado, Ermínia Silva, Alexandre Mate, Daniele Pimenta e Gilberto Martins, pelo esforço em nos orientar, informar, iluminar e estimular para o conhecimento, não qualquer conhecimento, mas conhecimento fundamental e sensível para a vida que segue.

Ao meu pai, pela inspiração desde sempre, na proximidade à filosofia que, de uma maneira ou de outra, me fez crescer sempre o interesse pela leitura e pelo senso crítico.

Ao Daniel Lopes e à Sarah Monteath, parceiros de jornada mais precoces que eu, que colaboraram generosamente na dura batalha de desvendar as trilhas burocráticas.

Aos amigos queridos, Maíra Onaga, Ruth Lanna, Milton Hatoum, Reginaldo Ronconi, Josie Jardim, Carol Oliveira, Claudio Novelli Erica Stoppel e Alex marinho que, sempre que puderam, me incentivaram, orientaram, empurraram para a conclusão deste.

Aos entrevistados, que generosamente abriram suas memórias para este trabalho.

A todos os maravilhosos artistas que colaboraram com as criações do Circo Mínimo em algum momento a ajudaram na caminhada de busca, criatividade e muitas dificuldades emocionantes: Alexandre Roit, Camila Bolaffi, Renata Giglioli, Marco Lima, Leo Lama, Lavínia Pannunzio, Paulo Tatit, Cristiane Paoli Quito, Catherine Alonso, Attilio Belline Vaz, Mirtes Mesquita, Fábio Namatame, Sandro Borelli, Carla Candiottto, Deborah Pope, Erica Stoppel, Célia Borges, Ricardo Rodrigues, Mariana Duarte, Thibault Delor, Márcio Medina, Vagner Freire, Eugênio De La Salvia, Tica Lemos, Luciana Bueno, Clarissa Drebtchinsky, Carolina Bonfanti, Nilson Muniz, Ronaldo Michelotto (in memoriam), Anna Cláudia Mendes, Cláudia Diogo, Denise Bruno, Clô Mudrik, Eliane Koseki, Duda Arruk, Julio Dojcsar, Thelma Bonavita, Davi de Britto, Marcos Damigo, Sérgio Zurawski, Zol (Renato Salgado), Mário Bortolotto, Elias Andreatto, Tunica, Francisco Garcia, Ziza Brisola, Milhem Cortáz, Chris Aizner, Ivaldo de Melo, Robson Bessa, Sérgio Pinto, Stella Marini, Orlando Brandão, Geraldo Filet, Ana Luisa Leão, Bruno Rudolf, Marcelo Castro, Olintho Malaquias, Thiago Cury, Marcus Siqueira, Luiz Ângelo Pizzonia, Fernando Paz, Chris Belluomini, Cléber Montanheiro, André Schulle, Fernando Cervantes, Douglas Valiense, Aimar Labaki, Marcelo Lazaratto, Ricardo Neves, Marcella Vessichio, Ana Maíra Favacho, Felipe Chagas, Aline Abovsky, Marcelo Amalfi, André Abujamra, Luciana Menin, Cafi Otta, Manoela Rangel, Hélio Ziskind, Ivan Rocha, Paula Lopez, Natália Vooren, Anette Lomaski, Maria Stella Tetzlaff, Fábio Caniatto, Luísa Helene, Aline Grisa, Mario Lopes, Luciana Marcon, Thaline Costa, Ronaldo Aguiar, Gabriel Greggi e Thiago Zanotta.

Aos mestres Eduardo Amos e João Telles que, ao lado de Elias Andreatto, Edith Siqueira (in memoriam), Marcio Aurélio e Francesco Zigrino, me fizeram olhar a cena, o palco e o picadeiro com olhos curiosos e apaixonados.

Por fim, aos meus irmãos, Adalgisa, Diogo e particularmente, Tiago, de quem tenho estado mais distante do que gostaria, cuja trajetória acadêmica e intelectual é sempre estimulante e inspiradora e o carinho nunca deixa de me emocionar.

Sumário	página
Introdução	10
 Capítulo 1- A linguagem circense na década de 1970 e o surgimento das escolas de circo em São Paulo	
Parte I – Antecedentes históricos	19
1. I. 1 O circo “moderno”	19
1. I. 2 Os debates sobre as crises do circo brasileiro	24
1. I. 3 A produção acadêmica sobre o circo dos anos 1970 e 1980	33
1. I. 4 A malha ferroviária, barracas e a opção pelos automóveis	46
1. I. 5 A televisão e suas múltiplas influências	50
1. I. 6 O crescimento da cidade de São Paulo	56
1. I. 7 Incêndio em Niterói e normas de segurança	59
1. I. 8 O pensamento desenvolvimentista e a educação formal	65
1. I. 9 O golpe civil-militar	73
1. I. 10 A relação dos circenses com as cidades e os “de fora”	75
1. I. 11 A especialização dos artistas do circo	76
1. I. 12 Aspectos estéticos dos espetáculos nos anos 1970	81
Parte II – As Escolas de Circo	89
1. II. 1 As demandas por uma escola na cidade de São Paulo	89
1. II. 2 Academia Piolim de Artes Circenses	97
1. II. 3 Circo Escola Picadeiro	106
 Capítulo 2 – As produções pós escolas	
Parte I – Os debates e os grupos	120
2. I. 1 As representações sobre os significados de “circo”	122

2. I. 2 Debate sobre as definições de circo	123
2. I. 3 Circo Contemporâneo, Circo Novo, Circo Tradicional, Teatro Físico. Que circos são esses?	134
2. I. 4 Outros conceitos sobre as definições	146
2. I. 4. a. Verossimilhança x <i>performance</i>	146
2. I. 4. b. Os riscos, as proezas e as proezas significantes	149
2. I. 4. c. O “belo”, a contemplação, e a postura crítica do espectador	153
2. I. 4. d. A narração épica	158
2. I. 4. e. O que pode ser a multiplicidade polissêmica do circo, hoje	163
2. I. 5 As estéticas dos espetáculos	165
2. I. 6 <i>Abracadabra, Tapete Mágico, Tenda Tela Teatro e Amigos Come Terra</i>	177
2. I. 6 a. <i>Amigos Come-Terra</i> e grupo <i>Abracadabra</i>	179
2. I. 6 b. Tapete Mágico	198
2. I. 6 c. Tenda Tela Teatro	203
2. I. 7 <i>Ubu, Pholias Physicas, Pataphysicas e Musicaes</i>	213
Parte II – O Circo Mínimo	226
2. II. 1 O Circo Mínimo - Memorial	226
2. II. 2 Espetáculos: <i>Circo Mínimo</i>	234
2. II. 3 <i>What I Am</i>	246
2. II. 4 <i>Prometeu</i>	248
2. II. 5 <i>Deadly</i>	262
2. II. 6 A produção posterior a <i>Deadly</i>	296
3. Conclusões	314
4. Bibliografia	324

Cantando e dançando, o homem que participa dos ritos orgiásticos dionisiacos esquece-se de andar e quase salta pelos ares, num voo inimaginável: o “homem se sente um deus, sua atitude é tão nobre e plena de êxtase como as dos deuses que avistou em seus sonhos”¹. Já não é apenas um artista, mas torna-se, ele mesmo, uma obra de arte.

Regina Horta Duarte. *Noites Circenses*. 1995, p. 26.

¹ NIETZSCHE, F. El espíritu de la música, origen de la tragedia. In: *Obras Completas*. Buenos Aires-México: Aguillar, 1955, v. 1, p. 63.

Introdução

Os desejos e pretensões deste trabalho são vastos. Nas quatro partes que o compõem, quatro possíveis linhas de pesquisa, ou quatro partes da mesma, não sabemos. Acreditamos que possam todos ser parte de uma mesma pesquisa, mas essa premissa praticamente já antevê os seus erros.

Pretendemos trabalhar – investigar, conhecer e analisar – parte da produção circense que começou logo após o surgimento das escolas de circo, no final da década de 1970 e década de 1980, em São Paulo, e desembocar na produção do Circo Mínimo, grupo fundado pelo autor desta pesquisa. Para fazer isso, foi necessário conhecer mais sobre o próprio surgimento das escolas, quais eram os debates em torno do que se entendia por circo, os diversos significados do que era circo naquele momento e, acima de tudo, sem pretender que seja a totalidade, entrar em contato com parte das condições históricas que influenciaram e possibilitaram o surgimento daquelas escolas. Também foi necessário fazer um levantamento da história do circo no século XX, compreendendo os acontecimentos, as transformações pelas quais passou o modo de produção do espetáculo circense no contexto da sociedade paulistana e, em muitos casos, brasileira. Assim, o trabalho envolveu investigação histórica, com busca de bibliografia, referências encontradas em jornais e revistas de época e, em alguns casos, os relatos de pessoas participantes dos processos históricos, agentes participantes produtores dos acontecimentos estudados. Enquanto era realizada essa investigação histórica, notamos que alguns assuntos pressupunham análise conceitual, teórica, estética. Para isso, foram acessados trabalhos teóricos sobre estética teatral e circense, na crença de que o espetáculo ao vivo, no âmbito das artes cênicas, tem muitos pontos em comum, muitas zonas de intersecção e muitas áreas de confluência. E que, afinal, o interesse do artista e do público é pela obra, e não pela categoria à qual ela possa pertencer.

Note-se que optamos por apenas apresentar, sem a pretensão de esgotar o tema, os primórdios do que entendemos como o período de surgimento do circo – o circo como o entendemos hoje, já que o circo romano, que existiu entre os séculos 1 e 4 d.C., tinha pouca relação com aquele que surgiu a partir do final do século XVIII,

na medida em que o primeiro era um projeto político, com forte aspecto esportivo agregado, ainda que usasse o nome de “circo”. Decidimos apresentar rapidamente algumas informações sobre o surgimento do que alguns autores denominam de “circo moderno” e, por entender que muito já foi escrito sobre o tema, saltamos para o século XX, quando ocorreram os acontecimentos que nos interessam para o presente trabalho. O período entre o final do século XVIII e o início do século XX, não abordado neste trabalho, pode ser acessado nos trabalhos de Oliveira (1990), Silva (2007 e 2009-a), Bolognesi (2003), Castro (2005), assim como em trabalhos de autores estrangeiros, entre os quais o “clássico” de Henry Thétard, *La Merveilleuse Hitoire du Cirque* (1947). Deixamos de abordar também o período do circo-teatro, ainda que este seja citado em alguns pontos do trabalho, por considerarmos que ele é devidamente abordado pelos trabalhos de Silva (2005) e, principalmente, Pimenta (2009).

Da diversidade de temas pesquisados, os encontros e desencontros nos debates, tensões e disputas no período sobre o que seria o circo, ou referir-se aos tipos de circo, ou mesmo sobre quem seriam circenses, tornaram-se em grande parte o interesse deste trabalho, já que também vivenciei como protagonista aquele momento histórico, no qual alguns alunos de escolas de circo de São Paulo começaram a chamar a atenção da mídia e dos críticos e estudiosos, por acreditarem fazer um circo “novo”, diferente do circo que, segundo nossa percepção, existia naquele momento. Na verdade, acreditávamos que fazíamos um circo diferente daquele que sempre tinha existido! Essa era a extensão da ignorância de então. E revela um debate, uma disputa política que é muito mais ampla, envolvendo disputa de poderes e saberes entre os grupos, entre artistas e a mídia, talvez até entre duas classes sociais.

O trabalho começou com o foco nos grupos que surgiram na época. Porém, ao desenvolvê-lo, empolgamo-nos com as premissas do surgimento das escolas e com as próprias escolas. O trabalho inclui as trajetórias de grupos como o Abracadabra, cuja fundação e primeiro registro na mídia impressa data de 1979, ainda sem utilizar a linguagem circense, Grupo que produziu quatro espetáculos e depois especializou-se em eventos corporativos ou particulares, como telegramas animados e festas de aniversário; o grupo Tapete Mágico, de 1982, que produziu dois espetáculos, participou de diversos eventos mas mudou-se para Salvador/BA

em 1984, onde fundou a Escola de Circo Picolino; e o Tenda Tela Teatro, grupo de jovens universitários da ECA/USP, que se juntaram a circos da periferia de São Paulo e acabaram comprando seu próprio circo para investir na itinerância, que durou cerca de cinco anos (1981 a 1986), tendo montado um espetáculo para circo de lona, chamado de Circo MetrÓpole, com o qual enfrentaram a itinerância. Sobre esses três grupos conseguimos levantar dados documentais bastante interessantes, ainda que exista muito mais que não nos foi possível recolher, como entrevistas com outras pessoas e outros tipos de fontes.

A quantidade de material analítico possibilitou maior aprofundamento na análise do espetáculo *Ubu*, de 1985, além dos espetáculos do Circo Mínimo, sobre os quais temos fontes e análises diversas, mas os outros espetáculos e grupos também foram analisados, com os textos, reportagens e testemunhos encontrados. Compreendemos que, para debater a estética dos trabalhos daquele período, tivemos de discutir, dialogar com os teóricos que escreveram a respeito em termos gerais, ou seja, tratando sobre “o circo” ou sobre “o espetáculo”. Esse foi o caminho percorrido. Lembrando que a estrada foi aberta por aqueles desbravadores, mas principalmente pelos visionários que fundaram as primeiras escolas de circo em São Paulo: a primeira do Brasil (a Academia Piolim), e a primeira escola de circo particular do Brasil (o Circo-Escola Picadeiro)².

O trabalho de levantamento de dados junto aos atores dos processos foi feito segundo alguns princípios da história oral (MEIHY e HOLANDA, 2011). Mas também nos orientamos por debates que consideram as entrevistas como fontes orais, sujeitas a críticas e análises como outras escritas, trabalhadas nesta pesquisa, como é o caso do debate apresentado por Erminia Silva (2009-a).

Para este trabalho efetuamos seis entrevistas, com Mario Bolognesi (do Tenda Tela Teatro), Verônica Tamaoki (da Academia Piolim e do Tapete Mágico), Alexandre Roit (dos Parlapatões, Picadeiro e Circo Mínimo), Gilberto Caetano (da Piolim e do *Ubu*), José Wilson Moura Leite (dono e fundador da Picadeiro) e Jairo Mattos (do Tenda Tela Teatro, da Picadeiro e dos Parlapatões). Os testemunhos de Breno Moroni (da Piolim, Abracadabra, Circo Voador e Intrépida Trupe, no Rio de

² Entre a criação dessas duas escolas foi fundada, no Rio de Janeiro, a Escola Nacional de Circo - ENC, que funciona até hoje, sob a gestão da Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, e que não foi incluída neste trabalho pelo fato do mesmo ter como escopo a cidade de São Paulo.

Janeiro), Cássia Venturelli (Piolim e Ubu) e Olney de Abreu (Piolim e Abracadabra) foram obtidos pelo *blog* de Emanuela Helena, sobre a Academia Piolim de Artes Circenses. Também foi utilizada a entrevista de José Wilson Moura Leite para o trabalho de Erminia Silva (2009-a). Seria possível e até interessante fazermos mais entrevistas, com outros atores do processo, mas isso tornaria este trabalho algo inexequível no pouco tempo de que dispúnhamos. A coleta de informações não tem fim, assim como a curiosidade. Tivemos de encerrar a busca em algum momento, entendendo que já tínhamos o suficiente, em termos de informação e de trabalho para a escrita do texto final.

Por fim, o estudo apoia-se, de certa maneira, também na memória do autor, inserido no processo. Assim, aspectos da história são também comentados em função de posições ou opiniões da época e atuais, já que os temas debatidos são parte da atividade profissional do autor.

O Capítulo 1 deste trabalho comporta, na parte I, os temas sobre o circo no Brasil no século XX, com uma breve introdução histórica, considerações sobre a ideia de “crises” no circo e o debate com a produção acadêmica da década de 1970; e na parte II, os movimentos que configuraram a criação das duas escolas de circo de São Paulo. No Capítulo 2, a parte I traz considerações sobre o debate entre os diferentes atores do circo a partir das escolas, considerações estéticas e políticas e o material sobre os grupos Abracadabra, Tapete Mágico e Tenda Tela Teatro, assim como um item sobre o espetáculo *Ubu, Pholias Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, do Teatro do Ornitorrinco, com análise do material de imprensa, das entrevistas e um artigo de Berenice Raulino a respeito. E, por fim, a parte II do capítulo 2, com o apanhado histórico e documentação da trajetória do Circo Mínimo, uma análise dos primeiros trabalhos, à luz de citações e referências na imprensa e bibliografia, as decorrentes análises ou considerações estéticas ou conceituais sobre os trabalhos, do ponto de vista do artista envolvido, à luz do que foi dito a respeito.

Apresentamos abaixo, de forma um pouco mais detalhada, os temas abordados:

Capítulo 1:

Parte I – Apontamentos sobre o circo no Brasil e, em particular, em São Paulo, a partir de 1950, e sobre as transformações pelas quais o universo circense e

o modo de produção do trabalho no circo passaram. As transformações são concorrentes ao fato realmente novo, que foi o surgimento das escolas de circo. As transformações no modo de organização do trabalho no circo (termo desenvolvido por Silva, presente em seus trabalhos 2007, 2009 e 2009-a) levaram a novas configurações sociais, organizacionais e estéticas.

Elencamos e analisamos alguns dos debates apontados nas fontes pesquisadas (bibliografia, periódicos, entrevistas) como componentes importantes na produção das “crises” do circo. Nesse sentido, discutimos a partir da separação por itens, como segue:

- As transformações do circo no século XX: introduz o assunto, indicando que o circo mudou muito naquele século, assim como a sociedade paulistana e brasileira. Estas últimas tiveram grande influência no modo de organização do trabalho circense.

- Os debates sobre as crises no circo: muito se comentou e se comenta sobre crises no circo. Já em 1925 encontramos artigo a esse respeito; a partir da década de 1960 encontramos abundância de matérias em jornais de todo o país com esse tema como seu principal foco. É interessante notar que as “crises” (o plural é intencional, por razões que serão vistas no decorrer do trabalho) no circo foram e são tão importantes para circenses, jornalistas e intelectuais que, no CPDOC da Funarte, no Rio de Janeiro, há uma pasta cuja referência de busca é “Crise x Circo”. Nela, há 58 reportagens de diversos jornais brasileiros e revistas brasileiras que cobrem pelo menos 30 anos (entre 1964 e 1997)³.

- A produção acadêmica dos anos 1970 e 1980, em particular a partir de pesquisas realizadas na Universidade de São Paulo; trata do que foi produzido, no âmbito das Ciências Sociais, sobre o circo da periferia paulistana no período. Esse conjunto de estudos foi considerado como “a” referência sobre o circo brasileiro por vários trabalhos produzidos desde então. Trata também do debate proposto por Erminia Silva com tais trabalhos.

- A malha ferroviária, barracas e a opção pelos automóveis; ao invés de continuar investindo na rede ferroviária: o Brasil investiu no transporte automotivo

³ Ver bibliografia.

(em estradas, caminhões, automóveis e gasolina). E isso teve influência na itinerância e no modo de vida circense.

- A televisão e suas múltiplas influências; a entrada dos aparelhos televisivos e das produções nacionais para a televisão foram decisivas para o futuro do circo. Mas há um debate sobre o quanto a televisão pode ser responsabilizada pelas dificuldades dos circos.

- O crescimento da cidade de São Paulo; o crescimento das cidades, o adensamento urbano e o aumento do valor dos terrenos alterou a capacidade dos circos de se aproximarem dos centros urbanos. Os terrenos mais acessíveis adequados aos circos passaram a ser, em sua maioria, na periferia das grandes cidades, em locais onde o poder aquisitivo era menor, resultando em mudanças no meio de vida circense.

- O incêndio em Niterói e normas de segurança: os circenses sofreram um golpe, com um incêndio traumático para todo o Brasil. Mais de 500 mortos e a população com medo de ir aos circos. O resultado foi um aumento nas regras e normas de segurança para o funcionamento dos circos, que dificultaram e encareceram ainda mais a itinerância.

- O pensamento desenvolvimentista e a educação formal; como possível consequência da admiração pelo modelo econômico norte-americano: o Brasil abraçou o nacional-desenvolvimentismo que mudou um pouco a maneira de os brasileiros encararem o estudo para seus filhos; houve uma mudança clara do modelo humanista francês para o modelo tecnicista norte-americano; os circenses não mais se satisfaziam com as perspectivas oferecidas pelo ofício circense e pela escola permanente que eram os circos, optando em grande escala pela fixação das crianças nas cidades, para que pudessem estudar nas escolas “formais” e seguir outras carreiras. Isso deixou muitos circenses sem seus sucessores “naturais”.

- O golpe civil-militar de 1964: há registros e opiniões de que o referido golpe, por mais que não tenha influenciado diretamente o ofício circense, gerou uma sensação de insegurança no público (e em muitos artistas) diminuindo o fluxo de saídas à noite e aumentando o medo de aglomerações.

- A relação dos circenses com as cidades e os “de fora” - os grupos sociais das cidades - nunca foi fácil. E, quando os circenses passaram a enfrentar

crescentes dificuldades (na sua perspectiva, principalmente), essa relação não melhorou.

- A especialização dos artistas do circo; influenciados pelo pensamento vigente na América do Norte e pelas mudanças no modo de organização do trabalho nos circos de São Paulo ou do Brasil: muitos artistas preferiram uma certa especialização, trabalhando para aprofundar ou melhorar apenas uma ou duas técnicas para a montagem de apenas um ou dois números, ao invés de continuarem sendo “generalistas”, buscando alguma diferenciação frente a outros artistas, que lhes possibilitasse melhores condições de trabalho, aqui ou no exterior. Com isso, talvez tenha diminuído o compromisso dos artistas com o processo coletivo de produção do circo.

- A estética dos espetáculos nos anos 1970. Todos esses fatores contribuíram para a percepção, por parte de alguns espectadores interessados, de que os espetáculos apresentados nas capitais do sudeste estavam se repetindo, não mais apresentando novidades ou contundência suficiente para impressionar críticos ou alunos das recém abertas escolas de circo (a partir de 1978). Note-se que a opção pela “educação formal” tendeu a diminuir o número de profissionais e de números para o circo, e muitos artistas reduziram sua gama de habilidades, buscando melhores contratos, inclusive no exterior. Com muitos circenses e uma grande parte da mídia de então acreditando que os espetáculos estavam com baixa qualidade, o alarde da crise era generalizado e as condições para o surgimento das escolas de circo estavam criadas.

Parte II: trata das primeiras escolas de circo de São Paulo.

- As escolas de circo na cidade de São Paulo; introdução ao assunto, apresentando os movimentos que culminaram nessas iniciativas.

- Academia Piolim de Artes Circenses – APAC. A primeira escola de circo do Brasil foi fundada em 1978, capitaneada por uma associação de circenses de famílias denominadas “tradicionais” e artistas do poder público, com fundos do Estado. Fechou suas portas em 1982.

- Circo Escola Picadeiro. A primeira escola particular de circo do Brasil foi fundada no final de 1984, e existe até hoje. Segundo seu fundador, José Wilson Moura Leite, a Escola já formou mais de mil circenses, desde seu início.

Capítulo 2: Trata dos grupos e de aspectos das proposições estéticas que se desenvolveram a partir das escolas. Discute os rótulos surgidos a partir desses grupos e o trabalho do Circo Mínimo.

Parte I: Trata do surgimento dos grupos e do tipo de circo desenvolvido. Contrapõe os diferentes pontos de vista, daqueles que consideram a produção dos estudantes como circo em oposição àqueles que consideram o contrário.

- As ideias ou representações do que era ou deveria ser circo; debate sobre as “ideias” que alguns pesquisadores – do final dos anos 1970 e início dos 1980 – tinham sobre o circo e suas premissas para entenderem o que encontraram, quando tomaram o circo paulista como objeto de estudo na Universidade.

- O que define o circo? Discussão sobre as diferentes visões quanto às definições do conceito “circo” e “circense”.

- Circo Contemporâneo, Circo Novo, Circo Tradicional e Teatro Físico. Que circos seriam esses? Trata dos rótulos, dos argumentos e das visões sobre o que são tais tipos de circos, e se tais diferenças realmente existem.

- Verossimilhança x *performance*: discute um tema apresentado por Mario Bolognesi em entrevista, sobre o que fazem os artistas circenses “contemporâneos”, e uma discussão dos teóricos do espetáculo que se utilizam de tais princípios.

- A estética dos espetáculos. Discute a estética de alguns exemplos de espetáculos e números circenses do período estudado, tratando de características que podem ser observadas em mais de uma obra, apesar de sua grande diversidade.

- Grupos Abracadabra, Tapete Mágico e Tenda Tela Teatro. Foram registradas e analisadas as informações colhidas a respeito dos grupos, cotejando algumas referências da imprensa, com entrevistas e citações bibliográficas.

- *Ubu*, *Pholias Physicas*, *Pataphysicas* e *Musicaes*. Discute o espetáculo do Grupo Ornitorrinco, que marcou época como uma importante referência do circo de técnicas circenses misturadas ao teatro, ou “do circo que queríamos fazer”, do ponto de vista dos aprendizes do Circo Escola Picadeiro e da estética do circo e do espetáculo.

Parte II: Narrativa, debate e análise da história e produção do Circo Mínimo.

- O Circo Mínimo. Insere o Grupo no contexto histórico desta pesquisa e aponta determinados temas de discussão.

- Apresentação de uma genealogia do processo histórico do Grupo, desde a fundação, trajetória e espetáculos produzidos.

- Espetáculos: os espetáculos *Circo Mínimo*, de 1988, *What I Am*, de 1990, na Inglaterra, *Prometeu*, de 1993, *Deadly*. o espetáculo de maior êxito e internacional, criado com a dupla *No Ordinary Angels*, em 1997 e o que veio depois, um apanhado dos outros 14 espetáculos do Grupo. Análise dos possíveis erros e acertos.

Finalmente, na conclusão arrematam-se as ideias apresentadas ao longo do trabalho, fazendo algumas inferências sobre a linguagem circense e os debates atuais, de forma mais direta.

Capítulo 1 – Antecedentes históricos

Parte I – As transformações circenses no século XX

Nesta parte do trabalho discutiremos algumas mudanças na sociedade brasileira que, de uma forma ou de outra, influenciaram as transformações ocorridas no modo de organização do trabalho⁴ no meio circense, começando por breves considerações sobre a história do circo desde o surgimento do termo, no final do século XVIII.

1. I. 1 O circo moderno

Durante os primeiros duzentos e cinquenta anos de sua história – desde cerca de 1760, quando foi estabelecido pelos historiadores que “surgiu” o “circo moderno”⁵, com as características e com o nome que tem hoje –, a fabricação da linguagem circense construiu-se, expandiu-se, atraiu multidões a seus espetáculos, passou por vários formatos e proposições estéticas e alcançou os cinco continentes do globo. Apesar de sua constituição ter ocorrido sempre a partir de diálogos constantes com a diversidade cultural por onde passou ou se estabeleceu, na segunda metade do século XX o circo ocidental passou por um processo de transformação profunda, gerada a partir das mudanças da sociedade desse século e de mudanças internas, no próprio modo de organização de seu trabalho – que pressupunham uma produção familiar, itinerante e o conjunto que representava a formação de seus componentes.

Lembramos que tudo o que se faz ou fez nos circos na época de sua “invenção” já existia – como descreve Júlio Amaral de Oliveira, o Julinho Boas Maneiras, tido como o primeiro pesquisador de circo brasileiro: “Sólidas dinastias de saltimbancos se formaram pelo continente europeu [...] o século XVII os vê já estruturados, com barracas que funcionavam como palcos” (1990, p. 9). E

⁴ “Modo de organização do trabalho” é um termo cunhado por Silva, nos seus trabalhos (2007 e 2009-a).

⁵ Terminologia utilizada pela maioria dos pesquisadores e estudiosos do circo para distinguir o circo dos últimos dois séculos daquele da Antiguidade, denominado “circo romano”.

prossegue, explicando como se uniram os dois elementos constituintes do circo na sua fundação: Os saltimbancos, como ele define, ou artistas de rua ou de feira, aliados aos cavaleiros, que eram sucesso em diversos pontos da Europa, atuando junto à aristocracia, ensinando-os a lidar com cavalos, e também em espetáculos que, aos poucos, passaram a oferecer ao público em geral:

O culto obsessivo da arte equestre e o consequente endeusamento dos mestres picadores tomavam conta da Europa, possibilitando o florescimento das escolas de equitação, que se tornaram o complemento ideal da formação social mais requintada. As famosas academias militares formavam legiões de modernos centauros, buscando o perfeito e inteligente entendimento entre homem e animal. Suas exhibições, porém, circunscritas aos quartéis e muros dos castelos, eram privilégio dos militares e aristocratas. O grande público só teve acesso a esse gênero de espetáculo quando cavaleiros egressos dos quartéis começaram a organizar companhias de volteios.

Um desses cavaleiros, que se uniu a alguns colegas e fundou uma companhia, vislumbrou possibilidades que seus concorrentes ainda não haviam detectado, e introduziu modificações fundamentais, logo aprovadas por todos: participantes e público. Definitivamente incorporadas ao espetáculo, essas modificações deram origem ao espetáculo moderno. Esse cavaleiro era Philip Astley (1742-1814) (OLIVEIRA, 1990, p. 9-11).

Os componentes – artistas e cavaleiros – já existiam, apresentando-se em vários lugares, às vezes juntos e outras vezes separados:

[...] todas as diversas modalidades artísticas mencionadas [dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, hércules e adestradores de animais], se tornaram características dos espetáculos de pista. Esta associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do “circo moderno” (SILVA, 2007, p. 35).

Essa foi a novidade introduzida por Philip Astley, no seu *Astley Royal Amphitheatre of Arts*. Astley era um cavaleiro inglês que possuía uma escola de equitação para os aristocratas, pela manhã; à tarde, funcionava como casa de espetáculos para todo o público interessado nos volteios. Um dos cavaleiros da companhia de Astley, “Charles Hughes, que fundou o *Royal Circus* em 1782, após deixar a companhia de Astley, construiu a primeira casa de espetáculos com palco e picadeiro” (PIMENTA, 2009, p. 27). Hughes foi o primeiro, depois do *circus* romano,

a chamar seu espetáculo de “Circus”. Na versão de Bolognesi, foi Astley quem construiu o primeiro circo permanente:

Atribui-se ao suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, a criação do circo moderno. Ele construiu um edifício permanente em Londres, em Westminster Bridge, chamado Anfiteatro Astley. A iniciativa se estendeu para outros centros ingleses e também a Paris. No período, foram construídos outros edifícios com a mesma finalidade, a exemplo daquele criado por Charles Hughes, o Royal Circus, principal concorrente de Astley, na Inglaterra (2003, p. 31).

À parte uma certa ambiguidade do texto, parece que o autor quis dizer que logo após o espaço de Astley surgiram outros, com a mesma finalidade. E, no mesmo período, Hughes construiu um espaço semelhante em Paris.

Porém, para Silva, mesmo que se considere a importância das estruturas criadas tanto por Astley quanto por Hughes, elas não fugiam às já existentes em toda a Europa, tanto nos teatros fechados quanto nos espaços combinando animais e representações artísticas.

Para grande parte da bibliografia que trata da história do circo, Astley é considerado o inventor da pista circular e criador de um novo espetáculo. A composição do espaço físico e arquitetônico, onde ocorriam as apresentações, era em torno de uma pista de terra cercada por proteção em madeira, na qual se elevavam em um ponto pequenas tribunas sobrepostas, semelhantes a camarotes, cobertas de madeira, como a maior parte das barracas de feira daquele período, acopladas a pequenos barracões. O resto do cercado era formado por arquibancadas ou galerias, bem próximas à pista. Este espaço, porém, foi construído de modo semelhante aos lugares já mencionados e aí também se adestravam cavalos e/ou se ensinava equitação (Astley usava a pista para aulas, nos períodos da manhã, apresentando-se ao público à tarde); era semelhante, também, às construções de alguns teatros, nos quais o tablado era cercado por algum tipo de arquibancada de madeira, parecida com tribunas, sem pista para animal, mas com espaço para se assistir em pé (SILVA, 2007, p. 35)

Nesse sentido, para essa autora, “inovador” de fato teria sido o modo de organização e produção do espetáculo que foi se consolidando e se reconhecendo com a denominação de circo (SILVA, 2007, 2009-a⁶), como é conhecido hoje e o foi

⁶ SILVA 2009-a será a maneira a se referenciar ao livro ABREU, Luís Alberto de e SILVA, Erminia. *Respeitável Público, o Circo em Cena*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2009 (a). Os trechos de interesse para este trabalho são de autoria de SILVA.

nos últimos dois séculos. Assim, Astley é normalmente associado à criação de um espetáculo com um picadeiro de 13 metros para os cavalos, com arquibancada em volta e um palco ao fundo, num espetáculo que misturava atrações trazidas dos teatros de feira, da rua, (malabaristas, funambulistas, comicos, atores, dançarinos, músicos, prestidigitadores, dançarinos de corda etc.) aos números de cavalo, na segunda metade do século XVIII, que passou a ser chamado de “circo”. Desde então, mesmo que seu “nascimento” tenha se dado nessa estrutura militar, foi graças à mistura com os artistas da época, que dominavam diversas linguagens e expressões artísticas, que os circos se expandiram e multiplicaram numa estrutura familiar e empresarial. Famílias de artistas itinerantes, que viviam dessa forma desde muito antes (como nos séculos XIV a XVIII as que viviam da *commedia dell'arte*) continuaram transformando-se, reinventando-se e apresentando-se enquanto espetáculo circense (SILVA e NUNES, 2015, p. 5). E o levaram para os cinco continentes, como nos informam diversos pesquisadores (OLIVEIRA, 1990; BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005; SILVA, 2007; PIMENTA, 2009; LOPES, 2015).

Os circenses chegaram ao Brasil no início do século XIX (OLIVEIRA, 1990; SILVA, 2005 e, principalmente, LOPES, 2015), encontrando plateias ávidas para ver a grande novidade que era um espetáculo circense. Para cá trouxeram a diversidade de constituição do espetáculo que pressupunha acrobacias (de solo, aéreas, de equilíbrio etc.), teatro, música, dança, comicidade, animais: espetáculos no qual grande parte dos artistas realizavam essas várias linguagens artísticas, o que resultava na expressão da teatralidade circense. Na América Latina, e em particular no Brasil, a população da maioria dos municípios, durante grande parte do século XIX e início do seguinte, entrou em contato com os principais gêneros teatrais e musicais (tocados e dançados) pelas atuações dos artistas circenses, homens e mulheres, em seus palcos/picadeiros nômades (SILVA, 2007).

A teatralidade circense tinha, como uma de suas técnicas expressivas, a representação teatral. Dentre as diversas variações estruturais (pau a pique, pau fincado, tapa-beco etc.) e variações estéticas (havia circos que se apresentavam só com números, circos que apresentavam pantomimas, circos que tinham animais,

que trabalhavam com teatro etc. (SILVA, 2009-a, p. 118)), havia espetáculos que foram denominados “circo-teatro”⁷.

Com toda a diversidade da linguagem, representada pelas diferentes famílias, os diferentes lugares, as áreas de atuação, tamanhos e formatos de lonas ou usos de espaços alternativos, já que os homens, mulheres e crianças circenses eram portadores de uma das principais características do período, sua contemporaneidade com todas as linguagens artísticas, tecnologias e arquiteturas; com essa diversidade, o circo de modo geral encontrou maneiras de se estabelecer no país e de se fortalecer, até chegar ao século XX com grande quantidade de companhias e enorme pujança, estando presente em todos os grandes centros e em muitos centros menores.

Há diversos estudos que mencionam empreendimentos circenses que, no Brasil inteiro, pelo menos até os anos 1970, transitaram com grandes espetáculos e arrecadaram fundos suficientes para a manutenção e crescimento da atividade (ver DUARTE, 1995; AVANZI e TAMAOKI, 2004, CASTRO, 2005, SILVA, 2007 e 2009-a e, particularmente, LOPES, 2015). Mas a segunda metade do século XX trouxe grandes mudanças nos modos de organização do trabalho nos circos itinerantes de lona no Brasil, assim como em outros países do mundo ocidental.

Especificamente para os circenses, como resultado de complexos processos de mudanças e transformações sociais e culturais em vários países ocidentais durante todo o século XX, um dos caminhos que se consolidou foi o surgimento das escolas de circo, alterando os modos como homens e mulheres artistas de circo construíram suas existências.

O surgimento das escolas de circo no Brasil, no final dos anos 1970 e 1980, foi um dos fatores mais marcantes para a geração de transformações nos modos de organização do trabalho e de formação do circense brasileiro (e ocidental) e,

⁷ O circo-teatro não é exclusivo do Brasil: na Europa e em outras partes as pantomimas circenses fizeram parte do processo de formação da estética circense, e há registros de circo-teatro, muito semelhante ao formato brasileiro, na Argentina (SEIBEL, 1993. In: SILVA, 2007). Ver trabalho de pesquisa de PIMENTA, 2009, sobre o circo-teatro brasileiro.

também, nas estéticas dos espetáculos, em particular da estética⁸ que estava sendo produzida naquele momento

[...] Principalmente a partir das últimas três décadas do século XX, o circo brasileiro vem passando por um processo de transformação em suas formas de organização. Nesse processo tem imperado a ideia e a prática da empresa capitalista de contrato de mão de obra especializada. [...] Para os grandes circos não prevalece mais a organização em torno do núcleo familiar, que se encarregava da parte artística e de todas as outras funções, como montagem e desmontagem, secretaria e capatazia⁹, bilheteria, etc. Essas companhias passaram a adotar uma rígida e esmiuçada divisão de trabalho, cabendo aos artistas unicamente a apresentação de seus números, com consequente cuidado de seus aparelhos artísticos. [...] As relações de trabalho passam ao largo das leis e os artistas não têm nenhuma espécie de garantia ou previdência social. No geral, os salários são baixos (BOLOGNESI, 2003, p. 49-50).

1. I. 2 Os debates sobre as crises do circo

A partir das pesquisas dos autores apontados até aqui, não há dúvida de que os espetáculos circenses tiveram trajetórias de sucesso em diversos momentos da história do circo no Brasil; entretanto, isso não eliminava as impressões de crise e dificuldades pelas quais passaram (e passam) os circos e seus artistas.

Em um artigo de 25 de novembro de 1925, escrito por Leopoldo Martinelli¹⁰, sob o título “A decadência da arte”, no Boletim Mensal da Federação Circense, já apontava a ideia de que o circo estaria passando por mudanças e que a “tradição” estava em transformação:

[...] o autor afirma que “há 20 anos passados” – portanto, nos primeiros anos do século – “eram os diretores de circos os primeiros a irem com os filhos, irmãos ou discípulos para o picadeiro, e ensaiavam novos números, novas dificuldades, para engrandecerem o nome do artista brasileiro”. Entretanto, continua ele, “hoje [1925], qual o artista que se arrisca a ensaiar um trabalho como voos,

⁸ Entendemos estética como termo mais apropriado que poética, por tratar da apropriação do espetáculo do ponto de vista do público, nas suas estruturas mais genéricas que pormenorizadas, ainda que sob influências dos processos de criação usados pelos artistas.

⁹ Capatazia é a função de coordenar a montagem e desmontagem da lona, das arquibancadas, e do transporte. O capataz é também aquele que melhor entende das estruturas físicas dos circos, das interferências das intempéries e do solo.

¹⁰ Da tradicional família Martinelli (TORRES, 1998, p. 23, 170, 207 e 291).

acrobacia, jóquei e outros, que dependem do auxílio de alguns colegas?” (CÂMARA e SILVA, 2004).

Apesar da reflexão de Martinelli, não se registraram de fato mudanças significativas no modo de formação/aprendizagem do circense, como aponta o autor. Silva ressalta que a geração que nasceu na década de 1930 ainda passou pelos processos analisados por ela no conjunto que representava o circo-família (2009-a).

Porém, o que se observa é que havia, nos grupos circenses, indícios segundo os quais, de todas as transformações pelas quais passaram as formas de arte e também a circense, ao menos uma, em 1925, mostrou-se importante, a ponto de gerar mudanças estruturais no modo de vida do circense, e merecer um artigo por parte de Martinelli. É possível analisar, no processo histórico das décadas seguintes, a consolidação das mudanças, por inúmeras razões, que irão afetar significativamente o modo de organização do trabalho circense e o processo de socialização/formação/ aprendizagem (SILVA, 2009-a).

A partir do final da década de 1950 e de forma mais acentuada nas duas décadas seguintes, os circenses, jornalistas, público em geral e até pesquisadores acadêmicos levantaram a “razão” ou “as razões” para a “crise do circo”, geralmente tratada mesmo no singular, afirmando que a produção circense como um todo estava “em perigo”. A seguir, apresentaremos parte dos debates da época, presentes na bibliografia, periódicos e entre os acontecimentos apontados pelos próprios circenses – que, segundo eles mesmos, teriam influenciado as transformações pelas quais passou o modo de organização do trabalho circense e, conseqüentemente, seus mecanismos de formação e aprendizagem e suas estéticas.

Em 1964 em artigo publicado no periódico *Diário da Noite* (SP), Neusa Pinheiro Coelho descreve a “decadência do circo”:

Em toda e qualquer esquina de bairro pobre encontra-se a armação cinzenta e melancólica do circo. É o circo pobre, de lona rota, com poucas e tristes atrações. Mas o circo é a pedra mágica de toque de nossa infância. Não importa o que ele represente. O que vale é a lona levantada, o palhaço, o equilibrista. [...] O bairro empoeirado, a esquina triste, o pipoqueiro solitário e o circo cinzento e melancólico. Ali está o circo de segunda classe. Tem também sua história dramática. Também viveu seus dramas e viveu seus aplausos. Mas

o circo está em agonia. A poesia do circo já não toca o coração das crianças empedradas pela visão constante da tela da televisão. Mas que saudades do circo da nossa infância (COELHO, 1964, s/p).

Na matéria, Coelho revela uma visão generalista e nostálgica do circo de sua época, sugerindo que havia apenas “um circo”, ou “o circo” em todo o passado histórico circense, com suas glórias e lonas coloridas; ou seja, sua observação não levou em consideração as diferenças entre os circos ou entre circos de regiões diferentes do Brasil; não considerou os distintos modos de produzirem e serem recepcionados pela população. Para a autora, o circo que ela “via” em 1964 era cinzento, pobre, melancólico, “com poucas e tristes atrações”. Há que se notar o seu desconhecimento do processo histórico circense: a generalização feita pela autora não considera que os circos de periferia, alguns dos quais ela assistiu na infância e na maioridade, sempre se apresentavam nas periferias dos municípios brasileiros (quiçá do mundo), e isso aconteceu durante todo o século XIX e pelo menos até a década de 1960, quando escreveu a matéria.

Apesar da generalização pouco justificável¹¹, pode-se inferir que a jornalista analisou as lonas de circo da periferia paulistana, sugerindo que essas perderam o brilho, o *glamour* e a capacidade de atrair grandes públicos, sem levar em conta, por exemplo, os circos que havia naquele ano de 1964 em diferentes regiões do país, que não se restringiam à periferia de São Paulo. E, naquele momento, como sempre, havia de tudo: espetáculos bons, regulares, sofríveis, de tamanho pequeno, médio, grande, pobres, rasgados, remendados, coloridos, com poucos recursos e com muitos recursos – ainda que os circos ricos, mesmo, fossem poucos.

Não se quer negar que, naquela década, alguns circos da periferia de São Paulo estivessem oferecendo espetáculos com pouca criatividade artística de um modo geral, ou mesmo com pouca incorporação de “novidades”. Mas tal visão do circo de periferia tornou-se, de forma eloquente, “a” visão referenciada nas análises sobre boa parte da produção circense brasileira, como se todos os circos no Brasil fossem semelhantes, de norte a sul (SILVA, 2009-a).

¹¹ SILVA, 2010. In BORTOLETTO (org.), p. 222.

E o sonho do circo

O ESTADO DE S. PAULO — 31

está renascendo



Os acordes do "can-can" voltam a soar dentro da imensa tenda. Um homem de cartola, bombachas e casaca, com um chicote na mão esquerda vai até o centro de um círculo coberto com serragem. Ergue os olhos e a mão direita em direção às milhares de pessoas ansiosas e grita: **respeitável público.** É o circo que está iniciando mais um espetáculo e uma nova vida.

Esta é a esperança de um homem cuja existência está ligada profundamente ao espetáculo circense. Ele gosta de circo por tendência e por hereditariedade, sua família toda é composta de artistas. É Paulo Seissel, do Circo Seissel, destruído por incêndio em 1952.

Esperança

É um homem idoso, mas que se agita quando fala de sua ideia. Suas mãos desenvolvem uma coreografia energética enquanto explica seus planos. Paulo Seissel está ansioso para sentir novamente o cheiro da lona, da serragem e da tinta que fazem parte de um circo.

No dia 4, Seissel esteve conversando com o prefeito Faria Lima. Isso já foi uma vitória, pois há mais de 7 meses que ele tenta falar com o prefeito paulista. Foi por intervenção do deputado Pedro Marão que Paulo Seissel obteve a audiência. Há mais de 2 anos, ele vinha procurando interessar as autoridades pelo seu problema — dar a São Paulo um circo de verdade, fazer renascer a arte circense no Brasil.

A sua conversa com o prefeito foi bastante interessante, principalmente depois que ele descobriu que Faria Lima gosta de circo.

Disse que o prefeito há muito tempo costumava ir assistir aos espetáculos circenses com sua filha, mas um dia a menina faleceu e o prefeito nunca mais foi ver um espetáculo.

Quer ajudar

Mas agora Faria Lima estaria disposto a ajudar o Circo Seissel a se reerguer. Ele disse a Paulo Seissel: — Peça-me dinheiro e terreno.

Assim foi feito, mas Seissel não ficou muito contente. Ele queria um ponto mais central para instalar o seu pavilhão e Faria Lima deu-lhe o Largo da Concor dia. Outra coisa: ele pedira ao prefeito 120 mil cruzeiros novos, mas Faria Lima só poderá lhe dar 30 mil. "Isso praticamente só dá para comprar a lona. E o restante? A armação? As cadeiras, os Cartazes? O equipamento? Os artistas não é problema tão sério, só a família Seissel pode fazer a metade dos números".

Voltar ao viaduto

Seissel quer voltar aos baixos do Viaduto de Santa Ifigenia, onde antigamente se instalava o seu circo. O largo da Concor dia é um ponto muito retirado do centro e o afluxo de pessoas não seria o mesmo.

Paulo Seissel está encontrando uma barreira difícil, é a repartição da Prefeitura que está instalada naquele local. Ele diz que a parede construída debaixo do viaduto, ainda existente, é do Circo Seissel.

Agora Seissel divaga um pouco, ele que já foi acrobata, trapezista, aramista, músico, electricista e pintor, casado com uma trapezista. Pensa em construir no futuro o circo embaixo do viaduto, totalmente de alumínio, para evitar o perigo do fogo. Sua voz torna-se mais rouca e seus olhos vermelhos. Ele choraria facilmente nesse instante. Diz que mãos criminosas atearam fogo ao pavilhão. "Podiam ser inimigos do Adhemar de Barros, pois eu era um ademarista roxo ou então represália dos comunistas a quem eu havia recusado ceder o pavilhão alguns dias antes, para uma conferência".

Sem palavras

O homem de circo quer espetáculos circenses sem palavras, e outras obscenidades. Ele quer o circo familiar, para as crianças, onde uma família possa ver algo que lhe desanuvie as preocupações. Onde as crianças possam rir muito dos palhaços.

Seissel também quer montar um circo especializado, de categoria, com profissionais muito bons. Ele não vai admitir números improvisados executados por gente inexperiente. Vai procurar o melhor para o seu espetáculo. Com isto ele não visa lucros financeiros, diz que pretende apenas trabalhar em circo e com circo; pois é a única coisa que lhe interessa verdadeiramente na vida.

Paulo Seissel quer fazer algo digno do nome de sua família — ainda mais porque usará o dinheiro oficial — e tem obrigação moral de oferecer o melhor.

Equipe Seissel

Logo de início, ele sabe que poderá contar com diversos membros de sua família. O filho Pimentinha, Henrique e Eurico, seus irmãos, e Terezinha, sua filha, serão artistas do novo Circo Seissel. Arrelia, ou Waldemar Seissel, ainda não tem sua participação assegurada. Aconteça que o famoso palhaço tem contratos com a televisão que poderão impedir que ele tome parte em espetáculos fora do programa. Mas Paulo Seissel crê que Arrelia, seu irmão, "que aprendeu seus primeiros truques com ele", irá fazer parte da equipe Seissel. Para completar o quadro, Seissel deverá contratar artistas do Exterior, possivelmente da Argentina, onde ainda se encontram bons profissionais.

Entre os planos de Paulo Seissel existe também um que antevê a criação do Circo Municipal, semelhante ao Estádio Municipal, para o futebol.

Em 27 de outubro de 1968, na mesma página de número 31, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou três matérias sobre a família Seyssel, em particular sobre os dois irmãos Paulo Seyssel e Waldemar Seyssel (o palhaço Arrelia). Nenhuma das matérias foi assinada. De um modo geral, as reportagens tratam do encontro deles com o poder público e das solicitações da família para recuperar um terreno no centro da cidade no intuito de instalar seu circo, destruído por um incêndio em 1952; na verdade, o interesse pelas matérias ocorre pela avaliação de ambos de que nada de bom havia sido produzido, depois daquele incêndio, apenas espetáculos de péssima qualidade e “obscenidades”. Não foi possível ampliar a pesquisa para tentarmos entender o que para eles significava “obscenidades” no espetáculo circense, no período. Mas vale observar que é recorrente entre os circenses o discurso contrário às “obscenidades”, aspecto presente com certa frequência em muitos circos, mas também criticado por muitos, principalmente quando estes falam à imprensa.

A matéria informa que Paulo Seyssel, empresário de circo que já foi “[...] acrobata, trapezista, aramista, músico, eletricitista e pintor, casado com uma trapezista”, conseguiu se encontrar com o então prefeito da cidade, Faria Lima¹², para pedir ajuda para o circo. Ou, mais especificamente, para o seu circo, o Circo Seyssel, como já mencionado, havia sido destruído por um incêndio em 1952. Segundo o texto, havia dois anos que Seyssel tentava levar “[...] às autoridades o seu problema, dar a São Paulo um circo de verdade, fazer renascer a arte circense no Brasil”. O autor declara que a arte do circo estava morta no Brasil ou, ao menos, moribunda. Será que esses argumentos eram apenas uma estratégia para convencer a opinião pública e as autoridades a apoiarem sua causa?

Além das questões das “obscenidades” acima, as alegações de Paulo Seyssel faziam referência à baixa capacidade artística circense na época, e que eles ofereceriam “[...] um circo especializado, de categoria, com profissionais muito bons” (*O Estado de S. Paulo*, 27 de Outubro de 1968, p. 31); um circo de qualidade, com artistas e profissionais experientes e que, “[...] com isso, ele não visa lucros financeiros, diz que pretende apenas trabalhar em circo e com circo” (idem). Como observamos nos debates do período (e, como não dizer, até hoje), a maioria dos

¹² Prefeito da Cidade de São Paulo entre 1965 e 1969.

circenses, intelectuais e jornalistas lançava mão da “crise” pela qual os circos estavam passando. Não queremos subestimar as dificuldades frente aos novos desafios apresentados naquele tempo, parte delas serão apresentadas adiante. Mas, ao lançar mão da ideia permanente de “crise”, acabavam por criar, pelo menos, uma certa imagem de que os espetáculos circenses da época seriam de baixa qualidade, sem artistas experientes e que continham “obscenidades”. E isso, os circenses de modo geral não gostavam de admitir.

Pelas fontes pesquisadas, aliadas aos trabalhos de pesquisa que Silva vem realizando desde 2003, percebe-se que “[...] crise, obscenidades, falta de especialização, números improvisados etc.”, são argumentos não apenas no Brasil, mas também em outros lugares, em particular na América Latina, como na Argentina, por exemplo. Era comum, desde o século XIX até hoje, as propagandas circenses reforçarem a importância de seus circos por terem artistas estrangeiros. Não é uma ação típica do Brasil, mas sim de vários lugares, e não só no circo, já que acontecia e acontece em todos os setores da sociedade, que valorizam o saber estrangeiro frente ao nosso. Assim, na Argentina sempre se anunciaram a contratação de artistas brasileiros, como no Brasil se anunciam contratações de argentinos (e de outros estrangeiros) para valorizar o espetáculo. Da mesma forma, como afirmado, o circo sempre esteve próximo às obscenidades, e sempre usou o discurso contrário a elas, quando lhe convier (SILVA, 2007 e 2009-a).

O palhaço advogado

Seus gestos já são conhecidos pela meia-idade. Quando ele entra no palco e joga a bengala no chão todos se preparam. Quando ele se curva para apanhar a bengala a orquestra e as crianças fazem barulho, o gesto e os sons repetem-se várias vezes. No fim ele diz: **Eh, maestro bossa nova.** É Arrelia que está no palco.

Um palhaço alto e empertigado, com 61 anos de idade, formado em Direito, que não exerce a profissão. Um profissional que começou a trabalhar com 8 anos de idade. Um artista que já trabalhou em 18 filmes, sendo 5 como astro principal. É um entendedor que acha que um dos grandes motivos da morte do circo no Brasil foi a invasão dos pavilhões pelas duplas caipiras e pelos "dramalhões" de teatro, além da fuga dos bons artistas à procura de melhores condições.

Filho de peixe

Arrelia considera-se "filho de peixe". Seu pai era o palhaço Pinga-pulha, chamava-se Ferdinando Seissel. A mãe, Otília Fernandes Seissel, era uma bailarina equestre. O avô, Julio Augusto Seissel também foi homem de circo.

O avô de Arrelia começou a gostar do circo por amor. Ele apaixonou-se por uma moça que apareceu num espetáculo em sua cidade e abandonou a família para seguir com ela. Por isso, Arrelia gosta tanto do espetáculo circense e é considerado uma autoridade no assunto. Até conferências ele tem feito sobre o assunto, nas escolas onde é solicitado. Uma das perguntas que ele mais tem ouvido é feita

pela criança: "Arrelia, quando é que o cirquinho vai voltar à televisão?" Ele acha que deve voltar muito breve ao vídeo, com o programa que o consagrou. Também tem vontade de fazer reviver o Circo Seissel, embora seus contratos com a televisão limitem o seu tempo. Mas ele vai dar um jeito de participar dos espetáculos, embora esteja há 15 anos fazendo televisão, sem fazer circo, desde o incêndio do pavilhão da sua família.

Escola de circo

Arrelia diz que falta ao Brasil uma escola de circo, à semelhança das que existem na Alemanha, na Rússia e nos Estados Unidos. Essa escola ensinaria principalmente a crianças de orfanatos a arte circense. E Arrelia faz questão de que se encare o circo como arte definida. Para ensinar na escola, entre outros, seriam escolhidos professores de educação física e artistas veteranos.

Este Seissel também acha que os palavrões não devem ser utilizados nos espetáculos públicos. Diz que esse é uma motivação desnecessária — uma forma errada de atrair a curiosidade pública.

Arrelia também é escritor. Ele vai lançar breve um livro onde conta para crianças das diversas colônias existentes no Brasil as lendas indígenas do País. Nesse livro, ele não fala em circo mas conta "como nasceu a noite", a história do saci-pererê e outras.

Waldemar Seissel está escrevendo outro livro. Nesse, sim, ele deverá falar muito sobre circo — Arrelia está compondo suas "memórias".

Jornal O Estado de S. Paulo, 27 de Outubro de 1968, p. 31

Em outra matéria na mesma página, a reportagem trata de Waldemar, o palhaço Arrelia, o palhaço de 61 anos, formado em Direito (que nunca exerceu), e de suas opiniões sobre o circo no Brasil, naquele momento: Para Arrelia, a suposta invasão de duplas caipiras e peças teatrais, segundo ele, "dramalhões", estariam entre as principais causas da "crise do circo".

E, mais abaixo, ainda na mesma página, há uma terceira matéria:

O incêndio matou o circo verdadeiro

Na fogueira em que se transformou o Circo Seissel, no incêndio ocorrido em 1952, foi destruído também o **verdadeiro** circo. Daí em diante muita gente se esforçou para fazer algo de bom nesse campo, mas o trabalho dessas pessoas foi ingrato e os pavilhões aparecem hoje, raramente, nas cidades do Interior ou nos bairros da periferia de São Paulo, sem a qualidade de antes:

Foi o último espetáculo de um circo que, em vez de alegrar, deixou triste a população de São Paulo. O fogo foi ateador por uma tocha atirada por desconhecidos do alto do viaduto Santa Ildefonso.

4 tentativas

O Circo Seissel sofreu 4 tentativas criminosas. A primeira tocha caiu sobre suas dependências às 12 e 30 do dia 17 de dezembro de 1952. A tocha furou o pano mas não causou nenhum dano. A segunda, atirada pouco tempo depois, atingiu a lona, também sem dano. A terceira caiu por volta das 14 horas, ainda sem efeito. A quarta tocha caiu às 14 e 50, quando não havia ninguém no circo. Em pouco menos de 5 minutos, as chamas devoraram a rede e a lona, pas-

sando depois para as cortinas, o palco, os camarins e as casas vizinhas, onde moravam alguns operários do circo.

Sem mortes

Embora não houvesse mortes, algumas pessoas ficaram feridas. Entre elas estava um parente dos Seissel, Américo Vulli, que foi colhido pelas chamas ao salvar uma cortina.

Só capacetes e cabelos

Do incêndio do Circo Seissel restou muito pouca coisa. Só alguns capacetes e túnica dos legionários romanos; barbas, cabeleiras e sapatos que formavam o guarda-roupa da peça "O mártir do Calvário", levada tradicionalmente à cena por ocasião da Semana Santa. Na época, o prejuízo só com o guarda-roupa da peça foi avaliado em 150 mil cruzeiros.

Também foram destruídos o piano, os vestidos dos artistas e quase todo o mobiliário. Algumas casas existentes atrás do circo também foram atingidas. O total do prejuízo foi orçado em aproximadamente 700 mil cruzeiros.

Uma campanha foi organizada para tentar o reerguimento do Circo Seissel, mas só agora ela parece que vai surtir efeito.

Jornal O Estado de S. Paulo, 27 de outubro de 1968, p. 31.

Os valores citados na matéria, de NCr\$ 150.000,00 e NCr\$ 700.000,00 equivalem hoje a R\$ 2,4 milhões e R\$ 11,2 milhões, respectiva e aproximadamente, segundo a referência cambial do jornal *O Estado de S. Paulo*, a partir do preço da edição na época. Nesta matéria, há um relato sobre o incêndio, onde se lê que, com o fogo, "foi destruído também o verdadeiro circo" (*O Estado de S. Paulo*, 27 de

outubro de 1968, p. 31). Em seguida, comenta-se na matéria sobre a diminuição da quantidade e qualidade dos circos em São Paulo.

Está claro que, para Arrelia, havia uma ideia de circo diferente da que ele observava nos circos ao seu redor. Acima de tudo, defendia que existia um “circo verdadeiro”, ideia prontamente aceita pelo jornal, e que este “circo verdadeiro” seria o de sua família, ignorando ou desconhecendo a quantidade de outros circos com trabalhos bons ou regulares existentes em São Paulo e no Brasil, naqueles 16 anos, desde o incêndio até a data da reportagem, considerando todos ruins ou péssimos.

Mais adiante, o(a) autor(a) lista os materiais e objetos que foram queimados, incluindo na lista todos os cenários e figurinos do espetáculo *O Mártir do Calvário*, a ser encenado por ocasião da Semana Santa (mais um daqueles “dramalhões”?). Ora, Arrelia aponta para si mesmo, ou para o circo de sua família, quando credita a suposta “morte do circo” à invasão de duplas caipiras e aos “dramalhões”. O seu circo apresentava dramas. Ou seriam os dramas de seu circo diferentes dos “dramalhões” dos outros circos?

Há até hoje grandes debates sobre tentativas de se definir o que seria o circo “verdadeiro” ou mesmo o que define o circo, ou o circense. Apesar de os debates serem apresentados como algo do presente, ou seja, de pelo menos a partir da segunda metade do século XX, Silva analisa fontes, particularmente periódicos, nas quais observamos que na Europa e no Brasil, durante o século XIX e primeira metade de século XX, a discussão ou a tentativa de definição do “circo verdadeiro” gerou tensões e disputas, não só de público, como financeiras (2007). Outro tema presente em uma das reportagens acima é a necessidade de escolas de circo. Esses assuntos serão abordados mais adiante.

As afirmações na matéria do jornal de 1968 são categóricas ao afirmar que o circo havia morrido. E reitera que o circo morreu no Brasil, e não apenas o circo da família Seyssel. Aliás, sugere que, a partir do incêndio, generaliza-se a morte de todo o circo.

Mas por que tamanha necessidade de afirmação da “crise” e da “morte do circo”, desconsiderando a diversidade da produção circense em todos os territórios brasileiros? Quais as bases dessa repetição tão frequente sobre a “morte do circo”?

É certo que processos de mudanças e transformações no modo de organização do espetáculo circense haviam ocorrido, na estrutura de formação/aprendizagem, na conduta de contratações e nas relações trabalhistas. Sem subestimar essas situações, observando-se o processo histórico circense, vê-se que os artistas sempre enfrentaram situações de grandes desafios, continuamente, em todo lugar, cultura ou sociedade para onde se dirigiam, o que gerava, a todo momento, mudanças e incorporações. Muitos circos fecharam desde o início das histórias de constituição, e alguns permaneceram com espetáculos de diversas qualidades. E muitos outros surgiram. Mas o que teria acontecido, para aquele tipo de espetáculo que fazia tanto sucesso até os anos 1950/60 (e também depois) ter mudado tanto, ou terem mudado tanto as condições externas (ou internas), segundo alguns intelectuais, circenses e jornalistas? Nunca foi novidade os circenses viverem em “crise”, mas o que estava acontecendo naquele período que fez com que houvesse um aumento perceptível das dificuldades para se acreditar na “morte do circo”, ou em uma “crise”, como afirmam as diversas fontes? Ou, por outro lado, por que havia, na época, visões como a de Neusa Coelho, já que sempre houve circos pobres com lonas rasgadas, ou circos com espetáculos frágeis ou com espetáculos “de baixa qualidade”, segundo muitos? Por que essa visão de “decadência” e de “perigo” se tornou tão presente a partir daquele período? Quais seriam essas mudanças ou transformações que tanto influenciaram a produção circense e a percepção sobre ela?

1. I. 3 A produção acadêmica dos anos 1970 e 80

Na década de 1970 surgiram os primeiros textos acadêmicos focados no estudo do circo, em particular trabalhos das Ciências Sociais (da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP), com pesquisadores visitando circos da periferia paulistana, e desenvolvendo trabalhos sobre estes e seu contexto social/cultural ou econômico. O que aconteceu é que esses trabalhos de certa forma parecem ter referendado ideia segundo a qual o circo estava em “decadência”, tomando uma parte da produção circense brasileira pelo todo dessa produção, já que não levaram em consideração o circo que circulava por outras regiões do Brasil.

Silva trava um debate com esses trabalhos (2009-a), afirmando:

Como aqueles pesquisadores [BARRIGUELLI, 1974; DELLA PASCHOA JR., 1978; MONTES, 1983 e MAGNANI, 1984] reproduziram uma memória a partir da observação participante e das entrevistas dos circenses, utilizando somente a fonte oral sem cruzamento com outras fontes e outras memórias históricas, acabaram por restringir a riqueza da produção da teatralidade circense naquilo que se estava produzindo no final dos anos 1970, generalizando para todo o Brasil as suas análises sobre os circos da periferia da cidade de São Paulo. [...] A produção circense da periferia de São Paulo transformou-se na memória científica oficial da produção circense brasileira; a partir daí construíram um imaginário que reduziu a diversidade da dramaturgia desenvolvida pelos circenses nos quase 150 anos de história (p. 42-43)

Ou seja, algumas ideias que estavam transparecendo nas matérias de jornal (por vezes eram até ideias ventiladas pelos próprios circenses) tiveram um referendo acadêmico, o que lhes deu o caráter de “verdade oficial”. Isso não se refere diretamente só à crise, mas também à “decadência” do circo.

Esse debate, aliado à disputa que se observou alguns anos depois entre circenses “de lona” e aprendizes recém saídos das escolas de circo em torno do mercado – disputa que se exemplifica na discussão sobre os rótulos “tradicionais” e “contemporâneos”, que será desenvolvida no segundo capítulo –, deu subsídios para que a leitura sobre o circo, por parte da maioria dos agentes (circenses, mídia, pesquisadores/historiadores, artistas e poder público) fosse, desde então, uma discussão sem rumo certo, partindo de pressupostos imprecisos e cheia de pré-conceitos.

Silva explica que cada um dos pesquisadores citados, particularmente Barrighelli, Della Paschoa e Montes, partem de pressupostos não fundamentados pelo processo histórico dos circenses, já que seus trabalhos foram feitos apenas a partir da observação dos espetáculos, aliada às informações oferecidas pelas fontes orais. Como afirmado, os pesquisadores assistiram a espetáculos de circos na periferia paulistana, entre 1974 e 1983, acompanharam a vida daqueles artistas e trabalhadores no seu dia a dia e os entrevistaram. Para a autora, cada um deles deixou de dar conta da complexidade do assunto, já que não conseguiram buscar outras fontes que pudessem ser cotejadas com as entrevistas realizadas. Tomaram as entrevistas como expressões irrefutáveis da verdade, desconsiderando totalmente o processo histórico circense. Para ela, não era obrigação dos artistas, em suas entrevistas, darem conta disso. Mas era obrigação dos pesquisadores

cruzarem aquelas informações com outras fontes, para se perguntarem: por que esse discurso agora? Quais eram as questões que afligiam, naquele momento, os circenses, que quase não viam saída criativa para seus problemas – o que sempre tinham encontrado – falando só de “morte”?

Silva mostra que Barrighelli apresenta o circo da periferia como resultado do antagonismo entre empresa rural e capital urbano, na forma de seu “teatro-interno”, uma “[...] estrutura do grupo de artistas em função da montagem do espetáculo” (2009-a, p. 44), com uma “divisão interna do trabalho” que obedeceria a um critério econômico, que é “[...] a perspectiva da acumulação de capital por parte do proprietário do circo” (idem, p. 45). E esclarece que o circo não pode ser analisado apenas do ponto de vista econômico:

Não se pode analisar as relações de trabalho dentro do circo, em qualquer que seja o período estudado, como se fosse uma fábrica ou uma indústria. Há muito mais para ver além da bilheteria. Se essa fosse a única razão para um circo existir, mesmo levando-se em conta a diminuição da quantidade de circos itinerantes de lona por diversas razões, a econômica é uma delas, não haveria circos no Brasil, haja vista sua permanente situação de crise no Brasil (idem p. 45).

Silva prossegue informando que Barrighelli divide os artistas dos circos entre “família-artista”, aqueles que “[...] possuem quaisquer habilidades que venham a entreter e divertir o público específico do circo-teatro” (BARRIGHELLI, 1974, p. 111 apud SILVA, 2009-a, p.46), majoritariamente “[...] de origem rural, que se uniram ao circo por falta de opção profissional” (idem). Silva, então, demonstra, por meio de sua pesquisa, que a presença do teatro não pode ser divisora de categorias, “castas” ou grupos sociais no circo, já que o teatro estava presente no circo desde sua fundação, desde sua gênese:

[...] o modelo de espetáculo “recriado” por Astley uniu os opostos básicos da teatralidade, o cômico e o dramático; associou a representação teatral, dança, música, bonecos, magia, a pantomima e o palhaço com as acrobacias de solo e aéreas com ou sem aparelhos, o equilíbrio, as provas equestres e o adestramento de animais em um mesmo espaço. [...] A transmissão oral do saber e a união de pontos básicos de teatralidade e destreza corporal também fazem parte da história da formação do que se chama de “dinastias circenses” (SILVA, 2009-a, p. 46).

As análises posteriores não podem ignorar a informação de que o teatro junto ao circo sempre fez parte desse tipo de espetáculo, desde que o circo existe como circo (também chamado de circo moderno). E os artistas do circo sempre foram artistas múltiplos, detentores de várias habilidades e técnicas, dominando diversas linguagens. E sempre “[...] foram influenciados e influenciavam as mais diversas formas artísticas” (idem, p. 48).

Pedro Della Paschoa Jr. separa os circos, segundo Silva, entre os “grandes circos”, comprometidos com o grande espetáculo, uma “forma mais aristocrática” e os pequenos circos da periferia, os circos-teatro, de famílias tradicionais e de “caráter popular”. Silva mostra que essas subdivisões não levam em consideração

[...] o processo histórico circense e, principalmente, o processo de qualificação e produção do artista circense na organização do espetáculo. Fazia parte da característica do artista de circo, no período que o autor escreve, o domínio das várias linguagens artísticas (acrobacia, dança, teatro e música) (idem, p. 49).

Além disso, Silva afirma que não podemos esquecer que o circo é nômade, que muda seus espetáculos de acordo com o público do lugar, suas preferências, gostos e o que “está na moda”. Por isso, “[...] é difícil tentar definir o circo a partir da plateia que o assiste” (ibidem p. 50), como faz Della Paschoa, definindo o circo a partir do que identifica como perfil do público, da periferia ou do centro da cidade.

Silva analisa também o trabalho de Montes que, em seu trabalho (1983)¹³, divide a sociedade em classes, dominante e subalterna, e acaba deduzindo que o circo foi resultado do enquadramento que os militares – para ela a classe dominante do século XVIII, representada por Philip Astley –, impuseram “[...] à arte ‘pobre’ dos saltimbancos” (ibid., p. 53), daí o rigor militar do espetáculo circense, presente até hoje. Nessa análise, Silva observa que a autora se esquece das trocas entre os dois grupos fundantes das dinastias circenses, supondo que houve apenas “submissão” e “enquadramento” de uma pela outra (militares submeteram ou enquadraram os saltimbancos). Segundo a autora, os saltimbancos eram os artistas múltiplos da época, que dominavam “diversas linguagens artísticas” e frequentavam todos os espaços, “[...] ou seja, num momento estavam nas ruas, em outros estavam em

¹³ MONTES, Maria Lúcia Aparecida. *Lazer e ideologia: a representação do social e do político na cultura popular*. Tese. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1983.

espaços fechados” (ibid. p. 54). Além disso, os militares eram, na verdade, ex-militares e, nessa condição, frequentavam os mesmos lugares que os saltimbancos, fazendo-nos compreender que

[...] não se pode afirmar que os aspectos militares – “aristocráticos” – predominaram, pois foram reinventadas as bases de sua origem. A fusão desses dois grupos constituiu um outro, o circense, e não se pode afirmar que houve dominação de um por ser “aristocrático”, ou a submissão do outro por ter uma origem “pobre” (ibid. p. 55-56)

E, mais adiante, lembra que o nomadismo circense foi assimilado da característica de vida dos saltimbancos, e não dos militares. Os artistas circenses

Ficam universalmente conhecidos porque se tornaram nômades, por morarem em barracas no próprio espaço do circo, mantendo a transmissão oral do saber, sem um livro normativo, de regras e deveres, como se pressupõe nos espaços modernos, ordenados militarmente (ibid., p. 56).

Astley criou um circo fixo, em um pavilhão; foram as famílias que buscaram outros lugares e outras terras.

Por fim, Silva afirma que, conforme Montes, “[...] a transformação da empresa familiar em empresa ‘capitalista’ [...] determina a separação entre os grandes e os pequenos circos e a especialização dos pequenos na apresentação do espetáculo característico do circo-teatro” (ibid.) e os grandes é que herdaram as características “aristocráticas”, para públicos diferenciados. O trabalho de Silva “[...] permite chegar a conclusões diferentes” (ibid. p. 57). Ela mostra que os espetáculos circenses apresentados ao longo da história do circo foram bastante diversos, não se podendo acreditar que as características de algum espetáculo circense hoje estivesse presente daquela maneira no século XVIII. Além disso, Silva demonstra que a presença do teatro “no espetáculo circense não pode ser usada como parâmetro para analisar o primeiro [o circo] como espetáculo apenas dirigido à periferia” (ibid.).

Nessa discussão, Silva propõe, como tópico necessário:

O que se deve discutir é que, a partir de um determinado momento, a geração seguinte não seria mais a portadora deste conhecimento; a partir daí iniciava-se a mudança de uma organização tipicamente familiar, para um outro tipo de organização na qual a aprendizagem não é responsabilidade coletiva. Isso afetou não só os circos que apresentavam somente números, mas também o circo-teatro (ibid. p. 58).

Entre outras, essa é uma das discussões que se pretende realizar neste trabalho, a partir da ideia de crise no circo.

Por fim, para a autora, apesar de José Guilherme Cantor Magnani trabalhar em sua pesquisa com parâmetros diferentes dos de seus parceiros, ainda assim classifica o circo como empresa pobre, cujos “[...] consumidores são pessoas de baixo poder aquisitivo (MAGNANI, 1984, p. 47 apud SILVA, 2009-a, p. 65)”, seus “[...] recursos são limitados, e sua capacidade de acumulação é nula” (idem). Avalia também que é uma “empresa ‘colada’ ao público”, na medida em que os circenses são do mesmo estrato social que o público, “[...] participam das mesmas condições de vida” (ibidem). E, com esta análise, ele estende sua avaliação: “Obrigados a tocar sete instrumentos, os recursos técnicos e meios expressivos de que dispõem são limitados, o que restringe as possibilidades de uma elaboração mais apurada” (MAGNANI, 2003, p. 49). Tratando a multiplicidade técnica do circense como uma limitação, Magnani na verdade se distancia do que mostra a história do circo, na qual se observa que essa capacidade “generalista” era, e é, na verdade, uma das forças criativas e produtivas do artista circense, que usa isso para ampliar suas possibilidades artísticas, dependendo do local, do tipo de público e das condições que encontra em cada ponto de parada de seus percursos. Silva reitera que não se pode analisar o circo do período da pesquisa do autor sem levar em consideração o fato de que este era nômade, mesmo que dentro da cidade.

E, ao analisar a parte “teatral” do espetáculo circense como a que mais permite a comunicação com o público, Magnani o faz a partir da “verossimilhança” que identifica no espetáculo, exatamente pelo fato de os circenses serem “iguais” aos integrantes da plateia. Porém, Silva observa mais uma vez que, como o teatro é elemento constitutivo do circo, na sua gênese, não pode ser utilizado para dividir-se ou mesmo analisar o espetáculo circense ou suas transformações.

O que se deve analisar é que o processo de mudança não decorre do tipo de espetáculo apresentado, mas sim da alteração do conjunto dos elementos que eram constituintes do circo-família – os processos de socialização, formação e aprendizagem e a organização do trabalho, fundamentados na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, mediados pela tradição (SILVA, 2009-a, p. 66).

Daniele Pimenta, em seu doutorado, 2009, realizou um trabalho bastante detalhado sobre o circo-teatro, como era o circo de sua família. A autora elenca diversas razões para o crescimento das dificuldades do circo itinerante ou, mais especificamente, do circo-teatro (igualmente itinerante). Deixa claro que seu estudo se refere ao circo-teatro, mas não há porque não crer que as explicações apontadas por ela não se aplicassem também aos circos cujos espetáculos eram compostos de números independentes, que ela define (assim como Bolognesi) como “circo de variedades”, em particular aos circos da região sudeste do Brasil.

[...] a partir do final da década de 1950 as grandes companhias circenses vão, paulatinamente, assumindo o formato das companhias de atrações exclusivamente circenses, com o abandono da estrutura de palco e picadeiro (PIMENTA, 2009, p. 90).

A autora discorre sobre as grandes companhias circenses que teriam se tornado “companhias de atrações exclusivamente circenses”, já que seu estudo é centrado no período do circo-teatro. Refere-se às atrações “exclusivamente circenses” em oposição ao que os circos apresentavam na segunda parte de seus espetáculos, o teatro. Acreditamos que o que ela considera “exclusivamente circense”, as técnicas, truques e números hoje associados aos espetáculos de circo, ou seja, as habilidades circenses, não podiam ser consideradas exclusivamente circenses e nem tampouco podiam ser as características que pudessem definir o que seria o circo, já que, na história deste, tal questão era apenas um aspecto de sua estética. O circo, em sua trajetória até aquele momento, passara por muitas linguagens e apropriações, de maneira que não poderia ser definido por elas, por uma ou algumas delas. Por outro lado, é aceitável que essas atrações passaram a ser mesmo consideradas, por muitos, definidoras da linguagem circense, em função da repetição observada nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial.

Pimenta trata do abandono gradual, por parte dos circenses, dos palcos e espetáculos teatrais para, em seu lugar, investirem nas atrações que Bolognesi chama de “variedades”, ou os “grandes feitos e proezas”, que caracterizaram grande parte dos circos nos anos 1950 a 1990. Observa-se, na afirmação, que há uma consideração do que sejam atrações circenses, sugerindo que o teatro do circo-teatro não pertencia ao circo.

Por outro lado, há autores como Antolin Garcia (1976), Dirce Militello (1978) e Waldemar Seyssel (*O Estado de S. Paulo*, 1968), além dos intelectuais já

analisados, como Montes, Della Paschoa e Barriguelli, que consideram inclusive que o circo-teatro foi responsável pela decadência do circo por eles considerado “puro”¹⁴. Silva, por exemplo (2007 e 2009-a) e Pimenta (2009), discordam dessas opiniões.

Para boa parte dos autores, os corpos dos artistas que fizeram parte da constituição do que se chamou espetáculo circense dominavam as várias expressões artísticas do final do século XVIII e início do XIX: acrobacias, teatro, música, dança, mágica, coreografia, cenografia (esses últimos conceitos ainda não utilizados na época, o que não quer dizer que os espetáculos não os tivessem), arquitetura; enfim, tudo e todas as expressões que eram necessárias para a composição de um espetáculo. Assim, desde as suas origens os circenses não incorporaram o teatro, eles *eram* atores; o circo nasceu com muitos elementos teatrais em seus espetáculos (por exemplo, as pantomimas, que fizeram parte de todo o processo de constituição da estética circense e é um gênero teatral), e não somente com as demonstrações de habilidades. Portanto, não são essas, necessariamente, as características que definem o circo. Na verdade, o que define o circo, assim como o que seriam as “atrações circenses” que fazem falta ao espetáculo circense para que este mantenha sua qualidade fundamental, é uma longa discussão, que se pretende abordar aos poucos durante este trabalho¹⁵.

De volta às transformações do circo, Silva discorre sobre outras razões concorrentes para as mudanças:

A partir das décadas de 1950 e de 1960, uma dada forma de relação de “pertencimento” foi alterada. Novas formas foram geradas, produzindo diferentes modos de organização do espetáculo, com outros patamares de relações de trabalho e trabalhistas, e diferentes modos de constituição do que significava ser artista circense (2009-a, p. 178)

Muitas famílias passaram a acreditar menos no processo de “socialização, formação e aprendizagem” da lona: muitos circenses deixaram de acreditar na lona, na escola única e permanente (SILVA, 2009-a) que era a lona, como suficiente para

¹⁴ Mais sobre a ideia de “circo puro” no capítulo 2.

¹⁵ Essa é uma discussão alimentada, em grande parte, pelos debates em sala de aula com minha orientadora e pelos coletivos dos cursos e grupos de estudos, ministrados ou coordenados por ela.

dar uma formação que garantisse a seus filhos um “bom futuro”. Com isso, alguns pararam com a itinerância, fixando-se em algumas cidades (em particular São Paulo e Rio de Janeiro) ou passaram a deixar seus filhos nas cidades, com familiares próximos ou distantes. Mas o fato é que muitos deles não mais estavam sob a lona para aprender o ofício dos circenses. Foram para a “escola formal”. Aprender um ofício “de verdade” (este assunto será aprofundado mais adiante).

[...] O processo de socialização, formação e aprendizagem e a organização do trabalho, entendidos na constituição do circo-família como elementos intrinsecamente relacionados, a partir daquelas décadas de 1950 e 1960, passaram por mudanças que revelaram não serem mais articulados e interdependentes (SILVA, 2009-a, p. 179).

Silva se refere à interligação entre os processos constituintes do que significava ser circense naquele período. O processo de socialização, formação e aprendizagem era intimamente ligado às formas de organização do trabalho. Quando não se aposta mais nas crianças do circo como projeto de futuro, aprendendo o que têm de aprender no circo, toda a estrutura sofre modificações. E essas modificações não foram as únicas, mas foram as mais significativas, deram sentido às transformações da produção circense como um todo, do ponto de vista estrutural e, também, estético. Como se verá adiante, esses fatores estão entre as importantes influências que fizeram muitos circenses pararem para seus filhos estudarem, além de consolidarem o sonho de Martinelli, no artigo referido, (e os de Paulo Seyssel, de Arrelia e de Piolim, entre outros) de constituir uma “escola de circo fora da lona”, para ensinar os “filhos da gente do circo as letras e as artes”. Silva trata também de um processo de especialização do circense, que se tornou a referência para o bom artista nesse período. Alguns circenses passaram a acreditar que deveriam especializar-se numa única técnica, para ter melhores oportunidades profissionais. Ambos aspectos serão desenvolvidos adiante.

No livro *Circo Nerino* (AVANZI e TAMAOKI, 2004) há testemunhos sobre os conflitos internos entre familiares que resultaram na saída de alguns artistas importantes daquele circo. Alice Avanzi (depois Medeiros) cita as dificuldades que aumentavam dia a dia, para discorrer sobre sua saída do circo de seu avô: “Falta de terreno, caminhão quebrado, pouco público” (p. 313). As dificuldades eram

enfrentadas por todos e não a levaram a abandonar o trabalho com o circo, mas colaboraram na sua decisão de mudar de circo.

O contexto da saída das famílias do circo é também analisado por Daniele Pimenta (2009). A autora afirma que o êxodo dos artistas aumentou, entre outros motivos que aponta em seu trabalho, em função da decadência da malha ferroviária no Brasil e do crescimento da malha rodoviária (e da indústria automobilística). Isso, segundo a autora, teria encarecido a itinerância e levado os artistas a circular mais entre diferentes circos, não mantendo tão amíúde um vínculo com apenas uma companhia circense, já que teriam adquirido veículos de transporte próprios (os automóveis, cada vez mais acessíveis). E teria dificultado, também, a gestão das grandes companhias circenses (fossem de circo-teatro ou não).

No caso do Circo Nerino, Alice Avanzi, neta dos patriarcas do circo e, como afirmado, talvez a principal artista do espetáculo por dominar diversas expressões artísticas desde as acrobacias em geral, o teatro, a dança, o arame, os aéreos etc.; despediu-se exatamente na última cidade visitada pelo circo, em 1964, o que sugere que sua saída (junto com sua irmã e sua mãe, irmã de Roger Avanzi) teria colaborado para o encerramento das atividades daquele que era, para alguns, “o maior circo brasileiro” naquele período, pelo menos nas regiões norte/nordeste. No mesmo livro, há um testemunho de Roger Avanzi, último líder familiar responsável pelo Circo Nerino a respeito do esfacelamento da família:

[...] eu poderia contar [...] o quanto as dificuldades foram aumentando, de como o cerco foi se fechando. [...] Depois que meu pai morreu, as divergências acentuaram-se. Meu pai [...] unia a família. Sem ele, perdemos a nossa maior força – a da união -, sem ela não conseguimos seguir em frente. Pretendíamos sim ir a Guaratinguetá. Tínhamos inclusive contratado uma família – nem vou dizer o nome – para substituir minhas sobrinhas. Mas, na última hora, essa família, por alguns trocados a mais, foi trabalhar em outro circo e assim nos deixou na mão. Foi a gota d’água. No dia 13 de setembro de 1964, na cidade de Cruzeiro, em São Paulo, o Circo Nerino apresentou seu último espetáculo. Era um domingo (AVANZI, TAMAOKI, 2004, p. 323).

Ou seja, a unidade daquela família circense, concreta e ética (ver entrevista de Alexandre Roit), que era tão importante na própria constituição do modo de vida circense, começava a se modificar. Por outro lado, tanto Alice Avanzi quanto José Wilson Leite disseram, em entrevistas a Erminia Silva em 1985, quando realizava a

pesquisa para seu mestrado depois tornado livro (2009-a), que associaram suas saídas dos circos das respectivas famílias, entre vários motivos, ao fato de não se sentirem vistos pelos familiares como "profissionais". Apesar de serem "artistas completos" nos espetáculos, ou seja, participavam dos momentos acrobáticos, dos teatrais, da dança, da música, além de toda a cadeia de produção do circo como espetáculo, como na maioria dos circos da época, apesar disso, não recebiam salário, não tinham "direitos trabalhistas", entre outras coisas. Como já havia circos que, no seu modo de organização do trabalho, contemplavam esses direitos e outros aspectos da relação de trabalho não apenas familiar, esses direitos foram considerados por ambos como algo que passaram a desejar. E foram buscá-los. Mas é interessante notar que Alice foi para o circo de Barry Charles Silva, que contratou as duas irmãs com salários e direitos (era um dos poucos circos da época que recolhia FGTS, por exemplo), mas a escolha desse circo se deu por ainda ser dirigida por este empresário e sua mãe Ester Riego Silva, no molde familiar. Ou seja, nada é simples quando se pensa em analisar os processos históricos circenses e as "razões de suas crises".

No caso do Circo Nerino, num primeiro momento a família não se fixou nas cidades, mas passou a trabalhar para outros circos. Para Roger isso significou uma mudança significativa na maneira de trabalhar. É sabido que muitas famílias enfrentaram situação semelhante de modo diferente. Mas, em períodos anteriores, crises não eram consideradas parte de uma "crise" do circo como um todo, como exposto acima, com relação às falas de Paulo e Waldemar Seyssel. Na produção narrativa de Roger isso casa-se com o período que outros autores chamam de crise do circo, inclusive por ser ele, no momento da narrativa, sabedor do que aconteceu com o Circo Nerino. Roger, depois, foi responsável por mudanças fundamentais na história do circo, como a fundação da primeira escola fixa fora da lona e a participação em projetos sociais, depois chamados de circos sociais. Essas iniciativas, das quais ele foi um dos principais protagonistas, que podem e devem ser analisadas como processos de profundas mudanças e transformações nos modos de organização dos espetáculos e formação/aprendizagem, ironicamente não fazem parte das análises dos intelectuais citados acima, e não são mencionadas por Roger e outros como um momento de crise. Ao contrário, a

proposta da escola que se diferenciava do modo de organização do trabalho do qual era oriundo foi por alguns (não a maioria) considerada “salvadora” do circo.

Em 1985, *O Estado de S. Paulo* publicou uma matéria tratando da fundação do Circo Escola Picadeiro; naquele período, tratar da origem de uma escola de circo significava debater o “fim do circo”:

Escola procura salvar o circo

Numa tentativa de evitar o fim das atividades circenses, José Wilson Moura, de 35 anos, criou juntamente com um sócio, Luís Tadeu Pati, o Circo-Escola Picadeiro para formar novos palhaços, mágicos, acróbatas, equilibristas, contorcionistas, malabaristas e engolidores de fogo. O circo-escola está instalado junto à ponte da avenida Cidade Jardim, numa área de 1.800 metros quadrados, cedida por tempo indeterminado pela Administração Regional de Pinheiros.

Pertencente à terceira geração de uma família de artistas circenses, José Wilson, que diz ter “serragem nas veias”, acha “uma coisa absurda o que está acontecendo no mundo do circo. Os pequenos enfrentam dificuldades incriveis para sobreviver e até os grandes estão deixando de existir. Ainda por cima, existe gente montando circos para espetáculos que não têm nada a ver, como esse onde Stanley Clark está tocando”.

Wilson já atuou em muitos circos grandes e há um ano, além de continuar viajando com circos, também dava aulas para grupos de teatro, na periferia de São Paulo, quando resolveu juntar-se com Tadeu, que fazia teatro e estudara em escola de circo. A intenção de ambos era reabrir a Escola Piolim, fechada em 1982.

Eles partiram então para um projeto próprio e, com “muito esforço”, inauguraram a Picadeiro, em novembro do ano passado. As aulas são

em dois horários, das 10 às 12 horas e de 14 às 17. Dizem que já passaram das 300 matriculas, contando atualmente com 80 alunos assíduos “que já estão formando espetáculos” e outros 70 esporádicos.

Na manhã de ontem, porém, havia apenas cerca de 20 alunos e quatro professores. A maioria dedicava-se a um aprendizado prático de montagem e desmontagem de picadeiro. Crianças treinavam ginástica à parte, embora aquele esqueleto de circo num imenso terreno baldio e cercado por ruas de trânsito intenso tivesse um aspecto desolado, era visível a animação entre os jovens aprendizes.

Segundo Wilson, no entanto, “são quase todos atores, bailarinos. Isso aqui é para eles um complemento do que fazem, não pensam em viver exclusivamente do circo, embora os capacitemos para tanto”. Para Cláudia Moraf, uma aluna de 20 anos que travou contato com algumas pessoas da escola que atuam no grupo teatral Ornitorrinco, achou interessante e se matriculou, “isto aqui vai-me proporcionar muita agilidade e mil elementos plásticos para acrescentar no espetáculo. Já pensou no efeito que teria uma cambalhota no palco, ou um número de pirofagia, malabarismo, coisas assim?”

Mas se a magia do circo não parece contagiar as novas gerações ela ainda tem lugar nas lembranças do pessoal que atravessou dias melho-

res. É o caso da professora de contorção e deslocação, Clélia Laurindo Siqueira, vinda de uma família “toda de circo”, que começou a se apresentar aos três anos de idade. Hoje com 27, ela transmite seus conhecimentos às criancinhas — acha que cinco anos é a idade melhor para começar os exercícios — e fala como uma veterana: “Eu nasci e me criei no circo. Não trocaria minha vida por nenhuma outra. Conheço lugares que você nem imagina, entrei em contato com pessoas maravilhosas por esse Brasil afora”.

O circo mambembe parece hoje definitivamente relegado às farsas teatrais. Wilson lastima que os aproximadamente 40 circos pequenos que ainda perambulam por São Paulo estejam “sem apoio de secretário, sem apoio do governo, sem apoio de ninguém, com dificuldade para arrumar luz, água, terreno, tudo, no maior sufoco para sobreviver”. E até os grandes circos estão desaparecendo: o Tihany foi alugado pelo Ney Matogrosso como espaço musical, o Circo Bartolo parou, o Orlando Orfei foi para o Exterior. Incapaz de competir com os divertimentos eletrônicos, o circo só consegue lotar quando “a TV nos dá uma força”, e, em vez de sobreviver com o arrecadado nos espetáculos, já necessita do patrocínio de empresas. É graças a uma indústria de logurtes, por exemplo, que o Circo-Escola dará 60 espetáculos durante o mês de outubro.

O Estado de S. Paulo, 24 de setembro de 1985, p. 18.

Como se pode observar, o jornalista (anônimo) expõe a necessidade de “salvar o circo”. Ou seja, até 1985, pelo menos, a ideia de crise e de “morte do circo” rondava o imaginário dos intelectuais, jornalistas e dos circenses que eles entrevistavam. Na matéria, José Wilson Moura Leite, dono do Circo Escola Picadeiro, expõe sua angústia e indignação: “Uma coisa absurda o que está acontecendo com o circo. Os pequenos enfrentam dificuldades incriveis para sobreviver e até os grandes estão deixando de existir” (*O Estado de S. Paulo*, 24 de

setembro de 1985, p. 18). E, mais adiante, trata dos cerca de 40 circos¹⁶ que circulavam na periferia paulistana, que estavam “[...] sem apoio do secretário, sem apoio do governo, sem apoio de ninguém, com dificuldade para arrumar luz, água, terreno, tudo no maior sufoco para sobreviver” (idem). Ora, não há porque não imaginar que os circos sempre enfrentaram grandes dificuldades. O que se observa é que, naquele momento, mostrava-se oportuno e necessário estabelecer um diálogo com o Estado e com a mídia.

Em sua entrevista, em 2015, José Wilson também tratou da “crise”:

O circo tinha público. Em 1979 o Cunha Bueno liberou 29 contos¹⁷ como subvenção para cada circo. Montamos uma comissão, [...] e fomos visitar os circos – contamos 78 na Grande São Paulo. Tinha muito circo. Até 1960, a maioria era circo-teatro. Pouquíssimos eram circos de tiro, que eram os circos de variedades. Quando eles foram cismando de parar com o circo-teatro – ninguém combinou: a mudança do circo era muito cara para a época – muitos cenários (era um espetáculo por dia). Essa foi a primeira crise do circo. Aí veio a TV, com força. Em 1971, 1972 ela existia mas não tinha força; a telenovela (eu me lembro de uma, *O Sheik de Agadir*, com Ioná Magalhães, o país parava para ver aquilo; começava às 8 e ia até as 9 horas. Quem ia ao circo?). Em 1982, 83 o circo deu uma caída. A gente fazia uma primeira parte e aí entrava um show. Tinha muito show que a gente levava para o circo: Os Trapalhões, Milionário e Zé Rico, Chitãozinho e Chororó. Aí enchia, o circo bombava. Eram os outros circos que faziam isso, eu fiquei só com o circo (Entrevista com José Wilson Moura Leite, 2015).

Essa entrevista foi realizada no circo de José Wilson, o Circo Spadoni, montado na periferia da Zona Leste Paulistana. Lá, a primeira parte do espetáculo tinha números de habilidades, como malabares, corda indiana, magia e palhaço. E, na segunda parte, havia um *show* de uma artista popular do SBT, uma personagem da novela Carrossel. Ou seja, se seu circo não fazia isso em 1982, 83, faz agora, em 2015. José Wilson me disse que eu não precisava assistir, pois “era bobagem”.

Ao longo do século, os circos que rodavam pelo Brasil foram alijados para terrenos de periferia das grandes e médias cidades, distantes dos centros das cidades e dos espectadores mais abastados. As causas são muitas, e diversas. A especulação imobiliária, a Segunda Grande Guerra, brigas de família, casamentos e

¹⁶ Mario Bolognesi, em sua entrevista, fala em cerca de 80 lonas na periferia paulistana.

¹⁷ Supostamente 29 mil cruzeiros (equivalente, em maio de 2016, a cerca de R\$ 12.000,00).

mudanças para outros circos, a chegada da televisão, como já foi apontado, formam um grande emaranhado de razões que influenciou no modo de organização do trabalho no circo, no Brasil. Além disso, acredita-se que a mudança dos parâmetros sobre a educação dos filhos, a falta de renovação nos quadros circenses e as próprias dificuldades econômicas das famílias, resultante das dificuldades crescentes enfrentadas pela população brasileira como um todo, são alguns dos fatores (em função da complexidade dos movimentos envolvidos, não se pode pensar que estes dariam conta de tudo) que podem e devem ter influenciado o estado do circo como empreendimento, como será discutido adiante.

Por fim, Mario Bolognesi, falando sobre o circo da periferia paulistana no início dos anos 1980, em sua entrevista, contou que as dificuldades eram palpáveis. Segundo ele, teria entrado no circo de forma romântica. Mas,

[...] na hora que você vai para a estrada, pega a coisa na mão, pisa no barro, a história é outra. Numa época, nós chegamos a ter que tomar banho num quadradinho com uma lata d'água, um daqueles chuveirinhos debaixo da lata d'água, e isso no Mato Grosso, num calor infernal, um calor de 38°; eu fazia o trapézio bem alto, e lá no alto da lona nós estávamos a uns 45°, 50°, não sei exatamente, e eu descia e não tinha chuveiro! Dormíamos em barracas, às vezes... Olha, para mim acabou. Não há romantismo que resista (Entrevista com Mario Bolognesi, 2015).

Mas, como se sabe, nunca foi fácil para os circenses. Seus feitos e conquistas, ao longo dos anos, no mundo todo, deveram-se à capacidade de se adaptarem e enfrentarem as enormes dificuldades que, de fato, existiam. E mesmo assim, o circo sempre conviveu com grande sucesso.

1. I. 4 A malha ferroviária, barracas e a opção pelos automóveis

Como já foi escrito, Avanzi e Tamaoki (2004), Silva (2007), Pimenta (2009) e Lopes (2015) discorrem sobre os modos de transporte dos circos brasileiros, no século XIX e na primeira metade do século XX.

Tudo o que dizia respeito ao circo era armado, desarmado e transportado, não ficando nada nos terrenos. Portadores que eram da tradição nômade, conseguiram viver por séculos em consequência de sua capacidade de integração e, em particular, à

funcionalidade de seus instrumentos e à essencialidade e praticidade de seus conhecimentos. [...] O transporte do material era feito com carroças puxadas por animais, e depois, através de rios e ferrovias. Como tudo e todos eram transportados juntos, o circo ambulante americano transformou as pequenas passeatas de uns poucos artistas – que eram realizadas na Europa para propaganda da estreia, em particular na Inglaterra – na “grande parada” composta por todos os artistas e animais da companhia, acompanhada de grande fanfarra (SILVA, 2007, p. 51).

Fica claro quão complexa era, e é ainda, a logística de transporte das lonas, ferragens, madeiramento dos circos e das arquibancadas, além dos animais, materiais dos espetáculos e artistas. E a malha ferroviária brasileira foi muito importante, colaborando efetivamente com esses movimentos.

Roger Avanzi conta como eram os deslocamentos do Circo Nerino:

Eu sou da época do trem, que na época era chamado de Maria Fumaça. [...] Muita gente ia à estação dar as boas vindas à companhia. [...] O secretário era quem preparava a praça. Cabia a ele arrumar terreno, providenciar licenças e autorizações, contratar a banda de música, fazer propaganda e alugar casas para a hospedagem dos artistas. Nós morávamos em casas e para isso viajávamos com toda a mobília e utensílios domésticos necessários a uma residência. Mas havia também quem vivesse em barracas e pensões (AVANZI e TAMAOKI, 2004, p. 49).

Da mesma forma, mas com outro estilo, Pimenta (2009) cita o estudo de Campos (2007), numa analogia ao tempo dos tropeiros no Brasil, e o impacto com a chegada das ferrovias, para tratar da importância do transporte ferroviário para a atividade circense itinerante do final do século XIX e no século XX

[...] Com a ferrovia inaugura-se uma modalidade de deslocamento na qual o espaço é continuamente vencido pelo tempo. A máquina, ignorando os limites biológicos, trafega com velocidade superior a qualquer outro meio de transporte até então, alargando a dimensão do tempo que não só engole as distâncias, como rompe as fronteiras da escuridão. Trens trafegavam durante as 24 horas do dia (CAMPOS, 2007, p. 6, apud PIMENTA, 2009, p. 16).

E, mais adiante, em seu trabalho, no capítulo dedicado ao período áureo do circo-teatro, a autora descreve como as ferrovias eram importantes para o transporte dos circenses:

Durante grande parte desse período [primeira metade do século XX] os circos não tinham transporte próprio e o principal meio empregado era o ferroviário.

Os empresários circenses alugavam vagões ou até mesmo composições inteiras, dependendo do porte do circo. Como clientes assíduos, os circenses contavam com um bom desconto, em relação à tabela padrão de preços.

Para se ter uma base, um circo do porte do Circo-Teatro Rosário precisava de três vagões só para material de cena, fora o próprio circo, com arquibancadas, poltronas, palco, picadeiro, madeiramento, lona, além dos artistas e sua bagagem pessoal (PIMENTA, 2009, p. 85).

Porém, como informa Parejo (2007), no artigo “Transporte Rodoviário: Por que não deu certo no Brasil”, a situação do país mudou, e mudaram as prioridades na área dos transportes:

Na década de 1950 o Brasil optou pelo sistema rodoviário como forma de alavancar o seu desenvolvimento econômico, já que a produção e venda de automóveis dinamizavam a economia gerando maior volume de empregos e expandindo a produção industrial. A redução drástica dos investimentos no setor ferroviário levou ao seu sucateamento, principalmente as ferrovias administradas pela RFFSA (Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima) - que havia sido criada em 1957 - e pela Fepasa (Ferrovia Paulista S.A.) (PAREJO, 2007).

Uma matéria publicada no sítio do Globo Ecologia trata do transporte ferroviário no Brasil, “um transporte que foi deixado de lado em nome da priorização da indústria automobilística” (sítio *internet* Globo Ecologia, 2013), seguramente por influência dos acordos econômicos e políticos estabelecidos com os Estados Unidos, resultantes do final da Segunda Guerra Mundial. “As montadoras começaram a ganhar força no Brasil a partir do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), que promoveu o modal rodoviário ao posto de principal do país” (idem).

Avanzi e Tamaoki, ao narrarem a utilização do transporte ferroviário pelo Circo Nerino, fazem um verbete explicativo sobre esse meio no Brasil:

[...] a malha ferroviária viveu, de 1873 até 1930, um período de intensa construção. [...] A partir dos anos 1940, no entanto, começou uma competição mais acirrada com as rodovias, abertas sem planejamento, e que, em muitos casos, acompanhavam o trajeto das linhas do trem. O resultado mais visível dessa concorrência foi o declínio relativo dos sistemas ferroviários (2004, p. 336-337).

Continuam narrando que o desenvolvimento da malha rodoviária brasileira

[...] só aconteceu efetivamente a partir de 1944, com o Plano Rodoviário Nacional, que criou o Fundo Rodoviário Nacional – FRN. Alimentado com um imposto cobrado sobre os combustíveis, esse fundo financiou a abertura de novas estradas durante as quatro décadas seguintes. Em 1954 Getúlio Vargas criou a Petrobrás, diminuindo o custo do petróleo. E depois, em 1957, Juscelino Kubitschek assumiu e colocou em prática seu plano de [fazer o país] crescer cinquenta anos em cinco. Além de investir no desenvolvimento da indústria automobilística, investiu muito na abertura de novas estradas. A malha rodoviária nacional cresceu de 47 mil quilômetros (dos quais apenas 423 km pavimentados), em 1945, para 1,5 milhão de quilômetros em 1994, com 157 mil pavimentados (Idem, p. 340).

Ou seja, o país fez uma opção pelo transporte rodoviário e isso foi determinante para uma mudança no *modus operandi* do circo. O transporte ferroviário era mais barato, para as companhias circenses, do que o rodoviário, já que não era necessário adquirir vagões de trem, bastava pagar o aluguel (ainda que alguns circos mais abastados optassem por ter seus vagões). Nos trens viajavam inclusive suas barracas, moradia frequentemente usada pelos circenses até cerca de 1960, quando os empregados não ficavam em casas das cidades, em hotéis ou pensões. Entretanto, se o transporte rodoviário por um lado era mais caro, já que implicava no investimento em caminhões, carretas, automóveis, ônibus-residências (PIMENTA, 2009, p. 93) e, mais tarde, *trailers* e *motor-homes*, por outro deu mais autonomia aos circenses, que podiam mudar de ideia quanto aos seus destinos. Isso, na prática, colaborou com as mudanças na relação dos artistas com os circos pelos quais estavam contratados, pois esses artistas teriam “mais liberdade” de mudar itinerários. Esse foi um dos aspectos que influenciaram (junto a outras mudanças da sociedade, como o papel da mulher no trabalho, as conquistas de direitos trabalhistas para os brasileiros, mas evitadas por muitos donos de circos etc.) para uma lenta mudança no modo de organização do trabalho e com um lento rompimento com o modo patriarcal de organização do trabalho nos circos, que também foi influenciada, na mesma medida, por uma mudança de postura da família e dos jovens em geral, com a chegada dos anos 1960.

O automóvel é uma das variáveis que pode ter facilitado essa mudança. Como recordam com ironia vários circenses: “Os artistas erravam o trevo” e iam parar em outro circo. Pimenta escreve a esse respeito, tratando do período (sempre tratando do circo-teatro):

Nas companhias que continuavam excursionando pelo país, na década de 1960, o desconforto das barracas era compensado pela aquisição de automóveis. A compra de carros por circenses acompanhava mudanças no padrão econômico e industrial do país, mas também refletia uma mudança no sistema viário nacional.

A malha ferroviária perdia seu lugar de importância nos investimentos públicos e privados. Sem ampliação e sem manutenção, as opções de acesso às diversas regiões do país dependiam do investimento em rodovias.

[...] Essa mudança, fruto da nova configuração viária nacional, mesmo que gradativa, deu-se junto com a necessidade de investimento em frotas próprias para o transporte do material do circo. Um empreendimento inevitável, considerada a única maneira de fazer frente às despesas com locação de caminhões e à falta de garantias de que as localidades visitadas teriam disponibilidade de frete para a próxima viagem.

Aos poucos as companhias que possuíam seus próprios caminhões conseguiam atingir novos mercados. Cidades e povoados nunca antes acessados por via férrea recebiam agora companhias circenses de médio e grande porte. Mas, na maioria dos casos, o alto custo de aquisição e manutenção da frota forçava à redução do volume do material do circo (PIMENTA, 2009, p. 92-3).

Da mesma forma, a autora afirma que a mudança do trem pelo automóvel ou caminhão, que eram muito mais caros para o dono do circo, teria sido também uma das principais causas para que as companhias de circo-teatro se livrassem de seus volumosos acervos de cenários e figurinos, modificando assim a própria forma de seus espetáculos, tornando as representações teatrais mais simples ou, em particular, fazendo com que abandonassem o formato do circo-teatro e optassem pelos espetáculos de variedades, com cada trupe ou artista sendo responsável pelo transporte de seus equipamentos e por seus figurinos.

1. I. 5 A televisão e suas múltiplas influências

No início da televisão no Brasil, nos anos 1950, os produtores das recém fundadas companhias de televisão – a TV Tupi foi a primeira, seguida pelas TVs Paulista, Record e Rio (RIBEIRO, et al., 2010, p. 9) –, teriam se apoiado nos conhecimentos e experiência dos profissionais do rádio, do teatro e do circo brasileiro da época – ou, mais precisamente, de São Paulo e do Rio de Janeiro (BONI, 2011). Segundo Pimenta (2009), os profissionais da televisão teriam atraído

muitos dos atores do circo-teatro para compor seus elencos, nos anos 1950 e, principalmente, 1960; Silva (2007) corrobora essa informação, ajudando a compreender que as capacidades múltiplas dos artistas circenses daquele momento apenas encontraram mais um veículo para seus talentos. Posteriormente, nos anos 1970, quando a televisão se firmou como meio de comunicação e entretenimento de massa para grande parte da sociedade brasileira, as apresentações circenses não tiveram problema em trazer a novidade para o picadeiro: os espetáculos circenses passaram a ser anunciados para “logo após a novela” ou mesmo, em alguns casos, interferindo na poética e na estética do espetáculo circense, com a presença de um aparelho de televisão no centro do picadeiro, para que o público não perdesse o capítulo da novela. Quando esta acabava começava de fato a apresentação do espetáculo. Há que se lembrar que o espetáculo circense, desde o seu surgimento, sempre assimilou as novidades de sua época, sendo esta uma de suas características definidoras. Foi sempre contemporâneo a cada momento histórico.

Coelho, na matéria do *Diário da Noite*, menciona a televisão como uma das causas da crise. Entendemos que sim, que a autora esteja correta ao acreditar que a televisão causou um impacto negativo no fluxo do público dos circos, na medida em que passou a oferecer entretenimento barato ou gratuito (ao menos a partir do momento em que a família já tivesse comprado o aparelho), que antes seria buscado com frequência nas lonas de circo, já que as famílias saíam menos de casa. Para uma população de 3 milhões e 667 mil pessoas recenseadas (Infocidade, PMSP), havia cerca de 330 mil aparelhos de televisão na cidade de São Paulo no ano de 1960 (supostamente cerca de 36% dos domicílios, considerando-se uma estimativa de 4 pessoas em média por domicílio), número este que estava em crescimento exponencial (SOUZA, 2006, p. 169), sugerindo que, no ano de 1964, o número de televisores já seria considerável na cidade, ainda que nem tanto nas camadas sociais menos favorecidas. Assim, sabe-se que a televisão foi muito importante nos anos 1970:

Na década de 1970 os circos de periferia anunciavam o horário de seus espetáculos para “logo após a novela das oito”, assumindo e incorporando em sua estratégia de divulgação a impossibilidade de disputar o público local com a televisão (PIMENTA, 2009. p. 95).

Mas antes disso, Pimenta lembra outro aspecto da relação do circo com a televisão:

Quanto ao campo do entretenimento, mudanças na configuração dos elencos circenses e na relação com o público foram geradas pela presença da televisão ao Brasil. A televisão, que chegou ao Brasil em 1950, interferiu diretamente no panorama teatral circense. A criação da programação televisiva demandava a formação de elencos e o novo veículo tirou do Circo-Teatro seus melhores atores (PIMENTA, 2009, p. 94).

A autora considera que a atração, pela recém nascida mídia, dos melhores atores do circo-teatro paulista, resultou em uma competição, se não no início mas após alguns anos, desleal, financeiramente.

Mas sim, a televisão mudou os hábitos de lazer do paulistano. Mudou até a maneira de as pessoas se relacionarem umas com as outras, em geral, na grande cidade. Até hoje vê-se com saudosismo nas pequenas cidades, no final da tarde, pessoas sentadas na calçada de suas casas para conversar com os vizinhos ou passantes.

A difusão da televisão pelo Brasil, a partir da década seguinte, interferiu nos hábitos de lazer do público: redefiniu gostos e padrões de diversão, alterou significativamente a relação do público com atividades externas, fazendo com que o teatro circense perdesse espaço na preferência do público. As pessoas acumulavam-se às janelas das casas de quem já possuísse o aparelho, prefeituras e sociedades de amigos de bairros colocavam aparelhos em praças públicas. Além da curiosidade gerada pelo mais espetacular invento tecnológico até então, o televisor passou a ser um “objeto de desejo” e um símbolo de ascensão social. Aos poucos, o comércio de televisores tornou-se mais viável, mas, afora os aspectos comerciais, o perfil da programação televisiva foi o fator decisivo no aliciamento do público circense (Idem, p. 95).

Em seu emocionado livro sobre palhaços *O Elogio da Bobagem, palhaços do Brasil e do mundo*, na parte em que se refere ao surgimento das escolas de circo no século XX, Castro analisa:

Enquanto soviéticos, chineses e demais países da ala comunista valorizavam o circo e investiam na criação de escolas que inovassem respeitando a tradição, os ocidentais deixavam a arte circense ser quase engolida pela televisão e pelo fenômeno dos espetáculos de massa (2005, p. 208-9).

Apesar de alguns estudiosos questionarem a parte final da sugestão da autora, que faz uma generalização difícil de ser comprovada e, provavelmente, redutora quanto ao real, é claro que a televisão teve grande importância nesse

processo e que o circo deixou de ser o grande espetáculo de massa que tinha sido até talvez os anos 1960 ou 1970, ao menos no Brasil. Castro, mais adiante, refere-se à “chegada acachapante da televisão” como um dos fatores responsáveis pela “situação extremamente delicada” na qual se encontrou “o circo em todo o mundo ocidental”.

Mas o advento da televisão não pode ser responsabilizado pela “crise” do circo, ao menos não exclusivamente. De outra forma, poder-se-ia supor que os teatros e os cinemas já teriam sido extintos nas grandes cidades. Sobre a influência da televisão, Silva escreve, avançando sobre outro aspecto:

Para a bibliografia¹⁸, os meios de comunicação de massa, em geral, “invadiram” e “destruíram” o circo.

Entre os circenses, com quase unanimidade, é o surgimento da televisão que tem sido apontado como um dos principais responsáveis por esse processo, permitindo a entrada no circo dos “aventureiros”, que para Dirce Militello “é como os artistas chamavam as pessoas que entravam para acabar de destruir a profissão, sem nenhum conhecimento, sem amor à arte”. Os “jovens filhos de artistas” buscaram, para a autora, outras perspectivas, enquanto a geração de seus pais assistia passivamente a essa busca, “deixando suas famílias cheias de desencanto no mundo encantado do circo”.

Essas explicações acabam por não considerar que mudanças ocorreram devido a como o próprio circense operou no jogo de identidade e diferença, dado pela especificidade da própria dinâmica de constituição do circo-família. Desconhecendo que foi esse próprio circense que, em última instância, deu sentido e realidade às mudanças (SILVA, 2009-a, p. 178-179).

Silva – ao refletir sobre as referências tanto da bibliografia quanto dos circenses acerca das afirmações de que o surgimento da televisão é que teria levado à “destruição do circo”, referindo-se à “crise” –, trabalha com a ideia segundo a qual processos de mudanças e permanências sempre ocorreram. Não nega ou subestima a forte presença da televisão, mas lembra que, dentre as transformações pelas quais passou o circo no século XX, já ocorria, por exemplo, desde a década de 1950, um movimento dos circenses de pararem a itinerância para que seus filhos estudassem em uma “escola formal”; essa tendência já estava presente entre eles

¹⁸Os pesquisadores e memorialistas que se debruçaram sobre os circos da periferia nos anos 1970, já citados e debatidos aqui [presente no original de Silva].

antes que a televisão se tornasse predominante nos lares. Para a autora, são muitos os acontecimentos que levaram às mudanças de atitude e paradigma por parte dos circenses, e não apenas uma. Essas diversas “razões” não podem ser vistas sob a luz de uma única explicação, seja ela econômica, política, ou o surgimento de um elemento novo disputando plateia. Todos esses elementos, e não apenas um, interferiram e foram importantes.

Nota-se que a bibliografia citada, junto com certa produção de memória circense nas décadas de 1970/80, foram de certa forma responsáveis por esse entendimento. Alguns pesquisadores (BARRIGUELLI, 1974 e DELLA PASCHOA Jr., 1978), ao entrarem em contato com os circos de periferia da cidade de São Paulo nos anos 1970, deixaram de buscar entender as transformações pelas quais o circo estava passando e tinha passado em seu processo histórico, bem como o quanto os circenses sempre haviam transformado seus palcos/picadeiros em territórios de experimentação de todas as expressões e mídias artísticas de cada período (SILVA, 2007). Tomaram o circo de suas memórias, referendado pela produção de memória dos circenses, como referência e responsabilizaram a indústria cultural (em particular a indústria fonográfica), influenciada pela comunicação de massa (a televisão) pelas mudanças dos espetáculos e do modo de organização do trabalho dentro do circo. Defendiam a ideia de que haveria um espetáculo “genuinamente circense” antes da invasão dos referenciais televisivos. Como se o circo pudesse ter tido um formato “puro”, antes de ser “conspurcado” pela televisão.

O próprio circense, hoje, ao falar sobre a história do circo, aponta os meios de comunicação de massa, em particular a televisão, como responsáveis pela sua decadência. Mas, quando falam sobre a participação dos artistas circenses nestes mesmos meios – gravando discos e veiculando suas músicas através do circo ou atuando no rádio – não fazem referência apenas aos problemas e conflitos gerados nesta relação. Ao se afirmar que não se pode contar a história da música do rádio, do disco e da televisão, no Brasil, sem falar do circo, tem-se como referencial uma extensa pesquisa histórica de fontes nas quais se observa participação efetiva de homens, mulheres e crianças circenses em todas as fases de construção desses veículos. Durante todo o século XIX até a primeira década do século XX os circos já representavam os principais espaços de divulgação da diversidade de gêneros musicais. Seus palcos/picadeiros eram lugares privilegiados de trabalho e emprego para uma parte significativa dos músicos, cantores, instrumentistas, maestros de bandas e orquestras,

produtores musicais, autores e adaptadores musicais para teatro (SILVA, 2007, pp. 58-59).

[...] As trajetórias dos vários artistas do período fizeram parte da então emergente indústria do disco, do rádio e do cinema. Observa-se, porém, certo silêncio sobre essa presença circense na maior parte da bibliografia que estuda e pesquisa a história das distintas expressões culturais da época. Quando os pesquisadores, acadêmicos ou não, do final da década de 1970, voltaram-se para os circos, restringiram-se a analisar a presença circense no disco, no rádio e na televisão, bem como os artistas daqueles espaços no circo, como “invasão”. Por outro lado, a dramaturgia veiculada nos circos-teatro pelos artistas circenses misturados aos outros não circenses, oriundos daqueles veículos, representava a “decadência” do “circo puro”.

[...] ao contrário, vemos que os circenses brasileiros do período de constituição do circo-família disputavam tanto a construção de novas linguagens culturais urbanas quanto o público dos diferentes setores sociais das cidades. Na sua forma de organização, apreendiam, recriavam, produziam e incorporavam referências culturais múltiplas e eram assistidos pelos trabalhadores, intelectuais, artistas e a população mais abastada (Idem. p. 61).

Pimenta também debate esse tema, no sentido de que o circo na verdade teria alimentado e orientado a televisão nos seus primeiros anos.

A televisão atendia ao gosto popular e soube articular sua programação de forma a atrair e comunicar-se diretamente com as diversas camadas da população, estruturando seu repertório a partir de uma programação musical, cômica e melodramática, ou seja, a partir dos mesmos elementos configuradores do Circo-Teatro. As telenovelas, herdeiras do apreço popular pelos folhetins, tornaram-se assunto obrigatório nas rodas sociais, programas de rádio e mídia impressa. Criou-se, como vemos ainda hoje, uma crescente rede de informações e de realimentação da programação televisiva, estimulando a audiência (PIMENTA, 2009, p. 95).

Na verdade, é possível encontrar até hoje declarações de nomes importantes na indústria televisiva exaltando o circo como inspiração fundamental da programação televisiva. Os exemplos mais óbvios são Daniel Filho, nascido de família circense, ator de circo-teatro e hoje ator, diretor e produtor de televisão na Rede Globo, autor do livro *O Circo Eletrônico* (2003), que trata da estrutura da produção televisiva; e o programa de auditório do Chacrinha, que reproduzia um circo em muitas de suas características. Aliás, programas de auditório tentam manter o mesmo tipo de comunicação direta com a plateia que o circo desenvolveu.

1. I. 6 O crescimento da cidade de São Paulo

A cidade de São Paulo, com o desenvolvimento sócio-econômico gerado pelo ciclo cafeeiro, teve sua população quadruplicada em dez anos, chegando aos 240.000 habitantes em 1900. A capital paulista passou a dividir com a capital federal o papel de grande centro artístico-cultural do país (PIMENTA, 2009, p. 37).

O fenômeno apontado por Pimenta só aumentou nas décadas seguintes:

[...] o acelerado processo de urbanização e de concentração urbana tornou cada vez mais distantes os terrenos onde era possível armar a lona e alojar os animais, além da relutância com que as prefeituras e empresas concordam em ceder locais para os circos (*Revista Visão*, agosto de 1977, p. 72-73).

O circo brasileiro começou a enfrentar dificuldades para se deslocar entre as cidades ou os bairros, para encontrar terrenos acessíveis apropriados para seus espetáculos e sua ocupação. O aumento da população, a especulação imobiliária, o valor crescente dos terrenos e a diminuição desses nas cidades faziam crescer as dificuldades na vida dos circenses.

As cidades, cada vez mais populosas, não ofereciam as mesmas condições para recepção dos circenses. As dificuldades em encontrar acomodações disponíveis, como pensões e casas de aluguel, próximas aos terrenos e sob contratos temporários, obrigaram os circenses a acelerar uma reestruturação social interna.

Artistas e funcionários passaram a morar, todos, no próprio terreno do circo, transformado assim em um pequeno vilarejo volante. Barracas de lona de algodão encerado foram a primeira opção, adotada em larga escala pelas famílias circenses, e seu uso como moradia perdurou por muitos anos (PIMENTA, 2009, p. 91).

Não foi possível confirmar as afirmações de Pimenta, no sentido de que seriam apenas esses os motivos de os artistas e funcionários terem ido morar nos circos, pois as barracas foram, também, opção de moradia entre artistas nômades, particularmente os circenses, durante todo o século XIX até metade do XX. Parece fazer mais sentido que um grupo familiar que está sempre em trânsito viva mais facilmente no local de trabalho, ainda que não tenha sido assim todo o tempo. Mas é aceitável que os preços das moradias (fixas ou temporárias) tenham dificultado e modificado as práticas dos circenses nos anos 1950 e 1960.

A autora lembra que essa opção barateou a vida dos profissionais de circo, mas também tornou-a menos segura. Morar em barraca torna a moradia suscetível às intempéries e a invasões. Assim,

[...] algumas companhias tornaram-se praticamente fixas nas grandes cidades, nas quais os circenses assumiam contratos de locação seguindo os padrões locais e chegavam a comprar imóveis. Esse movimento levou a uma mudança no perfil familiar circense. O nível de escolaridade aumentou entre os filhos de circenses, muitos dos quais optaram por outras profissões (PIMENTA, 2009, p. 92)

Para Silva, os circenses, desde a década de 1950, haviam iniciado um movimento de não mais transmitir à geração seguinte, na maioria seus filhos, os saberes circenses, pois estavam cada vez mais voltados para um processo, gerado em várias sociedades, de que a valoração e valorização social passava por frequentar “a escola”. Assim, vários grupos de artistas investiram na educação “formal” de seus filhos – e isso não é uma característica “apenas” brasileira. Dessa forma, a “fixação” das famílias teria sido anterior aos anos 1970.

As companhias que mantiveram a itinerância tenderam a optar por veículos, inclusive o ônibus-residência, primeira versão do *trailer*, que é usado até hoje.

Em matéria publicada no jornal *A Notícia*, no Rio de Janeiro, dia 4 de outubro de 1965, Edson Olimecha, de importante e longeva família circense, ao listar as seis iniciativas necessárias para a armação de um circo, colocou em primeiro lugar “[...] arranjar um terreno nos subúrbios, porque no centro já não existem mais, e alugá-lo”. Apesar de a matéria referir-se ao Rio de Janeiro, a realidade dos circos de São Paulo era a mesma, na opinião da imprensa, como atestou Campos, na matéria do *Diário da Noite*.

Em 1977, foi publicado na *Revista Visão*:

Há crise no circo. Enquanto poucas companhias mantêm bom padrão de apresentações, a maioria consegue apenas sobreviver, exibindo espetáculos sem impacto e não chegando a oferecer ao público um mínimo de conforto. [...] Estima-se que 75% das empresas estejam nessas condições (agosto de 1977, p. 72).

E, mais adiante, Miroel Silveira, na época presidente da Comissão de Circo, Circo-Teatro e Pavilhões da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo afirmou que

[...] o circo não precisa de subvenções, que nada resolvem, mas de condições mínimas de trabalho: terreno, água e luz. Se o terreno for cedido gratuitamente e apresentar condições favoráveis quanto à localização, pontos de água e luz, o circo resolverá outros problemas (*Revista Visão*, agosto de 1977, p. 73-75).

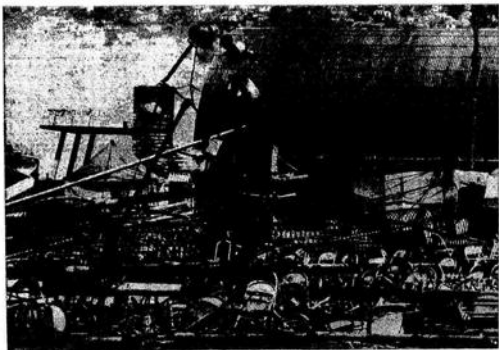
Ou seja, o custo na cidade era o maior problema e, aparentemente, insolúvel, assim como é até hoje, para o circo itinerante de Iona. Por fim, Bolognesi concorda: “Nos anos 1970 e 1980 já se percebia uma dificuldade que só veio a aumentar: a ausência de terrenos para a instalação de circos” (2012, p. 181).

Em um dos debates em sala de aula de Silva foi dito que é interessante o quanto os circenses itinerantes “presos” a um “único” espaço arquitetônico de apresentação tinham dificuldades no período (e até hoje) para investir em distintos lugares para se apresentarem. Historicamente, segundo a autora, antes do toldo (da cobertura, carpa ou lona) tornar-se o formato arquitetônico predominante durante um bom período da história dos circos itinerantes, os artistas inventavam, recriavam, produziam espaços distintos e diversos. Não sem tensões ou proibições, mas reelaboravam e construíam opções que não estavam dadas a priori. Em seu relato, Silva narra o quanto o circo de seu pai (e diversos outros circos, até hoje) ocupou ginásios de esportes, por exemplo, quando não havia terrenos disponíveis. De forma semelhante, diversas famílias ou trupes contemporâneas são vistas, hoje, ocupando prioritariamente espaços diferentes dos das lonas.

1. I. 7 Incêndio em Niterói e normas de segurança

TERÇA-FEIRA, 19 DE DEZEMBRO DE 1961
EDIÇÃO DE HOJE 46 PAGINAS

O ESTADO DE S. PAULO



19. 15 - Ferros retorcidos — eis o que sobrou do teatro do Circo Norte-Americano, após incêndio de poucos minutos, domingo à tarde, foi o mais terrível

Incendio de Circo em Niteroi Faz Centenas de Vitimas; Incerto o Numero de Mortos

Em favor das vitimas

As notícias sobre a tragédia de Niterói chegaram agora com as primeiras vítimas, e com a certeza de que o número de vítimas, que pelas circunstâncias que se lhe faz necessário.

Toda a Niterói se solidariza com os lares brutalmente atingidos, sendo justo também que, onde se houver necessidade, chegue a ajuda fraterna da nossa povo às vítimas e suas famílias. Assim pensando, o Estado "O Estado" apela a seus leitores, a fim de que enviem contribuições para esse fim destinado, juntamente com a sua própria contribuição de 200 mil cruzeiros.

Os doadores, em dinheiro, cheque ou vale postal, podem ser encaminhados à administração desta folha, à rua Major Quelidino, 25.

Grande movimento de solidariedade e auxilio em S. Paulo

O governo paulista reagiu ao trágico fim do espetáculo de Niterói, com o envio de uma comissão de solidariedade, para prestar assistência às vítimas e suas famílias. A comissão, composta por membros do governo e da sociedade civil, foi enviada imediatamente para Niterói, onde se encontra trabalhando para aliviar o sofrimento das vítimas e organizar a assistência médica e social.

A comissão também está trabalhando para organizar a assistência médica e social das vítimas. Ela está em contato com os hospitais locais e com as autoridades de saúde para garantir que todas as vítimas tenham acesso a cuidados médicos adequados.

Além disso, a comissão está trabalhando para organizar a assistência social das vítimas. Ela está em contato com as autoridades locais e com as organizações de solidariedade para garantir que todas as vítimas tenham acesso a alimentos, roupas e outros recursos necessários para sua sobrevivência.

Doações e assistência afluem rapidamente de todos os setores

Doações e assistência afluem rapidamente de todos os setores da sociedade paulista. Desde as grandes empresas até as pequenas organizações de solidariedade, todos estão contribuindo para aliviar o sofrimento das vítimas e suas famílias.

As doações incluem dinheiro, roupas, alimentos, medicamentos e outros recursos necessários para a assistência às vítimas. A assistência inclui a organização de hospitais de campanha, a distribuição de alimentos e roupas, e a organização de serviços de assistência social.

A rápida resposta da sociedade paulista demonstra o espírito de solidariedade e de compaixão que caracteriza o povo de São Paulo. É uma prova de que, quando necessário, todos estão dispostos a ajudar o próximo em necessidade.

As notícias sobre a tragédia de Niterói chegaram agora com as primeiras vítimas, e com a certeza de que o número de vítimas, que pelas circunstâncias que se lhe faz necessário.

Toda a Niterói se solidariza com os lares brutalmente atingidos, sendo justo também que, onde se houver necessidade, chegue a ajuda fraterna da nossa povo às vítimas e suas famílias. Assim pensando, o Estado "O Estado" apela a seus leitores, a fim de que enviem contribuições para esse fim destinado, juntamente com a sua própria contribuição de 200 mil cruzeiros.

Os doadores, em dinheiro, cheque ou vale postal, podem ser encaminhados à administração desta folha, à rua Major Quelidino, 25.

VENHA VER E RESERVAR O

Aero Willys 1962

na AGRO MOTOR

A MAIS ANTIGA CONCESSIONÁRIA WILLYS
Rua Julio Prestes, 141 - Rua Marquês de Iru, 537 (aberto até às 22 horas)

Balanco da tragedia

300, 15 (Estado) — O primeiro balanço da tragédia de Niterói, realizado pela comissão de solidariedade, revela que o número de vítimas é de 300, com 15 mortos e 285 feridos.

O balanço também indica que o número de famílias afetadas é de 150, com 300 pessoas em total. O governo paulista está trabalhando para garantir que todas as vítimas tenham acesso a cuidados médicos e sociais adequados.

A comissão também está trabalhando para organizar a assistência social das vítimas. Ela está em contato com as autoridades locais e com as organizações de solidariedade para garantir que todas as vítimas tenham acesso a alimentos, roupas e outros recursos necessários para sua sobrevivência.

Além dos fatores que transformaram toda a sociedade e influenciaram os circenses, o mundo do circo sofreu com um evento próprio: o incêndio do Gran Circo Norte-Americano em Niterói, em 17 de dezembro de 1961, que resultou na morte de mais de 500 pessoas, segundo algumas fontes.

**DA SUCURSAL DO RIO
E DO SERVIÇO LOCAL**

Cerca de 250 mortos e 400 feridos, dos quais 80 em estado grave são, segundo as últimas notícias, o trágico negativo do incêndio do Gran-Circo Norte-americano, domingo passado, à tarde, em Niterói, a maior catástrofe da história circense.

Duas mil e quinhentas pessoas assistiam ao espetáculo, que já estava na parte final, quando o toldo de lona (não de "nylon", como se propagou) pegou fogo. Três minutos durou o incêndio, e apenas des toda a tragédia. Estabeleceu-se o pânico, e centenas de espectadores, entre os quais havia centenas de crianças, foram esmagados e pisados antes de poder tentar escapar.

O governador do Estado do Rio, sr. Celso Pegganha, declarou estado de calamidade pública. Todos os hospitais foram utilizados, e muitos feridos transportados para hospitais do Rio. Todos os médicos foram chamados, e alguns deles arrombaram e estão usando o nosocomio estadual "Antonio Pedro", que estava em greve.

O Estado de S. Paulo, 28 de dezembro de 1961, p. 1. Trecho da mesma matéria.

Como se pode observar na matéria acima, o incêndio foi noticiado como: "a maior catástrofe da história circense". Todo o país parou para observar e tentar ajudar as vítimas, incluindo o Governador do Estado do Rio de Janeiro, que decretou estado de calamidade pública, e o Presidente da República, Sr. João

Goulart, que foi aos hospitais visitar os feridos e liberou cerca de 60 milhões de cruzeiros para o auxílio e tratamento das vítimas. São Paulo também se mobilizou no auxílio, assim como outros estados. Argentina e Estados Unidos enviaram auxílio, medicamentos e ajuda em dinheiro. Até o Papa João XXIII manifestou seu pesar e apoio aos feridos e familiares das vítimas.

Pimenta afirma ainda que o desastre (na verdade, um incêndio criminoso, causado por um ex-funcionário, recém demitido, durante uma sessão lotada) teve repercussões inimagináveis no país: resultou em diversas mudanças de comportamento por parte das autoridades, que impuseram aos circos itinerantes de lona um padrão de segurança difícil e caro e toda uma burocracia, exigindo diversos alvarás, que complicaram ainda mais aquele modo de organização do trabalho.

O Circo perdeu público imediatamente. Sua imagem foi extremamente prejudicada, em critérios de segurança, e associada a um evento trágico dos mais traumáticos, não só pelo vulto das consequências, em números absolutos, mas porque cerca de 70% das vítimas eram crianças.

Atentas aos apelos da mídia e respondendo ao terror crescente junto à população, as autoridades impuseram novas regras para a montagem e funcionamento de circos, por todo o país (PIMENTA, 2009, p. 96-97).

O governo brasileiro ficou muito preocupado com a segurança nos circos e, por via das dúvidas, baixou normas e regras complexas, para evitar que outro acidente semelhante pudesse ocorrer. Mas isso causou grandes dificuldades à atividade circense.

No ocorrido, a lona incendiou-se rapidamente (era de material sintético e, na época, não existiam substâncias anti-chamas), resultando na morte de mais de 300 pessoas no local e outros 200 em decorrência das queimaduras ou ferimentos.

A maioria dessas novas regras de segurança era inviável, tanto para sua adoção quanto para sua manutenção. Variando de cidade para cidade, as medidas passavam por: afixar um grande número de extintores, espalhados pelo circo; proibir o uso de serragem ou palha de arroz para forrar o chão; proibir a armação da cobertura; ordenar a presença ostensiva de bombeiros, brigada de incêndio e caminhões-pipa, pagos pelo circo, em todas as sessões; até obrigar a criação e instalação de sistemas de irrigação para manter a lona úmida (idem).

SEGURANÇA

"Se o Gran-Circo Norte-Americano tivesse condições de segurança não se teria incendiado tão desgracadamente", disse o sr. Antonio de Souza, presidente da Associação Brasileira de Proprietários de Circo. Acrescentou que não culpa o Serviço de Vistorias ou as autoridades de Niterói pelas falhas de segurança, por acaso existentes no pavilhão.

"O circo — afirmou — tem peculiaridades que fogem ao legislador e mesmo aos engenheiros ou peritos encarregados da vistoria. Nós, da Associação, sempre condenamos o tipo de armação denominado "americana", usado por aquele circo. Essa armação consiste de tendas armadas e sustentadas por meio de estacas, sem a proteção de cabos de aço para a sustentação dos mastros".

Para o sr. Antonio de Souza, "a segurança da sustentação fica repousando na capacidade de resistência da própria lona. Como ficou provado, essa segurança é nula. O sistema que preferimos, denominado de "volante", além dos cabos de proteção exige uma cobertura de lona ou pano impermeabilizado à base de cera, sulfato de cobre e breu. Se o Gran-Circo tivesse sido armado com esse sistema, a desgraça nunca teria acontecido".

Lembrou ainda o presidente da Associação que, nos últimos 10 anos, 6 circos pegaram fogo, durante o espetáculo, na Guanabara e no Estado do Rio. Trata-se dos seguintes pavilhões: Dorby (balão junino); Olmecha (fagulha de locomotiva); Regina (um menor ateou fogo); Regina, de novo (fagulha de locomotiva); Cacique (causa desconhecida); e Atlantico (incendiado pela assistência, porque suspendeu o espetáculo).

Em nenhum dos incêndios houve vítimas, já que os circos usavam o sistema de segurança indicado.

O Estado de S. Paulo, 28 de dezembro de 1961, p. 5

Houve, de certa forma, uma preocupação nacional relacionada aos circos. Uma parte da população sentia insegurança de acorrer às apresentações e os circos passaram a sofrer uma espécie de "perseguição" do poder público, no sentido de atender demandas difíceis e, segundo os donos de circos, em certos casos irracionais, para evitar outro incêndio semelhante. Não se pode afirmar que não foi correto que isso acontecesse, até porque os circos eram pouco regulamentados até então. Mas as medidas não facilitaram a vida dos circenses. E, no caso das medidas fora de propósito, dificultaram ainda mais. De minha parte, posso atestar que até hoje coisas semelhantes acontecem, relacionadas aos circos itinerantes e a todas as formas distintas nas quais hoje são organizados os espetáculos

circenses¹⁹, por desconhecimento das autoridades responsáveis pela segurança dos locais ou das assistências.

E se as autoridades impunham regras para a temporada circense em algumas cidades, em outras a instalação de circos foi simplesmente proibida. A tragédia de Niterói foi um golpe brusco para os circenses e seus reflexos foram instantâneos. A falta de público e os gastos decorrentes das novas medidas de segurança geraram prejuízos irrecuperáveis para muitos circos e, também nesse caso, a necessidade de redução de material e de pessoal refletiu-se no abandono, por parte de algumas companhias, da estrutura de Circo-Teatro (idem, p. 97).

Essa impressão de que o circo era perseguido persistiu. Em 1977, o malabarista Antero Reis foi entrevistado pela *Revista Visão*:

O circo precisa ser visto com mais boa vontade. Chega de tanta burocracia para liberar um alvará; de tanta dificuldade para a gente se instalar. Tem cidade que nem sequer nos deixa trabalhar. Dão as desculpas mais esfarrapadas para negar autorização (*Revista Visão*, agosto de 1977, p. 75).

Esse evento foi o que alcançou maior projeção na mídia, atraindo a atenção de grande parte da população brasileira, diferente de qualquer outro incêndio que tenha destruído circos, teatros ou cinemas no Brasil. Teve impacto até no exterior. Sobre o referido incêndio foi escrito um livro, *O Espetáculo Mais Triste da Terra* (2011), por Mauro Ventura.

Mas, por outro lado, encontramos uma matéria publicada apenas dois meses antes do incêndio do Norte-Americano, informando sobre a criação de uma Comissão Municipal de Circo, criada pela Secretaria de Educação e Cultura da Municipalidade de São Paulo:

¹⁹ Em 1991, em uma apresentação de trapézio no South Bank, em Londres, a equipe de Saúde e Segurança Pública da Prefeitura exigiu que os artistas parafusassem os pés de uma trave que, como se faz há mais de 400 anos, é sustentada apenas por espigas, como uma barraca, ou como os mastros de um circo. A exigência revelava, claramente, o desconhecimento por parte do funcionário, que decidiu agir para garantir a sua segurança, como fiscal, em detrimento do bom senso. E muitas outras situações semelhantes são encontradas até hoje, como por exemplo o teatro do Sesc Belenzinho, em São Paulo que, apesar de contar com um teatro que têm boas estruturas de fixação de aparelhos circenses, proibiu qualquer uso dessas exigindo estruturas autônomas certificadas. Em geral, o desconhecimento provoca medidas de proporções pouco lógicas.

Medidas de amparo aos circos

Como seu ultimo ato, antes de solicitar demissão da Secretaria de Educação e Cultura da Municipalidade, o prof. Fernando de Azevedo criou uma "Comissão Municipal de Circo, constituída de 4 membros, destinada a fazer um levantamento, uma análise e critica da situação dos circos na Capital. A comissão deverá apresentar sugestões sobre as medidas que possam ser tomadas visando o "reerguimento dos circos".

O prof. Fernando de Azevedo designou para integrar a citada comissão os srs. Daniel Bernardes, presidente da Associação Brasileira de Proprietarios de Circos; Francisco Colman, presidente do Sindicato dos Atores, Cenografos e Cenotecnicos; Paulo Seyssel, vice-presidente da Associação Brasileira de Proprietarios de Circos, e Augusto Boal, diretor de teatro. A comissão deverá apresentar relatório dentro de 30 dias, contados da data em que seus membros forem empossados.

FUNÇÃO

Numa de suas considerações justificativas da medida, o prof. Fernando de Azevedo diz: "os espetáculos circenses, além de constituírem um dos maiores divertimentos para o povo, podem ter ainda importante função social, de vigilância e censura, a qual é tanto mais eficaz quanto é somente rindo e fazendo rir que neles se castigam os costumes.

O Estado de S. Paulo, 23 de setembro de 1961, p. 16.

A Comissão seria formada por dois representantes da Associação de Proprietários de Circos e dois representantes do Teatro, o Presidente do Sindicato, Francisco Colman (também de família circense) e Augusto Boal, diretor de teatro. Essa Comissão deveria levantar sugestões para o "reerguimento do circo". A

comissão ressaltava o quanto a produção circense tinha uma função social importante, ao contrário do que maciçamente foi publicado após o incêndio.

A ideia de crise era disseminada. Não que não existisse crise, mas parece que poucos tinham noção das dificuldades encontradas por circenses ao longo da história.

De qualquer maneira, há bastante tempo existe o entendimento de que o circo é assunto de estado, e merece um olhar atento por parte dos governantes.

1. I. 8 O pensamento desenvolvimentista e a educação formal

Como reação à depressão dos anos 1930, e com apogeu nas três décadas que sucederam o final da 2ª Grande Guerra, o Brasil passou pelo período definido como o nacional-desenvolvimentismo, e que significou o alinhamento do país à política e economia mundiais, em particular aos dogmas da política econômica norte-americana. Nascimento descreve assim os resultados dos esforços de Juscelino Kubitschek para formar uma mentalidade nacional para o desenvolvimento:

No pós-segunda guerra mundial, a reconstrução dos países diretamente envolvidos no conflito gerou uma fase de crescimento da economia mundial, a denominada 'era de ouro', na qual deu-se o estabelecimento do 'Estado do Bem Estar Social' nos países centrais. Após a fase de reconstrução, ocorreu um período de ampla internacionalização do capital (NASCIMENTO, 2006).

A ideia do *Welfare State*, o "Estado do Bem Estar Social" ao qual se refere o texto deu a inspiração para que os governos defendessem a ideia do desenvolvimento a partir da entrada do capital estrangeiro:

O avanço do capitalismo para os países periféricos encontrou o Brasil numa forma peculiar de desenvolvimento, onde a entrada de capitais externos era discutida como opção para acelerar o seu desenvolvimento. Havia o consenso entre os grupos sociais na defesa da industrialização como forma de desenvolver o país.

[...] No final da década de 1950, o parque industrial brasileiro havia crescido e diversificado, consolidando a indústria de base no país (Idem).

Esse tipo de opção cobra seus dividendos e o Brasil observou seu perfil mudar radicalmente na segunda metade do século.

A partir dos anos 1950 o mundo vivia o período da Guerra Fria, que se instalou após o final da 2ª Grande Guerra. O mundo político foi dividido em duas grandes frentes ideológicas antagônicas. Os EUA tornaram-se referência política e econômica para países emergentes com preferência pelo capitalismo, especialmente na América Latina.

Os EUA foram referência das elites de direita e usaram as aberturas que tiveram para interferir nos processos políticos e econômicos daqueles países, em particular do Brasil. Hobsbawn cita “[...] a cruzada global anticomunista na Guerra Fria” (HOBSBAWN, 2002, p. 204), durante a qual havia o *slogan*: “É melhor estar morto que ser comunista” (idem, p. 219), tal era a aversão ao comunismo, resultante da “[...] furiosa retórica da cruzada anticomunista do ‘Mundo Livre’” (idem, p. 216). Esse sentimento anticomunista foi forte em países como o Brasil, incorporado oportunamente pelas elites brasileiras desde a década de 1950. O modelo escolhido para o desenvolvimento brasileiro, aproveitando as mudanças geopolíticas do mundo pós Grande Guerra, foi o modelo desenvolvimentista norte-americano.

Lima, em artigo sobre a era Vargas, relata que:

Os EUA [no período 1945-54] já substituem a Grã-Bretanha como nova potência mundial, apoiados na nova configuração dos organismos de Bretton Woods – o FMI, o Banco Mundial e o GATT -, instrumentos poderosos de regulação sobre o mundo; na transferência de seus grandes grupos industriais pelo mundo e na consolidação de uma força militar que garante a aplicação da pax americana, exercida até hoje a partir da persuasão armada quando o comércio não é suficientemente capaz de impô-la (LIMA, 2004, s/p).

Esse modelo abriu caminho para a forte urbanização, o crescimento rápido das favelas nas grandes cidades, para o aumento das desigualdades sociais no Brasil e para o Golpe Civil-Militar de 1964. O modelo acabou

[...] agregando os setores mais conservadores da sociedade até a deposição de João Goulart pelo golpe militar de 1964 e a perseguição aos movimentos populares e de estudantes até serem extintos (NASCIMENTO, 2006).

Os EUA utilizaram a vitória na guerra para estabelecer grande influência política, econômica e cultural no mundo ocidental, ao menos como alternativa para o aparente poder soviético, que Hobsbawn descreve como objeto de “[...] repulsa,

mas também de respeito” (2002, p. 203) por parte das potências ocidentais do pós guerra.

[...] na Guerra Fria, com amplo auxílio da propaganda financiada pelas autoridades americanas e britânicas, a aversão ao stalinismo e a crença [...] de que a União Soviética visava à imediata conquista do mundo ganharam uma dimensão histórica (idem, p. 198)

Hobsbawn refere-se à Europa no trecho acima. Mas pode-se imaginar a influência de tal sentimento no Brasil da época.

Sobre o Terceiro Mundo, ele escreve que

[...] entre 1960 e a metade da década de 1980 aquilo que os Estados Unidos chamavam de “mundo livre” passou pela fase de maior disseminação de governos não democráticos desde a queda do fascismo, tipicamente em forma de governos militares (idem, p. 338).

Lima faz um retrato sombrio do legado do desenvolvimentismo:

Muita água passou debaixo da ponte da história política brasileira desde então [a era Vargas], bem como do capitalismo, que abandonou o crescimento virtuoso do keynesianismo, do pleno emprego e da regulação estatal, para implementar uma política neoliberal que tem gerado concentração de renda em escala mundial, [...] consolidando o desemprego estrutural e aprofundando os desníveis tecnológicos e de bem estar entre os países ricos e aqueles da periferia do sistema.

Os Estados Unidos da América têm ampliado seu poder em escala mundial e pretendem firmar-se enquanto um império. O Brasil de hoje, passados 50 anos do suicídio de Vargas, se vê vulnerável na dependência dos capitais externos e submetido às exigências oriundas em grande medida dos EUA. Não tem um projeto alternativo para enfrentar os desafios das desigualdades sociais e da concentração de renda, não tem perspectiva de desenvolvimento que seja inclusivo, e teima em seguir os ditames de políticas de ajuste formuladas desde os organismos internacionais. O País tem se modernizado mas, ao mesmo tempo, excluiu os trabalhadores urbanos e rurais dos frutos do bem estar. É necessário, portanto, repensar criticamente os descaminhos político-econômicos, sociais e ambientais que vêm dramatizando e esgarçando o tecido social da nação. Não basta crescimento econômico, mas um desenvolvimento que seja estruturado no bem estar dos trabalhadores e, neste sentido, o legado de Vargas tem atualidade e ensinamentos ainda hoje válidos (LIMA, 2004, s/p).

Inspirados pelo sucesso norte-americano, os governos Vargas e Kubitschek encaminharam o país para o nacional desenvolvimentismo, buscando a

industrialização, o crescimento e o emparelhamento com as grandes economias mundiais. Mas, apesar das conquistas da era Vargas, como a CLT e o salário mínimo, acompanhadas da instituição de estatais importantes na formação do estado moderno brasileiro, como a Petrobrás, o BNDES, a Eletrobrás e a SUDAM, esse modelo ampliou as diferenças sociais brasileiras. Ampliou a pobreza, não permitiu que a educação pública acompanhasse o crescimento econômico, industrial ou empresarial, dificultou a manutenção dos pequenos empreendimentos, em prol das grandes empresas multinacionais e manteve um estado poroso para a corrupção.

Encontramos no texto de Cruz o seguinte resumo da constituição do nacional-desenvolvimentismo, face às mudanças no mundo ocidental, consolidando o capitalismo internacional não apenas no Brasil:

No plano mundial termina a 2ª Guerra (1945), o que representou para a humanidade uma nova fase nas relações internacionais e nas diversas esferas da vida societal. Elabora-se, a partir daí, a Carta das Nações Unidas na Conferência de São Francisco, além da expansão do Plano Marshall em amplas regiões do mundo subdesenvolvido, consolidando deste modo, as transformações efetivadas no nível estrutural do capitalismo mundial.

No plano nacional, os anos 40 foram marcados pelo fim da ditadura Vargas, o que levou à redemocratização institucional do País, sobretudo, com a realização das eleições em que o General Eurico Gaspar Dutra, candidato da coligação PSD/PTB foi eleito Presidente da República. A partir das prioridades estabelecidas pelo seu governo, a política econômica brasileira foi se moldando à associação com o capital financeiro internacional, consoante com o plano do pós-guerra de imposição de uma nova ordem mundial (CRUZ, s/d, s/p).

Nesse contexto, a população brasileira aderiu ao pensamento norte-americano em várias vertentes. Para este trabalho, o aspecto mais relevante talvez seja o fato de que a população, de forma crescente, passou a valorizar a instituição escolar, optando por ela para a formação de seus filhos. Houve ainda uma transição no modo de pensar brasileiro sobre a educação, do modelo humanista francês, vigente até o início do século XX, para o modelo tecnicista norte-americano. Na tese de doutoramento de Borges encontramos a seguinte tabela, a respeito do assunto:

Tabela 1: Evolução da matrícula, geral e por nível, 1933-1998

Ano	Número	População	Matrícula/ pop. total
1933			
Ensino fundamental	2.107.617		5,3%
Ensino médio	108.305		0,3%
Ensino superior	22.851		0,1%
Total	2.238.773	40.000.000	5,6%
1998			
Ensino fundamental	35.792.554		21,4%
Ensino médio	6.968.531		4,2%
Ensino superior	1.947.504		1,2%
Total	44.708.589	167.000.000	26,8%

(In: BORGES, 2011, p. 108).

Nota-se pela tabela acima que a população matriculada nas escolas formais brasileiras cresceu aproximadamente cinco vezes, em números relativos (de 5,6% para 26,8% do total da população estudando) – entre os anos 1933 e 1998. Considerando-se os níveis de ensino, o crescimento é proporcionalmente menor no ensino fundamental: 403%, em valores relativos. No ensino médio, o crescimento é de 1.400% e no ensino superior, 1.200%. Este pode ser considerado um dado positivo para a nação em crescimento. Mas a forma como isso ocorreu contribuiu para a disseminação da ideia segundo a qual a produção de conhecimento e saberes só seria valorizada dentro dos muros “oficiais de ensino”; isso estava sendo gestado desde as décadas de 1940/50, sendo que diversos grupos deram concretude a esses movimentos, deixando de transmitir saberes/práticas que há séculos realizavam. Entre esses grupos estavam os circenses itinerantes de lona.

A partir da década de 1950 houve uma mudança no modo de organização dos modos de vida que levou muitas famílias a desistirem do circo, ou ao menos desistirem da continuidade da própria família no circo, na itinerância. Optaram por levar suas crianças às escolas fixas, acompanhando o movimento crescente da sociedade brasileira.

A ênfase no desenvolvimento econômico do país, como pressuposto para o desenvolvimento das demais instâncias da sociedade, produziu uma inversão do papel do ensino público, colocando a escola sob os desígnios do mercado de trabalho, passando a concepção produtivista a moldar todo o ensino brasileiro por meio da pedagogia tecnicista (NASCIMENTO, 2006, s/p).

Essa “concepção produtivista” à qual se refere Nascimento moldou também o pensamento sobre a formação das crianças, no sentido de adquirir um ofício “respeitado”, de prestígio na sociedade. Da mesma forma, a “pedagogia tecnicista” citada pode ser observada no fato de muitos circenses passarem a tentar tornar-se especialistas em apenas um número do espetáculo, priorizando apenas uma técnica em detrimento do perfil mais “generalista”, como ocorrera tradicionalmente, durante os duzentos anos anteriores, para a maioria deles. A produção circense tinha seu prestígio posto em cheque, com tantas pessoas acreditando na “crise” pela qual estariam passando os circos brasileiros.

Enquanto o desenvolvimento caminhava fundamentalmente no sentido da expansão do capitalismo industrial no Brasil, a educação escolar continuava a estruturar-se em bases, valores e técnicas próximas da mentalidade pré-capitalista (idem).

Essa estruturação talvez seja responsável pela notória dificuldade que os circenses sempre tiveram de ter suas crianças aceitas nas escolas das cidades por onde passavam, apesar da existência de lei garantindo esse direito. Câmara e Silva escreveram:

No entanto, a partir das décadas de 1960/70, a produção do espetáculo circense e o próprio circense, em si, passam por transformações significativas. Um dos indicativos importantes era precisamente certa ruptura na transmissão à geração seguinte, uma mudança na característica marcante da história dos circenses, que era o circo ser uma escola única e permanente. A valoração social passava a não ser mais a aprendizagem dada no próprio circo, por seus próprios membros; ela estava voltada para a aprendizagem oferecida nos bancos escolares “formais” (2004, s/p).

É importante lembrar que, na definição dos processos de formação e aprendizagem vigentes e usuais até então, os laços de sangue não eram determinantes para que os “novatos” (ou os que fugiam, se incorporavam por casamento etc.) não fossem envolvidos no processo de formação e socialização dos circenses. Não é raro que um “agregado” fosse incluído na “família” e tinha, por

parte de seus mestres, a mesma atenção, no que diz respeito à sua formação, que os filhos legítimos daquela família. José Wilson contou:

Fui criado por meu tio, J. Mariano, que era casado com minha tia. Esse meu tio criou a gente, minha mãe, meus irmãos, ensinou, pôs no mundo... Éramos 6 irmãos e 6 primos, 7 mulheres e 5 homens. A gente fazia o espetáculo inteiro no circo dele, números de grupo, individuais. Com 8 anos, eu fazia o trapézio fixo. Aí fui crescendo e aprendendo tudo que era número. Eu fazia percha também, com meu irmão, o Zé Moura. Fazia trio de parada. Até que chegamos aos voos, no globo, que foi o máximo a que a gente chegou.

Naquela época o circo dele chamava-se Brasil Lux. Depois mudou o nome, foi J Mariano, Spadoni. O Spadoni²⁰ desse meu circo é dele. Trabalhei com meu tio até os 13 anos. Aí saí sozinho, fui para o mundo, me separei dos irmãos (Entrevista com José Wilson Moura Leite, 2015).

Assim, o processo de formação e aprendizagem no circo dizia respeito a todos daquela geração. E foi esse aspecto que foi modificado, que foi alterado, influenciado pelas mudanças de paradigma da sociedade brasileira: apesar da prática corrente de formação das novas gerações dentro da lona, aquele momento histórico começou a ver muitas famílias agindo de modo diverso, desvalorizando o ensino praticado entre os grupos, no qual a transmissão oral dos saberes e práticas formou durante mais de 200 anos artistas profissionais: na maneira de pensar de várias famílias circenses, as escolas únicas e permanentes que eram os circos itinerantes não mais davam conta de preparar seus filhos para a vida profissional (ou, alternativamente, o ofício circense passou a ser visto como demasiado duro para uma vida “aceitável”). Lembre-se que isso se aplica a muitas famílias, mas não a todas.

Quanto à transmissão oral dos conhecimentos, desde a década de 1950 os artistas de circo começaram a se voltar para a educação “formal” de seus filhos, o que significa que muitos deles deixaram de ser portadores daqueles saberes (CÂMARA e SILVA, 2004, s/p).

Não havia como preparar “formalmente” os filhos de circenses para o ofício no circo – pela inexistência de instituições “formais” de ensino desses saberes – e a preparação oral não era mais aceita. Muitos artistas circenses não mais acreditavam

²⁰ Circo Spadoni é o nome do circo com o qual José Wilson itinera hoje em dia, fazendo espetáculos pelos bairros e periferia paulistana. Foi o local onde a entrevista foi realizada. Mas ele continua dono também do Circo Escola Picadeiro, cuja sede situa-se atualmente em Osasco, na grande São Paulo.

no que a profissão poderia lhes oferecer. Assim, donos de circo e pais de crianças que nasceram no circo, e que tinham as condições de optar, começaram a deixar seus filhos em locais onde pudessem cursar escolas “de verdade”. E esse fato pode ser apontado como uma das mudanças significativas que acabaram sendo responsáveis pelo surgimento das escolas de circo no país – que, aliás, já estava sendo desejada e preparada desde a década de 1920.

Uma discussão que cabe sobre este aspecto é o da validade e completude dos ensinamentos proporcionados pela escola única e permanente que eram os circos de lona. Segundo vários autores, o que era aprendido superava e muito os aspectos estritos das técnicas e habilidades circenses, envolvendo todo o aprendizado que uma criança circense precisava ter, e consistia, em linhas gerais, em todos os conhecimentos relacionados à arte, administração, manutenção da estrutura e planejamento da atividade circense, incluindo a capacidade de leitura e escrita, matemática, engenharia para fazer e montar o circo, eletricidade para lidar com os recém adquiridos refletores teatrais (o circo foi um dos pioneiros na utilização de iluminação cênica elétrica, no final do séc. XIX – SILVA, 2005), oratória para lidar com os administradores das cidades e localidades visitadas pelos circos, *design*, para a criação e renovação constante de seus cenários e instalações, e assim por diante. Ou seja, não era uma formação “deficiente”, como se passou a acreditar na segunda metade do século XX. Ser circense significava conhecer e dominar uma imensa gama de técnicas, estratégias e conhecimentos que eram comparáveis às dos grandes empreendimentos em outras áreas, além de várias linguagens artísticas. Como explica Silva em grande parte de sua produção, isso era constituinte da produção do que significava ser circense.

Então, em função da crescente descrença no ofício e na realidade profissional para suas crianças, muitos circenses passaram a deixá-las nas cidades, com familiares ou eles mesmos deixando a itinerância, para que se educassem “de verdade”, na instituição escolar “formal”. Isso foi reforçado pela já citada crescente valorização da especialização no circo, também um ideário herdado da cultura norte-americana (ver adiante). Por fim, Roger Avanzi, no livro escrito em parceria com Tamaoki, descreve um momento do circo Nerino, o circo de sua família em 1961, no qual essas opções estavam sendo feitas:

Mudança de Rota:

Assim que Ronita completou idade escolar foi morar com os avós maternos em São Paulo, para que pudesse estudar. Não como eu e sua mãe, de cidade em cidade, com um professor particular ou curso por correspondência, mas num colégio fixo. Logo depois, foi a vez do Pissingo. Só a Roseli, que ainda não tinha idade para frequentar a escola, ficou conosco. A família reunia-se apenas nas férias escolares.

Eu e a Anita *queríamos que eles se formassem, tivessem um diploma que lhes possibilitasse uma vida melhor do que a que o circo estava nos oferecendo*. Meus filhos eram talentosos, se tivessem ficado no circo teriam se tornado bons artistas. A Ronita sempre foi muito afinada e tocava bem o acordeão. A Roseli fazia bola, o Pissingo foi durante um tempo o Marcelino, do “Marcelino Pão e Vinho”. Mas não se desenvolveram na arte porque nós não incentivamos. E não fomos os únicos. Nesse período²¹, a grande maioria das famílias circenses assim procedeu (AVANZI e TAMAOKI, 2004, p. 296. Grifo nosso).

1. I. 9 O Golpe civil-militar brasileiro

Houve mais um acontecimento, ocorrido pouco tempo depois, que influenciou negativamente o fazer circense e sua relação com o público: o golpe civil-militar de 1964. Segundo Pimenta, em função da ordem de não haver aglomerações populares, as pessoas não se sentiam seguras nos circos e os próprios artistas teriam ficado intimidados e sem “alegria” para os espetáculos. Ou seja, os anos de chumbo foram duros também para os circos. Pode-se imaginar que o golpe de 1964 não tivesse influenciado muito o modo de vida nas cidades do interior, das cidades menores do Estado de São Paulo ou do resto do país. As grandes cidades sim foram os focos da repressão, pois era onde se concentravam as universidades e, de maneira geral, os jovens politizados e os movimentos de guerrilha, ou que se parecessem com guerrilha ou “atividades subversivas”. Assim, é provável que, como as grandes cidades eram importantes praças para os circenses, aqueles circos que estavam ao redor desses grandes centros tenham realmente sentido mudança no humor de seu público. Talvez o período da repressão não tenha sido sentido da mesma forma pelos circos que rodavam apenas em cidades menores (pequenas e médias, na realidade, a maioria dos pequenos e médios circos). Mas, pela descrição da autora, a recuperação do trauma causado pelo incêndio de Niterói foi

²¹ O período referido é o ano de 1961.

surpreendida pelo golpe civil-militar:

Se as mudanças políticas e sociais instauradas ou desencadeadas pelo golpe repercutiram sobre todas as camadas da sociedade e sobre todos os setores, como economia, educação e cultura, também tiveram seu reflexo no lazer e no Circo (PIMENTA, 2009, p. 97).

“Foi tudo muito difícil. Não é que fossem pegar alguém no circo, a gente não era ameaça pra eles, mas não tinha mais clima pra nada, entende? As pessoas... qualquer pessoa... tinham medo até de sair de casa. A gente ouvia muita história, estudante desaparecendo. Quem tinha filho sofria mesmo que não fosse com o filho dele. É que podia ser, né? Ninguém tinha cabeça pra ir pra circo, festa, baile. Acho que nem festa de aniversário as pessoas faziam. Que dirá se arrumar pra ir pro circo” (Cecília Beraldo Rosa. In: PIMENTA, 2009, p. 97).

“O clima ficou pesado. A gente não tinha nem cara de fazer piada no picadeiro. Tinha medo, né? O público... você sabe, quem tem criança acaba tendo que fazer alguma coisa, e tinha família que ia pro circo. Mas era pouco e... ficava esquisito. Tudo desanimado. Era uma espécie de nuvem... nem a criançada gritava. Parece que sabiam... fora que tinha toque de recolher, essas coisas. Soldado na rua... não dava ânimo” (Ubirajara Reis Pimenta. In: PIMENTA, 2009. P. 97)

O golpe civil-militar (muitos órgãos de imprensa e comunicação privados, como a Rede Globo de Televisão e os jornais *Folha da Manhã* e *Folha de S. Paulo* apoiaram o golpe e foram coniventes com a repressão) instaurou uma sensação de insegurança generalizada entre a população, independentemente de posições políticas. No caso dos circos, isso foi sentido na afluência do público. A população estava com medo de sair de casa.

Assim, entre crises e reformulações estruturais, muitas mudanças se estabeleceram nos padrões circenses em nosso país. Essas mudanças tornaram inviáveis a sustentação de elencos numerosos e o investimento em criação e manutenção de material cênico. O Circo-Teatro, nos moldes estabelecidos até então, era uma atividade complexa e trabalhosa, para a qual toda a companhia concentrava esforços e dedicava seu tempo, e tudo isso o tornava um empreendimento financeiramente arriscado (PIMENTA, 2009, p. 98-9).

Como apontamos anteriormente, Pimenta se refere ao circo-teatro, pois foi esse o tema de sua pesquisa. Mas não há porque não acreditar que isso não se

aplicasse igualmente a todos os tipos de circo, pelo menos àqueles próximos à cidade de São Paulo.

Mas o período da ditadura teve reverberações mais amplas, levando o país a uma certa apatia política, a um imobilismo que, no meio artístico, representou, muitas vezes, falta de ousadia. No circo, pode ter sido um dos fatores que levaram a uma certa homogeneização da produção que passava pela cidade de São Paulo.

1. I. 10 A relação dos circenses com as cidades e os “de fora”

Esse fascínio era despertado desde a chegada do material. Os artistas participavam da montagem do circo, sob os olhares atentos e curiosos de populares espalhados por todo o entorno do terreno.

Tentar adivinhar quem faria o quê no espetáculo era desculpa para não tirar os olhos dos artistas. Comentários aparentemente inocentes sobre a força física dos artistas, revelavam o quanto as jovens da cidade estavam encantadas.

E os artistas não se faziam de rogados. Jovens, cheios de energia, brincalhões e charmosos, lançavam sorrisos e não escondiam, de todo, o ouro. Entre um fardo e outro, saltavam e exibiam-se atleticamente (PIMENTA, 2009, p. 88).

O fascínio que os circenses provocavam nos jovens das cidades talvez fosse a principal razão de a relação entre os dois grupos sociais, famílias circenses e sociedades locais, não ser sempre fácil. Silva trata também desse tema (2009-a), e se refere às dificuldades encontradas pelos circenses para se relacionar com as cidades, com os habitantes e as sociedades locais, já que havia preconceito sobre os mesmos; os circenses, ao mesmo tempo que eram desejados, esperados e provocavam fascínio, também eram ainda vistos como pessoas diferentes, pouco merecedoras de respeito ou confiança (na verdade, merecedoras da desconfiança de alguns grupos sociais locais). A autora tem um capítulo inteiro dedicado à relação entre os circenses e as sociedades locais, denominadas por alguns artistas como os “de fora”. Nele, analisa as dificuldades apontadas pelas fontes orais, decorrentes do contato com essas sociedades e do moralismo enfrentado pelos circenses por serem artistas, circenses e nômades, itinerantes. Ela sugere que, apesar de não serem perseguidos como os ciganos,

[...] não estavam salvos de serem constantemente enquadrados no limite da marginalidade. O público [...] ao mesmo tempo que se

dirigia ao circo movido pela magia, fascínio e sedução, garantindo sua existência, também o rejeitava (SILVA, 2009-a, p. 141).

Talvez em função do sentimento de sedentarização, observado por Regina Horta Duarte e por Silva, da sociedade do século XIX “[...] que se pretendia ‘fixadora’ e com um conjunto de conceitos normatizadores aplicáveis às atividades das pessoas, esses grupos [os circenses] eram considerados dissonantes frente aos projetos homogeneizadores” (DUARTE, 1995; SILVA, 2009-a). Ressalto que Horta Duarte realizou sua pesquisa sobre o século XIX, mas Silva considera que havia muitos traços desse comportamento na sociedade brasileira até os anos 1960/70, já que fazem referência a isso os artistas entrevistados em sua pesquisa. Ou seja, a sociedade tinha medo do modo de vida do circo e impunha aos circenses um certo “isolamento”, que podia ser observado, entre outros exemplos, na dificuldade de as escolas “formais” aceitarem as crianças circenses, apesar de uma lei federal, de 1948, garantir esse direito.

Silva também reflete sobre a pressão moral vivenciada pelos circenses que, por serem artistas itinerantes, sofriam com o pré-julgamento das pessoas nas cidades. Pode-se dizer que ainda há resquícios desse modo de pensar nos dias de hoje. Ao menos de minha parte, mesmo sem ser artista circense de família, posso confirmá-lo. Mas mais uma vez, essas dificuldades não impediam e não impedem artistas de seguir na profissão, ou não provocam debandadas perceptíveis do ofício artístico. Isso sempre aconteceu com os circenses, era algo com o que estavam acostumados a lidar. Entretanto, isso também fazia parte da complexa rede de significação da profissão que, tomada no conjunto da diversidade de elementos, foram contaminando e minando projetos de futuro.

1. I. 11 A especialização dos artistas do circo

Para os próprios circenses, a realidade nos anos 1960 já se mostrava bem diversa daquela dos anos 1930. Os circos-teatro, com seus palcos, cenários, carroças de figurinos eram muito caros para a realidade daquele momento. Na verdade, a produção circense como um todo começou a ficar excessivamente cara para muitos empresários do circo. A itinerância começava a se mostrar inviável. Pelos custos, pela falta de terrenos (ou valorização dos mesmos, fazendo com que sua ocupação pelos circos fosse não mais por permuta, em troca de ingressos, mas

por um valor de aluguel) e pelo adensamento das cidades, fazendo com que os circos tivessem mais dificuldades para se aproximar do público mais rico.

E, diante dessa realidade, as mudanças tinham de acontecer: como em todos os momentos de sua história, o circo se transforma e se reconfigura de acordo com seu tempo. E uma das mudanças ocorridas naquele período, segundo alguns estudiosos, foi a assimilação de certos padrões técnicos e estéticos dos circos norte-americanos²²: “Naquele momento o padrão que imperava nos grandes circos era o padrão *show-business*” (entrevista com Mario Bolognesi, 2015). Bolognesi prossegue dizendo que “[...] na época [entre 1983 e 1985], por exemplo, rodavam pela periferia os que sobraram, o escombros do circo norte-americano” (idem).

Mas o mais relevante foi o fato de que o modo de organização do trabalho dos circenses mudou.

A organização da empresa circense modulou-se, inicialmente, a partir das famílias. Contudo, principalmente a partir das últimas três décadas do século XX, o circo brasileiro vem passando por um processo de transformação em suas formas de organização. Nesse processo tem imperado a ideia e a prática da empresa capitalista de contrato de mão de obra especializada. Isso torna-se evidente nas grandes companhias, como o Circo Garcia, o Tihany, o Beto Carrero, o Vostok e outros (BOLOGNESI, 2003, p. 49).

A empresa circense, como Bolognesi se refere aos circos dos anos 1970, tenta se adequar aos padrões da economia vigente. Mas, como temos dito, os circenses sempre se adequaram aos padrões não somente econômicos, mas também culturais e sociais vigentes em cada período ou sociedade. Porém, na segunda metade do século XX, embora já ocorressem os processos capitalistas com seus modelos especializantes, para o grupo social circense, onde a transmissão dos saberes e de formação em seu ofício dava-se pelo grupo familiar, esse movimento de mudança no modo de organização do trabalho consolidou-se nos últimos trinta anos do século, ainda que tivesse se iniciado bem antes. Assim, uma parte dos artistas passou a se preparar para fazer apenas um número, influenciados pelo modo de pensar do desenvolvimentismo, pela referência norte-americana ou mesmo buscando uma possível diferenciação, uma melhoria (nem

²² Com isso não nos referimos ao estilo de lona e a técnica de montagem, mas ao formato do espetáculo, com maior ênfase no apresentador, na individualização e valorização dos nomes dos artistas e nos brilhos e paetês, quase que símbolos dessa fase do circo.

sempre alcançada) que poderia lhes render melhores contratos ou, ao menos, melhores condições de trabalho. Muitos empresários preferiam contratar números avulsos, podendo assim negociar melhor com os artistas e, eventualmente, encontrar melhores números – que fique claro que o fator de qualidade era o fato de poder escolher entre algumas opções, já que um dono de circo, quando pode escolher, imagina ter a opção de escolher um número “melhor”, entre os que lhe são oferecidos. Observe-se também que esta não é a única razão pela qual os circenses começaram a se especializar e nem foi um movimento que gerou maior qualidade nos números. Pelo contrário, pode-se observar que, no longo prazo, isso tendeu a empobrecer a linguagem, contribuindo para que muitos circos apresentassem espetáculos menos interessantes, apesar de alguns números terem se destacado. Nada é absoluto no mundo da arte, sabemos disso. O que Magnani escreveu (2003) sobre o artista se ver obrigado a tocar sete instrumentos, considerando isso uma limitação, talvez já estivesse se impregnando na impressão dos circenses sobre seu próprio trabalho.

Os artistas começaram a especializar-se em uma única habilidade, e o dono do circo passou a contratar esse artista apenas para fazer seu número, em negociações que envolviam moradia, água e luz, às vezes alimentação, às vezes transporte e, principalmente, o direito de comercialização de algum produto no *foyer* do circo, como pipoca, algodão doce ou refrigerantes. Com um novo modo de relações trabalhistas, entre elas a não contratação das famílias, mas apenas dos artistas, e com salários supostamente baixos, esses outros acordos fazem parte da negociação e são, em muitos casos, um atrativo maior até que o salário ganho com seu número, como artista.

A partir da década de 1960, é somente o artista, individualmente, que é contratado, sem fazer parte de suas obrigações nada além de trabalhar no espetáculo. Quanto à transmissão oral dos conhecimentos, desde a década de 1950 os artistas de circo começaram a se voltar para a educação “formal” de seus filhos, o que significa que muitos deles deixaram de ser portadores daqueles saberes (CÂMARA e SILVA, 2004, s/p).

Na época, as conquistas desde o período Vargas em benefício da classe dos trabalhadores estavam cada vez mais fortes e estabelecidas e os circenses, pode-se inferir, perceberam que não eram elegíveis para os benefícios que a maior parte da sociedade brasileira adquirira.

[...] Apesar das grandes companhias circenses adotarem o modelo empresarial, a política de contratações que exercem não contempla as mínimas garantias trabalhistas. Prevalecem ainda os contratos verbais, com vínculos precários, suscetíveis de um rompimento a qualquer hora. As relações de trabalho passam ao largo das leis e os artistas não têm nenhuma espécie de garantia ou previdência social. No geral, os salários oferecidos são baixos (BOLOGNESI, 2003, p. 50).

Aposentadoria, para os circenses itinerantes, é até hoje algo complexo e raro. Assim como outros direitos sociais.

Nesse período, os “vencedores” da Segunda Guerra Mundial eram as referências para uma sociedade que ainda se julgava menor, inferior e “pior” que os países “desenvolvidos”. Os Estados Unidos eram o modelo para muitos brasileiros.

De qualquer maneira, mesmo a partir das mudanças ocorridas no modo de organização do trabalho circense e dos processos de socialização/formação/aprendizagem, os circenses do sudeste brasileiro não deixaram de montar espetáculos memoráveis, com números e artistas impressionantes – Bolognesi cita alguns deles, em entrevista:

Mas havia alguns números que chamavam bastante a atenção, alguns números especiais. Por exemplo, o trapézio dos Neves. Eu vi o Gilberto fazer quatro voltas e meia. E ele estava ensaiando a quinta. Isso era de tirar o chapéu²³. Os Ortaney, nos malabares, quando estavam a Miriam, o marido e o Darly, era um troço impressionante. Aliás, depois de muito tempo, fui ver a Miriam e o marido dela²⁴, no circo do Marcos Frota e, por acaso, no número deles, acabou a energia. A Miriam pegou três claves de fogo, acendeu-as e ficou uns 15 a 18 minutos jogando malabares com as tochas de fogo no escuro, sem repetir nenhum truque. Então, essas

²³ Eu acompanhei os treinamentos da trupe, cheguei a fazer alguns ensaios com eles. Havia, na época, os Neves e os Alves. Ambas trupes fortíssimas. Gilberto Alves era da trupe dos Alves, e estava ensaiando o quádruplo salto mortal no trapézio de voos, o recorde mundial. Não se tem notícia, até hoje, de alguém que tenha feito o quádruplo. Normalmente ele fazia o triplo e meio (três voltas no ar, mais meia volta e entregava as pernas para o portô). Para mim, foi o maior trapezista que já vi ao vivo. Pelo que dizem seus parentes e antigos parceiros, ele treinou por vários anos para pegar o quádruplo salto mortal e conseguiu uma única vez. Um dia, em que havia alguns alunos do Circo Escola Picadeiro assistindo ao treino e havia um colega gravando em vídeo, depois de algumas tentativas ele conseguiu. Foi uma explosão. Ao conferir se havia sido gravado, o videoasta disse que não tinha gravado. Gilberto então ficou obcecado, tentou mais várias vezes, sem sucesso. Pelo que me disseram, ele seguiu tentando por muitos anos depois disso, sempre sem sucesso.

²⁴ Alex Brede, filho de Marion Brede, artista de relevo pela qualidade de seus números. Hoje, ambos são professores de toda uma geração de artistas em Campinas.

coisas faziam cair o queixo! Me lembro de um número de equilíbrio em escada, escada Bartolete, não me lembro do nome do artista, mas era um número que ninguém mais fazia, e era também de arrepiar (2015).

Mas o formato não era a garantia de sucesso ou qualidade. Um espetáculo baseado em truques, cada vez mais difíceis, sem a multiplicidade e variedade de linguagens e técnicas, resultante das muitas habilidades dos circenses, às vezes não conseguia superar o que o espectador já tinha visto. Ao menos os espectadores do centro de São Paulo (está claro que um espetáculo pode não ir bem no centro de São Paulo, mas ir muito bem na periferia ou em outra cidade). E aí, para aqueles espectadores, podia haver uma decepção. Acredito que a premissa de o circo superar-se somente em termos de truques mais difíceis chegou a um estágio de saturação, nos anos 1970 e 1980, quando os artistas já não conseguiam superar números já vistos (ao vivo ou não), passando a repetir-se técnica ou esteticamente, já que havia pouca experimentação, pouca variação para além dos truques, além da crescente dificuldade de treinamento e aprimoramento dos artistas. Quando o artista diminui seu manancial técnico e seu repertório, passa a ter menos opções de realização, diferentemente do que ocorria nos períodos anteriores.

Não que não houvesse, na história do circo, espetáculos redundantes, repetitivos ou pouco criativos. Isso sempre existiu. Talvez, nesse período de 1970/80 muitos artistas tivessem poucas opções estéticas ou técnicas para se renovar, e tenham passado a acreditar somente em um tipo de formato de espetáculo – mas essa é apenas uma suposição. Assim, quando os truques apresentados eram mais fracos do que já tinha sido visto pela plateia (ou por uma parte considerável da plateia), a sensação de *déjà vu* e de repetição prevalecia, e parte das plateias (do Sudeste) começou a entediar-se, pois sentia falta de mais novidades. Em todos os tipos de espetáculo é preciso surpreender o público; e o circo, em toda a sua história, sempre apresentou novidades para suas plateias. Quando os espetáculos passam a repetir-se, deixam de agradar seu público.

Mas, talvez, o maior obstáculo à renovação dos espetáculos circenses circulando na capital paulista nos anos 1970 e 1980 fosse um empobrecimento dos artistas, a ponto de estes deixarem de ter, como seus antecessores, referenciais amplos, fruto de imensa curiosidade e possibilidades de investigar. Se os circenses em geral sempre foram curiosos pelo que fazia sucesso nos centros urbanos, ou

mesmo nas pequenas comunidades, assimilando-as com frequência, nessas duas décadas pareciam menos interessados, menos curiosos, ou mais distantes dos centros, das “novidades”, mais isolados na periferia, ao menos na região da cidade de São Paulo.

1. I. 12 Aspectos estéticos dos espetáculos nos anos 1970

O circo do pós-guerra, com honrosas exceções, transformou-se num espetáculo repetitivo, voltado apenas para crianças e sufocado pelo próprio gigantismo. [...] A esse momento de quase estagnação somou-se o crescimento desenfreado das cidades, a chegada acachapante da televisão e o aumento do custo de vida, deixando o circo em todo mundo ocidental numa situação extremamente delicada (CASTRO, 2005, p. 209).

Apesar das perigosas generalizações, Castro repete a ideia partilhada por vários autores, ao menos nas capitais do sudeste brasileiro. Haveria uma mudança de expectativa nas plateias dos circos?

Outro trecho da matéria publicada pela *Revista Visão*, citada neste trabalho, trata de outros aspectos referentes às dificuldades encontradas pelo circo naquele momento.

Condições assim destavoráveis provocaram a desagregação dos grandes circos e o que deles sobrou, atomizado em pequenas companhias de organização deficiente e qualidade artística discutível, está longe de representar uma arte à altura de seu significado e tradições. Por isso, o presidente da Comissão de Circo paulista, crítico teatral Miroel Silveira, não hesita em considerar entre as principais funções do órgão “recriar o conceito social do circo, talvez pela fusão de alguns grupos, de modo a reorganizar grandes circos, acabando com o circo pobre, sem recursos para montar um espetáculo decente e sem possibilidade de retomar um caminho que dignifique o setor”.

Revista Visão, agosto de 1977, p. 72

A matéria apresenta considerações de Miroel Silveira – um dos principais articuladores para a criação da Academia Piolim e do Circo Escola Picadeiro (ver Parte II deste capítulo) –, sobre aquele momento histórico na capital paulista. Segundo Silveira, os espetáculos estavam decadentes e com baixa qualidade.

Pode-se imaginar que a comparação fosse feita com os espetáculos que espectadores (ou, no caso, o espectador, o próprio Silveira) tinham em suas memórias, a partir de suas infâncias. Se é esse o caso, pode-se afirmar que há uma competição desleal entre duas referências pois, para competir com uma memória infantil, só uma superação radical. E a criança dificilmente terá visto outro exemplo semelhante antes, ou seja, a memória da qual estamos tratando seria a primeira daquela criança. De qualquer forma, não é o que se via naquele momento, ao que parece. De minha parte, corroboro com a impressão de que muitos espetáculos aos quais compareci naquele período na cidade de São Paulo não se renovavam, eram repetitivos, ficando aquém dos grandes circos e, portanto, dando a impressão de serem “velhos” ou “chatos”.

“O público está acostumado com um padrão”. Neste comentário, Bolognesi parte da ideia de um padrão que teria se instaurado junto ao público. E, pela frequência com que se observa isso, esse entendimento de um padrão único para os circos a que se assistia naquele momento na capital paulista, pode-se acreditar que realmente, o público esperava algo muito específico, um padrão de espetáculo, dependendo do local em que vivia. É claro que esse padrão tendia a mudar, por exemplo, entre o centro da cidade e a periferia, já que o tipo de espetáculo circense que circulava por cada um desses locais era diferente, ao menos naquela época, entre os anos 1960 e 1980.

Para parte das fontes aqui mencionadas – entrevistas, jornalistas e estudos – desde os anos 1960, os espetáculos de circo que vinham para a capital paulista corriam sério risco de parecerem, aos olhos do público, repetitivos. Espetáculos que tendiam a apresentar uma estrutura semelhante aos outros circos circulando na mesma região, com números semelhantes (ainda que diferentes), com técnicas e estéticas semelhantes. E isso implicou nessa sensação de que fossem espetáculos menos interessantes. Mario Bolognesi, ao se referir ao tempo em que montou seu grupo Tenda Tela Teatro e com ele e uma lona de circo foram apresentar-se na periferia da capital paulista, descreve assim as diferenças estéticas entre o seu espetáculo e os que podiam ser vistos em situação análoga:

Mas havia uma diferença clara entre o nosso espetáculo e os espetáculos que nós víamos na periferia, nas outras lonas que circulavam. Diferenças no aspecto estético, da música, dos figurinos... na época, por exemplo, rodavam pela periferia os que

sobraram, o escombro do circo norte-americano, por exemplo o circo da família Stewanovitch, que foi um circo fantástico, e o espetáculo deles naquele momento já era inacreditavelmente decadente... O que o nosso circo tinha como elemento diferencial? Tinha alegria e o prazer de fazer, em primeiro lugar; tinha o charme da classe média, afinal de contas a gente não era subnutrido, estou falando ironicamente, mas era isso mesmo, a gente sabia dançar, tinha treinamento em música, em dança, em capoeira, então, era outra coisa. O figurino era diferenciado (Entrevista com Mario Bolognesi, 2015).

Em função da pouca variedade de espetáculos que víamos naqueles anos de 1970, acreditei que “todos” os circos do sudeste tinham espetáculos sem muito brilho em função das dificuldades apresentadas acima. Ou em função do rumo da história e de esses circos não terem conseguido adequar-se às dificuldades, produzindo espetáculos mais fracos. Fica claro hoje que essa era uma visão de parte do universo circense, muito específico, que foi tomado pelo todo, por mim, pelos colegas saídos das escolas de circo, pelos jornalistas e por muitos pesquisadores. Nesse universo, inferimos que, quando se tinha um espetáculo fraco, que não agradava ao público, a bilheteria tendia a diminuir, levando a um círculo vicioso de falta de recursos e, em muitos casos, pobreza, que teria dificultado ainda mais a mudança da situação de cada um dos circos visitados. Achamos que isso seria uma situação generalizada. Não é que isso não ocorresse, mas não podia ser considerado válido para toda a produção.

Em função da “crise generalizada” alardeada e assumida pelos circenses, pela mídia e pelo poder público, ou em função das transformações que realmente ocorreram na sociedade e no modo de organização do trabalho circense, pode-se imaginar que de fato muitos espetáculos circenses paulistanos se mostrassem limitados, no final dos anos 1970. Essa limitação é corroborada indiretamente por Magnani (2003), quando considera “limitações” o arcabouço múltiplo do circense que observa nos circos da periferia paulistana (para ele, as limitações dos circenses são causadas pela sua multiplicidade, com o que não concordamos, mas, de qualquer maneira, o autor observa uma “limitação”, que é o que nos interessa), e por Vargas:

Na arte, esses esforços [para manter o isolamento da sociedade] se manifesta no respeito a uma tradição de forma e conteúdo. Para o artista circense a melhor forma de entreter o público é oferecer um

espetáculo que em nada ameace a estabilidade dos valores que ainda estão fixos (1977, p. 116).

Na escrita de Vargas percebe-se uma expectativa de que a temática fosse para outro lugar, que se usasse o potencial da crítica social, por exemplo, como alavanca para um engrandecimento da obra. Segundo as opiniões da autora, “[...] é de se supor que o circo não possa expressar uma visão crítica de uma sociedade da qual não participa ativamente” (idem). Mas quem espera a visão crítica é a pesquisadora, e não o público ou o próprio artista. Aliás, a percepção de Vargas sobre a ausência de visão crítica pode ser questionada. E ela segue:

As atualizações, no entanto, acontecem. [...] [Como] na comunicação direta entre a plateia e o cômico. [...] A piada moderniza-se e é mais ou menos provocativa, de acordo com a reação da plateia. É esse talvez o único momento de invenção e novidade do espetáculo. [...] Outras mudanças de ordem artística não podem ocorrer, simplesmente pela falta de informação, decorrente do isolamento (ibidem).

Ou seja, mesmo apresentando uma rejeição à sua própria máxima, a autora mostra não estar satisfeita com o resultado artístico, declarando haver pouca invenção ou novidade no mesmo. E, por fim:

A decadência do picadeiro fez desaparecer o acrobata de treinamento intenso e constante. Hoje o espetáculo se apoia no repertório conhecido e a presença do ponto, garantindo, sem a menor cerimônia, o desconhecimento completo de algum ator (idem, p. 117).

Nessa última frase, Vargas revela o pouco conhecimento que tem da história do circo-teatro, como se apreende da leitura de Pimenta (2009). Mas é mais um testemunho de uma espectadora considerando o espetáculo “decadente”.

Apoiado em minhas próprias memórias dos anos 1970 e 1980, posso atestar que, dentre os circos aos quais assisti na região metropolitana de São Paulo, muitos espetáculos eram sim repetitivos e, de maneira geral, infantis, ainda que houvesse alguns muito bons e, portanto, não podem ser tomados como uma amostragem representativa do universo circense paulista daquela época, nem mesmo do universo paulistano (não vi todos os circos, mas apenas alguns). Da mesma forma que, é importante considerar, em qualquer outra área artística haviam também muitos espetáculos repetitivos e fracos. Mas depois de alguns meses na escola de circo, quando íamos assistir a espetáculos circenses indicados pela equipe da

escola, minha impressão era frequentemente a mesma: com exceção de alguns números (inclusive alguns dos que são citados por Bolognesi em sua entrevista), muitos espetáculos eram repetitivos, chatos, para o meu referencial na época (eu assistia naquele período a espetáculos de teatro ou dança dos Festivais Internacionais que aconteciam na cidade, além de ler sobre as inovações nas artes cênicas, sobre os trabalhos de Peter Brook, Savary, Bread and Puppet etc.) e para a minha expectativa, naquele momento - talvez um jovem arrogante pretendendo renovar o circo brasileiro. Na verdade, mesmo os grandes números traziam uma estética para mim repetitiva, ainda que eu os adorasse. Eram empolgantes, quando a técnica era de alto nível, mas o interesse era apenas pela técnica, e isso me incomodava, talvez pela minha história atrelada ao teatro e à dança. Talvez a estética do circo que passava por São Paulo na época não fosse a minha preferência, afinal de contas.

Quando vi o número dos Alves, no Circo Spacial, com Gilberto Alves fazendo o triplo salto mortal, uma *double-double*²⁵ e, depois, o “cruzo”²⁶ iniciado com uma “triple-volta e meia” para as pernas²⁷, fiquei sem fôlego. Tanto que retornei vários dias, sem me cansar de assistir àquele número. E a cada dia em que ia assisti-lo, na hora da montagem da rede, que prenunciava o seu início, eu corria para a frente, sentando-me no corredor, o mais perto possível do picadeiro, para que mastro nenhum atrapalhasse minha visão (era um circo de quatro mastros, quase todos os lugares tinham um ponto cego, se não fossem os camarotes). Chegamos inclusive, eu e alguns alunos como eu do Circo Escola Picadeiro, a ensaiar com eles, no seu aparelho de voos. Para alunos de uma escola de circo, aquela era a maior honra possível, comparável a um jovem aspirante a jogador de futebol bater uma bola com Pelé, Maradona ou Messi. Da mesma forma, quando vi, anos mais tarde, o famoso

²⁵ Duplo mortal prancheado (rotações totais completas do corpo estendido – um mortal é quando a cabeça passa pelo chão, e termina quando o pé volta para o chão) com duas piruetas (rotações laterais completas do corpo estendido).

²⁶ Em geral, o truque final do número de trapézio de voos, no qual um volante faz um truque para ser pego pelo *portô* pelas pernas e, na volta para a barra, outro volante faz um truque saindo em janela (por cima da barra), perfazendo um cruzamento no ar, potencialmente perigoso e impressionante.

²⁷ A maneira como é chamado o truque no qual o aparador pega o volante pelas pernas, e não pelas mãos.

número russo chamado “Os Sinos”²⁸, no qual trapezistas faziam um número de barra fixa, com três barras uma em frente à outra, acima de um portô pendular, fazendo voos entre as barras e, no final, lançando-se às mãos do portô que os recolhia quando faziam passagens para além das três barras fixas, nas pontas do limite do pêndulo, ao som de uma música de piano de Rachmaninoff, quando vi aquele número, entendi o sentido do sublime no circo. Na verdade, não há necessidade de comparar os números, apenas me vêm à mente, pois são versões diferentes de números de voos, de altíssimo nível. Ambos convivem no universo circense, sem problemas. Podemos assistir a um e a outro, sem necessidade de comparação, e nos emocionar com cada um deles. Mas, para mim, a visão daquele número russo, que era capaz de impressionar enormemente pela técnica, da mesma maneira que podia emocionar e alimentar ideias de solidão, de ritual, de grandeza e de aspectos relacionados à espiritualidade, foi possível identificar o tipo de circo que eu queria fazer. Foi possível também compreender que as questões levantadas por Bolognesi, em sua entrevista, talvez não tenham fundamento:

Eu acho que o circo contemporâneo abdicou do risco, em nome do representar uma ideia. [...] a opção que tem aparecido com maior frequência é aproximar-se do teatro, naquilo que o teatro era (eu discuti isso com o Ferracini²⁹, e nós concordamos, na banca do Mallet³⁰), o teatro não quer mais a representação, o teatro quer a *performance*, e o circo é *performance*, mas está buscando a representação. Para alguns espetáculos, é claro, isso não é genérico. Alguns espetáculos focam no enredo a ser contado, e não na habilidade do artista (Entrevista com Mario Bolognesi, 2015).

Quando Bolognesi questiona a qualidade, a motivação e a estética do que ele chama de “circo contemporâneo”, considera um tipo restrito de espetáculos ou, ao menos, espetáculos diferentes daqueles aos quais eu assisti. Acredito que isso se deva ao fato de ele ter assistido a espetáculos medianos, sem tanta qualidade, dentre os que ele chama de contemporâneos, da mesma forma que eu, apesar de ter visto alguns excelentes espetáculos de circo (como Orfei e Tihany), deva ter

²⁸ O diretor e criador deste número foi contratado pelo Cirque du Soleil anos mais tarde, e tornou-se um de seus diretores artísticos e consultor de elenco (colaborava na escolha de artistas russos para trabalhar para o circo canadense).

²⁹ Renato Ferracini – Integrante do grupo LUME, de Campinas, ligado à UNICAMP. Diretor, ator e professor doutor de teatro.

³⁰ Rodrigo Mallet, Mestrado em Educação Física, defendida em 2015, na FEF, Unicamp.

visto muitos espetáculos de circo medianos. Mas acredito também que é possível tomar as artes do circo, as habilidades que frequentemente são associadas ao espetáculo circense e levá-las a um patamar diferente do que estamos (ou estávamos) habituados a ver nas lonas, adicionando a elas significados diferentes, simbologia, eloquência, emoção ou contexto, sem perder a contundência de sua dificuldade, mantendo um nível técnico que continue a impressionar, ou seja, mantendo todos a conexão com o público, como aliás os circos já faziam, no século XIX, com as pantomimas. Que fique claro que, na história do circo, houve muitos espetáculos que tinham significado, simbologia, eloquência, emoção ou contexto, mas que isso era mais raro nos anos 1970, 1980. Alguns espetáculos não se preocupavam com significado, simbologia, eloquência, emoção ou contexto. E consideramos que o fato de espetáculos terem essas características pode sim adicionar emoção, contundência e deleite ao que é apresentado à plateia. Ou não, pode também tornar a obra enfadonha e pesada.

Assim, respeitando as características dos circenses desde que o circo começou a existir, quando passou a existir para a sociedade, aqueles artistas que desenvolveram as pantomimas circenses, os hipodramas³¹, teatro musical, teatro falado e muitos outros tipos de espetáculo, todos circenses, desenvolveram também o circo de variedades, foram impactantes e se sucederam no tempo, sendo impactantes até hoje, pois se não fossem não teriam público e não se manteriam em atividade numa sociedade orientada pelo mercado, como é o mundo ocidental e o Brasil, em particular. Idealmente, o circo, como linguagem, sempre apresentou o “novo”, ou ao menos “novidades” para seus públicos, com sua diversidade. E essa sempre foi a chave de seu sucesso. Nunca teve medo de assimilar algo que parecia não ser “seu”, não ser “circense”. Pelo contrário, tudo, ou quase tudo, sempre coube no circo, em particular os diversos formatos do “novo”. Como espaço arquetípico da superação, o circo era um berço de inovações e de ousadia. Se não em todos os circos, ao menos potencialmente, já que muitos sempre apresentaram “diferenças” e “novidades”. Desta forma, os circos que passavam pela cidade de São Paulo nos anos 1960, 1970 e 1980 talvez estivessem se distanciando de sua história, ao não buscar o “novo”, não buscar renovar-se, tornando-se repetitivos. As novidades

³¹ Tipo de pantomima circense que utilizava os cavalos como suporte para as narrativas (SILVA, 2005).

apresentadas, me parece, não eram estruturais, mas apenas conjunturais (mudavam alguns números, algumas técnicas, sem buscar mudar a maneira de ser do espetáculo).



Circo Piolin montado no vão do Museu de Arte de São Paulo. Fotografia não identificado. Cerca de 1972. Sítio *internet Pinterest*, postado por Regina Costa.



Anúncio no jornal *O Estado de S. Paulo*, p. 58, 23 de maio de 1972.

Parte II

As escolas de circo

1. II. 1 A demanda por uma escola na cidade de São Paulo

O mundo do circo estava seriamente ameaçado e o tempo continuava passando, destruindo tudo. O pensamento de todos os artistas era um só! Era preciso fazer alguma coisa, a profissão circense estava agonizando em nossa terra (MILITELLO, 1978, p. 5).

Vários circenses partilhavam da crença de que a profissão circense terminaria, se nada fosse feito. E, dentre as opções, uma escola de formação de artistas circenses era uma das opções, para alguns circenses que se “fixaram” nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Naquele período não era a maioria que tinha opinião positiva a respeito, muito pelo contrário; muitos achavam que seria uma “traição” circense ensinar numa “escola de circo fora do circo”.

Mas toda a movimentação entre os circenses, ou a maioria deles, no mundo da época a respeito da constituição de escolas de circo desde a década de 1920, na Rússia, ampliou-se de forma significativa a partir da década de 1960, consolidando-se no final da década de 1970.

Na matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*, mencionada anteriormente, Waldemar Seyssel, o Arrelia,

[...] diz que falta ao Brasil uma escola de circo, à semelhança das que existem na Alemanha, na Rússia, nos Estados Unidos. Essa escola ensinaria principalmente as crianças de orfanatos a arte circense³². E Arrelia faz questão de que se encare o circo como arte definida. Para ensinar na escola, entre outros, seriam escolhidos professores da educação física e artistas veteranos (*O Estado de S. Paulo*, 27 de outubro de 1968, p. 31).

Arrelia de alguma forma antecipou movimentos que de fato iriam acontecer, num futuro próximo. Falou da necessidade das escolas de circo, falou da aproximação (ou da reaproximação, conforme Soares, 2002, p. 18-27) necessária entre os alunos de circo e professores de educação física, além de sugerir que o trabalho fosse feito com crianças de orfanatos. Porém, não explica o que seria para

³² É notória e histórica a estratégia dos circenses ao longo dos anos de fazer ações que parecem bem intencionadas. Os circenses sempre fizeram isso, e seguem fazendo, sempre em prol de obter alguma vantagem que, bem ou mal, ajudará a manter o empreendimento.

ele a “arte definida”, como o circo deveria ser. Pode-se supor que fosse uma maneira de delimitar as fronteiras do que pode ser o circo? Pode-se também supor que fosse uma reafirmação do circo como merecedor do estatuto de “arte”? Não sabemos.

Mas sabemos que os circos, com seu modo de vida, ou modo de organização do trabalho, foi quase sempre perseguido, fosse pelas sociedades locais ou pelos representantes da elite intelectual e cultural, para quem eles, os circos, em diversos momentos e locais, sempre representaram um “perigo”, uma ameaça na batalha para chamar a atenção do público. Com isso, contextualiza-se a demanda de artistas nos anos 1960 para que o circo fosse visto como o grande e inovador espetáculo que sempre foi.

O que se percebe pelas reportagens encontradas, é que o tema da “necessidade” de se instituir escola de circo para de alguma forma “recuperar,” “salvar”, “não deixar morrer”, “manter a tradição” de se ensinar essas artes, a exemplo do que já havia escrito Leopoldo Martinelli em 1925 sobre “A decadência da arte” (CÂMARA e SILVA, 2004), - já analisado na parte 1 deste capítulo -, tornou-se pauta para parte dos circenses oriundos dos circos itinerantes de lona (os chamados circenses “tradicionais”), e por boa parte dos militantes não circenses em prol das artes do circo, como o jornalista Júlio Amaral de Oliveira e Miroel Silveira.

Em reportagem da *Revista Visão* – não assinada –, Miroel Silveira, explica:

“[...] a escola é uma aspiração muito antiga da classe. [...] Antigamente, cada circo era uma escola de pai para filho, mas essa característica está desaparecendo, em vista da dispersão da sociedade circense, que sofre a competição da televisão. Daí a importância da escola, repor uma tradição de ensinamento que se vai perdendo. É a revalorização do circo como imagem, como presença na sociedade, como classe de gente respeitável” (*Revista Visão*, 12 de Dezembro de 1977, p. 98).

Mas mesmo antes disso, em 1976, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou:

Sugerida criação de escola de circo

A implantação de uma escola especializada em formar artistas de circo foi sugerida à Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado pelo artista circense Paulo Seyssel, um dos filhos de Waldemar Seyssel, o palhaço "Arrelia". As autoridades que, por enquanto, consideram o plano ainda vago, estudarão suas viabilidades, depois do que elaborarão um documento mais detalhado, com vistas à sua transformação em projeto.

O anteprojeto de Paulo Seyssel, elaborado em colaboração com a Faculdade de Turismo Morumbi, visa criar, uma infra-estrutura nacional para o circo, que só sobrevive nas zonas urbanas através de companhias estrangeiras, conforme explicou o artista. O circo foi introduzido no Brasil no século passado por várias famílias estrangeiras, entre as quais a de Seyssel, que em caravanas percorriam as cidades. Muitos desses núcleos se desfizeram e nos grandes centros não existe nenhuma companhia permanente nessa atividade.

Apesar disso, diz Paulo Seyssel, o circo ainda desperta interesse público, isto por ser uma arte universal. Mas "para dominar um trapézio ou per-

correr uma corda é preciso dedicação, tempo, precisão, disciplina e exercício", o que só se consegue após longo aprendizado. Com a quase inexistência de grupos para transmitir os "segredos do circo" de pai para filho, só resta a esperança da escola para que essa arte se perpetue no Brasil.

Para isso o anteprojeto de Seyssel sugere o funcionamento de uma escola nos moldes de outra já existente em Zurique, na Suíça — a Kinder-Zirkus Robinson. O curso, que incluiria as disciplinas de ginástica, dicção, dança, acrobacia, música e técnicas circenses, teria a duração de oito anos (dos 7 aos 15 anos), ministrado juntamente com o curso escolar normal.

Para não atrapalhar os estudos normais da criança, Seyssel propõe que as aulas coincidam com o período de férias escolares, sem prejuízo do ano letivo. Justificando sua insistência na implantação da escola, o artista, que já em 1967 conseguira que um plano semelhante fosse encaminhado à Assembleia Legislativa, explica que a Escola Circense visa "tão somente o renascimento do circo, colocando a arte à disposição da educação.

O Estado de S. Paulo, 30 de janeiro de 1976, p. 8

Esta matéria traz informações importantes que não foram encontradas em estudos que tratam do tema das escolas de circo em São Paulo (MILITELLO, 1978; CÂMARA e SILVA, 2004; SILVA, 2009-a; HELENA, 2012³³); entretanto, a narrativa do jornalista a partir do que teria sido uma declaração de Paulo Seyssel (que não era filho de Waldemar, mas seu irmão³⁴), precisa ser analisada, como fonte, à luz do cotejamento com outras fontes.

Em primeiro lugar, é importante apontar o quanto já se falava na mídia impressa, em 1976, da necessidade da abertura de uma escola de circo em São

³³ Pesquisa realizada por Emanuela Helena para a sua pesquisa sobre a Academia Piolim das Artes Circenses – APAC, disponível em <http://academiaPiolim.wordpress.com>.

³⁴ Paulo era pai de Walter Seyssel – palhaço Pimentinha.

Paulo, pensada como uma proposta que, a partir dessa escola paulista, supriria e perpetuaria a arte no Brasil como um todo.

Segundo, não há menção, nos trabalhos mencionados acima, de qualquer referência a um “plano” que teria sido encaminhado em 1967 à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, nove anos antes do artigo. Não foi possível localizar ou confirmar essa informação, mas ela é interessante para reforçar o quanto o tema “escola de circo” estava presente nos debates circenses, envolvendo informações sobre escolas estrangeiras, como é o caso da escola de circo suíça, à qual se refere Waldemar Seyssel. Trata-se de uma escola para crianças e adolescentes, em atividade desde 1960, que trabalha com circo prioritariamente, junto a técnicas de teatro, e faz turnês regulares com espetáculos protagonizados pelos alunos³⁵. E, por outro lado, a matéria não menciona a escola de circo da antiga União Soviética, fundada na década de 1920.

A vanguarda russa da virada do século e a revolução russa produziram uma conjuntura única no mundo de então. Acreditando na formação de um homem novo, consciente, não mais obediente aos padrões, a sociedade russa desejou também renovar as artes, em busca de um ator para o “novo tempo”, que pudesse pensar, saltar, dançar e cantar a revolução.

Nesta conjuntura, o homem é tomado como símbolo e potência dos ideais revolucionários e, neste sentido, deve superar a própria máquina, por meio do vigor físico e das destrezas acrobáticas.

[...] O circo é um ponto de confluência entre todos estes itens e exerce um verdadeiro fascínio entre artistas e poetas da Rússia, ganhando lugar de destaque e investimento. Vive um período de teatralização e intensa politização, sendo reorganizado sob o controle do Estado.

[...] Após a Revolução de 1917, o circo é estatizado e passa por um período de conservação e atualização. Adota o modelo de circo internacional, com representantes de diversas famílias e artistas de países diferentes, o que proporciona uma expansão de mercado e a sua valorização pela grande massa de espectadores. Algumas medidas vão sendo incorporadas a estas transformações, como, por exemplo, a necessidade de um diretor de cena para organizar as representações que se desenvolvem no picadeiro (FERREIRA, 2010, p. 18-9).

³⁵ Fonte: <http://www.kinderzirkus.ch/leitbild>. Acessado em 30.07.2015.

Por isso, o governo soviético decidiu reorganizar o circo, sob seus auspícios.

Em contraponto, na Europa dos anos 1930 e 1940 há um abandono do circo, devido à presença do cinema, como também ao desdém das elites oficiais. O circo soviético achará então um terreno fértil para o seu florescimento, e exerce uma enorme influência na reforma estética da pista ocidental. Isto implica numa nova compreensão em relação aos procedimentos de criação no picadeiro, a partir do retorno à teatralidade e da quebra da sucessão dos números. A esta ideia vincula-se ainda o modelo russo de formação dos artistas circenses, já que a primeira escola de circo do mundo foi inaugurada em Moscou, no ano de 1927. Esta abordagem sistemática, que relaciona pedagogia e prática, adota como metodologia o desenvolvimento artístico e intelectual dos seus alunos (idem).

Assim, a linguagem do teatro, proposta, entre outros, por Maiakovski e Meyerhold, importantes articuladores das artes cênicas soviéticas pós-revolução, era, naquele momento, contrária ao movimento naturalista, em voga até então. Maiakovski foi convidado para criar e dirigir espetáculos que misturavam circo e teatro, eram encenados no circo, com atores, cantores, acrobatas e alunos da escola de circo; e Meyerhold, com seu Estúdio, desenvolveu um método de interpretação baseado na linguagem corporal que valorizava as técnicas conhecidas do circo, e teve enorme influência no pensamento artístico da Europa de então (idem). Ambos criaram obras que vieram a influenciar profundamente a cena europeia e norte americana (e, por extensão, sul-americana), ainda que depois de um tempo considerável.

Pode ser considerado compreensível a não menção à escola de circo soviética na matéria do jornal, tendo em vista que, em 1967, o Brasil estava sob o período ditatorial e esse tipo de menção podia não ser aprovada pelo poder público, por Seyssel, ou pelo jornal. Entretanto, são dados importantes que se revelam nessas fontes, e que se somam à ideia do quanto se debateu o tema das escolas de circo, antes da fundação daquela que é considerada a primeira escola de circo no Brasil, fora da Iona, a Academia Piolim das Artes Circenses (APAC) assunto que será aprofundado adiante. Esse destaque é relevante pois mostra o antagonismo entre alguns testemunhos de circenses itinerantes, da época, sobre o quanto os circenses envolvidos com a fundação desta escola em São Paulo, tinham “traído” a classe, pois, para aqueles, o circo só se aprendia no circo, na família.

Outro debate possível, é que a matéria traz vários pressupostos comprovadamente distantes da realidade, como a afirmação de que “[...] o circo, [...] só sobrevive nas zonas urbanas através de companhias estrangeiras”, o que se sabe não ser verdade visto os inúmeros circos que transitavam pela periferia na época (BARRIGUELLI, 1974; DELLA PASCHOA Jr., 1978; VARGAS, 1981; MAGNANI, 2003), e, ainda que enfrentassem dificuldades; a afirmação de que “[...] o circo ainda desperta interesse público, isto por ser uma arte universal”, deixando de lado o fator comercial ainda bastante presente do empreendimento circense, comprovado pelos exemplos dos grandes espetáculos nacionais que fizeram temporadas de muito sucesso na época na capital paulista, como os circos Orlando Orfey, Tihany, Vostok, Bartholo (*O Estado de S. Paulo*, dia 15 de fevereiro de 1976, p. 240), Circo Panamericano da família Silva, entre outros; a sugestão de que “[...] com a quase inexistência de grupos para garantir a transmissão dos ‘segredos do circo’ de pai para filho” (*O Estado de S. Paulo*, 30 de janeiro de 1976, p. 8), ignorando as numerosas famílias circenses que transmitiam na época e ainda transmitem hoje seus conhecimentos para seus filhos, em circos no interior do estado e no Brasil inteiro; e, por fim, a observação de que “[...] a escola circense visa tão somente o renascimento do circo”, sugerindo que o circo estava morto e que a escola propiciaria o seu “renascimento”, num claro apelo emocional para sensibilizar mídia, população e poder público. Sem mencionar o fato de que Paulo Seyssel não é filho de Arrelia. Porém, a matéria é relevante por incluir na mídia, dois anos antes da fundação da Academia Piolim, a ideia de uma Escola de Circo, mostrando a atenção do Governo do Estado de São Paulo sobre o assunto, além do da própria imprensa escrita.

É importante também observar que toda essa visibilidade do debate na mídia escrita é consequência do processo histórico que vinha se consolidando desde 1925, quando Leopoldo Martinelli escreveu o artigo que foi publicado no *Boletim da Federação Circense* (mencionado anteriormente), criado naquele ano pela recém fundada Federação Circense:

Em 1925 sob a palavra de ordem “unidos seremos fortes”, é fundada a primeira associação da classe artística. Estamos ainda na época do sindicalismo livre, antes do sindicalismo do governo; é quando surge a Federação Circense.

Aí eu retomo 1925; no dia 25 de março de 1925, reunidos e se articulando aqui no largo do Paissandu, os circenses montam a Federação Circense com um espírito muito grande de luta, que vai até 1938.

Em 1934 o sindicalismo do governo toma o lugar do sindicalismo livre, a Federação Circense recua e surge o Sindicato dos Artistas.

Em 1928 com a renda obtida com mensalidades, festivais, bilheterias dos circos que estão associados à federação, joias de novos associados, se compra uma chácara circense, aqui no Cambuci. No Boletim da Federação Circense tem até fotos disso. É quase um paraíso, água, poços de água, plantações de pera, de laranja, casas.. o que foi feito disso? Isso acaba sendo passado para a Cruz Azul em 1938 (Entrevista com Verônica Tamaoki, 2012³⁶).

Apesar de irem até 1938, as movimentações políticas circenses acumularam-se em vários sentidos, mas quase sempre com a análise de que, apesar de alertarem para a necessidade de lutas, o fundamento é de que “o circo precisava ser salvo”.

Também contribuíram para isso alguns trabalhos publicados na época sobre esse tema, como a pesquisa coordenada por Maria Thereza Vargas no final da década de 1970 e publicada em 1981, e o livro de Dirce Tangará Militello (1978): ambos igualmente analisavam o período como de “decadência e morte” do circo.

Dirce Tangará Militello, testemunha daquele momento (foi uma das professoras da escola, bem como diretora do Sindicato dos Artistas de São Paulo), afirma em seu livro que, a partir de duas iniciativas – a Associação e a Academia Piolim – o circo brasileiro começava uma nova fase em sua história. Para a autora, bem como para aqueles que a fundaram, particularmente Francisco Colman, o objetivo principal de se ter uma escola de circo naquele momento era tentar reabilitar uma “profissão agonizante” por meio dos mestres circenses, antes que fosse tarde demais. Era preciso que todos os artistas de circo tivessem consciência da importância da escola, pois somente com o seu apoio, enviando os filhos para participarem dos cursos, é que ela poderia demonstrar o seu “verdadeiro objetivo” (1978, p. 7, 86-8; SILVA, 2009-a).

³⁶. Verônica Tamaoki – Coordenadora do Centro de Memória do Circo, no sítio da *internet* Circo Paraki - <https://circoparaki.wordpress.com/>.

De fato, o assunto era caro ao Governo Estadual, tanto que, com fundos públicos, apenas dois anos depois, foi finalmente inaugurada a Academia Piolim de Artes Circenses, no dia 08 de agosto de 1978.

Estado, a Comissão de Circo da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia concluiu que se trata de um mercado a merecer amparo. E a solução imaginada foi a criação de uma escola de artes circenses na capital.

Revista Visão, 12 de dezembro de 1977, p. 98.

Assim, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, os circenses conseguiram, por dois caminhos distintos, organizar a fundação de escolas de circo, visando adequar a profissão ao pensamento de que os ofícios precisavam de “escolas para sobreviver”. Escolas formais. Nesse sentido, em São Paulo, foram fundadas as duas escolas que se tornaram referência no ensino da linguagem circense no Brasil: A primeira escola do Brasil (fora da lona), a Academia Piolim de Artes Circenses, e a primeira escola privada fixa do Brasil, o Circo Escola Picadeiro. No mesmo período, foi fundada no Rio de Janeiro a Escola Nacional de Circo, administrada e subsidiada pela Funarte (na época Instituto Nacional das Artes Cênicas – INACEN), órgão do Ministério da Cultura. Essas três escolas tornaram-se responsáveis por novos processos de produção da linguagem circense, instituindo um novo modo de ensino/aprendizagem por meio de uma instituição escolar circense, totalmente distinto das maneiras como a constituição dessa linguagem havia se dado até então, por quase 200 anos, ou seja, não se ensinava mais as artes do circo sob a lona ou pelos grupos familiares que ainda viviam nos circos itinerantes. Entretanto, é importante observar que a maioria quase absoluta do corpo docente das três escolas era oriundo do chamado “circo tradicional” - aqueles mesmos circenses que haviam parado com a itinerância e se “fixado” em São Paulo e Rio de Janeiro.

Assim, a arte/empreendimento circense recebeu um importante sopro de energia e transformação. Este trabalho se atém às duas escolas paulistanas.

Desse processo decorreu uma multiplicidade de acontecimentos que geraram mudanças internas no modo de constituição do espetáculo circense. Entre esses acontecimentos, o surgimento das escolas colaborou para que parte significativa dessas mudanças ocorresse no modo de organização do trabalho circense, assim como na produção dos espetáculos e no processo de formação e aprendizagem dos circenses (SILVA, 2009-a). Ou seja, a maneira de os circenses se organizarem mudou, a criação e produção dos espetáculos mudou e a maneira como o conhecimento circense era passado adiante também mudou. O aparecimento das escolas de circo foi o fato novo daquele momento, que acelerou, de certa forma, as transformações para as quais o circo se preparava.

1. II. 2 Academia Piolim de Artes Circenses

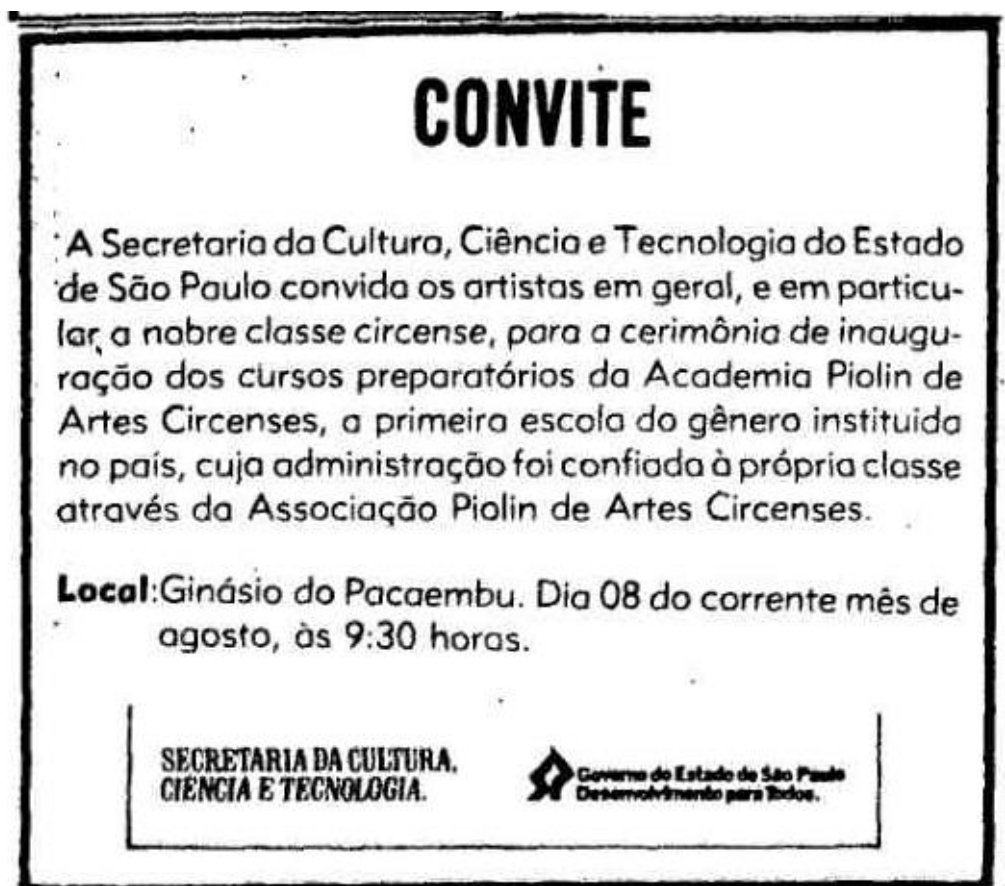
Em 1976 foi fundada a Associação Piolim de Artes Circenses, na extinta Casa do Ator, ambas sob coordenação de Francisco Colman. Nesta mesma época, na Secretaria do Estado da Cultura, havia uma Comissão de Circo e junto com a Associação, fundaram a Academia Piolim de Artes Circenses (SILVA, 2009-c).

Como informa Silva, a Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo criou uma Comissão de Circos e Pavilhões, presidida pelo Secretário, Sr. Miroel Silveira, entusiasta defensor dos espetáculos e do modo de vida circense. A iniciativa privada, no caso os circenses, capitaneados por Francisco Colman, circense de família, artista – trapezista, tinha um número de argolas, e era eletricitista e administrador (AVANZI, 2003) –, criou a Associação Piolim de Artes Circenses. Segundo Militello, que além de circense da família Tangará, naquele período era também Diretora do Sindicato dos Artistas do Estado de São Paulo:

Francisco Colman fundou uma associação de classe, a Associação Piolim de Arte Circense. Todos os artistas foram se aproximando, ouvindo e chegaram à conclusão de que unindo suas forças juntamente com Colman através da Associação seria possível tornar realidade um velho sonho! A Academia Piolim de Artes Circenses, Escola de circo. [...] O circo brasileiro começa uma nova fase de sua história (MILITELLO, 1978, p. 8).

Juntas, a Comissão de Circos e Pavilhões da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia e a Associação Piolim inauguraram a Academia Piolim de Artes Circenses, no dia 08 de Agosto de 1978, no Ginásio do Pacaembu, embaixo das

arquibancadas do estádio. Avanzi relata que as aulas começaram antes, ainda na Casa do Ator (também administrada por Colman, local das primeiras reuniões da Associação para o planejamento da futura escola). Mas, a inauguração oficial parece ter sido a anunciada pelo convite impresso na imprensa da época:



O Estado de S. Paulo, dia 06 de Agosto de 1978, p. 30.

A Academia Piolim de Artes Circenses foi resultado do esforço de vários circenses, imbuídos de carga emotiva considerável e de uma crença forte na influência da ação para o futuro da própria instituição “circo”. Muitos relatos reforçam essa impressão: “Eu observo toda aquela dedicação e penso... Será que a profissão circense está de volta? Será que dentre esses alunos estará algum que vai ser um artista importante para a nossa arte?” (MILITELLO, 1978, p. 26).

Foram professores na Academia, segundo Militello: Júlio Tápia Jr. (Tápia), trapezista de voos; Leonardo Temperani, aramista e globista; Roger Avanzi, palhaço e ciclista; Ubirajara (da trupe Índio Jotha), atirador de facas; Amercy Marrocos, “saltadora”; Gibe Fernandes, palhaço; Abelardo Pinto, sobrinho de Piolim, trapezista e paradista; Zoraide Savala, contorcionista; Juscelino Savala, acrobata de solo;

Estercita Fernandez, manipuladora e mágica; os irmãos Santiago, ginastas e acrobatas, têm um número de dândis; além de Waldemar, Francisco Júnior, Roberto, Ubiratan, Vítor e a própria autora do livro, Dirce Tangará Militello. É importante reforçar que todos esses profissionais eram oriundos das chamadas “famílias tradicionais circenses”, ou seja, do circo itinerante de lona.

Pioneira. Primeira escola de circo do Brasil e da América Latina, fundada pela Associação Piolim de Artes Circenses, com amparo oficial do Governo Estadual através da então Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia. (HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012)

No *blog*, Helena fez uma pesquisa importante sobre a memória da Academia Piolim de Artes Circenses, que foi merecedora do Prêmio Funarte/Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo 2011, na recém extinta categoria de “pesquisa”; em sua pesquisa, a autora reuniu informações, documentos e muitas entrevistas de vital importância para este trabalho.

Na página de abertura do *blog* a pesquisadora/autora faz considerações sobre o livro *Picadeiro*, de Dirce T. Militello (1978), retomando a discussão sobre as crises do circo:

[...] em relação ao principal objetivo da escola, que aparentemente convergia com o objetivo do seu livro: “salvar” a arte circense! O que faz mais sentido se pensarmos em “renovar”, pois a arte circense nunca esteve de fato agonizante. Esteve sim, sempre, em constante renovação e adaptação (idem, 2012).

Uma das entrevistas que Helena apresenta no *blog* é com Breno Moroni, um dos alunos da Academia Piolim – na verdade, não é uma entrevista, e sim um testemunho, já que o artista morava naquele momento em Campo Grande, MS e não pôde ser entrevistado; fez uma gravação em vídeo respondendo às questões enviadas por Helena –, que já tinha estudado circo antes, como informa Verônica Tamaoki em sua entrevista: “Aí surgiu o Breno, que é uma referência muito importante, tinha tudo mais processado. Ele morou na Inglaterra” (entrevista com Verônica Tamaoki, 2015). Na Europa, onde morou por 5 anos, Breno conta, em seu testemunho, que trabalhou com “teatro-circo”, mas não explica o conceito. Acredito que Breno propunha a criação de um conceito, que se referia ao que ele fazia e diferente do “circo-teatro”. Breno Moroni foi de fato uma referência para muitos alunos de circo naquele momento. Anos depois, em conversas com os fundadores

da Intrépida Trupe, do Rio de Janeiro, uma das mais antigas companhias de circo formadas por alunos de escolas de circo e que ainda está em atividade³⁷, várias vezes ouvi o nome de Breno como sendo o inspirador de todos eles. Ele foi um dos fundadores da Intrépida Trupe, depois de ter deixado o Estado de São Paulo, mudando-se para o Rio de Janeiro. Abre assim seu vídeo, enviado a pedido de Helena:

A minha história na Academia começou mais ou menos assim: eu vinha da Europa, da longínqua Europa... Cheguei em São Paulo e não me lembro quem me informou sobre a Piolim. Fui no Pacaembu e lá eu encontrei uma turma de alunos de circo. Uma escola de circo montada em cima do concreto. Acrobacias no cimento. Acrobacia concreta. Lá tínhamos arame, tínhamos trapézio, plintos, tatames (Breno Moroni, In: HELENA, 2012).

No ano de sua fundação, o jornal *O Estado de S. Paulo*, numa matéria sobre os melhores acontecimentos do ano no meio artístico, cita a iniciativa da Associação Piolim com o incentivo da Comissão de Circos de criar a Escola.

Tatuf. O circo retomou grande parte de sua tradição através do esforço da própria classe agrupada numa associação, a Associação Piolin de Artes Circenses, criada com o incentivo da Comissão de circos, que deu continuidade ao Festival iniciado no ano passado e criou a Escola de Artes Circenses, fato inédito no País.

O Estado de S. Paulo. 28 de dezembro de 1978, p. 18.

E, no dia 27 de Março de 1980 o mesmo jornal noticiava, no dia do circo (dia de aniversário de nascimento de Piolim), uma nova inauguração da Academia, dessa vez de sua nova sede, um terreno no Anhembi, que comportava a escola (agora numa lona cedida pelo Governo de Estado) e um terreno equipado com bilheterias, banheiros, estacionamento, luz e água para receber circos na Capital. E, para comemorar, haveria um espetáculo para três mil crianças no Circo Vostok, montado ao lado, com artistas do circo e da escola.

Rita de Cássia Venturelli, também aluna da Piolim, descreveu assim a presença de Breno Moroni na escola:

³⁷“A Intrépida Trupe é o grupo carioca que revolucionou o Circo no Brasil Desde 1986 seus espetáculos mesclam circo, teatro e dança a uma estética ousada”. Texto do perfil do facebook da trupe. <https://www.facebook.com/intrepida.trupe?fref=ts>

Daí um dia apareceu uma pessoa lá dentro do circo e parou a aula. Todo mundo parou para ver quem era. Era o Breno. Ele entrou de monociclo, nas costas ele tinha uma mochilinha e na mochilinha tinha um macaquinho. Ele entrou andando de monociclo. Ninguém se interessava por monociclo até então, e ele deu a volta inteira na quadra! A aula parou! Todo mundo que estava na quadra parou para ver quem era aquele louco, de cabelo diferente, andando de monociclo com aquela mochilinha. Ele tinha chegado da Europa. Tinha morado lá muitos anos, e tinha se envolvido com o pessoal de circo de lá que fazia essas loucuras todas! Tinham outra linguagem. E isso ele trouxe para a Piolim. Depois que o Breno chegou a Piolim mudou! Mudou de cara, mudou de jeito. Ele formou um grupo de teatro, como uma trupe, com algumas pessoas. Eu cheguei a treinar um ou outro dia com ele. Ele alugou ou emprestou o Oficina, não sei. O Zé Celso emprestou para ele, o Oficina era o velho, antigo, e ele virava a madrugada inteirinha ensaiando e fazendo improviso. A partir dali, a Piolim passou a ter uma trupe com uma cara diferente, com umas maquiagens brancas... Uma cara branca que ninguém tinha ouvido falar aqui no Brasil, umas maquiagens meio doidas, bem diferentes. E ele ensinou o pessoal a fazer pirofagia. Foi um diferencial. Isso aí foi 1979 inteiro (Entrevista com Rita de Cássia Venturelli, In: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012).

Cássia se refere às mascaras brancas dos mímicos, possivelmente introduzidas na Piolim por Breno. A maquiagem branca faz parte do processo histórico circense e estava presente no circo brasileiro havia muito tempo. Mas, para os alunos, aquilo talvez fosse uma novidade, por ser diferente das máscaras de palhaço apresentadas por Gibe e Roger, no âmbito da escola.

Pela Academia Piolim passaram muitos alunos. A maioria era de crianças, que tinham acesso à escola por meio das parcerias da Secretaria com a rede pública. Mas outros alunos são lembrados:

[...] a gente: eu, Verônica Tamaoki, Malu Morenah, Abel Bravo, Fernando Cattony, Luiz Ramalho, a partir da Academia Piolim de Artes Circenses, essa turma foi pro Teatro Oficina e começamos a fazer um projeto da Malu e da Verônica chamado *Pegou Fogo no Circo* (Testemunho de Breno Moroni, In: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012).

Breno refere-se aos artistas e alunos ligados aos espetáculos, em geral espetáculos teatrais. Muitos alunos na época já trabalhavam no teatro e buscavam a Academia para complementar sua formação ou, também, por lazer.

E ele prossegue:

Eu penso que a Academia Piolim de Artes Circenses é o berço do teatro-circo no Brasil porque ali se formaram várias pessoas, que formaram outras pessoas. Ali surgiu o Abracadabra, que semeou teatro-circo no Brasil inteiro e existe até hoje. Do Abracadabra saiu o Fernando Cattony, que tem a Cia. Garis em Fortaleza; saiu o Luiz Ramalho, que fundou os Fratelli; a Intrépida Trupe, os Irmãos Brothers, as Marias da Graça (idem).

Breno, como muitos outros, acredita que o que se estava fazendo a partir desses grupos, era essencialmente algo novo. E, mais uma vez, usou o termo “teatro-circo”, para definir o que fizeram e, talvez, diferenciar do que estava presente nos circos itinerantes de Iona: o circo-teatro. Mas, para aqueles alunos/ artistas, a influência foi importante, talvez exatamente por estimulá-los a criar sem se prender a padrões estéticos estabelecidos, que viam nos circos daquele momento, na cidade. Verônica Tamaoki falou assim sobre seu tempo na Piolim, e sobre Breno Moroni:

Aí ele reuniu, Malu, eu, Olney³⁸ e montamos um espetáculo no Oficina em homenagem à irmã do Breno, guerrilheira, que morreu no Araguaia *Onde Estás?*³⁹. Estava chegando o Paulinho Yutaka⁴⁰.

[...] Ele fazia coisas também de contra-regragem. Acrobacias. Corda indiana. Ele andava em cacos de vidro. O Araguaia era todo de cacos de vidro⁴¹.

Quem capitaneou o projeto *Pegou Fogo no Circo...* Você se lembra da Lena Coutinho, irmã do Laerte Coutinho? Lena e Joel.

O Joel e a Lena tinham um trabalho chamado *Habeas Corpus*, tinha um pôster com dois nus – você tem direito de usar o seu corpo – a gente ainda estava na ditadura. O Joel e a Lena também estavam no Oficina. E fomos fazer um infantil no Oficina. Eu, a Marly... O Abel Bravo, que depois foi trabalhar com um diretor italiano, importante, na Itália, e ficou muito tempo com ele.

O *Onde Estás?* é de 1980. O infantil é de 1979.

Um dos trabalhos mais bem acabados foi o *Onde Estás?* [...] Quem está fazendo coisas mais acabadas é o Luiz Antonio⁴² (Entrevista de Verônica Tamaoki, 2015).

³⁸ Olney de Abreu, atual diretor do Grupo Abracadabra.

³⁹ Jana Moroni Barroso, mais informações no capítulo 2.

⁴⁰ Um dos fundadores do grupo Pon-Kã, importante grupo paulistano alternativo dos anos 1970/80, misturava dança, mímica, teatro, manipulação de objetos e elementos acrobáticos, em espetáculos bastante elogiados e premiados.

⁴¹ Descrição de cena do espetáculo *Onde Estás?* sugere a força que pode ter tido a metáfora proposta.

Verônica trata também do contato que ela e Anselmo Serrat, também aluno da Piolim e ator e diretor do grupo Oficina, travaram naquele período, criando o Grupo Tapete Mágico, depois responsável pela fundação do Circo-Escola Picolino, em Salvador, na Bahia (será visto no segundo capítulo).

Gilberto Caetano, ator que foi entrevistado para este estudo, entrou na Academia Piolim graças a Luiz Antônio Martinez Correa (irmão de José Celso Martinez Correa). Em seu relato informa que foi convidado para fazer parte do elenco de *O Percevejo*⁴³, encenação do texto de Maiakovski que foi muito elogiada na época, e usava imagens circenses, ainda que com pouca técnica acrobática – a inserção do trapézio era uma aparição do ator no aparelho, mas sem uma exploração de suas possibilidades, sem grandes truques, apenas com “poses”. Gilberto teve de aprender alguns movimentos no trapézio fixo. Essa participação lhe valeu o convite posterior para participar da montagem de *Ubu*, *Pholias Physicas*, *Pataphysicas* e *Musicaes*, dirigida por Cacá Rosset, com o Grupo de Teatro Ornitorrinco, talvez o maior sucesso do grupo⁴⁴.

Eu fiz o *Percevejo*, acho que foi em 1982, por aí, no Teatro do Sesc Pompeia, com a Dedé Velloso, música do Caetano Velloso. Dirigido por Luiz Antonio Martinez Correia. O Cacá também fazia *O Percevejo*. Foi meu primeiro contato com o Cacá. [...] Ali eu comecei a me apaixonar pela linguagem circense. [...] acho que o circo vai me abraçar. [...] No circo o erro é bem vindo. Foi aí que fui para a Escola Piolim. [...]

Foi aí que veio o Cacá e chamou atores que tinham vivência de circo. Ele foi para a Europa, não era bobo nem nada. [...] Conheceu o Jérôme Savary, que era o Ministro da Cultura [da França] na época, começou a mesclar técnicas de circo nos espetáculos teatrais.

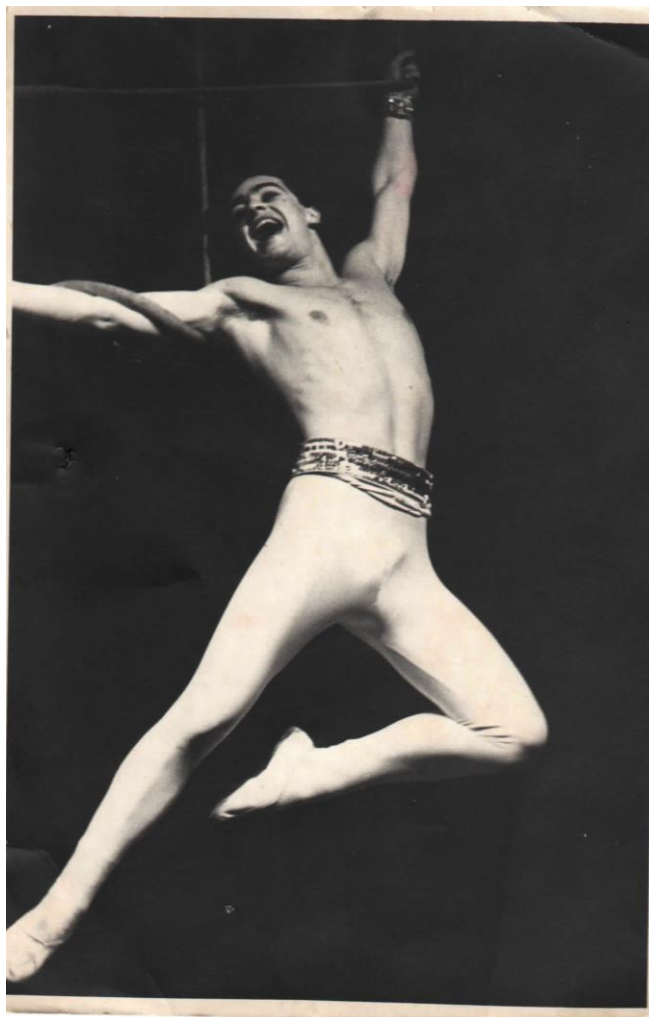
[...] Então, foi ali que foram surgindo os grupos: o Lincoln [Rollim] e a Pat [Patrícia Horta Lemos], do Abacirco, o Hugo [Possolo], o Raul [Barreto] e o Alê [Alexandre Roit] que foi o embrião dos

⁴² Luiz Antônio Martinez Correa, diretor carioca, assassinado em 1987, supostamente por motivos de intolerância homofóbica.

⁴³ *O Percevejo* estreou em 1980 no Rio de Janeiro, e em 1983 em São Paulo, no recém inaugurado teatro do Sesc Pompeia, projetado por Lina Bo Bardi, com Dedé Velloso, Maria Alice Vergueiro, Cacá Rosset (os três desde a estreia no Rio de Janeiro) e, em São Paulo, Carlos Augusto Carvalho, Gisele Schwartz, Michele Matalon, Gilberto Caetano, Marcelo Rangoni, José Maria Carvalho, Flávio Cardoso e Yeta Hansen.

⁴⁴ *Ubu*, *Pholias Physicas*, *Pataphysicas* e *Musicaes* estreou em 1985. Trataremos deste espetáculo no Capítulo 2.

Parlapatões⁴⁵; mais posterior, os Fratelli, que eram professores de educação física, o La Minima, com o Fernandinho [Fernando Sampaio] e o Domingos [Montagner], o Tio Tonho [Antônio Nóbrega] e a Rosângela [Nóbrega], o Antonio Carlos Nóbrega, o folclórico. O Circo Mínimo, que também bebeu naquela fonte. Eram atores, professores. E foi ali que estreou o *Ubu* que foi um sucesso estrondoso, que nem a gente esperava. Era uma festa, uma folia. Tinha Rosi Campos, Zé Rubens [Chasserraux], tinha Chiquinho Brandão, o Cacá [Rosset] que é uma figuraça (Entrevista com Gilberto Caetano, 2015).



Gilberto Caetano, arquivo do artista, fotógrafo não identificado. Cerca de 1986.

Oriundos também da Academia Piolim são Cássia Venturelli, que junto com Gilberto Caetano e Regina Lopes fundaram, em 1995, o Grupo Eureka, do qual participou também o Tadeu Patti:

Breno era muito legal, o Luizinho [Ramalho] era muito legal, a Verônica [Tamaoki] era muito legal, mas eram muito fechados. Eles

⁴⁵ Na verdade, o grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões surgiu em 1991, criado por Alexandre Roit e Hugo Possolo (ver entrevista de Alexandre Roit).

formaram um grupo chamado “Tapete Mágico” e eles não ensinavam para ninguém, era um segredo entre eles. Mas o Tadeu ‘Come Terra’ [Patti], que depois fez a escola de circo dele, entrou para o nosso grupo. Era o Grupo Eureka, eu, o Gil e a Regina (Entrevista de Cássia Venturelli, In: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012).

Segundo Gilberto Caetano, o Grupo Eureka foi fundado por volta de 1995. Talvez Cássia se referisse à proximidade dos artistas, mas não encontramos vestígios, nas fontes pesquisadas, de existência anterior. Também passou pela Academia Piolim Sérgio Chica, conhecido como Chica Brother, que, alguns anos mais tarde, fundou com Regina Lopes, a Circo & Companhia, em 1987.

Mas a APAC fechou logo suas portas, como parece ser a prática corrente de iniciativas do poder público no país.

A escola funcionou em São Paulo, entre 1978 e 1983, primeiramente no Estádio do Pacaembu e depois sob uma lona no Anhembi (onde hoje é o Sambódromo). Segundo a pesquisadora, teria encerrado suas atividades por falta de verba, desinteresse e desamparo dos órgãos governamentais que deveriam cuidar daquele patrimônio cultural (SANTOS, 2015, p. 69).

Mas, como também escreveu Gonçalves Filho, no final de 1982 a escola fechou, por falta de verbas. Ainda em 1981, segundo matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*, a escola contava com apenas dois professores, ainda acreditando que receberiam seus salários. Apesar do espaço do circo conquistado no Anhembi, o dia a dia da escola precisava de um fluxo de dinheiro que não se manteve.

A academia que já teve alunos como Márcia Regina e Selma Egrei, Ewerton de Castro – que aprendeu trapézio para aplicar na peça ‘A Patética’ – Rodrigo Santiago – prêmio Molière; e grupos amadores de teatro, como o Abracadabra e Pessoal do Víctor, que às vezes pedia socorro aos artistas da Academia – que foi a primeira escola do gênero em toda a América Latina – corre o risco de fechar definitivamente suas portas, se a Secretaria de Estado da Cultura não se sensibilizar e providenciar recursos com urgência (*Jornal da Tarde*, 13 de julho de 1983, p. Z2, In: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012).

E, em 1995, Frances Jones publicou no *O Estado de S. Paulo* a seguinte matéria, em memória da escola fechada 13 anos antes:

Escola ensinava arte circense

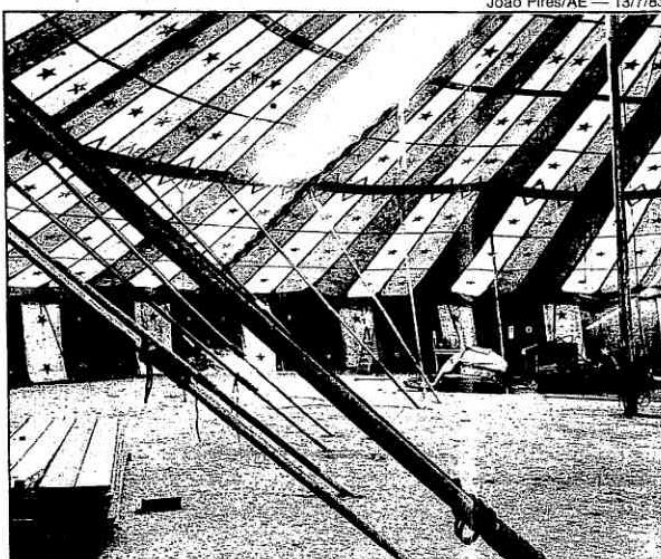
Criada para evitar o desaparecimento do circo, academia foi desativada em 1982.

FRANCES JONES
Especial para o SeuBairro

No fim da década de 70 e começo da década de 80, artistas, aspirantes a artistas, estudantes e pessoas interessadas nas artes circenses frequentaram o Anhembi para aprender as técnicas do mundo do circo. Trapézios, cordas indianas, malabares, camas elásticas e trampolins eram as "carteiras escolares" da Academia Piolim de Artes e Técnicas Circenses.

Criada em agosto de 1978, a escola tinha como principal finalidade a formação de profissionais para impedir o desaparecimento do circo. Os cursos, no entanto, eram gratuitos e acabaram atraindo pessoas mais interessadas em lazer do que em trabalhar no circo. Havia cursos de acrobacia, saltos ornamentais, ciclismo, cama elástica, trapézio, contorcionismo, corda indiana e equilíbrio.

A academia era mantida pela Secretaria de Estado da Cultura.



A Academia Piolim: cursos gratuitos mantidos pelo Estado

Em 1982, foi desativada por falta de verbas. Um ano antes, a escola — que chegou a ter 12 professores para mais de cem alunos — tinha apenas dois professores. Os últimos trabalharam um ano sem receber salário. Entre os alunos famosos que frequentaram a academia estão os atores Everton de Castro, John Herbert e Eva Vilma.

Uma das últimas professoras, Amercy Fabri, dava aula de balé aéreo e ginástica de solo. "Já fiz de tudo em picadeiros do Orlando Orfei, Garcia, Vostok, Alemã, entre dezenas de outros", dizia na época do fechamento. Ela contava que deixou a vida de circo para que seus filhos estudassem. "Portanto, investi tudo nessa academia."

JONES, O Estado de S. Paulo, 23 de janeiro de 1995, p. Z2.

A Academia Piolim acabou muito cedo, durou apenas quatro anos. Muito cedo para seus alunos, para o que poderia ter produzido. Para o que prometia o Estado. Mas a ideia estava lançada.

1. II. 3 Circo-Escola Picadeiro

Durante o tempo em que a Academia Piolim esteve aberta, José Wilson Moura Leite circulava pela periferia de São Paulo com seu Circo Royal. Em 1982 um grupo de dezesseis alunos da Universidade de São Paulo – USP, entre eles o pesquisador Mario Fernando Bolognesi, estavam envolvidos em um projeto de montagem de um espetáculo teatral (*Vladimir Maiakovski, Uma Tragédia*, que seria encenado numa lona de circo) e procuraram o Circo Royal para fazer aulas de circo. Nota-se que não foi apenas a Faculdade de Ciências Humanas, dos pesquisadores Barrighelli, Della Paschoa, Vargas, Montes e Magnani, que voltaram suas pesquisas

para o universo circense da periferia paulistana. O interesse pelo circo chegava a outra escola da USP, a Escola de Comunicações e Artes, a ECA.

[...] o projeto era fazer a pesquisa e montagem desse espetáculo numa lona circense, que seria montada na Avenida Paulista. [...] Fomos aprender inicialmente no circo que o Zé Wilson tinha na periferia – isso foi antes dele montar a escola⁴⁶ – e lá, o grupo tomou contato com as várias modalidades da linguagem circense, de solo, aéreos, equilíbrio, magia, até, na época, o Zé tinha leões, a gente entrou em jaula, aprendemos a ficar longe dos leões, a mexer com macaco, essas coisas; [...] houve um aprendizado imenso, uma experiência muito grande, e o direcionamento de muitos de nós para outras atividades. É o seguinte: nós compramos uma lona – esse grupo comprou uma lona, nós éramos 16 –, compramos uma lona usada, uma lona de tamanho médio, na época, onde cabiam 1.200 pessoas... – É, hoje seria um circo imenso, mas na época era um circo médio. E a gente começou a fazer espetáculos na periferia de São Paulo, saímos pelo interior, circulamos o Mato Grosso, o norte do Mato Grosso (Entrevista com Mario Bolognesi, 2015).

O grupo, que tinha o nome de Tenda Tela Teatro, fundou o Circo Metrópole, que existiu até 1985 e estimulou José Wilson a montar sua escola. Segundo o próprio José Wilson, Miroel Silveira, um dos principais incentivadores da iniciativa de abertura da Academia Piolim e presidente da Comissão de Circos, o incentivou diretamente a abrir a escola no terreno da Av. Cidade Jardim, indicando inclusive um sócio, Tadeu Patti, ex-aluno da Academia Piolim, para tocar o negócio com ele. A sociedade durou alguns anos, depois dos quais José Wilson seguiu sozinho. O Circo Escola Picadeiro foi aberto em 1984:

⁴⁶ Circo Escola Picadeiro, aberta em 1984, na Av. Cidade Jardim, em São Paulo, Capital. Ainda existe, funcionando atualmente na cidade de Osasco, SP.

E prossegue a mostra cultural de Pinheiros

Até o dia 27, um total de 70 espetáculos ocuparão o Circo Escola Picadeiro (próximo à ponte da Cidade Jardim), como parte da I Mostra Cultural de Pinheiros, que prossegue hoje com a exibição do filme "A Herança", de Ozualdo Candeias, às 20h30. Adaptação livre de "Hamlet", de Shakespeare, o trabalho traz no elenco David Cardoso e Bárbara Fazio. A história conta a saga de Omeleto, filho de um rico proprietário de terras que fora estudar na cidade. Ao regressar, encontra o pai morto e a mãe casada com o seu tio. O pai volta do "além" para contar ao filho como o mataram. Omeleto promete vingar o assassinio, o que consegue, ao preço de sua própria vida. Ainda hoje será apresentada uma performance com a Cia 1.711, teatralizando alguns trechos do filme.

Para amanhã está previsto o show de Deo Lopes, às 20h30. Depois de lançar os LPs "Voar" e "Canticorda", com Juan Falu, o compositor lança "Certos Caminhos", assim como os outros trabalhos, também em selo independente. Às 22 horas, o picadeiro estará reservado para Hermelino Football Music, que acaba de lançar o LP "Como Essa Mulher". No espetáculo, apresenta-se com Arthur Kohl e o coro do Colégio Santa Cruz. Entre várias composições, serão interpretadas músicas de Hermelino, Caetano Veloso e Itamar Assunção. Um dos objetivos do grupo é o de aproximar o som coral da cultura brasileira.

Jornal O Estado de S. Paulo, 21 de Novembro de 1984, p. 16.

A matéria acima é a primeira encontrada, na mídia escrita, referindo-se à escola de circo da Av. Cidade Jardim. Aquele terreno, no qual a Escola ficou fixa por mais de 20 anos, era antes usado por circos em suas passagens pela cidade. Muitos circos grandes foram montados ali, como o Circo Garcia, anunciado abaixo:

Circos

GARCIA — Domador de teras, trapezistas, magicos, palhaços e malabaristas, entre outros, são os números oferecidos pelo circo. Circo Garcia, marginal do rio Pinheiros, junto à ponte da Cidade Jardim. Terças, quartas e sextas-feiras às 21 horas; quintas-feiras às 15 e 21 horas; sábados, às 15, 17h30 e 21 horas e aos domingos às 10, 15, 17h30 e 20 horas. Ingressos de 200 a 800 cruzeiros.

TIHANY — 283 pessoas entre artistas e técnicos, num music hall com bailarinas, trapezistas, acrobatas, malabaristas e magicos, além de números com animais. No Páreo do Circo, ao lado do Palácio das Convenções do Anhembi. De terça a sexta-feira, às 20h45; sábados e domingos, às 14, 18 e 21 horas. Ingressos de 400 a mil cruzeiros.

Jornal O Estado de S. Paulo, 03 de janeiro de 1982

Em sua entrevista, José Wilson relata que:

Em 1977 fui um dos fundadores da Associação Piolim de Artistas Circenses; eu, o Roger, o Xuxu... O Sr. Colman fundou a Piolim para ter base para fazer uma Escola depois. A Piolim ficou um ano e pouco embaixo do Pacaembu – , o Cunha Bueno era o Secretário de Cultura na época e bancou a Escola. Umas duas ou três vezes eu estive para ser diretor da Piolim (Entrevista de José Wilson Moura Leite, 2015).

A relação de José Wilson com a Academia Piolim não é confirmada por outras fontes, seja por matérias de jornal ou entrevistas. Emanuela Helena também não faz qualquer menção a esse fato em seu trabalho no *blog* sobre a Academia Piolim. Não há registros da presença de José Wilson nem da presença de Roger Avanzi na constituição da Associação Piolim. Aliás, o que Avanzi conta é que foi convidado por Francisco Colman, diretor da Associação e da Academia, para fazer parte da escola como professor.

Então, por causa dela eu saí do Garcia e fiquei em São Paulo. Foi justamente quando a turma estava pelejando para fazer uma escola. A Amercy, o Savalla, o Aberlardinho... Esse povo. E eu não tinha o que fazer, o Colman foi me buscar e disse “você vai ajudar”. Então vamos, eles querem fazer uma escola de circo. E a escola começou do nada. O Colman levava esses artistas antigos lá pra Casa do Ator para fazer reuniões, conversar. “O Arrelia não pode fazer, mas você vai Colman. Você tem...” botando fogo nele. E, ele ia também com a gente. “Mas como é que vamos fazer?” Aí, haja reunião, queriam começar a ensaiar na Casa do Ator, com os artistas antigos. Foi lá que eu conheci a Amercy, que estava nesse meio também. E tanto fizemos que o Colman começou a mexer os pauzinhos e conseguiu fazer a escola ali. Foi, estreou. A escola Piolim começou, mas não tinha nome direito ainda, não tinha nada organizado ainda, mas já ensaiava ali, na Casa do Ator (Entrevista de Roger Avanzi. In: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012).

Mas José Wilson seguiu seu relato assim:

Miroel Silveira era o chefe de gabinete do Cunha Bueno, e foi quem me convidou para ser diretor da Escola Piolim. O Sr. Colman estava muito velho... Mas eu fiquei fugindo, nunca topei, porque tinha a intenção de fundar uma escola. O Miroel tinha muita influência no governo, era diretor da EAD [Escola de Arte Dramática] e da ECA [Escola de Comunicações e Artes]. Fiquei amigo dele, que estava sempre falando da escola - e eu sempre brigando pelo circo.

Mas entrou o Maluf [Paulo Maluf, governador do Estado de São Paulo] e fechou a Piolim; e ficamos sem escola de circo. Aí surgiu o

grupo do Mario Bolognesi, que era o Tenda Tela. Ele apareceu no meu circo, que era o Royal. Aliás, primeiro apareceu o Anselmo com a Verônica, querendo que eu construísse para eles um palco que fosse uma carreta. Eu construí uma carretinha que abria, virava palco e trailer. E aí apareceu o Mario, com um grupo de pessoas, querendo montar Maiakovski. E fiquei dando aula para eles, depois do espetáculo, nos bairros. Ficamos mais de ano e meio fazendo isso. Fizeram trupe de voos, dois portôs, foram para Mato Grosso. Eram todos filhinhos de papai, todos alunos da USP! O Maranhão⁴⁷ estava junto com eles.

Antes de eu montar a Escola, Miroel me convidou para montar um circo dentro da USP e fazer uma peça em homenagem aos 80 anos de Gilberto Freyre - *Casa Grande e Senzala*, em 1982. Foi ali no Relógio da USP. A direção era do Miroel e foi a primeira peça que fiz já como profissional de teatro. Alugamos um circo do Armando Dantas e ficamos quase um ano em cartaz. Eu fazia o feitor; Isadora de Faria fazia a senhora de engenho, Hélio Cícero fazia um senhorzinho de engenho, o Zé de Abreu fazia o outro senhorzinho de engenho. Tem uma história longa aí... (idem)



José Wilson Leite Moura, em seu circo. Foto retirada de seu perfil no Facebook. Fotógrafo não identificado. Cerca de 2012.

José Wilson refere-se a essa experiência como a sua primeira “como profissional de teatro”. Em 1985, Erminia Silva o entrevistou sobre seu processo de

⁴⁷ Maranhão, apelido de José Araújo de Oliveira, nascido em 1923, trapezista, artista, professor, artesão. Artista múltiplo e professor dedicado, muito elogiado por seus alunos.

formação artística no circo de seu tio, J. Mariano, onde ele cresceu, aprendeu e se formou, junto com irmãos e primos. Apesar de a principal referência de aprendizado serem as acrobacias (de solo e a aérea), ao ser perguntado sobre a existência do circo-teatro e a formação nesse formato, respondeu

Não, não havia contradição de aprender número, ter número e teatro. Tinha quem não gostava de entrar nas peças, e tinha quem chorava para entrar em peças. Na verdade quando tinha um dia que, por exemplo, não ia meu trapézio em balanço eu ficava superfrustrado. No dia, também, que não tinha o “Cego de Barcelona”, que eu fazia o papel do guia do cego, eu ficava superfrustrado do mesmo jeito (José Wilson *apud* SILVA, 2009-a, p. 155-6).

Chama a atenção o fato de José Wilson, hoje, considerar sua experiência no “teatro profissional” apenas a que teve com Silveira, na USP, e não sua experiência anterior, no circo-teatro. Ou suas experiências como profissional de teatro em lonas ou em circos não seriam relevantes, ou não se constituiriam como experiências profissionais. Ou apenas havia uma divisão clara entre circo e teatro e, apesar de ele se apresentar em uma lona, o fato de estar ao lado de atores “de teatro” o fizeram considerar a experiência diferente? De qualquer maneira, há uma percepção singular do que seja uma experiência profissional de teatro no teatro ou de circo. Há um debate por trás da afirmação do entrevistado.

Saímos de lá, fomos com a peça para o Teatro São Pedro. Eu entrava com uma onça na corrente, o Miroel adorava. Ficamos 6 meses lá fazendo a peça. Eu tinha feito circo-teatro [...]. O Miroel era diretor da EAD e da ECA, na época. Os atores eram das duas. Era para o Jardel Filho fazer o senhor de engenho, mas ele teve um enfarto no meio dos ensaios. Aí, o Miroel chamou o Elpídio Navarro⁴⁸, que era um ator lá da Paraíba, da Universidade da Paraíba e ele ficou fazendo.

E o Miroel sempre falando em montar a Escola. Disse que me ajudaria se eu tivesse o terreno. E havia um terreno na Marginal, o Garcia montou o circo ali. Naquele lugar era um lixão. Do outro lado tinha a favela, você chegou a ver a favela.

Fomos ver o terreno, o Miroel e o Tadeu [Patti], que tinha sido da Piolim; e a Márcia, mulher dele, também. Miroel deu o apoio da USP, mas não quis ser meu sócio, pôs o Tadeu. Eu fiquei dando aula, cuidando do circo, e o Miroel dando apoio para a gente. Fiz com o Tadeu... O Guarnieri, que era o Secretário na época⁴⁹, junto

⁴⁸ Elpídio Navarro (1936-2012), escritor, ator e diretor teatral, foi diretor do teatro Santa Roza, em João Pessoa e professor da Universidade Federal da Paraíba.

⁴⁹ Gianfrancesco Guarnieri, ator e dramaturgo, Secretário Municipal de Cultura na gestão de Mário Covas, entre 1984 e 1986.

com a Administração Regional de Pinheiros, mandou aplamar o terreno, fazer a cerca, construir os banheiros (ibid.).

Mario Bolognesi afirma que seu grupo o ajudou a formatar o primeiro projeto e colocá-lo em contato com a equipe de Guarnieri na Secretaria de Cultura:

Nós tivemos influência na montagem da Picadeiro, eu acho. Nós o ajudamos a escrever o projeto, nós lhe abrimos o primeiro contato com o então Secretário de Cultura de São Paulo, na época o Guarnieri, por intermédio de um conhecido nosso que era seu assessor; nós lhe abrimos essa porta. Ele teve essa iniciativa, nós o ajudamos a escrever o primeiro projeto e, depois, como todo mundo, tivemos um conflito e rompemos com ele. A história é bem mais antiga do que... Como nós tínhamos aberto o caminho, ele seguiu o caminho dele, foi adiante e montou a escola. Juntou-se com a Bel⁵⁰ e foi adiante (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).



Montagem da lona do Circo-Escola Picadeiro, em 1986. Fotografia não identificado.

José Wilson prossegue sua narrativa sobre a fundação de sua escola:

E aconteceu a primeira Mostra Cultural de Pinheiros, em novembro de 1984 – todo mundo da região, a Vila Madalena em peso. Quem fez a abertura foi o Ney Matogrosso. Tinha Jean e Paulo Garfunkel, Luli e Lucinha, o Luni, uma banda com a Marisa Orth, que também tocava. Foram 30 dias, com espetáculos de dia e à noite. Flavio Dias

⁵⁰Maria Isabel Toledo de Assumpção, foi casada com José Wilson, entre 1986 e 2008. Trabalhou como administradora do Circo Escola Picadeiro durante a maior parte desse período. É presidente da Cooperativa Brasileira de Circo desde sua fundação, em dezembro de 2005, da qual foi e é a principal articuladora.

era agente cultural na Regional de Pinheiros (encontrei com ele em Mogi, eu estava com o circo lá). Ele e o Tadeu chamaram todo mundo.

Depois que montei a Escola, parei, fiquei direto na Cidade Jardim. O começo foi feio, até chegar o Cacá. Vendi o caminhão que eu tinha, comprei a casa onde até hoje vivem os meus filhos. Fiz uma poupança para segurar os primeiros meses... Quando comecei a trabalhar lá, comecei a ganhar dinheiro, aumentou o número de alunos... (Entrevista de José Wilson Moura Leite, 2015).

DOMINGO — 29 DE SETEMBRO DE 1985

O circo de todos nós

A megalópolis vai a cada dia enterrando mais e mais seus últimos resquícios de cultura popular e nos dias de hoje não há mais espaço, infelizmente, para as fantasias de um mundo mágico que surgia sob a lona, em meio à serragem e ao som estriduloso de uma bandinha. O circo com suas velhas lonas agoniza. Muitos já foram desativados, outros fazem excursões pelo Exterior, alguns servem de palco para shows musicais de artistas de televisão, enquanto a idéia permanece no ar, como provou o recente espaço cultural criado na cidade, e que vai ser desenvolvido sob as lonas de uma armarção circense.

Neste domingo, as crianças da cidade de concreto não estarão batendo palmas e se encantando nas arquibancadas de madeira com palhaços, malabaristas, mágicos e animais. Talvez estejam fechadas dentro de suas casas e apartamentos com os olhos presos na televisão, assistindo a programas sem o mínimo caráter pedagógico ou a desenhos onde a violência chega a suplantar até mesmo os mais famosos filmes do gênero.

Talvez por isso tudo que José Wilson Moura e Luís Tadeu Pati resolveram criar o Circo Escola Picadeiro junto à ponte da Cidade Jardim. E com um objetivo único, e talvez romântico: formar novos artistas de circo, tentar criar uma geração que se anime a ir para o picadeiro e se sentir, por algumas horas

não e se sentir, por algumas horas pelo menos, dentro de um mundo mais humano e cheio de fantasias, onde não faltem a arte, o talento, a originalidade. O circo-escola vai tentar formar palhaços — não aqueles que estamos acostumados a ver diariamente em quase todos os setores de atividade, mas os verdadeiros palhaços que levam a alegria à criança manipulada pela indústria do consumo; a ensinar as técnicas aos mágicos — não a esses mágicos que conhecemos, que conseguem enganar todo o povo, com escândalos e mais escândalos; malabaristas — não como os “trombadinhas” que amedrontam a cidade, roubando e matando para depois fugir em meio ao trânsito; equilibristas — não como os trabalhadores que se comprimem nos ônibus e trens na ida e volta ao trabalho; contorcionistas — não como a maioria da população que precisa fazer verdadeiros milagres para poder equilibrar seu orçamento com os aumentos constantes do custo de vida e a crise econômica.

A circo-escola pretende formar apenas artistas, gente que, apesar de não ter “serragem nas veias”, possa evitar que o circo desapareça de uma vez por todas. Gente que possa levar ao picadeiro um pouco de alegria e de esperança, mesmo que ilusória, nesta cidade onde o circo parece ter suas lonas erguidas apenas dentro dos centros de decisão responsáveis pela vida dos paulistanos. Que esse circo-escola possa resgatar um pouco ainda do que resta de puro na alma de cada um dos que vivem nesta cidade. Como diria o compositor Ivan Lins, “deixe a banda tocar um dobrado/olha nós outra vez no picadeiro”.

Jornal O Estado de S. Paulo, dia 29 de setembro de 1985, p. 25.

O autor (desconhecido) da matéria acima escreve ainda sobre a fundação da escola, quase um ano depois. E fala com a mesma carga poética, saudosa e romantizada que encontramos na matéria de Coelho, citada no início deste capítulo,

que termina até com a afirmação “[...] que saudades do circo da minha infância”. É possível afirmar que a relação da maioria dos jornalistas – e de alguns pesquisadores já apontados – seja uma relação que parte do circo da infância de cada um, onde a memória tem papel importante na configuração do universo em questão. Na matéria acima, é descrita a vocação da escola:

[...] um objetivo único, talvez até romântico: formar novos artistas de circo, tentar criar uma geração que se anime a ir para o picadeiro e se sentir por algumas horas pelo menos, dentro de um mundo mais humano e cheio de fantasias, onde não falem a arte, o talento, a originalidade (*O Estado de S. Paulo*, 29 de setembro de 1985, p. 25).

Sem dúvida, sua visão de mundo é poetizada. Mais adiante, faz a analogia mais recorrente relativa ao circense, na qual o autor espera que o palhaço que a escola vai formar não seja “[...] aqueles que estamos acostumados a ver quase que diariamente em quase todos os setores de atividades” (idem), mágicos que não sejam os “[...] que conseguem enganar todo o povo com escândalos” (ibidem), malabaristas que não sejam os “trombadinhas”, equilibristas que não sejam como “[...] os trabalhadores que se comprimem nos ônibus e trens” (ibid.) e contorcionistas que não sejam “[...] como a maioria da população que precisa fazer verdadeiros milagres para poder equilibrar seu orçamento” (ibid.). Não, a Escola pretendia formar artistas que pudessem “[...] evitar que o circo desapareça” (ibid.). Ou seja, sem a Escola, o circo desapareceria. As premissas são dramáticas e catastróficas.

De modo semelhante, o autor repete as mesmas análises anteriormente discutidas. É interessante observar nesse ponto do debate com relação à fundação da escola paulista, que não há a menção, em momento algum, da movimentação carioca da fundação da Escola Nacional de Circo. Por trás desses debates sobre o desaparecimento do circo, e considerando-se que, de fato, havia (e há até hoje) uma diminuição significativa da quantidade de circos itinerantes de lona no país, a discussão fica em torno somente da “morte” desse modo de fazer as artes do circo, e nada sobre a “vida”, as novas produções, como as duas escolas – em São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, os pesquisadores paulistas e jornalistas pareciam “desconhecer” (de fato ou de propósito) o aumento significativo de grupos e artistas que começavam a se espalhar pelo Brasil. Os próprios Breno Moroni e Malú Morenha, alunos da APAC, fizeram parte da movimentação dos espetáculos que deram origem ao Circo Voador, na praia do Arpoador (RJ) e posteriormente no

bairro da Lapa, apresentando-se como circenses. Malú inclusive ministrou oficinas de palhaço nesse momento. A fundação do Circo Voador, em 1982, deu-se apenas quatro meses antes da abertura da ENC, sendo que uma parte dos artistas daquele circo já estava em sintonia com as artes do circo em São Paulo, trocando saberes e práticas com artistas cariocas e vice-versa (LEITE, 2015, p. 52-5).

Não são apenas pesquisadores e jornalistas que não mencionam o que estava acontecendo naqueles anos, nessas duas cidades com relação à formação nas escolas de circo. Os circenses, entre eles alguns entrevistados para este estudo, como José Wilson e Mario Bolognesi, não relatam tais cruzamentos. E os cariocas também não. Na sua maioria, os circenses do Rio de Janeiro estavam, no período, focados em torno da questão de montar a escola para também "salvar" as artes do circo. O Circo Voador e os circenses que começaram a surgir, vindos da escola de São Paulo, não teriam muito a ver com eles.

Por mais que este possa ser o estilo da época e apenas hoje o discurso soe como batido, ou "clichê", é fato que a aproximação aos dramas da população brasileira leva o circo a um lugar em que não estava, naquele momento histórico.

Em 1948 o escritor norte-americano Henry Miller escreveu um livro chamado *O Sorriso ao Pé da Escada*⁵¹. Este pequeno livro (47 páginas na edição brasileira de 1979) trata de um palhaço que questiona seu trabalho, não entende mais porque seu público ri dele e busca o significado filosófico da sua função, de sua vida. O livro é lindo, pois trata do ser humano. Mas não trata do palhaço, ao menos não dos palhaços brasileiros que agradam ao público. A grande maioria dos palhaços brasileiros que seguiu na profissão – ou seja, que pode ser considerada profissional – faz rir como um prazer fundamental e atávico. Em geral, tais profissionais não perguntam o porquê, apenas o fazem: gostam de fazê-lo. Não questionam o que fazem, não poetizam o que fazem. Ainda que, com certa frequência, haja muita poesia no que fazem. As aproximações colocadas na matéria de jornal acima são visões de fora do circo, externas ao circo. Visões de espectador. Como a visão de Henry Miller. Como eram, de certa forma, as visões dos pesquisadores paulistas em 1970 já citados, que tomaram alguns circos como todo o universo circense brasileiro (BARRIGUELLI, 1974; DELLA PASCHOA, 1978; VARGAS, 1981).

⁵¹ MILLER, Henry. *O Sorriso ao Pé da Escada*. São Paulo: Ed. Salamandra, 1979.

Nesse sentido, várias matérias publicadas nos jornais pesquisados tratam da “missão” das escolas de circo: Salvar a atividade. Se acreditarmos que o circo acabaria sem as escolas, talvez fosse verdade.

O Circo Escola Picadeiro teve como alunos muitos artistas circenses que fizeram trabalhos que tiveram, ao menos, grande repercussão na mídia paulistana: Fernando Sampaio, Erica Stoppel, Juliana Neves, Raul Barreto, Domingos Montagner, Alexandre Roit, Rosane Nóbrega, Antônio Nóbrega, Marcos Frota, Ailton Graça, Jairo Mattos (que, na verdade, tinha começado com o Tenda Tela Teatro, treinando com José Wilson no Circo Royal, mas seguiu treinando na Picadeiro), Hugo Possolo, Mariana Maia, Marcelo Castro, Marcelo Millan, Sandra Saraiva, Elaine Frere, Patrícia Horta Lemos, Marco Vettore, Kiko Caldas, Kiko Bellucci, André Caldas, Cristina Band, eu e muitos outros. Fundaram grupos como o La Mínima⁵², Aerodianas⁵³, Linhas Aéreas⁵⁴, Circo Mínimo, Acrobático Fratelli⁵⁵, Nau de Ícaros⁵⁶, Parlapatões⁵⁷, Circonosotros⁵⁸, Circodélico⁵⁹, Abacirco⁶⁰ e outros⁶¹. De seus alunos

⁵² Fundada em 1997 por Fernando Sampaio e Domingos Montagner. Apesar de usarem diversas técnicas, sua especialidade é o palhaço. Um dos grupos que integram o Circo Zanni.

⁵³ Grupo formado por Mariana Maia, Thereza Freire e Marina Mesquita, atuou entre 1994 e 1997. Especialistas em técnicas aéreas.

⁵⁴ Grupo fundado em 1998, por Erica Stoppel e Ziza Brisola, tem como especialidade as técnicas aéreas e a dança.

⁵⁵ Grupo formado em 1990 por Luiz Ramalho, Marcelo Castro, Paulo Vasconcelos, André Caldas, Kiko Caldas, Kiko Belucci, Felipe Matsumoto e Guto Vasconcelos. Suas especialidades foram muitas, já que, juntos dominavam os aéreos, as acrobacias, malabares, pirofagia, montagens de estruturas, música e teatro.

⁵⁶ Grupo fundado em 1992 por Fernando Sampaio, Erica Stoppel, Juliana Neves, Alex Marinho, Patrícia Horta Lemos, Margarida Ribeiro, Luciana Cestari, Marco Vettore, Mônica Alla e Paola Musatti. Também trabalhava com diversas habilidades, incluindo palhaço, aéreos, malabares, pirofagia, monociclo e acrobacias. Hoje especializou-se em aéreos e dança.

⁵⁷ Grupo fundado por Alexandre Roit e Hugo Possolo, tendo tido Jairo Mattos como integrante bissexto. Há uma divergência sobre a data de fundação, entre 1990 ou 1991. Ver entrevista de Alexandre Roit. Linguagem principal, palhaço, apesar de ter utilizado muitas outras, especialmente o malabares.

⁵⁸ Grupo fundado por Marcelo Millan e Sandra Saraiva, em 1999.

⁵⁹ Grupo fundado por Emiliano Pedro, Daniel Pedro, Guga Aranha no ano de 1995, com a participação de Clô Mudrik (como artista convidada) e, posteriormente, Cinthia Beranek. Foi possivelmente o primeiro grupo paulista a ter um *website*, em 1998, e também a participar, como grupo, de uma Convenção Europeia de Malabares (fonte: Emiliano Pedro). Hoje, é mantido por Guga Aranha. Linguagem principal, malabares e acrobacia, além do palhaço.

saíram iniciativas educacionais relevantes, como o Galpão do Circo⁶², o Centro de Formação Profissional em Artes Circenses - CEFAC⁶³, o Circo Escola Trapézio⁶⁴ (Santos e Santo André), a escola do Acrobático Fratelli⁶⁵, Academia Oz⁶⁶ e outros professores que foram para diversas cidades do Estado e para outros Estados, disseminando a linguagem e difundindo seus conhecimentos.

Ou seja, houve uma retomada do crescimento da produção da linguagem circense a partir das escolas; na verdade, a grande modificação foi nos novos modos de organização do trabalho e nos processos de formação e aprendizagem, distintos do que ocorria até o surgimento das escolas. Novos circenses, fixos nas cidades, começaram a ocupar o espaço que os próprios circenses já haviam ocupado nos séculos anteriores e que haviam deixado de fazê-lo, e a “fazer circo” de outras maneiras.

⁶⁰ Hoje Abbacircus – Fundada em 1996, por Patrícia Horta Lemos e Lincoln Rollim, linguagem principal, palhaço.

⁶¹ Nessas duas listas não incluímos os artistas que fizeram a Academia Piolim e seguiram treinando na Picadeiro, como Luiz Ramalho, Gilberto Caetano, Cássia Venturelli, Regina Lopes e o próprio Tadeu Patti, sócio da escola, que também treinava de vez em quando, pois já tinham sido citados no texto sobre a mesma. Não encontramos registros de todos os grupos que surgiram a partir da formação no Circo Escola Picadeiro. Não foi possível encontrar dados comprobatórios ou documentais sobre os alunos formados pela Picadeiro.

⁶² Espaço oriundo da ocupação da Nau de Ícaros (de 1997 a 2001, em 2002 tornou-se o Galpão do Circo), é conduzido por Alex Marinho. Hoje, é provavelmente a escola com maior número de alunos. Tem um programa social, por iniciativa própria.

⁶³ Escola sem sede fixa, fundada em 2003, com trabalhos na Central do Circo e no Galpão do Circo, foi fundada por Alex Marinho e Paulo Putterman, que em seguida chamaram Rodrigo Matheus. O início das atividades de aulas propriamente ditas deu-se em 2004. Mudou-se para o Tendal da Lapa em 2009, onde funcionou até 2011.

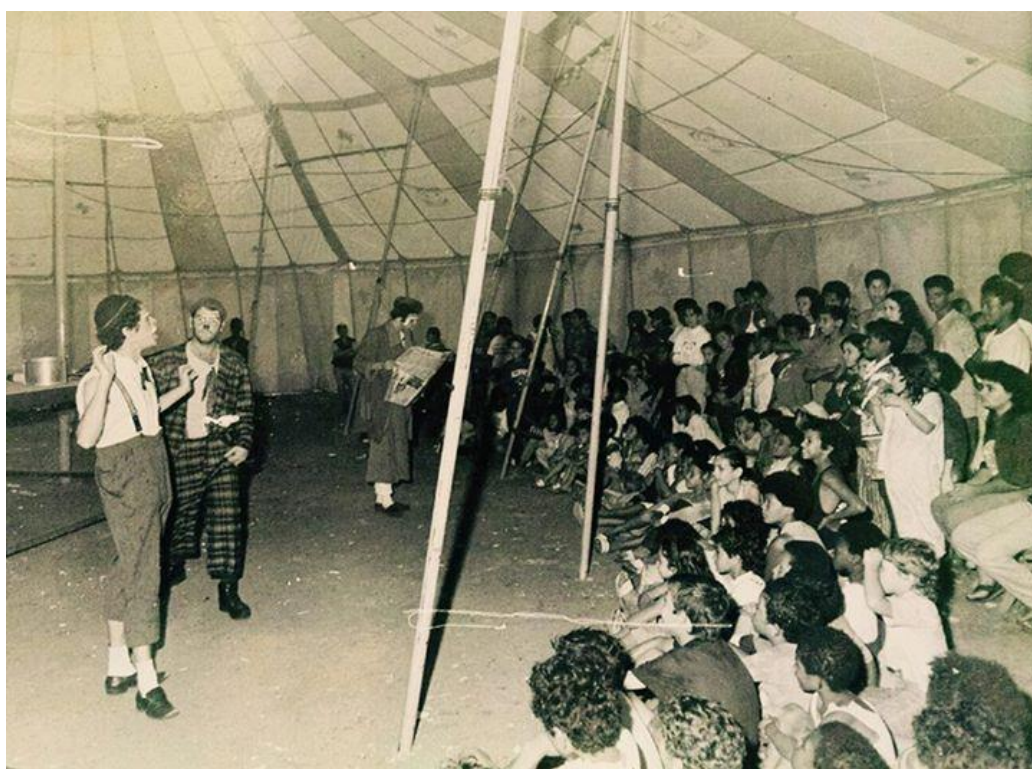
⁶⁴ Escola fundada por Marcelo Milan e Elaine Frere em 1995, funcionou em Santo André (até 1998) e simultaneamente em Santos (de 1996 até 2000, supostamente), em parceria com as prefeituras locais.

⁶⁵ Funcionou no bairro do Itaim, muito próximo ao Circo Escola Picadeiro, por cerca de um ano, num espaço pequeno para práticas aéreas, mas ainda assim muito frequentado. Após esse período, mudou-se para Cotia, num galpão de 20 x 20 metros, com 9 metros de altura – que depois foi utilizado pela Central do Circo, em 1999 – e iniciou o êxodo de muitos circenses para a região de Cotia, Granja Viana e Embu das Artes. Até hoje vários grupos mantêm suas sedes e residências nessa região.

⁶⁶ Academia Oz e Circo Oz, foi a companhia fundada em 2001 por Bel Toledo, depois de sua saída do circo Escola Picadeiro, e funcionou até 2006.



Rodrigo Matheus e Liliana Olivan, em apresentação de *double-trapézio*, no Circo-Escola Picadeiro. Arquivo do artista. Fotógrafo não identificado. Cerca de 1988.



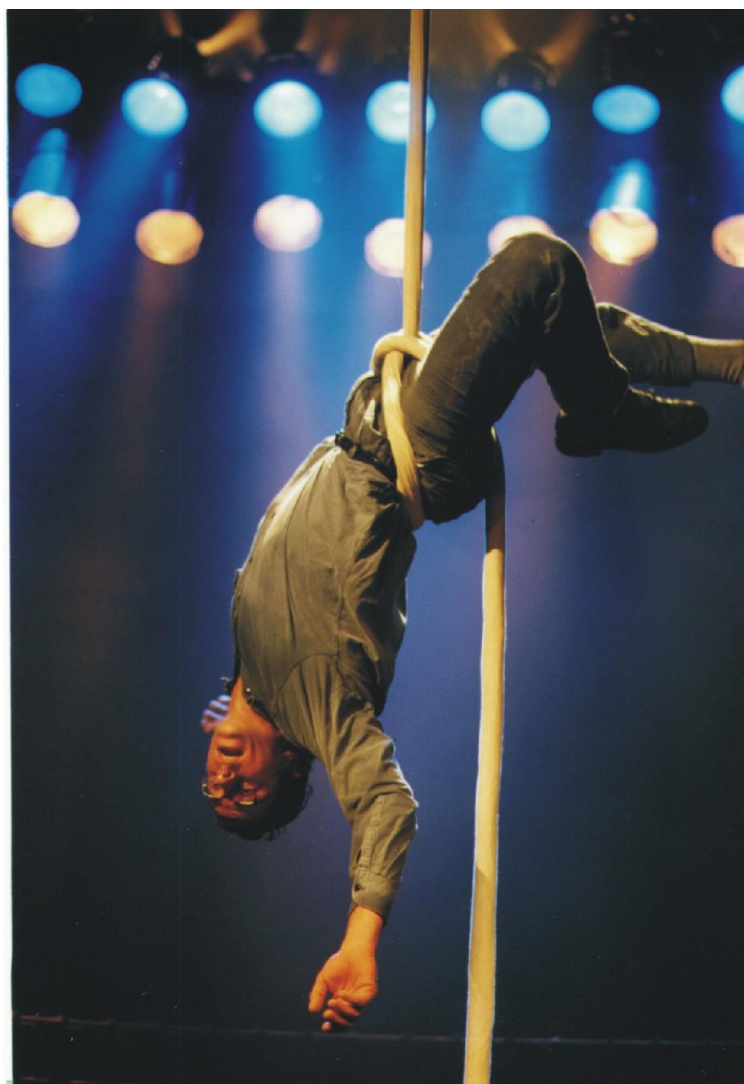
Hugo Possolo, Jairo Mattos e Alexandre Roit, em apresentação no Circo-Escola Picadeiro. Fotógrafo não identificado. Arquivo de Jairo Mattos. Cerca de 1989.

Os novos aprendizes circenses (mesmo que fossem pessoas que já atuavam em outras áreas profissionais artísticas) eram oriundos da cidade, com relações culturais/políticas/sociais com o urbano onde viviam totalmente distintas da forma como se relacionavam os circenses nômades - que chegavam, relacionavam-se,

encantavam ou não, e iam embora. Os alunos das escolas de circo ficam na cidade e a ocupam em toda a sua capilaridade (SILVA, 2011).

Quando há alteração significativa nesses modos de produções (trabalho e formação), principalmente quando se trata de grupos nômades, os movimentos e as relações se alteram.

Nas ocupações artísticas dos espaços urbanos há, também, novas produções estéticas, frente, principalmente, ao que parte dos espetáculos circenses estavam produzindo no início da década de 1980. As "novas estéticas" são novas, pois a linguagem circense sempre se mostrou contemporânea ao que cada período histórico estava produzindo. Dessa forma, os novos sujeitos históricos (idem) constituídos a partir das escolas de circo, transformaram as heranças recebidas em formas artísticas circenses distintas, ampliando, naquele momento, a visibilidade do circo.



Rodrigo Matheus em *Orgulho*. Teatro Paiol, Festival de Teatro de Curitiba, 1997. Foto Gilson Camargo.

Capítulo 2 – As produções pós-escolas

Parte I – Os debates e os grupos

Deleuze e Guattari iniciam seu texto sobre “O que é um Conceito” informando ao leitor que “[...] não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito com um só componente” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 27). Ou seja, os conceitos são complexos. É necessário conhecer seus componentes, a multiplicidade de seus componentes, contextos e suas histórias.

Os autores afirmam que, “[...] de Platão a Bergson, encontramos a ideia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário” (idem), indicando a ideia de processo; um conceito é resultante de um processo histórico, pois “[...] todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução: estamos aqui diante de um problema concernente à pluralidade dos sujeitos, sua relação, sua apresentação recíproca” (id., p. 27-8). Se há problemas, supõe-se que a sua constituição primeira e atual são resultantes de processos com atritos, tensos, repletos de variações: “Evidentemente, todo conceito tem uma história. [...] Ele sempre tem uma história, embora a história se desdobre em ziguezague, embora cruze talvez outros problemas ou outros planos diferentes. Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos que respondiam a outros problemas e supunham outros planos” (ibidem, p. 29). Portanto, resultantes de processos articulados a outros processos, anteriores, quase sempre, mas também concomitantes.

Entendemos, a partir de Deleuze e Guattari, que um conceito transforma-se no diálogo com os problemas que o criaram e se altera a partir das fricções dos agentes de sua configuração e transformação. Seu uso o transforma, aqueles que se apoderam dos conceitos interferem nele, mesmo sem assim o desejar.

Os circenses sempre se aventuraram nas definições do que era o circo. E, no período abrangido por nosso trabalho isso mostrou-se mais complexo e não muito fácil de ser alcançado. As interferências, transformações e interconexões dos modos de pensar e produzir o circo criaram diversos “sub-conceitos” para tentar compreender o que acontecia (e ainda acontece) quanto à prática do mundo do circo paulista e brasileiro.

Erminia Silva, tendo como referência o debate e análise dos autores acima, trabalha a questão para dentro da produção circense, dos conceitos representação (termo usado pela autora em sala de aula, advindo de DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 20) que pretendem dar conta da totalidade de qualquer tema na área; nos debates sobre as tentativas de definir, a partir de perguntas como “o que é circo” ou “o que é o circo-teatro”, há sempre uma procura de resposta única, universal e absoluta para qualquer período histórico, qualquer grupo social, cultural e político:

Não são poucas as vezes que esta pergunta é feita, hoje em dia, sendo que o interlocutor de diversas origens (acadêmicas ou não) – alunos/artistas, professores/artistas, pesquisadores, jornalistas – aguardam uma definição única, como se fosse um conceito único.

Quando se trata de conceitos como circo e circo-teatro, há um certo “senso comum” de definições “prontas” ou com uma necessidade de urgência em definições como se quaisquer delas não fossem portadoras de história, de potências, de disputas de poderes e saberes. Nesse sentido, o debate que realizo em todas as minhas pesquisas e elaborações tem a intenção de trazer à tona a ideia de que conceitos como estes têm história, são compostos por multiplicidades, precisam ser analisados a partir de quem os inventa, como e quando são inventados, os diálogos que realizam com uma rede quase que infinita de intensas criações, invenções e disputas em cada um dos processos históricos. Mas não se pretende que feito tudo isso esgote-se o entendimento de um ou vários conceitos (SILVA, 2015).

Nesse sentido, a autora faz referência a parte das ponderações dos autores para analisar essas questões na produção conceitual circense, o que temos também como proposta nesse estudo, sem pretender esgotar a questão:

Não importa! Um conceito é sempre uma multiplicidade, não há conceito que não remeta a um outro e assim infinitamente, pois o conceito também tem um devir além de ter vindo de algum outro conceito que veio de outro e assim por diante: uma multiplicidade! Conceitos são vizinhos que não delimitaram muito bem seus

terrenos, não se pode saber exatamente a linha demarcatória entre o começo de um e o término de outro, eles se mesclam⁶⁷.

2. I. 1 As representações sobre os significados de “circo”

Maria Thereza Vargas, em seu trabalho sobre circos de periferia escreveu:

A ideia do circo como espetáculo do excêntrico, das exceções e contrastes, diluiu-se na periferia. Os grandes números de trapézio, as exhibições de animais quase já não existem, tornando-se exclusividade das grandes empresas (também raras) (1981, p. 76).

A partir dessa frase, podemos perguntar: que pressupostos são esses do que ela denomina de “ideia do circo”? De onde vêm ou em que se fundamentam? O que ela propõe está claro, ou ao menos indicado: o circo dessa ideia é um circo “[...] do excêntrico, de exceções e contrastes, com grandes números de trapézio e exhibições de animais”. Mas e os circos sem “grandes números de trapézio” e sem animais? Não são circos? Silva (2007 e 2009-a) nos mostra claramente que sim, que havia, houve e há inúmeros circos, inúmeros tipos de circo, com formatos, estéticas, roteiros, técnicas e estilos muito diferentes entre si, mesmo numa mesma área. O circo tem sido, talvez desde seu surgimento, objeto de muitas generalizações, criação de clichês sobre o que seriam seus limites e fronteiras. Quase todas as matérias de jornal citadas até aqui tratam de um circo que, como nos mostra a autora, era um circo de um determinado momento histórico, em determinado lugar do país. E mesmo esses eram consideravelmente diferentes entre si.

Pode-se imaginar que os pesquisadores, contemporâneos de Vargas (BARRIGUELLI, 1974; DELLA PASCHOA JR., 1978; MONTES, 1983 e MAGNANI, 1984) tenham assumido o que viram naquele momento, como a referência do que era o circo na periferia paulistana “sempre”. A partir do que viram estabeleceram o “entorno” daquelas estruturas, sem ter muito conhecimento de suas fontes, de seu passado, de suas raízes, de suas histórias.

⁶⁷ Análise sem autor nomeado, publicada no Overmundo – “um site colaborativo voltado para a cultura brasileira e a cultura produzida por brasileiros em todo o mundo, em especial as práticas, manifestações e a produção cultural que não têm a devida expressão nos meios de comunicação tradicionais”. Fonte: <http://www.overmundo.com.br/banco/deleuze-e-o-conceito>. Acessado em 25 abr/2016.

Bolognesi, ao citar o texto de Vargas, a respeito do objeto de estudo desta autora, afirma que “[...] o circo, na periferia paulistana, deixou de ser o local exclusivo de exibições e habilidades circenses, das excentricidades, da apresentação de animais e de números circenses mais elaborados” (In: Bortoletto, 2010, p. 181). Observa-se que Bolognesi também partilha da ideia de circo semelhante à de Vargas. Seu conceito sobre o que seria circo segue definições bastante coincidentes, como exibições e habilidades circenses, entre outras que a autora elenca, que para ele seriam “mais elaborados”. Não é claro o que sejam esses “números circenses mais elaborados”, pois o autor não estabelece o que seriam os menos elaborados. Apenas se pressupõe que os números apresentados nos circos da “periferia paulistana” pesquisados e visitados pela equipe de Vargas podiam ser categorizados como “menos elaborados”; mas ainda assim, não está claro o que os torna circenses ou não circenses.

O circo é, talvez, uma das linguagens artísticas que mais povoa o imaginário das pessoas. E esse imaginário parece permanecer como referencial de uma parte significativa das sociedades, pelo menos no ocidente, inclusive como referência dos pesquisadores. Mas o imaginário é calcado em produção de memórias que são, quase sempre, trazidas para o presente. E esse referencial de significações no presente sobre o passado alimentou o estabelecimento de uma “face” do circo, um jeito de fazer circo, uma definição sobre o que seria circo enquanto prática e enquanto ideia. As transformações da sociedade debatidas no primeiro capítulo marcaram os circenses de tal forma, que a crença na crise se estabeleceu. E todos sonham com os tempos nos quais as coisas eram melhores, como em seus sonhos.

2.1.2 Debate sobre as definições de circo

Pimenta escreveu que “[...] apesar do livre trânsito pelas rodas musicais cariocas, de ter gravado discos e feito cinema, Benjamim de Oliveira era essencialmente circense” (2009, p. 39). A autora considera que Benjamim de Oliveira, apesar de seu trânsito pelas várias linguagens artísticas, era “mais” próximo de uma delas, e cumpria as premissas subliminares para poder ser chamado de circense. Mas quais seriam essas premissas?

Bolognesi, quando perguntado, em entrevista, definiu assim o circo:

Para mim, o que define o circo, o grande “tchans” do circo é, do ponto de vista da plateia, transitar entre o suspense, o risco – aliás, a categoria do risco é crucial para a arte circense –, aquela admiração: “Poxa, eu não consigo fazer isso que esse cara faz”, o que me dá, portanto, uma sensação de impotência, mas ao mesmo tempo ele consegue, e ele faz isso enquanto meu igual, então eu me sinto contemplado; porque eu não consigo, mas ele consegue e ele é igual a mim, então, alguém da minha espécie consegue fazer isso; contraposto ao lado que não é sublime, que não tem risco, que é o palhaço. Eu acho que esse jogo, entre os dois universos, ele é fantástico, por quê? Porque, primeiro, ele entra pelos poros, “poxa, que bacana, eu não consigo, mas ele vai conseguir, talvez não...” e o espetáculo consegue trabalhar esse limite, explorar o risco, e do outro lado o grotesco, já que o grotesco é aquilo que temos todo dia, mas fazemos de conta que não temos, que é fome, sede, vontade de fazer sexo e essas coisas grotescas às quais o corpo é reduzido: À boca para falar besteira, o ouvido, para ouvir bobagens, e essa parte que vai de um palmo acima do umbigo até um palmo abaixo do umbigo, que são as partes que a civilização fez questão de esconder muito bem escondidas. Então, o palhaço ainda mantém um pouco disso (entrevista com Mario Bolognesi, 2015).

Bolognesi fala do risco como elemento crucial para a definição do circo. Muitos compartilham desse ponto de vista. A noção corrente, ou a mais disseminada, é a de que o circo é a arte do risco, a arte da proeza, do grande feito. Compartilhamos dessa visão, ainda que ela não dê conta da variedade que é a linguagem circense; é isso, mas não é só isso. E o palhaço é o contraponto disso: num lugar cheio de super-heróis, é necessário haver alguém que está supostamente abaixo até do nível do público. Daí a noção de que o circo é essa balança entre o sublime (a proeza) e o grotesco (em muitas formas, mas principalmente o palhaço).

Jairo Mattos, integrante daquele grupo de atores/alunos que fizeram o Tenda Tela Teatro e, depois, o Circo Metrôpole, define o circo como o lugar dos super-heróis, dos super-homens, daqueles que podem fazer quase tudo:

Eu tenho sempre a imagem do homem de circo como um semideus, um semi-herói, ele é capaz de fazer quase tudo. E ele se comporta como um semideus. Quando ele entra no picadeiro, você pega alguém do circo novo e alguém do circo tradicional, tem uma diferença incrível, comportamental, do jeito que ele cumprimenta, do jeito que se relaciona com a plateia: entrou o super-homem, e é incrível (Entrevista com Jairo Mattos, 2015).

E, para ilustrar que os super-homens circenses não existiam apenas no picadeiro, conta que o capataz do Circo Metrôpole, que trabalhava com eles, um

dia, com o pneu de seu trailer furado, falou: “Dita, faz um café aí enquanto a gente troca o pneu.” E levantou o trailer, com sua esposa dentro, e pediu que Jairo trocasse o pneu enquanto o sustentava com as mãos. Fica claro, na conversa com Mattos, que para ele o circense “verdadeiro” é o de lona. Quando perguntei, sua resposta foi voltada para os circenses que conheceu e que eram “de família circense” itinerante em algum momento, que viviam sob a lona e traziam consigo todo o arcabouço do circense, com sua completude, variedade e eventuais limitações.

Alexandre Roit, um dos alunos da Picadeiro, definiu o circo assim:

O circo passa fundamentalmente por uma questão ética. É uma manifestação expressiva que independe do intérprete. O Zé Wilson provou isso claramente, quando descartou a primeira trupe [de trapézio de voos] e chamou a gente. E o espetáculo continuou. E quando eu achei que o espetáculo era pouco para mim, eu fui alçar meus voos. Mas o espetáculo continuou. Ele não dependia de mim. A falta desse espaço ético está meio diluído hoje e faz falta.

Sonho de uma Noite de Verão, Circo Mínimo, Parlapatões, todos eram teatro. Tinham o circo como ferramenta. Eu só voltei a fazer circo em 2004, na fundação do [Circo] Zanni. Ele estava fundamentado nessa ética, por isso ele era circo. Uma ética de horizontalidade, de relação horizontal.

[...] O que é ser circense? Acho que é suficiente você se reconhecer circense e o seu entorno reconhecer isso em você. Nenhuma das duas isoladas atende ao ser circense. Se uma das coisas não acontecer, a coisa não funciona. Por mais que o que seja ser circense seja completamente dúvida. Vou usar um péssimo exemplo: o Monteiro, dando aula na Unicamp, era um circense, por mais que a gente o questionasse. O melhor exemplo que eu tenho: o cara que aprendeu a jogar 4 bolinhas e 3 claves e vai dar aula no meio da Amazônia em um lugar onde tem 450 habitantes, e assim se estabelece um circense no meio do Amazonas (Entrevista de Alexandre Roit, 2015).

Roit encontrou uma definição quase filosófica para o circo, que passa pela ética, e outra, para o circense, complementar, que pressupõe uma crença comum: se o artista se considera e seu entorno o consideram circense, então ele será um circense. Essa concepção é interessante, pois pressupõe que, se o artista muda de entorno ou de contexto, ele pode mudar de *status* profissional. Pode deixar de ser um circense. Além disso, dá valor à relação do artista com sua comunidade e, acima de tudo, com seu “público”, que é sua principal razão de ser. E, da mesma forma, o

que para Roit define o circo, um princípio ético que supõe que ninguém está acima do espetáculo, é algo que poderia valer para qualquer linguagem artística, aliás, para qualquer grupo de trabalho, desde que a estrutura do espetáculo seja baseada em números, cenas, entradas ou coreografias independentes. E por que então isso é tão importante para o entrevistado, a ponto de ser o fator definidor da linguagem? Podemos imaginar duas possibilidades: A primeira, que ele não encontrou isso em outra linguagem, mas apenas no circo e que, no circo, não encontrou nada mais que fosse diferente de fato das outras linguagens; assim, o único fator realmente diferente das outras artes pode ser o definidor desta. A segunda, porque esse código de ética é raro e talvez não possa existir nas outras artes, por serem aquelas muito centradas no artista, “naquele” artista. Nas artes visuais e na literatura, o artista é, quase sempre, sozinho. No teatro e na dança, dificilmente pode ser substituído, pois a técnica pessoal, a personalidade, a individualidade e o carisma de cada artista são, via de regra, mais relevantes e importantes que o todo; ou, pelo menos, não é possível fazer um espetáculo se um dos atores não comparece, já que o processo de ensaios é voltado para a organização dos diversos integrantes dos elencos – cada um tem importância fundamental para o todo. Mas, no circo, no circo de números, como o conhecíamos, em geral é possível prescindir de um artista ou de um número, ao menos no caso dos espetáculos acrobáticos, de “habilidades”, e não teatral, musical etc.



Alexandre Roit, autorretrato, 2004.

Acreditamos que essa definição traz uma leitura perspicaz do que é o circo, além de carregar uma crítica às outras formas de arte, em particular ao teatro. Mas pode sugerir a base da fraqueza dos espetáculos de circo, ao menos daqueles que

acompanhamos nos anos 1970/80: Se cada número pode ser trocado, o todo pode ser de qualquer jeito. O todo não é tão importante, ou não há acabamento no espetáculo como um todo, apenas nos números, e, mesmo assim, em alguns. Se a estrutura pode ser alterada a qualquer momento, ela não é tão importante. E sim os números. Dessa maneira, há números melhores e outros piores. Quando um número “bom”, ou forte, sai do espetáculo, entra outro, sem problemas para a continuidade do todo. Mas muda a qualidade do todo, se o novo número não for do mesmo nível daquele que saiu. No caso do teatro e da dança, em geral os espetáculos precisam de ensaios para a alteração de qualquer artista (ator ou bailarino/dançarino). No circo, os (bons) artistas têm muita personalidade e carisma, claro, mas o espetáculo não depende deles para seguir. Por isso a estrutura e o artista, individualmente, não são tão importantes.

Verônica Tamaoki define o circo da seguinte maneira:

O circo para mim é o virtuosismo... O que é difícil a gente tenta fazer... E tem o personagem que quebra todo o virtuosismo, que é o palhaço... Eu cada vez mais acho que o circo devia ter 3, 4 artes – equilibrista, malabarismo, acrobacia... É trabalho coletivo, trabalho de grupo.

O circo deve ser uma coisa do inusitado. Acho que essa é uma palavra de circo. Quais são as artes do circo? É uma coisa que o mundo inteiro está discutindo. A gente trabalhou aqui na busca da definição... Temos a Alice, temos vários jovens pesquisadores. Houve muita briga. Chegamos a 5 artes. A gente tem que tomar cuidado para não ficar falando de técnicas, modalidades. Quando fui para os Estados Unidos a curadora me disse que o grande esforço dela era mostrar o circo como obra de arte – “aqui a gente é entretenimento”, disse. “Vocês não sabem a sorte que têm porque lá já são arte”. É por isso que a gente está na Funarte, está no Sindicato dos Artistas. Já é tão difícil ser reconhecido como artista, que se a gente mesmo fica falando em técnicas... O Tinhorão diz, e eu gosto muito: “As artes plebeias do circo”. São seis artes. Acrobacia, equilibrista, adestramento, malabarismo. E tem o óbvio, a magia: a teatralidade do circo. A música: sem música não há circo. O circo deve muito à dança. É um lugar onde todas as artes se encontram (Entrevista de Verônica Tamaoki, 2015).

Assim, mesmo Tamaoki, que tem uma definição tão extensa, tão cheia de detalhes, termina dizendo que o circo é o lugar onde todas as artes se encontram (apesar de se referir às “artes do circo”, elencou em seguida a importância do teatro, da música e, por fim, da dança na própria constituição da linguagem circense). De

outra maneira, poder-se-ia dizer que o circo incorpora todas as artes. Outra definição semelhante é a de Castro:

O circo é a arte do insólito, do inesperado, do surpreendente. Gente que faz coisas inimagináveis, de deixar outras gentes de boca aberta e com o coração na boca.

O circo é a arte de realizar proezas, enfrentar riscos, colocar-se à prova apenas pelo prazer de surpreender e encantar o público.

O circo é a arte do diverso. Tudo cabe debaixo de uma lona, tudo pode entrar na roda mágica do picadeiro (2007).

Castro aponta diversas características, entre elas “[...] a arte de realizar proezas, enfrentar riscos, colocar-se à prova pelo prazer de surpreender”, mas reverte a limitação, afirmando que é também “a arte do diverso”, já que “tudo cabe na lona”. Ou seja, seguimos encontrando definições que mais reforçam a multiplicidade da linguagem do circo do que encontram “limites claros”, parâmetros que possam estabelecer a distância de uma obra do que seria ou não circo. É como explica Silva, deixando as fronteiras e limites abertos:

Uma das principais características desse fazer circense de todo o século XIX até pelo menos 1950, era sua contemporaneidade com a diversidade de gêneros teatrais, musicais e da dança produzidos, o que garantia presença nos palcos/picadeiros de diálogo e mútua constitutividade, que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. O artista/ator nesse contexto era múltiplo: acrobata, autor, ator, cantor, dançarino, músico, cenógrafo, figurinista, sonoplasta, maquiador, coreógrafo, produtor, entre muitos outros (SILVA, 2009, apud BORTOLETTO, 2010, p. 221).

Como afirmado, é característica constituinte do circo ser múltiplo, ser uma mistura:

Ao percorrer as trajetórias históricas do circo e circenses, bem como a polifonia e polissemia dos espetáculos, fica difícil afirmar ou tipificar certa forma predominante e ideal do que é ou deveria ser circo (SILVA, 2009-a, p. 62).

A autora reitera a impossibilidade de se trabalhar com um conceito representação, ou seja, um conceito universal, que tenha como proposta estabelecer uma espécie de “verbete” ou verdade que dê conta de definir a diversidade das produções artísticas, como a circense, durante todo o seu processo histórico, seja no século XIX ou em 2016. Uma tentativa de determinar um conceito representação, além de não dar conta dos inúmeros modos de produção artística,

para a autora dificulta também a compreensão das variedades de sentidos e significados dados pelos sujeitos praticantes das artes do circo, nesses quase 250 anos de história.

Pimenta fala das mudanças na atividade circense – ao tratar especificamente do circo-teatro no Brasil –, das novidades que foram assimiladas pelos circenses e de “um novo gênero”:

[...] a elaboração de diálogos como suporte para o desenvolvimento das tramas, exigiu que o trabalho dos artistas circenses se transformasse. A *performance* perdeu parte de seu apelo acrobático, corporal, e passou a apoiar-se também no desempenho vocal.

Outra vertente dramatúrgica, fruto imediato das relações entre circo e música, se configurou em um novo gênero para os elencos circenses: as farsas cômicas musicais (PIMENTA, 2009, p. 41).

É possível que o “novo gênero” tenha bebido nas fontes da história da própria teatralidade circense, já que os espetáculos “antigos” (anteriores ao século XX) também usavam a comédia, a música e a teatralidade – na verdade, eram constituintes de toda a produção do circo como espetáculo. Abaixo, a autora escreve sobre uma “[...] nova realidade, de um novo tratamento teatral do seu espetáculo”, determinado pelo uso da fala pelos circenses, em oposição aos espetáculos “teatralizados” dos circenses realizados até então, sem o uso da fala:

O universo temático e os roteiros dramáticos circenses saíram do quadro das tradições, da reprodução e transformação prática de modelos repassados entre os artistas desde suas origens internacionais e o circo se viu diante de uma nova realidade, de um novo tratamento teatral do seu espetáculo em uma temática popular brasileira (idem, p. 42).

Isso determinou uma adaptação dos artistas, em termos de uma diminuição das acrobacias e aumento de texto nos espetáculos. Importante observar que o circo-teatro não deixa de ser circo, já que mantém todos os aspectos do modo de organização do trabalho, de produção dos espetáculos e de socialização, formação e aprendizagem de seus integrantes, conforme verificamos a partir dos trabalhos de Silva, além do de Pimenta.

O circo-teatro também se transformou ao longo do tempo, sofrendo modificações que alteraram seus espetáculos. E o título diferenciado nunca o

excluiu da categorização de circo, segundo grande maioria dos autores ou circenses.

É possível afirmar que não caberia imaginar uma definição única para o circo. Como pontua Silva, os processos de mudanças e transformações nas artes do circo são constituintes de sua produção; portanto, uma definição única não deve existir, não tem base histórica, poética ou estética para existir. Da mesma maneira que não cabe imaginar o conceito de pureza para o circo:

O espetáculo circense – no século XX em especial – investiu e encontrou uma especificidade, cênica: ele se depurou enquanto linguagem, aprofundando o fator acrobático e feérico, a ponto de conseguir se desvencilhar, quase que totalmente, da dependência da cena teatral. Ele buscou um grau zero de representação, livrando-se do verossímil como critério de constituição cênica. Não há possibilidade alguma de um acrobata “representar” um salto, ou de um trapezista “interpretar” o tão sublimado triplo salto mortal no trapézio voador (BOLOGNESI, 2006, P. 13).

Bolognesi trata de vários aspectos que interessam particularmente a esse trabalho. Mas, no início, afirma que o espetáculo circense teria encontrado sua “especificidade cênica”, encontrado um formato diferente do que teria sido até então: “se depurou enquanto linguagem”, ou seja, aproximou-se de uma “pureza”.

Antes de mais nada, há que se discutir o que se entende por espetáculo “puro”, já que a pureza implica, antes de mais nada, na imersão total na definição do objeto “puro”, ou seja, a definição de circo tem de ser muito clara e com limites definidos para então saber-se se um espetáculo está ou não de acordo com os princípios dessa definição. Segundo, a coisa pura pressupõe nenhuma mácula, nenhuma “sujeira”, nenhuma interferência externa, o que é muito difícil de imaginar com relação a qualquer espetáculo, ainda mais um espetáculo circense. O dicionário Michaelis define:

puro - *adj* (*lat puru*) 1. Que não tem mistura ou impurezas. 2. Que não sofreu alteração, que não foi turvado. 3. Límpido, sereno. 4. Sem mancha ou nódoa; limpo. 5. Não contaminado; imaculado. 6. Inocente, virginal. 7. Casto, virtuoso. 8. Incontestável, verdadeiro. 9. Exclusivo. 10. Sincero, singelo. 11. Mero, simples, só, único. 12. Correto, irrepreensível (falando da linguagem, do estilo). 13. Que fala ou escreve com esmero e correção. 14. Feito com correção. 15. Suave. 16. Que ainda não foi corrido (falando de touro). 17. Tranquilo. 18. Exato, fiel. 19. Mavioso. 20. *Heráld* Diz-se do escudo que sobre o esmalte do campo não tem peça heráldica nenhuma.

Puro de: isento de. *Puro e simples:* sem restrição nem modificação.

No campo da arte, um espetáculo “puro” pressupõe nenhuma influência de qualquer coisa externa a ele, ou à sua linguagem. Mas o que seria somente interno ao circo? O que pode ser considerado puro? O circo com certeza não reivindica essa definição, já que sempre foi misturado. Sempre sofreu misturas. A contaminação nos mais diversos sentidos sempre fez parte da produção da linguagem circense: pelas modas, pelas cidades, pelo humor dos locais, pelos sucessos musicais. Sempre foi poroso para todas as produções artísticas ou tecnológicas dos períodos, e sempre foi poroso para a cultura que estava vivenciando. Não pode, realmente, ser definido como inocente ou virginal, ou mesmo casto ou virtuoso (seguindo as diversas definições apontadas pelo Michaelis).

Verdadeiro? Sim, poderia ser considerado verdadeiro, mas mereceria um capítulo inteiro para dar conta desse debate, já que não se pode definir exatamente o que seja verdadeiro ou falso, em particular no campo das artes, onde tratamos necessariamente do “falso”, do fantasioso. Exclusivo? Não, já que as cópias sempre formaram uma prática aceita e corrente entre os artistas em geral, e também os circenses. Único, correto, suave, tranquilo, exato, fiel, mavioso, são outras definições que não podem ser aplicadas ao circo, mesmo que não se leve em conta toda a sua história: O circo sempre se permitiu ser incorreto, barulhento, agitado, impreciso, infiel, agressivo e misturado, ainda que “exato” e “mavioso” pudessem caber na definição de circo, desde que não fechassem a porta para seus opostos. E basta a história do século XX para rechaçar cada uma dessas definições.

Assim, podemos discordar do entendimento de que o circo “puro” seria esse circo de números, habilidades, variedades. Pode-se imaginar que esse circo é o tipo de circo que muitos de nós assistimos quando crianças e, por isso, tornou-se nossa referência principal, duradoura na memória afetiva de muitos de nós. Pode-se também considerar que, talvez, o circo tenha ganhado força e potência no século XX nesse formato, e que o mesmo se impôs como “o” formato do circo, preponderante frente a outros formatos. Mas isso revelaria apenas uma disputa entre diversos artistas e circos, inclusive os circos de diferentes lugares que existiam ao mesmo tempo com outros tantos formatos de espetáculos; por exemplo, os espetáculos do interior do Brasil.

Até hoje os circos se misturam, mesmo na periferia de São Paulo. Por mais que se possa supor que tenha havido um ponto alto na trajetória do circo na segunda metade do século XX, com esse formato “puro” de espetáculo, quando os pesquisadores da cidade de São Paulo descreviam aquele formato, aquele estilo, como “o” circo, acreditamos que desconheciam uma boa parte da produção histórica do circo brasileiro e dos espetáculos circenses no interior das regiões norte e nordeste, nos quais a mistura com diversas outras linguagens ainda era (em muitos casos, ainda é) a tônica: os circenses daqueles circos não tinham (e não têm, em geral) nenhum problema com as misturas – isso não significa que não houvesse ou que não haja tensões nas relações – e não deixavam de realizar antropofagias culturais/artísticas que faziam com as acrobacias, o teatro, as danças locais, os artistas locais (músicos, cômicos, dançarinos etc.), entre muitos outros que cabiam, descabiam e eram deglutidos (CAMARGO, 2006, p. 2).

Como escreve Pimenta, sobre a conformação do circo-teatro, no final do século XIX,

A multiplicidade de gêneros e estilos, se já era da tradição circense, potencializou-se nessa fase e os artistas, circenses ou urbanos⁶⁸, flexibilizaram sua “logística”: circenses apresentavam-se em números avulsos, mesclados às programações dos cafés, ao mesmo tempo em que cantores, instrumentistas, atores e dançarinos apresentavam-se em circos (PIMENTA, 2009, p. 36).

Em toda a sua história, a multiplicidade do circense (assim como a dos cantores, instrumentistas, atores e dançarinos) não se resumia às linguagens artísticas, mas também aos locais de apresentação.

Ainda sobre a ideia do espetáculo “puro”, Silva escreveu:

Este debate em torno do que seria um circo “puro” não é recente, já ocorria desde o início do século XIX. O que se entendia por “puro” era um espetáculo que apresentasse somente números ginásticos, acrobáticos e de animais, com palhaços realizando mímicas e sem falas. O debate não se dava apenas na esfera circense: cronistas, letrados, jornalistas e teatrólogos também apontavam que, quando aqueles artistas incorporavam elementos diferentes, comprometiam o “típico e tradicional” espetáculo do circo (SILVA, 2010, p. 223).

⁶⁸ “Não adoto o termo urbano em oposição a rural, mas como contraponto ao nomadismo circense” [Nota da autora].

E, no caso do exemplo citado por Silva, o palhaço que falava com o público fazia parte de diversos modos de produção dos espetáculos, confirmando sua construção histórica de artistas que vinham de diversas origens cômicas, os quais falavam, cantavam, tocavam instrumentos musicais, dançavam e, também, eram mímicos. Entretanto, nas tensões e disputas de formulações do que deveria ser e de como deveria se constituir a maioria dos espetáculos, em particular os circenses, o “discurso da pureza” e do impedimento da fala se impôs, tanto para atores dos chamados teatros populares ou de feira quanto para palhaços (que em geral eram os mesmos). Historicamente sempre se tentou “calar” os artistas circenses – palhaços/clowns –, mas se sabe que, nas histórias das produções de experiências dos artistas que construíram seus personagens cômicos, nunca de fato se conseguiu essa “proeza”. Mesmo que alguns tenham enveredado “somente para a mímica”, a palavra sempre esteve presente nos espetáculos de circo. Não temos notícia de ninguém que tenha, de fato, demonstrado o fim da “fala” do palhaço brasileiro, independentemente do território de origem ou de onde trabalha.

Por isso, apesar de a fala ser questionada por alguns, houve muitos que se negaram à mudez como resistência, até que a fala foi assimilada e tornou-se comum, a ponto de não mais ser discutido se isso é ou não “tradicional” “do circo” ou “puro”. Esses conceitos se modificam ao longo do tempo, alterando o que é o “senso comum”, o conceito-representação.

No caso do circo-teatro, a discussão não foi diferente, até porque o período de grande sucesso durou muito, no Brasil, com companhias mantendo até hoje essa característica, para deleite de grande número de espectadores fiéis⁶⁹. Assim, Silva escreve sobre a opinião que tiveram alguns autores ou circenses sobre o teatro no circo:

Para alguns circenses o teatro teria sido o “novo” elemento que a “tradição” incorporou - reformulando a maneira de apresentar o espetáculo. Entretanto, a análise que aqui se faz é que o teatro não era algo “novo”, mas sim constituinte da produção artística circense. Várias foram as incorporações do modo de fazer teatro, no Brasil, que os circenses iam fundindo ao seu modo de produzir o circo

⁶⁹ Refiro-me aqui, por exemplo, às companhias dos palhaços Teófanês Silveira (Palhaço Biribinha), Hudson Rocha (Palhaço Kuxixo) e Pereira França Neto (Palhaço Tubinho), entre muitas outras.

como espetáculo (SILVA, 2010).

Ou seja, o teatro não era o elemento “novo” no espetáculo circense – no final do século XIX nem nos anos 1980. Nem a presença do teatro no circo foi nova, nem foi o elemento desestruturador da tradição, como sugeriram alguns:

Há quem identifique, como Antolin Garcia, a entrada do teatro no circo como o momento em que teve início a ruptura da maneira de ser do artista circense “completo”, uma vez que os circenses teriam abandonado os números. Esse autor faz parte de certa “seleção de memória” ao afirmar que teria sido Benjamim de Oliveira o introdutor do circo-teatro, no Brasil. Imputa a ele todo tipo de problema que isso resultou, além do fato de que os circos apresentavam um teatro de má qualidade (SILVA, 2009-b).

O que se analisa neste estudo é a definição do que seja o circo, do que possa determinar os limites da atuação circense e da linguagem do circo, o que é algo de difícil precisão no sentido de uma “única” forma ou uma “verdade” ao nomear ou conceituar o circo e suas tendências; entende-se que, dependendo do local onde a discussão ocorra, da história dos debatedores ou do referencial do qual partem, chegarão a conclusões muito distintas. Não é possível e não se espera que haja unanimidade. O circo foi e é tão diverso em sua história que hoje não pode ser limitado a alguns aspectos apenas de suas capacidades. Acreditamos que alguém é circense quando se diz circense. E, como diz Roit, se alguém concorda com ele, como negar?

2. I. 3 Circo Contemporâneo, Circo Novo, Circo Tradicional, Teatro Físico. Que circos são esses?

Os grupos de circo que surgiram a partir das escolas de circo, em São Paulo, foram formados com diferenças nos seus modos de organização do trabalho circense no espaço urbano paulistano e nos modos de formação/aprendizagem, comparados ao que existia até então. As transformações da sociedade brasileira e paulistana no século XX, que desembocaram na abertura das escolas de circo, geraram mudanças em várias instâncias das produções circenses. Sem pretender elencar razões ou porquês, nem esgotar possibilidades das diferenças que ocorreram entre as vivências e experimentações dos alunos e ex-alunos das

escolas e as dos outros circenses, itinerantes de lona, e seus modos de organização do trabalho, apontaremos apenas alguns elementos de análise.

Um dos aspectos de diferenciação foi o próprio modo de ocupação urbana; os artistas oriundos das escolas pouco conheciam da itinerância e, também por perceberem que a prática estava cada vez mais difícil, seguiram fixos na cidade, que era o que conheciam; isso também propiciou o surgimento de formas de ocupação dos espaços urbanos que os circenses "tradicionais" já haviam abandonado havia mais de 50 anos. Toda movimentação social/artística, ao mesmo tempo que carrega permanências em suas práticas, gera também mudanças e transformações. Nesse caso pela entrada de homens e mulheres oriundos de diferentes estratos sociais, não nascidos em famílias circenses, mas principalmente por não terem optado pela itinerância sob a lona, ocuparam todo e qualquer espaço urbano, além de criarem outros tantos; produziram vivências artísticas criaram a sensação de que novas poéticas circenses, distintas da anterior, estavam sendo criadas. Sim, as poéticas desses sujeitos eram radicalmente diferentes das que havia naquele momento; entretanto, como afirmado, as artes em geral, e a circense em particular, têm como característica produzir o novo. Dessa forma, para além do debate de serem os "inventores de novas e inusitadas estéticas circenses", o que de fato os alunos de escola de circo fizeram foi se constituir como novos sujeitos históricos (SILVA, 2010) e propor outros modos de organização do trabalho.

Em São Paulo, muitos grupos de alunos e ex-alunos das escolas de circo começaram a usar as práticas circenses como elemento estético e formal para a condução da narrativa de seus espetáculos. Em alguns casos, esta opção entrava como um apêndice, uma "curiosidade", *trouvaille* ("achado") para abrilhantar certa passagem do espetáculo, sem necessariamente constituir a linguagem da companhia, ou daquele espetáculo, ou sem necessariamente ser digno de admiração, em função de eventual falta de técnica ou de qualidade. Outros grupos assumiram o nome de circo, trataram o circo como sua principal característica e estilo e passaram a explorar aspectos da linguagem circense (fosse a forma usual do circo ou as suas habilidades) em seus espetáculos; alguns passaram a criar espetáculos a partir de princípios técnicos ou formais do circo – mas o circo era o fundamento de suas poéticas. Os espetáculos criados e produzidos por esses grupos foram, em maior ou menor grau, misturas de aspectos do teatro com

aspectos do circo. Na maioria dos casos o palhaço estava presente, frequentemente na caracterização de um ou mais personagens, em vários casos o condutor da narrativa.

Breno Moroni relatou que já era profissional desde os 6 anos de idade, mas que a Escola o “profissionalizou”, no sentido da alma do circo:

[...] a Piolim me profissionalizou. Mas eu já trabalhava, era profissional. Fazia cinema, teatro e televisão como artista circense. O profissionalizou aí significa a alma do circo. Significa a ética, o entendimento histórico, a responsabilidade social de ser um artista de circo. A responsabilidade histórica. O que significa se autodeterminar “artista de circo”. Quão importante e quão sério é dizer ‘eu sou palhaço’. Não é pra qualquer um. É um papo muito sério. Tanto que ainda hoje, 2012, eu vos digo: eu sou um artista circense adotado, querido pelos mestres, pela família Savala, pela família Tápia, pela família Santiago, pela família Picolino (Testemunho de Breno Moroni para HELENA, 2012).

Esses grupos, depois de alguns anos, talvez já seguros de suas habilidades, conhecimentos e linguagens, e desejando diferenciar-se dos circos de lona, sobre cuja “crise” muito se falava, começaram a se chamar de “Novo Circo”, uma tradução direta do termo cunhado na França e reproduzido na Inglaterra (*Nouveau Cirque* e *New Circus*). Entre os jornais de maior circulação em São Paulo, o termo “Novo Circo” foi impresso pela primeira vez no *O Estado de S. Paulo*, em 27 de março (já convenção como o dia do circo) de 1997, numa matéria sobre o Circo da Madrugada, direção de Pierrot Bidon⁷⁰, um dos criadores do circo francês Archaos, um dos maiores expoentes desse movimento na França. Na *Folha de S. Paulo*, foi no dia 13 de junho do mesmo ano, por ocasião da vinda de um espetáculo do malabarista Gérome Thomas. A matéria do *Estadão* comentava que o Circo da Madrugada, companhia a ser criada no Rio de Janeiro, seria “a primeira companhia do novo circo no Brasil”, o que irritou diversos artistas de grupos em São Paulo e no Rio, uma vez que já existiam muitas companhias que se intitulavam “novo circo”, inclusive a Intrépida Trupe, no Rio. Este aspecto revelava a desinformação de Gustavo Alves, autor da matéria, e do próprio Pierrot, que deve ter sido a única fonte de informação do jornalista. Onze dias depois dessa matéria, o jornal

⁷⁰ Pierrot Bidon (1954-2010), casado com a brasileira Raquel Rache Andrade, e com vários canais de parceria com o Brasil, entre eles a Companhia Circo da Madrugada, com artistas brasileiros e o Circo Escola Picadeiro.

publicava outra, sobre um festival de teatro do Sesc de São Paulo, que “[...] promove a vinda do novo circo francês, com espetáculos como...” (O Estado de S. Paulo, 07 de abril de 1997, Caderno 2, p. 1).

Brasil verá técnicas do Novo Circo

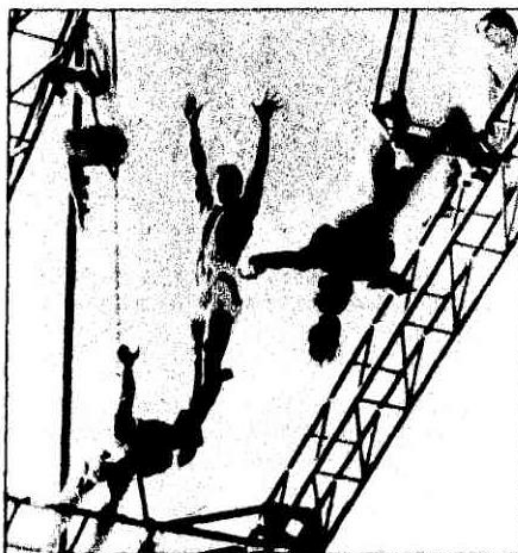
Franceses apresentarão seus espetáculos e vão inaugurar um grupo circense no País

GUSTAVO ALVES

RIO — O Novo Circo, movimento de renovação dos espetáculos circenses surgido na França na década de 70, vai poder ser conhecido pelos brasileiros a partir deste ano, em dois projetos diferentes: a apresentação de companhias francesas ligadas ao movimento e a criação do Circo da Madrugada, a primeira companhia do Novo Circo no Brasil.

O circo vai ser criado pelo fundador do movimento, Pierrot Bidon, de 47 anos. Bidon é o diretor, na França, do Archéos, um dos circos mais importantes do movimento. Ele explicou que o Novo Circo é caracterizado pela combinação de coreografias, música e representação teatral com o espetáculo circense tradicional.

Segundo Bidon, apesar do nome, o movimento representa um retorno ao espetáculo circense que costumava ser apresentado até o fim do século 19. “O circo usava a narração durante o espe-



O Novo Circo: coreografias, música e teatro

táculo, mas na virada do século, o modelo foi abandonado por razões econômicas”, conta. “Retornamos a mistura, mas a inspiração é diferente, baseada em temas modernos, como a Internet”, explica. Com o retorno ao modelo, o Novo Circo conseguiu fazer com que o público voltasse a ser atraído a espetá-

Circo da Madrugada realize sua primeira turnê a partir de junho do ano que vem, em cinco cidades — São Paulo, Rio, Belo Horizonte, Salvador e outra capital ainda a ser escolhida. Bidon também planeja realizar excursões pela América Latina e Europa com o circo.

culos circenses na Europa.

Bidon visitou no ano passado as 18 escolas circenses do Brasil para selecionar os melhores 50 artistas que farão parte do Circo da Madrugada, projeto que vai ter apoio financeiro da Funarte. Em agosto, na Escola Nacional do Circo, no Rio, ele vai criar, com 24 criadores franceses e brasileiros, a Universidade do Circo para definir a linha dos espetáculos a ser apresentados pelo Circo da Madrugada.

A intenção do diretor é fazer com que o

O Estado de S. Paulo, dia 27 de março de 1997, Caderno 2, p. D2.

Na França, o termo surgiu ainda na década de 1980 (diferente do que escreveu Alves), em função das mesmas circunstâncias que no Brasil, ou seja, grupos de ex-alunos de escolas começavam a apresentar espetáculos de circo, com uma estética que se diferenciava da dos circos de lona, já nesse momento tratado como “tradicional”.

Sylvestre Barré escreveu, sobre os tipos de circos existentes na França, que “[...] nem os próprios artistas sabem onde se situar nas categorias muito apressadamente definidas que separam ‘circo de criação’ ou ‘novo circo’ e ‘circo de tradição’ ou ‘circo clássico’” (Barré, In: WALLON, 2009, p. 143), revelando que também na França os limites eram confusos, ainda que, no campo do imaginário, seja muito simples diferenciar um grupo de outro — quando se pensa no que já foi

visto, em termos de estética circense, há dois grandes modelos, um de circo de lona, com números, apresentador, palhaços ao lado de trapezistas e malabaristas, entremeados por números de animais e bailados; e o outro, representado por qualquer coisa diferente disso, mesmo acontecendo em lona. Mas, como já descrito, essa diferenciação parte de conceitos-representação, que não levam em conta muitos aspectos importantes da história e da conformação e constituição do circo contemporâneo.

Na Inglaterra, em 1988, aconteceu o primeiro festival de “New Circus”, um grande evento que marcou muitos alunos e futuros alunos de escolas de circo (e jovens profissionais como eu, na época, recém chegado a Londres). Também naquele ano se engendrava a fundação do Circus Space⁷¹, espaço para o treinamento de artistas sem sede para manter sua arte. Esse espaço acabou por agregar muitos artistas e formar outros, nos anos seguintes.

No Brasil, a ideia do circo de lona, colorido, cheio de paetês, maiôs curtos e capas, com números e pedidos de aplausos feitos diretamente ao público ou por meio do apresentador é bastante diversa da ideia do grupo de circo de três artistas, por exemplo, que, imerso na sua “trajetória” narrativa, passa por “provações” representadas por um rola-rola, um arame esticado e uma cama elástica⁷² e, na sua imersão naquela realidade, mal se dá conta da existência do público. Esses são dois exemplos que muitos de nós conseguem imaginar e separar esteticamente. São dois estereótipos das duas faces que o circo adquiriu em São Paulo e, pode-se dizer, no mundo ocidental. Mas devemos ressaltar que são estereótipos, que não representam a realidade com precisão. Mesmo assim, muitas pessoas se fixaram em tais estereótipos.

Ainda que se leve em consideração grupos como o Tenda Tela Teatro e o Circo Zanni⁷³, ambos grupos que adquiriram lonas e trabalharam com sua estética,

⁷¹ Também em Londres, fundado naquele ano de 1989, em Caledonian Road, fruto do trabalho de Jonathan Graham, hoje no bairro de Old Street, local do único curso de circo de nível superior da Inglaterra.

⁷² Tal exemplo não existiu, é uma invenção, tradução de um estereótipo.

⁷³ Circo de grupo de São Paulo, com organização cooperativada, surgido em 2005, a partir da experiência da Central do Circo, um Galpão em São Paulo gerenciado também cooperativamente, entre 1999 e 2003. O Circo Zanni foi fundado por Fernando Sampaio,

há um pensamento sobre o que seria o “circo da nossa memória”, e esses dois exemplos trabalham com isso, apesar de não seguirem a “receita” completamente, apenas dialogam com ela. O Circo Zanni, inclusive, propõe-se explicitamente a recuperar aquela estética, com qualidade e boa técnica. Mas enfrenta grandes dificuldades para manter-se na itinerância.

A realidade da produção circense (em especial após o surgimento das escolas) não é feita apenas daqueles dois exemplos de espetáculos. A realidade apresenta exemplos bastante influenciados pelos espetáculos da “outra parte” (espetáculos de teatro influenciados pelo circo, espetáculos de circo influenciados pelo teatro, espetáculos de circo ou teatro com circo, influenciados pela dança, como sempre o circo trabalhou etc.), evidenciando a impossibilidade de se formalizar qualquer padrão de diferenciação. O espaço entre os dois exemplos citados dois parágrafos acima é ocupado por inúmeros outros exemplos, de classificação bastante difícil.

Wallon trata assim o assunto, na introdução de seu livro:

O gênero heterogêneo que muitos insistem em chamar de “novo circo”, na falta de uma denominação que tivesse sido imposta de maneira incontestável, tinha alcançado [no fim dos anos 1980] um primeiro degrau da consagração social, sem conseguir, com isso, o estatuto de arte maior sob o olhar da crítica especializada. Uma dezena de anos mais tarde, a questão suscita menos ironia nas academias – ou nos círculos que exercem sua função na sociedade contemporânea, pois um público esclarecido aplaudia os artistas e suas obras no mesmo momento em que, finalmente, foi concedido às companhias um reconhecimento oficial (2010, p. 15).

Ou seja, o termo “novo circo” na França não é uma unanimidade, e todos os circenses, independentemente de suas origens (“novos” ou “tradicionais”), lutam, assim como no Brasil, por reconhecimento oficial, por atenção da crítica especializada, por aceitação por parte da sociedade e do poder público. Na França há uma divisão oficial entre o que é arte e o que é entretenimento, sendo que apenas o primeiro pode pleitear verbas públicas de apoio à pesquisa, produção ou circulação. Ao entretenimento, resta o mercado. E o circo sempre foi entretenimento, nessa divisão.

Erica Stoppel, Domingos Montagner, Alexandre Roit, Daniel Pedro, Isabella Mucci, Marcelo Lujan, Pablo Nordio, Luciana Menin e Maíra Campos e existe até hoje, sem Alexandre Roit.

Na Inglaterra a divisão era a mesma. No período em que vivi em Londres a discussão era grande e estava no auge, envolvendo o *British Council*⁷⁴ e os artistas, no sentido de que os governantes deveriam entender o circo como arte, ainda que houvesse alguns espetáculos que pudessem ser categorizados como entretenimento. Demandava-se a possibilidade de haver “pesquisa de linguagem” na área do circo, que merecesse verbas públicas e apoio do estado, como diversos projetos da dança ou do teatro. A pesquisa em Londres, em princípio, não faz parte do que se considera entretenimento e está associada apenas à “arte”. Esse tema também faz parte das pautas de discussões entre os circenses brasileiros, de escolas ou não, desde o início da década de 1980, e até hoje discutimos a importância ou não da “pesquisa” na área do circo.

No Brasil, alguns circenses associados à itinerância e/ou à tradição familiar, numa tentativa de preservar sua “tradição” e proteger alguma parcela de seu público, lutaram para diferenciar-se dos circenses “de escola”, usando eles mesmos o termo “circo tradicional”. Isso aparentava (e aparenta) também uma tentativa de delimitação de território, de manutenção de um *status*.

“Novos”, “contemporâneos” e “tradicionais” disputam o poder dos saberes. Os primeiros dizem, inclusive, que estão do lado do ‘discurso científico’, enquanto, os segundos creem que são herdeiros diretos da tradição e, com isso, os únicos conhecedores de fato do que é ser circense (SILVA, 2011).

Uma das questões principais neste assunto é a disputa de poder dos saberes. Em muitos casos, a disputa de poder frente ao poder público e as possibilidades de apoio institucional. No caso dos anos 1980, pode-se quase dizer que se instaurava um princípio de conflito de classes, na qual o circo “novo”, o que estava chegando, os novos agentes, alunos das escolas, achavam que faziam algo diferente (e fizeram, se a comparação for feita com os espetáculos que circulavam pela capital paulista naquele momento), e os circenses que, em muitos casos, enfrentavam, sim, dificuldades econômicas e não tinham acesso aos meios de produção dos primeiros. No caso do Circo Escola Picadeiro, que ficou por muitos anos instalado na Ponte da Cidade Jardim, entre dois bairros nobres da cidade, grande parte dos alunos pagantes era de jovens de classe média ou média-alta, com poder aquisitivo para montar espetáculos que, no mínimo, tinham uma

⁷⁴ Conselho Britânico, órgão responsável pelas políticas públicas voltadas para as artes.

produção condizente ao padrão do mercado. Claro que houve muitos alunos que moravam longe, que tinham menor poder aquisitivo e conviviam muito bem com os outros, moradores da região. Mas o fato de haver esse “conflito”, ao menos aos olhos de alguns, talvez tenha influenciado a opinião de que o “discurso científico” estaria ao lado dos “novos circenses”, já que esses, em grande parte, tiveram acesso amplo à educação, à academia, a cursos de formação universitária e os circenses “tradicionais”, de circos de lona/itinerantes, o tiveram em proporção muito menor, com menos facilidade. Como explicita Mario Bolognesi, em outro momento de sua entrevista:

Então, [o nosso] era um outro jeito de fazer, muito diferente [do que existia no período], assustava um pouco o povo, porque o público está acostumado com um padrão, e naquele momento o padrão que imperava nos grandes circos era o *padrão show-business*; e as músicas eram os sucessos das rádios, bate-estaca, coisa que, de certa forma, ainda se mantém até hoje. E nos circos de periferia ainda não havia esse padrão, eram espetáculos mais despojados, que tinham uma carência de números de habilidades circenses (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

Aquela que tinha sido a primeira experiência da qual temos notícia de “alunos” de circo montando um circo itinerante de lona já era, na opinião de um de seus idealizadores, uma expressão de um conflito de classes. Ainda que Bolognesi discorde do uso dos termos “Circo Novo” ou “Circo Contemporâneo”, para ele havia uma diferença clara.

Um pouco mais tarde, podemos atestar que o debate sobre esses rótulos avançou. Muitos artistas e pesquisadores pensam hoje que não faz sentido a divisão, que o circo sempre foi múltiplo e segue sendo-o, tendo assim diversos estilos e formatos para seus espetáculos. Bolognesi escreveu: “Do ponto de vista histórico, não há razão alguma para denominar esse movimento como ‘novo’ ou ‘contemporâneo’” (2006, p. 13). Parece claro, à luz do que vem sendo discutido até aqui, que a diferenciação serve apenas para que os meios de comunicação possam encontrar novidades para seus leitores/espectadores, para que os “novos” possam atrair mais público ou para que os detentores da tradição genuína, “pura”, consigam, da mesma forma, atrair mais público a seus espetáculos ou, ao menos, garantir uma possível reserva de mercado.

Em 1999, por ocasião da articulação nacional em torno do Festival Circonferência, do qual fui um dos articuladores/organizadores, Verônica Tamaoki sugeriu que o termo deveria ser “Circo Novo”, ao invés de “Novo Circo”, que seria uma tradução direta do francês e do inglês. Circo Novo seria a forma brasileira de usar o termo, e a sugestão foi prontamente aceita pelos curadores e pelo SESC, realizador do evento. Mas, durante os próprios debates que ocorreram na programação daquele festival⁷⁵, Alice Viveiros de Castro propôs que se usasse “Circo Contemporâneo”, em oposição a “Circo Clássico”, já que “Circo Novo” pressupunha a existência de um “circo velho”. A opção por “Contemporâneo”, naquele momento, era uma opção mais política do que acurada ou precisa. Tanto que, pouco mais de quinze anos depois já parece estar em desuso, com muitos dos principais pensadores do circo refutando o seu uso.

Acredito que, a partir daquele festival, houve uma institucionalização do “circo novo”, ou contemporâneo. O circo passou a constar de editais públicos e muitos circenses de famílias de circo passaram a lutar, de forma mais organizada, por seu espaço na mídia, junto ao Sesc e junto ao poder público, opondo-se aos circenses “contemporâneos”.

Bolognesi apresenta outra proposição para esses rótulos:

A história do circo trouxe o ganho dessa especificidade, que hoje é denominada de “tradicional”, em oposição ao “novo”, que nada mais é que a retomada do potencial cênico e coreográfico que nos séculos anteriores, na Europa, o espetáculo circense tinha cultuado. Por essas razões, as qualificações estão invertidas. O “novo”⁷⁶ tal como denominado hoje em dia, é o “tradicional” da história do espetáculo circense e o chamado “tradicional” foi a novidade que o circo alcançou no século passado. Talvez possamos argumentar que essa especificidade artística se esgotou, que ela se tornou repetitiva etc. Mas, mesmo o esgotamento – se ele houver – e a repetição – se

⁷⁵ Circonferência – Festival SESC de Circo Novo. Ocorrido em 1999 no Sesc Belenzinho, em São Paulo, com concepção e curadoria dos diretores da Central do Circo, Erica Stoppel, Fernando Sampaio, Rodrigo Matheus e Ziza Brisola. Eu fiquei encarregado, entre outras coisas, das mesas de debate, que foram quatro, sobre formação, técnicas, história e os rótulos “novo” e “tradicional”.

⁷⁶ Em 26 de novembro de 1850 foi inaugurada em Paris uma Arena Náutica. A piscina ocupava toda a área de um picadeiro e o espetáculo se desenrolava nessa arena. Imediatamente, tal empreitada foi batizada de Novo Circo. Isto é, nem o termo é original [nota do autor].

ela de fato persistir – não são critérios sólidos para a proposição dos termos, ou para estabelecer as diferenciações propostas (2006, p. 14).

Aqui, Bolognesi parece não considerar os princípios defendidos por Deleuze e Guattari, quando escrevem que os conceitos têm história, têm ramificações, se engravidam de fatos, de deglutições e se alteram. No caso, “novo” ou “tradicional” são termos propostos pelos atores dos fatos históricos, no momento em que acontecem. A posteriori, cabe apenas a análise em caráter de curiosidade. Pois o circo francês do século XX não assumiu o termo “tradicional”, ou mesmo “novo”; esses termos surgiram depois, em um momento histórico preciso: o fato novo foi o surgimento das escolas. Antes das escolas, o modo de produção e de organização do trabalho era diverso, era aquele das famílias que, em sua maioria, itineravam. O fato novo mudou a estrutura e o funcionamento das práticas circenses. Os espetáculos passaram a ser criados e produzidos de outra forma. Assim como se questionou, ao longo da história recente, a propriedade do termo “novo”, esses termos são questionados o tempo todo. Mas não caberia, acreditamos, a inversão dos títulos, pois não seriam forjados pela história, mas pelo observador, no caso apenas um observador *a posteriori*.

Há alguns anos entrou em voga também o termo Teatro Físico, vindo do inglês *physical theatre*. Esse termo inclui o circo, em certos casos.

Acreditamos que o Festival de Teatro Físico e Visual da Cultura Inglesa foi um dos principais responsáveis pela adoção do termo por parte da imprensa paulistana.

Sobre o termo, Romano escreve que “[...] o termo *physical theatre* tornou-se conhecido nas artes cênicas nas últimas três décadas do século XX, caracterizando uma nova tendência teatral” (2005, p. 16).

Acredito que, apesar da história do teatro ter sempre o corpo, a corporeidade e a fisicalidade presentes, o fato de a autora considerar uma nova tendência se deve ao impacto causado no cenário inglês do período, já que, até então, o corpo era domínio das artes da rua [ver Camargo, 2006], ou da dança, já naquele momento devidamente delimitada e respeitada como linguagem. Romano prossegue: “Acredita-se que tenha sido cunhado primeiro na Inglaterra, vindo a

definir uma gama bastante diversa de criações que transitam numa área de cruzamento entre a Dança, o Teatro, a Mímica e o Circo” (2005, p. 16).

A autora esclarece que o termo dialoga historicamente com o conceito de marionete, proposto por Kleist, depois abraçado por Meyerhold, Artaud e Kantor ou confrontado pela supermarionete de Craig (ROMANO, id, p. 16-21). Romano cita também Kershaw (p. 25), ao informar que o termo teria sido usado pela primeira vez na imprensa londrina no princípio dos anos 1970. E que este autor

[...] vê a matriz do Teatro Físico nos grupos de teatro não engajados do Reino Unido dos anos 1960 e 1970. Segundo ele, seu surgimento remete-se ao teatro alternativo, sendo um estilo incluído nos grupos de espetáculos então definidos como *experimental*, *underground*, *fringe* ou *alternative theatre*. Cada uma dessas denominações costumava indicar uma especificidade do trabalho da companhia, ao mesmo tempo em que denunciava a ideologia da crítica especializada. A escolha da terminologia pelo crítico destacava ora as origens da obra na contracultura e a filiação do grupo às tradições de vanguardas, ora o próprio preconceito da mídia e a consequente marginalização da produção (idem, p. 24).

Romano explica também que, segundo Robert McCrea, diretor inglês que residiu e trabalhou em São Paulo no início dos anos 2000, “[...] o momento fundador do teatro físico” pode ser associado “[...] à explosão do teatro de Steven Berkoff no Reino Unido em fim dos anos 1960” (idem, p. 109). Berkoff foi um mímico, ator, escritor e diretor reputadamente talentoso que, sem qualquer cenário, produziu espetáculos nos quais atuava sozinho, com grande contundência e pertinência para o que era discutido na sociedade de seu tempo. Romano cita McCrea:

Levando o trabalho do que é ser ator até o máximo que se pode levar, afinando cada habilidade. [...] Steven Berkoff é teatro físico: nada no palco, o ator tem que fazer tudo; melhor ainda se não tem nem luz. Tudo é o ator. [...] Foi tão inovador que os grandes diretores [...] foram ver aquilo, ficaram doidos: - Dá pra fazer tudo isso? (Robert McCrea, entrevista concedida a Lucia Romano, 2002, apud. ROMANO, 2005, p. 110).

Sobre o teatro aliado ao circo, resultando numa versão do teatro físico, Romano escreveu: “Além da hibridação com a dança, refere-se aos gêneros teatrais

que por fundamento estão mais afastados do teatro com base textocentrista⁷⁷, tais como o circo, a mímica e a performance” (ROMANO, 2005, p. 43).

A autora, em sua obra, refere-se a três estilos associados frequentemente ao circo, seja este circo itinerante ou urbano, do século XIX, XX ou do século XXI, de ontem ou de hoje. “[...] Para o teatro do início do século passado [XX], o circo trazia um “reencontro do corpo”, um corpo que desafiava a tradição puritana e mercantilista do teatro burguês” (idem, p. 44).

Assim, o circo teria os ingredientes necessários e propícios para o que o rótulo Teatro Físico demanda. Mas Romano segue, tratando do circo, explicando que a influência para essa vertente do teatro físico foi o “[...] Novo Circo contemporâneo – fruto da transformação do circo tradicional por meio do rompimento das fronteiras com as outras artes e da inclusão, sobretudo, de formas de narratividade do teatro” (idem).

E, para isso, descreve o que seria o “Novo Circo Contemporâneo”, incorrendo assim nos mesmos equívocos dos alunos das primeiras escolas de circo. Note-se que esse pensamento persiste na Europa, de onde Romano recolheu grande parte de suas referências bibliográficas sobre o circo contemporâneo, esse circo oriundo dos alunos de escolas de circo. Inclusive, ela cita Lechaud: “[...] o Novo Circo [...] origina-se das intersecções do social, do político e do cultural, num espaço contraditório e não comandado por limites arbitrários” (Jean-Marc Lachaud, 1996, apud. ROMANO, 2005, p. 44), listando aspectos historicamente presentes no circo, e não apenas no circo pós escolas de circo. Mas, em seguida, escreve que esse circo “[...] remonta ao cruzamento entre o circo moderno e as vanguardas históricas do século XX” (ibidem). E segue, escrevendo que a “cirquização” (sic) do teatro é posterior “[...] à influência do teatro no circo moderno, que gerou o Novo Circo” (ibid.). Aqui, vemos que a referência é o olhar teatral. O circo não se aproximou do teatro apenas na atualidade: o circo veio do teatro, como linguagem, como estilo e como técnica. O circo, na verdade, nunca se distanciou do teatro, talvez apenas no período do qual tratamos no primeiro capítulo, a segunda metade do século XX. As

⁷⁷ Espetáculos textocentristas são aqueles que têm o texto como ponto de partida e de chegada na encenação. Em oposição a essa vertente é que se afirma ter surgido o teatro físico, partindo do corpo do ator para a criação do material para a encenação. E o corpo do ator pode implicar inúmeras técnicas. Ver ROMANO, 2005.

vanguardas do século XX surgiram e foram aplaudidas por contrariarem um marasmo representado por espetáculos teatrais cansados e repetitivos, e o circo trazia aspectos que em muito agradavam aos fazedores do teatro de vanguarda. Mais uma vez, vemos uma visão redutora do circo, em sua trajetória histórica.

Romano prossegue:

O aspecto da construção artificial do circo explicita a espetacularidade da cena e exercita a imaginação, aproximando-se do espectador e possibilitando a identificação. A presença do corpo exposto numa fisicalidade audaciosa, insurge-se contra o realismo do teatro e o psychologismo das personagens dramáticas; de maneira metafórica, o corpo desafia a morte, ao jogar com a expressão do real, tornando-se “[...] através de seus excessos, o agente essencial de uma festa libertadora” (Lachaud) (ROMANO, 2005, p. 44).

Sim, as escolas de circo atraíram tantos atores de teatro exatamente por essas razões. No Brasil, o circo associado intimamente ao teatro foi chamado também de teatro físico. Mas não deixou de ser circo.

2. I. 4 Outros conceitos sobre as definições

a. Verossimilhança x *performance*

Este item parte de um debate proposto por Mario Bolognesi, em sua entrevista, quando citou a conversa que teve com Renato Ferracini, sobre o teatro e o circo contemporâneos. Ali, ambos concordaram que o teatro contemporâneo está buscando a *performance* e o circo contemporâneo, a verossimilhança.

Esclarecemos que verossimilhança é conceito presente no teatro desde os gregos (séc. V a. C.), sistematizado por Aristóteles, entre outros, e era característica importante do chamado teatro clássico francês (e europeu), referência para os estudos de Bertolt Brecht, ao propor uma contraposição àqueles princípios no seu Teatro Dialético.

Já *performance* é um conceito dos anos 1950 e, de certa forma, ainda em construção, ainda que seus pressupostos e expedientes sempre tenham existido nas manifestações populares.

De acordo com Antônio Herculano Lopes, o termo já presente há algum tempo no idioma português era originalmente identificado como desempenho, em

geral no esporte ou por máquinas. Mais recentemente, “[...] passou a circular na área artística, para indicar um ato mais ou menos teatral, um certo grau de improvisação e de uso do acaso e altas doses do pós-moderno ‘vale-tudo’” (LOPES, 1994, p. 1).

A performance, dizem os dicionários, realiza-se geralmente diante de uma audiência e é um termo identificado com uma relação presente.

[...] Por que não traduzir o termo? Não há equivalentes em nossa inculta e bela flor? Na verdade, há vários, dependendo do contexto, mas nenhum satisfaz plenamente o sentido que ele tomou como uma área de estudos nos limites entre a ciência e a arte (idem, p. 2).

E explica que, nos EUA, “[...] para além do seu sentido corrente” (ibidem), o termo ganhou significados diferenciados a partir dos anos 1950, em função da expansão e diferenciação das práticas artísticas da época, como “[...] ideia-força capaz de saltar o fosso entre a arte e a vida”, em particular

Jackson Pollock (*action-painting*), Allan Kaprow (*happenings*), John Cage (música aleatória), este último trabalhando junto com o artista plástico Robert Rauschenberg e o coreógrafo Merce Cunningham em performances multimídia, certas preocupações já previamente manifestadas pela vanguarda histórica europeia, como a influência do acaso, a dissolução dos gêneros estanques e a integração artista/obra/público, foram fazendo surgir novas perspectivas artísticas [...] (idem, p 2-3).

Lopes explica também que, nas artes plásticas, “performático” ganhou o sentido de algo (obra ou “gesto artístico”) que só se “[...] consubstancia pela experiência de uma pessoa que adentra o espaço e o traz à vida. Torna-o portanto expressivo com sua presença na obra, com sua vivência na obra” (idem, p. 3), em suma, algo bastante próximo das artes cênicas, teatro, dança ou circo. Por outro lado, ele ressalta que algumas relações cotidianas, naturalmente imbuídas de uma certa espetacularização, como “[...] a de um advogado num tribunal, de um professor numa sala de aula, ou de um político diante de sua audiência são performáticas, da mesma forma que um rito religioso ou um espetáculo esportivo” (idem), reforçando a quantidade de aspectos do dia a dia que têm um “caráter performático” (ibidem).

Lopes cita Schechner, em uma definição bastante simples: “[...] atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo”

(*Performance Theory*. Nova York: Routledge, 1988; e *Between Theater and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1985, In: LOPES, 1994, p. 3), ressaltando que essa definição cria certa gama de problemas no que concerne à inclusão no conceito de atividades de jogos e brincadeiras que também lhe interessam, “[...] em que todos seriam *performers*” (idem, p. 3).

Segundo a definição dos dicionários, o sentido seria “[...] de ação (ou processo de agir) executada com determinado fim” (idem, p. 4). A etimologia da palavra tem origem no “[...] francês antigo *parfournir* (‘realizar, consumir’), combinando o prefixo latino per- (indicativo de intensidade, completamente) e fornecer [...] significando ‘prover, fornecer, providenciar’”(idem). E prossegue, apontando que “o interessante a guardar dessa origem é a ideia de movimento, ação ou processo combinada com a de resultado, completação” (ibidem). E revela que o uso em português era tão frequente que os dicionários incluíram os registros da palavra a partir de 1975.

O autor aponta que, para o campo artístico, a associação mais comum era “[...] com a noção de processo do que com a de resultado” (idem, p. 4). Nas artes cênicas, “[...] o termo tem dupla significação: em sentido lato, é uma exibição formal de uma peça de teatro, número de dança, programa musical, operístico ou circense, diante de uma audiência. Equivale ao termo ‘apresentação’, ou ‘apresentação’: processo de tornar presente uma certa pauta musical, coreográfica, textual, gestual, de movimentos etc. Em sentido estrito, refere-se à atuação de um artista (performer) numa apresentação específica” (ibidem). Conceito dúbio, maleável e impreciso, *performance* diz respeito a algumas coisas, todas bastante próximas ao circo.

Bolognesi faz referência aos cruzamentos entre o teatro e o circo do século XX, apontando desde então interesse do teatro pela linguagem circense: “Dado o seu potencial cênico anti-ilusionista, os teatrólogos do início do século XX que investiram no rompimento com a cena realista não escaparam ao encanto do circo” (2006, p. 9).

À luz da discussão feita no item anterior em torno dos rótulos que tentam diferenciar o circo itinerante de lona e seu modo de organização do trabalho, seu modo de vida e seus processos de socialização, formação e aprendizagem, do circo

fixo nas cidades, “urbano”, feito por ex-alunos das escolas de circo, Bolognesi propôs esse interessante tópico para a discussão.

Ele conta que, participando de uma banca de doutorado em Campinas⁷⁸ teria se encontrado com Renato Ferracini, do LUME⁷⁹ e, na discussão sobre o circo, teriam chegado à conclusão de que o teatro, hoje, tenta se livrar do ilusionismo em busca da *performance*, e o circo, ou esse “novo circo”, tenta abandonar a *performance*, em busca da verossimilhança.

b. Os riscos, as proezas e as proezas significantes

O tema dessa discussão sobre verossimilhança ou *performance* reflete algumas das principais discussões estéticas do século XX: a verossimilhança como critério de constituição cênica, como aponta Bolognesi, a partir dos preceitos do teatro clássico francês, implica na tentativa de reproduzir um “presente” aceitável, no qual se possa acreditar, por mais que se saiba não verdadeiro; a verossimilhança era acompanhada das unidades de lugar, de tempo e de ação, as três unidades organizadas a partir dos estudos de Aristóteles; esses preceitos foram confrontados na primeira metade do século XX pelas ideias e práticas de Bertolt Brecht e o Teatro Dialético. Este autor propôs, em suas obras práticas e teóricas, a ruptura com o teatro então em voga, que pregava os princípios descritos acima. Brecht usou elementos do circo, do teatro musical, de variedades, de feira e teatro de rua, como a relação aberta com o público, a presença de um narrador ou apresentador, cenas ou números independentes e a não linearidade – falta de unidade de tempo, de lugar, ou mesmo de ação –, aliados a uma concepção do homem como ser mutável, tanto as personagens quanto os espetadores; ou seja, um teatro dialético, refletindo uma concepção dialética do mundo. Com isso, Brecht trabalhou seus espetáculos no sentido de que o espectador fosse estimulado a ser crítico, tomar partido e tomar decisões, entre outros aspectos.

⁷⁸ Defesa de tese de Rodrigo Mallet Duprat, Doutoramento em Educação Física, defendida em 2015, na Faculdade de Educação Física da UNICAMP, orientação de Marco Antônio Coelho Bortoletto.

⁷⁹ LUME Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, fundado por Luis Otávio Burnier em 1985.

De forma complementar, mas com outro enfoque, já que define o circo pela presença do risco, Bolognesi confronta o “circo novo” defendendo que esse circo abre mão do risco. Ele tratou assim do tema:

O Philippe Goudard tem um texto em que ele está tratando do circo novo, está naquele livro, “O Circo no Risco da Arte”⁸⁰ [apud. WALLON, 2009, p. 25-31], no qual ele começa a analisar a pergunta se o chamado circo novo, o circo contemporâneo não está abdicando dessa categoria do risco. Eu, particularmente acho que sim (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

É preciso considerar que o artigo de Goudard trata sim do “risco” que o novo circo corre, na França, exatamente por tentar diminuir o risco ao qual estão expostos os alunos/artistas, em função da institucionalização da atividade (na forma de escolas e de companhias, grandes e pequenas, de circo) e da crescente preocupação com a longevidade do artista, face à demanda de maior desempenho. Mas a discussão, na França, é em torno do aluno, não do artista. É em torno das normas de operação dos circos, que estariam exagerando nas recomendações. O circo francês, como estética, não abriu mão do risco, apenas discute correntemente os riscos da normatização face à definição acordada para o circo. Na França, muitos autores estão de acordo quanto ao risco ser elemento constituinte da linguagem circense. Goudard escreve que

[...] atenuar o perigo, a capacidade à instabilidade e ao desequilíbrio não seria correr o risco de fabricar um circo adaptado, bem educado, um circo “como se deve”, em uma “situação de repouso resultante das forças que se destroem”? (In: WALLON, 2002, p. 30)

O autor não se refere a uma opção estética. E também não se refere a uma falta de opção, uma falta de capacidade técnica que levaria à abolição do risco, com a consequente opção pela fábula, como sugere Bolognesi:

Eu acho que o circo contemporâneo abdicou do risco, em nome do representar uma ideia. Talvez, eu não estou muito seguro disso, mas veja o seguinte: nós vimos o Gilberto fazer quatro voltas e meia; alguém que comece em uma escola de circo com dezessete, dezoito anos, vai conseguir fazer três? É muito, muito, muito difícil. Por que? Primeiro que o Gilberto começou muito pequeno e foi experimentando um pouco de tudo, para depois se especializar, ou seja, o corpo está trabalhado e formado para uma infinidade de

⁸⁰ GOUDARD, Philippe. *Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado*. In: WALLON, 2002.

coisas, uma infinidade de habilidades dentro do circo, desde criança. Ou seja, não se forma um trapezista em três anos. Naquele nível, de jeito nenhum. Então, nós temos esse limite. E é compreensível, portanto, para um pessoal que geralmente vem do teatro, da dança, da música, que façam essa opção por contar uma história, porque não vão conseguir a destreza a ponto de enfatizar, naquele nível, o risco, o medo, a possibilidade de queda. Ficarão sempre aquém do outro, ou do que está na televisão (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

Bolognesi mais adiante relativiza seus pontos de vista, afirmando que essa ideia não se refere a todos os espetáculos, apenas a alguns. Mas, seja como for, ele o externa. Afirma que o circo abdicou do risco para a exploração de uma ideia. Essa conclusão me parece resultado da observação de espetáculos menores ou mais fracos, nos quais o nível técnico é ou era mais baixo que o que se espera, em particular um especialista no assunto, como Bolognesi. Eu também, quando vejo um espetáculo de circo, me desaponto com técnica fraca. Mas isso não pode ser o único padrão de análise. Não são todos os espetáculos que apresentam pouca qualidade em seus truques. É possível que alguns artistas, grupos ou espetáculos tenham feito a opção descrita por Bolognesi de abolir o risco, ou diminuí-lo bastante, mas há muitos exemplos de espetáculos que não abrem mão do risco e apenas adicionam uma ideia àquele risco, àquele truque ou proeza. Na verdade, o grande anseio da maioria dos artistas circenses com os quais conversei e conversei, nos últimos 30 anos, tem sido sempre encontrar boa técnica aliada à boa ideia, à boa história, à boa encenação. Circenses itinerantes, de escola, de família, não importa.

Em seguida, Bolognesi cita o exemplo de um dos maiores trapezistas do mundo. Bem, acredito que o exemplo de Gilberto Alves deve ficar, sim, no circo “tradicional”, no espetáculo de lona itinerante, ou em um espetáculo onde não se espera mais que o truque. Pois aquele truque (o quádruplo salto mortal para a mão de um aparador) é uma maravilha em si. Foi um recorde mundial, o máximo que um trapezista já conseguiu, por muito tempo⁸¹, além de ser fruto daquela poética. Por outro lado, dependendo da música e da forma escolhida pela trupe, é possível adicionar conceito, conteúdo, a um número de trapézio de voos. Há exemplos: Um

⁸¹ Vasquez, o volante mexicano da trupe The Flying Vasquez, o primeiro a conseguir ser pego no quádruplo mortal, estava ensaiando um quádruplo mortal e meio, para ser pego pelas pernas, pelo *portô*. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=tPFfZLbatiA>.

número russo, que vi em Londres, em 1991, no qual os volantes faziam muitos truques com piruetas, com dois trapézios de voos paralelos, sobre uma rede inteiriça, protegendo os artistas das duas trupes. Só a instalação já era impressionante. Aquela rede parecia um mar, um campo de girassóis, montanhas gramadas. E os volantes, ao fazer as piruetas, as faziam com o corpo todo aberto, com braços e pernas abertos, e isso tornava seus giros mais lentos, ao contrário das piruetas que se vê normalmente, com os corpos fechados, braços próximos ao corpo, pernas em geral estendidas juntas, para acelerar as piruetas. Assim, os giros que realizavam no eixo mais longo do corpo, com seus corpos estendidos e abertos, os faziam assemelhar-se a folhas secas caindo no outono. Isso, aliado à música, transportava a plateia para uma sensação campestre, bucólica, de frágil felicidade. Sem abrir mão do truque de maneira alguma. Os truques eram impressionantes, e os artistas agradeciam os aplausos da mesma maneira que a trupe dos Alves. O que os russos não faziam, naquele número, era tentar um quádruplo. Mas faziam dois triplos mortais... E, a partir dos anos 2000, os exemplos se multiplicam. A aliança entre boas capacidades expressivas e uma técnica (habilidade) de alto nível apenas capacita o artista para fazer algo que agrada e impressione ainda mais. O fato de ele falar um texto enquanto sustenta um parceiro(a) por uma mão ou por um pé não diminui o impacto do que ele está fazendo, não diminui o impacto percebido pelo público; aquele artista capaz do truque circense que ainda é capaz de falar, expressivamente, impressiona ainda mais. A fala apenas aumenta a percepção de dificuldade, pelo público (sobre o assunto, ver nota 92, na p. 170). Bolognesi continua:

Então, ele tem que fazer outra opção. E a opção que tem aparecido com maior frequência é aproximar-se do teatro, naquilo que o teatro era (eu discuti isso com o Ferracini, e nós concordamos, na banca do Mallet), o teatro não quer mais a representação, o teatro quer a *performance*, e o circo é *performance*, mas está buscando a representação. Para alguns espetáculos, é claro, isso não é genérico. Alguns espetáculos focam no enredo a ser contado, e não na habilidade do artista. Ou seja, a habilidade do artista é posta a serviço do enredo. E isso traz um certo prejuízo para o circo... (entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

Aqui, Bolognesi trata o tema original (verossimilhança x *performance*) de forma um pouco diferente. Ele usa representação para indicar a fábula a ser narrada. E, neste caso, se refere à representação como uma estratégia dos alunos

ou ex-alunos de circo para encobrir a eventual deficiência técnica (dos truques) de seus espetáculos. Acontece que nem sempre este será o caso, como nem sempre foi.

Analisar a linguagem a partir de alguns exemplos deixa sempre aberta a possibilidade de a análise ser superficial. Assim, não se pode afirmar que toda a produção desse “circo contemporâneo” seja limitada em termos técnicos e faça uso da teatralidade em função disso (Bolognesi não disse isso, mas pode-se supor tal entendimento, em uma leitura superficial). Até porque o circo sempre usou a teatralidade, que está na própria configuração do circo como linguagem. Gosto, estilo pessoal, opções artísticas e afinidades ideológicas estão na raiz das estéticas apresentadas, em todos os casos. E, claro, há casos em que as técnicas circenses são fracas. Aliás, há inúmeros casos de espetáculos onde as técnicas teatrais também são fracas. Ou as técnicas de dança, musicais, visuais. Mas a história tende a não analisar os movimentos artísticos por seus piores exemplos, e sim pelos mais relevantes. E, no caso do circo em São Paulo, nos anos 1980, a estética também parecia desgastada.

c. O “belo”, a contemplação, e a postura crítica do espectador

No universo artístico, em qualquer tempo e lugar, há espetáculos frágeis, que criam simbologias ou metáforas limitadas e exploram pouco a inteligência do público. Há espetáculos que têm pouca técnica ou habilidade para impressionar a plateia com seus truques, ou mau gosto para utilizar os melhores “truques” dos artistas e adequá-los para situações que concordem com a temática proposta. Tudo isso significa a existência de limitações, assim como seriam limitações trabalhar com artistas circenses com poucas habilidades, truques simplistas ou mal feitos ou, pior ainda, “burocráticos”, feitos por artistas sem vontade de estar em cena, sem o prazer necessário para qualquer artista manter ou desenvolver sua arte. Em não poucos casos o circense pôde ser observado nessa situação de desestímulo. Na verdade, é possível que a percepção de Bolognesi e Ferracini estivesse correta, na medida em que o teatro busca a saída de uma “caretice”, representada pelo modelo clássico e pelo modelo do naturalismo e o circo também busca escapar da “caretice” dos “truques pelos truques”, do circo que eu e muitos colegas vimos tantas vezes, nos anos de escola de circo. Talvez circo e teatro buscassem um meio termo, e não o lugar da outra linguagem. Acredito que ambos buscassem (e busquem, hoje) um

ponto qualquer entre a pura *performance* e a pura narração verossímil, na busca de tocar o público, de merecer sua aprovação.

Em um texto que eu escrevi, que foi publicado na [Revista] Sala Preta⁸², “Circo e Teatro, Aproximações e Conflitos”, eu termino falando um pouco disso. Parece que o circo está abdicando do sublime e do grotesco para adotar a categoria do belo, que é do estético, para adotar a categoria da arte. Mas será que, quando o circo faz um número sublime, ele não toca o belo? Sim, ele toca o belo, mas sem abdicar do truque, da grande proeza. Porque o sublime vai, na realidade, ser absorvido pela estética e pela categoria do belo. Mas o belo foi logo direcionado, já no século XVIII, para uma situação de contemplação, e portanto de distância daquilo que está acontecendo, e isso não tem no circo, essa é a grande perda, porque o circo quer a aproximação do público, a imersão (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

Há artistas que optam por priorizar o truque, e outros que priorizam um contexto ou uma narrativa (seja ela fábula ou não). Há espaço no mundo das artes para ambos, sem dúvida. Na verdade, no mundo das artes há espaço para tudo. Antes das escolas, os que priorizavam o truque estavam, em sua maioria, na lona (em alguns casos, em cassinos ou eventos corporativos), e os que priorizavam o contexto ou uma narrativa estavam nos palcos e nas ruas, em geral nas cidades, fixos ou itinerantes. Depois das escolas de circo, isso mudou. Por isso o “susto”, a reação de negação, de parte da categoria.

Quando Bolognesi tratou do “belo” no texto acima, referia-se à categoria do belo, em oposição às categorias do grotesco ou da proeza, do risco, segundo o autor. O grotesco é mais facilmente exemplificado pelos palhaços e pelos bufões, e a proeza é representada por todos os números que mostram os truques, as grandes habilidades, os grandes feitos. Sempre flertando com o risco. Segundo Bolognesi, o circo traz o sublime e o grotesco, tradicionalmente.

Segundo Plotino, a beleza é algo a ser absorvido pela alma, numa espécie de contato com o divino, de certa forma, um contato com Deus, daí a “[...] necessidade de uma purificação da alma para poder ascender à contemplação da beleza em si” (PLOTINO, 1981, p. 54). Já o circo não costuma ter essa vocação para o divino, por estar, geralmente, mais associado ao mundano, como define Bolognesi, ao grotesco e sua contraposição, ao sublime. Mas a generalização não parece se sustentar, pois

⁸² Revista Sala Preta – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

não se pode afirmar que o circo não tem “o belo”, do qual trata Plotino. Plotino explica que “[...] devemos ascender à contemplação dessas belezas mais elevadas que escapam do âmbito da percepção sensitiva: as que a alma intui e expressa sem órgão algum” (idem, p. 58). Plotino associa a beleza à purificação da alma, à alma direcionada para o “bem” como modo de tocar essa beleza superior. Ao longo da história, no tempo decorrido entre os escritos de Plotino (uma interpretação de Platão), no século III, e o teatro clássico impor-se como referência de excelência na Europa e, por isso, tornar-se referência para quase todo o mundo ocidental, no século XVII até o XIX, talvez essa ascensão tenha se aproximado da inteligência, da ideia de que, para se chegar a essa percepção da beleza superior, fosse necessário certo estudo e conhecimento do universo artístico, reforçando assim as tendências elitizantes de boa parte dos jornalistas, artistas e pesquisadores que historicamente se opuseram ao circo. Como o circo não partilha desse tipo de contemplação da beleza, não mereceria o respeito da elite cultural, tanto na Europa quanto no Brasil.

O circo moderno constituiu-se exatamente no final do século XVIII, e o sublime apresentado pelos circos não era exatamente um tipo voltado para a “contemplação”: pelo contrário, era muito mais voltado para a participação, para o desfrute. O circo, já existente com o nome de circo, esteve entre as linguagens que influenciaram a produção de diversas formas de constituição de espetáculos, muitas das quais influenciaram alguns dos conceitos estabelecidos por Bertolt Brecht e dos quais ele foi defensor e propagador. De qualquer maneira, esta é outra opção que certos espetáculos atuais (ou desse período iniciado nos anos 1980) fazem, mas outros não, assim como o circo “tradicional” tem e teve números que trabalhavam com essa categoria do “belo”, ainda que não fosse exatamente um “belo” voltado para a contemplação, e sim o que Plotino define como o “[...] belo que se percebe pelos sentidos”, um “belo” menor. Muitos números no circo de lona da nossa memória eram “belos”, por mais que não fossem os mais impactantes, em geral: como o bailado, um número de lira ou de tecido – os números que sugeriam um grau maior de “observação passiva” ou, podemos dizer, contemplação, ao invés dos números de maior impacto e reação instantânea, por meio dos truques e pausas para o aplauso. A maior parte dos números próximos a essa “categoria do belo” que já vi priorizavam “figuras” ao invés de “truques” mais fortes como quedas ou acrobacias, que são mais impressionantes.

Não se pode generalizar no sentido de determinar uma tendência única, nesse caso dos tipos de espetáculo. A categoria do belo refere-se a algo que os artistas buscam, com certa frequência, ainda que de formas diversas. Os circos apresentavam frequentemente cenas de bailado ou dança em aparelhos, nas quais o truque circense era “mascarado” na encenação, e esses números/cenas tocavam (e tocam) esse “belo” contemplativo. Ou, ao menos, tentam fazê-lo.

Em primeiro lugar, o circo não se fecha entre quatro paredes; o circo é comunicativo com a plateia, tem o apresentador para isso, a pausa que você faz para descansar e agradecer os aplausos também tem essa função, de chamar o público para dentro, para que ele se sinta participante (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

O diferencial é que as cenas circenses nunca almejaram o fechar-se entre quatro paredes, tal como sugere a atual tendência dominante (BOLOGNESI, 2006, p. 13).

O circo ao qual Bolognesi refere-se é apenas um dos circos existentes no Brasil, por mais que, talvez, fosse o que vinha para São Paulo nos anos 1980 e depois. Mas o circo, em geral, não opta pela quarta parede. Nem quando se desenvolveu o “circo-teatro” o espetáculo buscava esse recurso. E, hoje, apenas raros espetáculos optariam pelos conhecimentos circenses como ferramenta para um espetáculo com a quarta parede, já que os truques circenses tendem a demoli-la, como já foi dito. O circo torna o espetáculo algo épico por princípio, pela natureza de seus elementos técnicos. Cada olhar do trapezista ou do malabarista para alguém do público também destrói a quarta parede, como é feito em muitos dos espetáculos circenses atuais, ou dos últimos 30 anos em São Paulo e pelo Brasil todo. Não é apenas com o apresentador que se pode abolir a quarta parede. Atualmente há muitas maneiras utilizadas para incluir o espectador na encenação, inclusive sugerindo questões para que o espectador tenha que complementar, por meio do raciocínio e da imaginação, para a continuação da obra; por meio de uma observação criativa e questionadora, como propunha Brecht: “[...] creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação” (BRECHT, 2005, p. 20). Essa necessidade já inclui o espectador.

Da mesma forma, retornando ao trecho da entrevista de Bolognesi, não está clara a “tendência dominante” à qual se refere Bolognesi. Parece uma generalização arriscada, por não abarcar a diversidade da produção pós-escolas.

O público pode comer pipoca, tomar refrigerante, pode levantar a hora que quiser, pode xingar, pode aplaudir; esse elemento vem de uma linhagem de espetáculos de matriz popular, que vão chegar no teatro de feira, com uma sequência de atrações, e essa estrutura é absorvida pelo circo, a montagem de atrações. A atração, o número, tem vida artística por si (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

Muitos espetáculos circenses atuais mantêm essa característica de liberdade para a plateia, sem que haja a necessidade de uma concentração absoluta, silêncio ou bom-comportamento. Já outros espetáculos exigem isso. Não há, e nem acreditamos que tenha havido, um padrão único de espetáculo circense, ou mesmo de espetáculo popular. Sim, essas características são bastante disseminadas nos espetáculos circenses, mas também o são em muitos da produção pós-escolas de circo. Por fim, o fato de ser esperado que o espectador se comporte não é, necessariamente, um problema para os espetáculos, levando a um tipo de experiência um pouco diferente. O fato de haver uma compreensão maior do conteúdo e desenvolvimento do espetáculo pode colaborar consideravelmente para a fruição e o desfrute, assim como para a avaliação, tomada de posição e atitude, como propôs Brecht.

O que o circo fez? Juntou várias atrações, naquele momento do seu nascedouro, colocou num unificador, que era em torno da matriz militar, voltada para o uso do cavalo. Então, naquele momento, o cavalo era a costura de todo o espetáculo. Mas eram números que não subvertiam a matriz da montagem de atrações. E cada atração, cada número circense tem, na realidade, um roteiro intrínseco: Ele é um ato comunicativo, ele tem a proposta de uma dificuldade, da tentativa e da superação dessa dificuldade. É como em uma peça de teatro, onde duas personagens entram em conflito, aprofundam o conflito e resolvem o conflito. O circo tem essa estrutura dramática básica, só que tudo isso é condensado em cinco, sete, dez minutos, depende do número. Ou seja, o circo fez essa junção (idem).

Neste trecho de sua entrevista, Bolognesi trata do que nos parece ser a chave para a discussão: o circo tem a mesma estrutura fundamental que o teatro, já que veio deste. São parte da mesma coisa. Apenas o processo histórico os diferencia, cada qual em uma vertente, em função de seus públicos específicos. O circo pode usar o teatro, mas continuará sendo circo, por mais camuflado que seja, se assim se considerar, se assim se afirmarem seus integrantes, e de acordo com os elementos cênicos/artísticos/técnicos que utilizar. Mas suas fronteiras não são realmente delimitadas ou delimitáveis. Não existe teatro “puro”, assim como não

existe circo “puro”. Ou seja, pode haver uma narrativa apoiada no truque, mais do que nos artifícios teatrais (texto, cenografia, objetos de cena ou adereços, projeções, conflitos dramáticos, personagens antagônicos, emoções etc.) que são, de qualquer modo, parte da multiplicidade circense.

d. A narração épica

As diferenças entre as criações contemporâneas que nos dizem respeito se aproximam mais das diferenças entre as narrativas dramáticas ou épicas. Os termos “épico” e “dramático”, referem-se aos gêneros literários; são termos técnicos que se referem à narração:

O gênero épico é mais objetivo que o lírico [que se refere, principalmente, ao “eu interior”, onde o narrador ‘exprime um estado de alma’]. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador” (ROSENFELD, 2004, p. 24).

Segundo Rosenfeld, o objetivo da narração épica é a comunicação, a narração de uma história a outras pessoas, em geral algo que se passou a outrem, ou seja, a narração é, quase sempre, no pretérito, o que permite ao narrador “certa distância entre o narrador e o mundo narrado”, já que conhece os fatos passados. Mesmo que o narrador narre algo acontecido a si mesmo, ele mantém a distância de quem sabe como a história termina. “Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico” (idem, p. 25). Com isso, o narrador não se mistura às personagens narradas, ainda que possa imitar suas vozes ou algumas atitudes, gestos ou expressões; ele “apenas *mostra* ou *ilustra* como as personagens se comportaram”, ao invés de “transformar-se nelas” (idem, p. 26).

Já no gênero dramático não há a “oposição sujeito-objeto” presente no gênero épico:

É agora o mundo que se representa como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico. De certo modo é, portanto, o gênero oposto ao lírico. [...] No dramático, o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador, mesmo o narrativo que, na Épica, apresenta e conta o mundo acontecido (id., p. 27-8).

A partir disso, Bertolt Brecht propôs, de forma bastante didática, uma tabela

de correspondências, na qual opõe as formas dramática e épica de teatro, segundo suas proposições. Entre outros aspectos, Brecht explica que na forma dramática a cena personifica, dá vida a um acontecimento, mas na forma épica narra-o (BRECHT, 2005, p. 31); enquanto a forma dramática “[...] envolve o espectador na ação e lhe consome a atividade, proporciona-lhe sentimentos, leva-o a viver uma experiência, o espectador é transferido para o centro da ação” (idem), a forma épica “[...] faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade, força-o a tomar decisões, proporciona-lhe visão de mundo; [o espectador] é colocado diante da ação” (idem, p. 31-2). Na verdade, acreditamos que certa parte das produções circenses pós-escolas de circo em São Paulo buscou exatamente uma adequação a esses princípios, já que o circo, como então se via, ainda que parcialmente, talvez não estivesse sendo capaz de levar o espectador a esses “estados críticos” aos quais se refere Brecht. Não que o circo de então buscasse isso, mas está claro que, por suas características intrínsecas, proporcionava uma situação ao público que já era bastante “distanciada” e, quando torna-se repetitivo ou “burocrático”, quando os artistas não estão preocupados com os espectadores, a comunicação passa a ser unilateral, dificultando a “tomada de atitude”.

Atualmente, as narrações de gênero épico, como qualquer obra cênica de caráter mais “popular”, podem ser feitas sem a narração propriamente dita, sem a narração verbal, pois há enorme espaço para a narração visual/sonora, à qual Camargo se refere como palimpsestos (2006):

No teatro coexistem sistemas de unidades que se compõem, e não necessariamente se organizam, mas como textos de um palimpsesto revelado, apenas se justapõem. Além do aspecto verbal e escrito, que é apenas um detalhe no complexo teatral, como pode ser observado na pantomima, no teatro de feira francês ou no melodrama, existe o texto do cenário, dos gestos, dos figurinos, das músicas, da iluminação, textos que conformam outras unidades que são, ao mesmo tempo, semiautônomas e semifechadas no complexo espetacular, pois existem apenas em sua múltipla relação espetacular, não existem em si, mas se revelam pelos traços justapostos tecidos pela crítica, pelos produtores, pela audiência ou pelo encontro ocorrido.

Este texto cênico ou texto espetacular em palimpsesto se configura como conceito e prática empírica e essencial do teatro, pois todas estas “unidades” complexas incompletas ou pedaços de inscrições convivem simultaneamente, sinais representados e vivenciados de

palavras, ideias, relações, sentimentos, formas, cores, sons, etc. Unidades incompletas à espera do complemento contrastante. Isto configura o texto espetáculo, o texto espetacular (CAMARGO, 2006, p. 5).

Ou seja, o espetáculo circense, nas suas diversas formas e estilos, dificilmente logrará assumir a forma dramática inteiramente (exceto o circo-teatro), já que sua estética será sempre voltada para a utilização de elementos metafóricos/fantásticos que tiram os artistas da ação e os colocam na narração da ação, ainda que essa narração não seja verbal, seja gestual/visual. Os artistas que, no trapézio, simulam uma relação amorosa-sexual, sugerem mais do que vivenciam, propõem, para o público, uma versão simbólica da relação amorosa, já que essa não ocorre normalmente em trapézios, em se respeitando os princípios da verossimilhança. Essa distância colabora para que a narrativa seja “epicizada”. O tipo de gesto proposto pela linguagem circense pós-escolas de circo é, em grande parte, o truque circense, resultado da técnica. Esses truques só são verossímeis, se o universo temático do espetáculo for exatamente o circo. Se não, o truque distancia o espectador, colaborando para a “epicização” da narrativa.

No circo “de variedades”, em geral, o conflito apresentado é geralmente o do artista que aponta para a dificuldade a ser transposta e o consequente trajeto para aquela transposição. Quanto mais interessante e difícil esse trajeto, mais o final será celebrado. O que muitos espetáculos de circo fizeram, depois dos anos 1980, foi alterar um pouco os conflitos ou as dificuldades, sem perder aquele, já que sempre estará presente a preparação para o truque e o próprio truque, dado que o público sabe o risco que está envolvido na execução de cada truque. Quando o espetáculo abre mão do truque em nome da fábula, e talvez seja esse o tipo de espetáculo ao qual Bolognesi se refere, o espetáculo busca outro caminho para impressionar o espectador, mas isso não o torna menos “circo”, dada a história do mesmo, onde sempre houve muito teatro. Se os truques são fracos, o espetáculo tenderá a ser fraco, pois os artistas têm pouca técnica. Mas seguirá sendo, também, “circo”.

Acho que, hoje, essa diferença entre os estilos de circo é que lidamos com a questão da verossimilhança, da representação, ou seja, você oscila entre a *performance* e o representar papéis, acho que estamos vivendo essa polaridade. Eisenstein discorre, no texto *Teoria da Montagem de Atrações*⁸³, sobre a montagem para o

⁸³ EISENSTEIN, Sergei. *The Montage of Attractions*. In: LEF Magazine, 1923.

cinema, mas sua base, a matriz, é o circo, o teatro de feira, o *vaudeville*, café-concerto etc. Você lê, no texto, que a estrutura da montagem é a estrutura da música, são os itens musicais, você tem o tempo, que significa ritmo, você tem a harmonia e você tem a melodia. Claro, ele estava no universo do cinema mudo, o cinema ainda anterior ao cinema falado, no qual a música é fundamental para criar emoção, dar ritmo e gerar tensão. E o espetáculo circense é assim também. [...] Os americanos já sabiam disso, que a música é incisiva; e esse texto do Eisenstein trata muito claramente disso. E quando observamos um espetáculo, tomando novamente o *Soleil* como exemplo, isso é deixado de lado, em busca de algo verossímil, ou seja, a necessidade do espetáculo referir-se a algo que é fora dele. No espetáculo circense, no *vaudeville*, no café-concerto, o espetáculo é auto referente, ele é somente aquele momento e acabou (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

Bolognesi desenvolve o assunto com desenvoltura e propriedade. E trata de autores/artistas que estão entre as maiores referências das artes contemporâneas, como Eisenstein. Mas o teatro de Bertolt Brecht, um dos inspiradores das correntes que defendem e incentivam a incorporação da *performance* ao teatro, também bebeu dessas fontes, do circo no sentido da montagem de narrativa não contínua, com cenas independentes e na utilização da música como estratégia narrativa e estratégia para o distanciamento (da trama) e relação com o público – a música é um dos elementos que sempre esteve presente no teatro popular, de feira, e, conseqüentemente, no circo.

Em seu livro sobre a teatralidade circense, Erminia Silva afirma que a música nos espetáculos dos circos itinerantes, durante todo o século XIX – até pelo menos 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, cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e dança dos grupos de 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. Normalmente, a primeira imagem que se tem quando o tema é

música no circo é de uma banda ou charanga – antiga denominação dada a pequenas bandas formadas basicamente por instrumentos de sopro. [...] Durante o espetáculo, eram elas que davam a cadência dos números, utilizando desde ritmos da música clássica aos mais populares, dependendo da velocidade dos movimentos dos artistas para desenvolver suas apresentações, aumentando o suspense, a tensão ou acentuando a irreverência dos palhaços. Nas pantomimas a música tocada não era um simples adorno ou acompanhamento; era intrinsecamente ligada à mímica, explicitando o enredo da peça, compondo a teatralidade (SILVA, 2007, p. 112).

A música é, claramente, a inspiração para o ritmo de muitos dos espetáculos apreciados nos dias de hoje, os espetáculos que marcaram época, as correntes e estilos que fizeram escola, como os trabalhos de Brecht (2005), Jacques Lecoq (2002) e Peter Brook (1988; 2008). Lecoq escreveu, no livro sobre seu método de ensino, no capítulo sobre o uso da música, que

Nós visualizamos tudo que é invisível na música como se fosse matéria, ou um organismo que se move. Entramos no seu espaço, sacudimos isso, puxamos, lutamos com isso. Trazemos para o corpo para entender a música. [...] Do simples levantar de um braço do ator, os espectadores têm de sentir um ritmo, um som, uma luz, uma cor⁸⁴ (2002, p. 53-4).

As fontes teatrais da cena contemporânea estão afinadas com princípios bastante circenses: a tradução no corpo de todas as emoções, sentimentos e ideias que se queiram transmitir ao espectador.

E a maioria dos pensadores do teatro que influenciaram o que há de mais relevante na produção contemporânea, buscaram inspiração no circo de sua época.

Bolognesi continuou assim:

Se você assistir ao circo do Tubinho, ainda é isso. O enredo que se lasque, não tem a menor importância! Se levamos o enredo a sério, não vamos mais assistir, pois a história é fraca. O que vamos assistir é a *performance* dele. Ou seja, é um espetáculo no qual o que importa é o que acontece ali, na hora, ainda que tenha alguma referência a algo externo – sempre tem, numa piada, uma referência à cidade, ao padre, o Prefeito, o vereador, à zona da cidade etc. –, essa referência externa não é o que importa. Quando nós vamos ver

⁸⁴ We visualise everything that is unseen in music as if it were matter, or a moving organism. We enter into its space, we shake it, pull it, struggle with it. We embody it in order to understand it. [...] From the simple lifting of a actor's arm, the spectator must be able to sense a rhythm, a sound, a light, a colour. Tradução nossa.

o número de trapézio dos Neves, era aquilo naquele momento que nós íamos ver! Não tinha referência a nada externo. “Eu estou fazendo isso porque lá fora quem ganha salário mínimo tem que dar triplo salto mortal para sobreviver”, não tem essa referência! É uma experiência cinestésica momentânea. E não é intelectual. Ela é emotiva, sensorial. E, nesse aspecto, se assemelha um pouco à ópera: Nós vamos assistir, não entendemos nada, pois eles cantam em uma língua estrangeira etc., mas é empolgante. Então, me parece, é essa a diferença entre a tendência atual e o chamado circo tradicional (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

Da mesma forma, as obras de hoje privilegiam o que acontece no momento presente, na relação direta com o público, apenas usando a “fábula” como trajeto, como desculpa para essa relação. É difícil para uma obra, na cena, provocar uma experiência intelectual. É mais fácil que o espectador seja o intelectual, e a obra apenas complexa, hermética, excessivamente complicada ou pouco empolgante. Mas obras “populares”, sensoriais, também atraem intelectuais. De outra maneira os autores tratados anteriormente não teriam se interessado pelo circo. A complexidade na análise quem propõe é o crítico, o avaliador, o pesquisador. Em suma, o espectador. E é importante lembrar que, se no Circo do Tubinho o enredo não importa, pode-se imaginar que o espetáculo só vai melhorar, se o enredo importar.

e. O que pode ser a multiplicidade polissêmica do circo, hoje

Não se pode afirmar que o circo dos alunos das escolas abdica do risco, ou prefere a verossimilhança, já que todos, ou a grande maioria dos espetáculos, bebe nas fontes citadas acima, mesmo sem saber. Talvez o único grupo que tenha fugido um pouco da linguagem do palhaço em seus espetáculos seja exatamente o Circo Mínimo, que será tratado na parte II deste capítulo. À exceção deste grupo, a base da maioria é a linguagem do palhaço, que valoriza amiúde a relação direta com o público. Assim, não se pode dizer que buscam a verossimilhança, já que a técnica do palhaço mantém a mesma estrutura do circo, ainda que nem sempre a mesma qualidade. Quando não é assim, como no caso, citado por Bolognesi, do Cirque du Soleil, acredito que há, acima de tudo, um incômodo com a ausência do apresentador. Ora, este importante personagem no circo mundial não é sempre um exemplo de bom gosto ou de destreza na condução da narrativa cênica ou mesmo no trato com o público. Apesar de guardar semelhanças com o narrador que Brecht

defende em seus espetáculos, configurando o “teatro épico”, guarda também muitas diferenças, principalmente a de seu conteúdo. Se, por um lado, era clássico nos anos 1980, por outro era cheio de clichês, já que havia um hábito de repetição de fórmulas e maneirismos. E mesmo os espetáculos que priorizam os preceitos brechtianos não usam, sempre, o apresentador. Tal personagem já tem substitutos na linguagem teatral contemporânea. Pode também ter no circo. Concluímos assim que a relação direta com o público sem a “quarta parede” não garante o frescor da relação. Na verdade, o teatro trabalha no mesmo campo que o circo, quando falamos de algo que realmente toca o espectador. Como escreve Peter Brook,

Quem salva sempre a situação é o teatro popular. [...] Sal, suor, barulho, odores: o teatro que não se faz em teatros, o teatro em estrados, em carroças, em palanques; com o público em pé, a beber, sentado à volta da mesa, a participar, a responder; o teatro na sala do fundo, no sótão, no celeiro; representações únicas, um pano rasgado preso à parede, um biombo para ocultar as mudanças rápidas de roupa [...] (2008, p. 91).

A definição acima traz todo o universo onde Astley encontrou seus artistas para montar aqueles “primeiros” espetáculos de circo, ao lado de seus cavaleiros. Brook trata daqueles mesmos artistas, que mantiveram a característica de “popular” do circo, mesmo quando o circo pudesse ser considerado “aristocrático” na sua forma, como analisam alguns pesquisadores, entendendo que sua herança militar teria determinado essa característica. Brook continua:

O teatro afirma-se sempre no presente – é isto que o pode tornar mais real do que o vulgar fluxo da consciência. E é também por esta razão que pode ser tão perturbador. [...] O acontecimento vivo pode criar uma eletricidade perigosa – mesmo que isso seja bastante raro. [...] O teatro é a arena na qual pode ocorrer um confronto vivo. A concentração de um grande número de pessoas cria uma intensidade única, o que permite distinguir mais nitidamente aquelas forças que estão em constante atividade e que regulam a vida das pessoas (idem, p. 141).

As definições propostas por Brook poderiam facilmente designar espetáculos de circo. Poderiam adaptar-se ao que o circo é, ou foi em sua história. O que o circo se tornou na segunda metade do século XX não o livra de sua história. Talvez as produções do final do século, com as obras dos alunos das escolas de circo, tenham vindo para reaproximar o circo desses princípios que Brecht, Brook e outros autores defendiam e descreveram. O circo se apropriando de um pouco de

verossimilhança, assim como o teatro se apropriando de um pouco de *performance*, em busca de algo relevante, “perturbador”, que toque de fato o público contemporâneo. A obra cênica de hoje não tem certeza de seus limites, e tem pouco interesse pelos rótulos. Está mais preocupada em tocar seus espectadores. Talvez esse “circo contemporâneo” não queira mais encontrar rótulos para diferenciá-lo de outras formas, mas sim assumir sua proximidade e sua relevância.

2. I. 5 As estéticas dos espetáculos

Deus, vendo o quão desesperadamente entediado estava todo mundo no sétimo dia da criação, vasculhou sua já desgastada imaginação buscando encontrar algo mais para juntar à completude que tinha acabado de criar. De repente, sua inspiração explodiu mesmo além de suas fronteiras intermináveis e ele viu mais um aspecto da realidade: a possibilidade de imitar a si mesmo. E ele inventou o teatro.

Ele juntou seus anjos e anunciou nos seguintes termos, que ainda estão contidos em um antigo documento em sânscrito: “O teatro será onde as pessoas poderão compreender os mistérios do universo. E, ao mesmo tempo,” ele completou, com enganadora casualidade, “será o conforto dos bêbados e dos solitários”⁸⁵ (BROOK, 1988, p. 241).

Mesmo que o circo possa ter tido mais apelo para os bêbados e solitários do que para aqueles que procuram conhecer os mistérios do universo, parece que essa não é uma impossibilidade para o espetáculo circense, pelo contrário. Os mistérios foram sempre apresentados pelo circo, no momento em que apareciam. E o público sempre procurou os circos buscando desvendar ou aproximar-se dos mistérios. Geralmente sem sucesso, mas ainda assim procuravam (e procuram). Talvez os alunos das escolas desejassem procurar esses caminhos também, reencontrar-se com os mistérios do universo.

⁸⁵ God, seeing how desperately bored everyone was on the seventh day of creation, racked his overstretched imagination to find something more to add to the completeness he had just conceived. Suddenly his inspiration burst even beyond its own limitless bounds and he saw a further aspect of reality: its possibility to imitate itself. So he invented theatre.

He called his angels together and announced this in the following terms, which are still contained in an ancient Sanskrit document. “The theatre will be the field in which people can learn to understand the sacred mysteries of the universe. And, at the same time,” he added with deceptive casualness, “it will be a comfort to the drunkard and to the lonely” (Tradução nossa).

O que ou quem um artista escolhe como referência para suas obras é problema seu. E há infinitos estilos, formatos, maneiras de se fazer espetáculos. Porém, ao fazer escolhas formais e teóricas, podemos encaminhar características estéticas, posturas políticas e uma relação específica com o público. E, às vezes, o artista tenta fazer algo de determinada maneira, seguindo suas referências preferidas, mas alcança apenas o que os estudiosos condenam, o público condena, ou o que o próprio artista condena. Porque em arte não se pode garantir o acerto, apenas a continuidade e a intensidade da busca.

David Mamet define assim o ofício do ator (popular):

O artista de rua, o cigano, o saltimbanco, vão para o teatro para se sustentar. Como seu sustento depende diretamente da aprovação do público, eles estudam para obter essa aprovação. Aqueles que “vieram das ruas” têm pouco interesse por sua própria *performance*, a não ser no que se refere a sua habilidade de agradar seu público. Isso é, eu creio, como deve ser⁸⁶ (MAMET, 1999, p. 8).

Mamet explica que a tendência dos atores norte-americanos modernos, recém saídos das escolas de teatro, de preocupar-se com seus desempenhos, revelando assim um excessivo narcisismo, não pertence ao teatro. Na história da arte da representação eram poucos os que se preocupavam mais consigo que com o público, ao menos entre os que viviam desse ofício. O narcisismo pertence aos tempos modernos.

No final do século XX houve uma crescente valorização da “hibridização” nas artes, das mistura de linguagens na produção artística, em particular nas artes cênicas – hibridização essa que já existia, já existiu em diversos períodos da história de todas as artes, mas não foi tão largamente detectada ou analisada pela crítica, nem almejada de forma generalizada pelos artistas. As misturas sempre aconteceram, mas eram consideradas desqualificadoras para as linguagens; apenas a partir dos anos 1980 foram mais valorizadas por certa crítica e público. Assim, aquilo que era característico do circense passou a ser, de certa forma, uma demanda para muitos artistas, ou ao menos para atores e bailarinos. E para isso

⁸⁶ The busker, the gypsy, the mountebank, come to the theatre to support themselves. As their support depends directly upon the favour of the audience, they study to obtain that favour. Those who have ‘come up from the streets’, have little interest in their own performance, save as it relates to their ability to please an audience. This is, I believe, as it should be. (Tradução nossa).

colaborou, em parte e talvez, o surgimento das escolas de circo no mundo ocidental. Da mesma maneira que a disseminação do avião como meio de transporte acessível a uma parcela maior da população ampliou o acesso de artistas a linguagens similares de lugares distantes, como é o caso do teatro com relação às técnicas teatrais orientais, como o nô, o kabuki e o bunraku, do Japão; o kathakali, da Índia, o teatro de máscaras balinesas, e assim por diante, o surgimento das escolas abriu caminho para o acesso às técnicas e artes do circo. É possível imaginar que o acesso ao rádio, ao cinema e à televisão também tenham colaborado com isso, com a maior aceitação da hibridização, na medida que mais gente teve acesso a linguagens artísticas. E, finalmente, a *internet* tornou esse movimento praticamente uma norma.

Mas isso, do ponto de vista do circo, sempre aconteceu. O circo sempre incorporou muito rapidamente as novidades tecnológicas e as tendências midiáticas, ou foi influenciado por elas (SILVA, 2007). Da mesma forma, por ser itinerante, o circo teve acesso às novidades em primeira mão, e sempre lançou mão de suas descobertas para diferenciar seus espetáculos. Assim, a partir do surgimento das escolas de circo, “havia uma forte tendência no teatro europeu dos anos 1980 – a exemplo do que acontecera no início daquele século – de incorporar as artes circenses ao espetáculo teatral” (RAULINO, 2006, In *Revista Sala Preta*).

[...] O espetáculo de variedades e atrações manteve, desde seus primeiros tempos, um estreito relacionamento com o fazer teatral, especialmente aquele praticado nos tabladros nos teatros de feira e nos bulevares (BOLOGNESI, 2006, p. 10).

Circo e teatro sempre estiveram juntos. Mas, assim como as formas populares de teatro, o circo não era (e, em certos casos, não é) valorizado pela crítica ou pela memória oficial. O fato é que, no mundo ocidental, cada vez mais trabalhos considerados relevantes ou aprazíveis por crítica e público têm mais de uma linguagem artística em seus espetáculos – como o circo sempre teve. E esses trabalhos lançaram mão das formas do teatro, da dança, do circo, das artes visuais, da música, de outras tecnologias etc. E esses espetáculos são categorizados segundo tal diversidade, dependendo das opções de seus criadores e das oportunidades de fomento ou do mercado. No caso das artes cênicas, a mistura de linguagens é perceptível e clara no universo contemporâneo.

Um dos aspectos que permeou as estéticas de muitos circos nos últimos 30 anos foram as habilidades. Essas habilidades são a base das “proezas”, à qual se referiu Bolognesi e deram ao circo, no século XX, a base para a especialização e adoção do padrão *show business* norte-americano. Nesse sentido, o circo está próximo ao esporte (o que também não é novo, o circo sempre esteve próximo ao esporte, em muitos exemplos ao longo da história). Nesse sentido, o circo sempre emprestou suas técnicas e conhecimentos para permitir radicalismos ao teatro. Da mesma forma, o teatro, assim como no surgimento do circo, emprestou e empresta elementos e técnicas para permitir ao circo ousadias estéticas. Realmente, o circo empresta ao ator uma potência bastante interessante

Jairo Mattos expressou, em sua entrevista, sua visão de que o circo é o lugar dos super-heróis, onde seres normais conseguem fazer coisas sobre-humanas, sejam elas um truque, sejam coisas como bater estacas com duas mãos, com uma marreta em cada mão. Essa era uma discussão da qual fiz parte, na época, quando nós, jovens, aproximamos os truques circenses dos super-heróis que acompanhávamos nos quadrinhos, tão populares entre nós. Já antevíamos a projeção filosófica dessa dedução⁸⁷.

O teatro é muito parecido com as Olimpíadas; até quem não gosta de esporte fica fascinado com a Olimpíada porque não se trata apenas de esporte, trata-se de deuses, do Monte Olimpo. Trata-se de gente tentando superar o corpo humano, o limite humano, a gravidade. [...] Trata-se dessa transfiguração fugaz do homem em um deus. [...] Muitas peças boas que ainda resistem ao efeito do tempo e a mudanças são trabalhos verticais com preocupações verticais (Lépage, apud. DELGADO e HERITAGE, 1999, p. 330-31).

Robert Lépage, importante diretor de teatro canadense e mundial, aproxima as proezas do esporte (e por que não também as circenses?) dos feitos divinos; isso nos permitiria, talvez, aproximá-las também do próprio conceito do “belo”, estabelecido por Plotino, inspirado em Platão, citado por Bolognesi.

A superação proposta no esporte, em situações como os Jogos Olímpicos, é bastante semelhante à superação proposta no circo. A proeza e a superação dos

⁸⁷ Essa conclusão e os princípios filosóficos decorrentes estão, em grande parte, nos princípios estéticos e teóricos do Circo Mínimo, assunto da última parte deste trabalho.

limites põem sempre o ser humano em contato consigo mesmo, seja ele o próprio atleta/artista, seja o espectador.

Ao mesmo tempo, Silva explica, em seu artigo sobre o circo-teatro (2010) que aquilo que alguns autores costumam categorizar como um gênero em si (o circo-teatro), um estilo de se fazer teatro, nada mais seria que teatro feito no circo, obedecendo às descobertas, convenções e modas de cada período e local. Assim, a autora discute e problematiza os desejos de alguns grupos atuais de “recuperar a memória” das peças e do modo de trabalhar da linguagem do circo-teatro. Para a autora, a produção da teatralidade circense e o circo-teatro como uma de suas expressões sempre foi contemporânea ao momento histórico/cultural no qual estava inserido. A tentativa de reproduzir uma peça da mesma forma como era representada no início do século XX não funciona e não faz sentido, pois naquele momento os circenses representavam de acordo com a cultura da época e do local: um país, cidade, rua, vila etc. Para a autora, mesmo que sua família representasse uma peça levada há anos nos circos, cada produção da mesma era inteligível para aquele público, naquele momento em que estava assistindo. Para ela circo-teatro era teatro no circo e não um gênero. Sugere, então, que deveriam fazer “teatro no circo”, como se faz “teatro no circo” hoje, e não imaginar um estilo melodramático (ou cômico) de interpretar, algo que já passou no tempo. Dessa forma, é possível entender os trabalhos que são feitos hoje em dia, por alguns artistas em vários pontos do mundo, como uma recuperação do circo-teatro, mas de acordo com os princípios e preceitos do tempo presente.

Nesse sentido, pode-se debater se seria possível utilizar o termo “circo-teatro” para designar essa mistura, o teatro no circo, ou o circo no teatro, ou o circo segundo os parâmetros do teatro, enfim, o teatro influenciando o circo e o circo influenciando o teatro, como era no final do século XIX, quando uma linguagem influenciava fortemente a outra. Porém, deve-se considerar que pesquisadores, como Pimenta, ressaltam que não, que o Circo-Teatro foi um formato específico, que não diz respeito a esses espetáculos dos dias atuais, aos quais nos referimos. Ora, na época, qual era o teatro? Havia muitos teatros, o teatro de variedades, o teatro clássico, o teatro musicado, popular, de revista, mas mesmo essas designações carregavam muitas misturas, sendo que os próprios conceitos “de variedades, clássico, musicado” não dão conta da diversidade que ocorria nas

produções. O gosto pelo teatro era de certa forma orientado pelos críticos e pelos poucos cidadãos que tinham acesso aos estudos, ao menos para o teatro “erudito” (como sempre, a classe dominante tende a “influenciar” o modo de pensar das classes menos poderosas – quando não se referem às formas populares, que tendem a se impor à classe dominante).

As representações teatrais eram várias e diversas, mas uma elite intelectual entendia o “bom teatro” como um teatro “formalista”, com cenários suntuosos, boa emissão vocal, sem grandes “hibridismos”, sem misturas. No final do século XIX, o teatro “oficial” era o essencialmente o formato do teatro clássico europeu. O circo tem na sua gênese o desejo de construir espetáculos de acordo com o que o público quer ver. Essa poderia até ser a definição de “espetáculo popular”, caso o termo não designasse outra coisa. Mas hoje, uma influência semelhante deve levar à criação de outro tipo de espetáculo. Porque os tempos são outros.

Quando trata da teatralidade circense, Silva se refere aos elementos do teatro não como incorporados, mas como constituintes das práticas dos artistas antes mesmo de eles se tornarem circenses, pois já eram atores-acrobatas-músicos-dançarinos, entre outras coisas, tudo junto e misturado (2007). E assim constituíram o que se convencionou chamar de circo, com seu modo de organização do trabalho, suas diferentes estéticas, processos de transmissão de conhecimentos e processos criativos. A teatralidade circense está sempre presente, até mesmo naquele espetáculo ao qual se refere Bolognesi como o “circo que se depurou”, o circo de “variedades”. Toda a encenação é teatral, na medida em que todos assumem uma “*persona*”, uma personagem para si. Ainda que as personagens não se submetam a uma história fictícia, uma fábula, ainda assim ganham a condição de personagens. Como uma mulher que deixa seu filho no *trailer* com o marido ou com sua filha mais velha, para de fazer o que quer que estivesse fazendo, para entrar em cena como a mulher sensual, capaz de se contorcer no tecido, ou o mágico que apaga seu cigarro, tira a calça rasgada para vestir uma calça de cetim reluzente e entra em cena como o mestre do mistério. Todos esses são figuras fantásticas, apenas com uma vaga referência aos artistas que lhes dão vida.

Quando estabelece seus limites sobre o que seria o circo, no subitem intitulado “o que é o circo?”, Bolognesi fala do confronto entre o risco, a proeza, e o

grotesco e o escárnio, representados pelo palhaço. O circo não se resume a isso, nem pode ser delimitado por essas características. Mas não há dúvida que as contém, fortemente. Essas características estão e quase sempre estiveram presentes no circo. Mas, da mesma forma, apesar de não definirem o teatro, podem estar presente nele. Apenas a categoria do risco não é tão “teatral”, ou ao menos não tem sido na sua história. Mas pode ser. Nada determina que, se há risco real e/ou aparente, não é teatro. Aliás, pelo que escreve Lépage, esse risco existe e é interessante que exista no teatro, ao compará-lo ao esporte, aos Jogos Olímpicos. Bolognesi, discorrendo sobre a ausência de ilusão no espetáculo circense, escreveu: “A exceção ainda ficou por conta dos números de magia quando, a partir da atuação do artista, a ilusão é condição necessária para o bom desempenho” (2006, p. 13).

Ou seja, o teatro e a ilusão cabem no circo, até na concepção de Bolognesi. Mesmo a dicotomia risco-grotesco, que ele explica em sua entrevista, é comparável ao que diz Jorge Lavelli⁸⁸, sobre o teatro:

Teatro é acima de tudo uma arte que lida com o concreto, mas não com o convencional ou o estabelecido.

[...] O teatro é um lugar de liberdade. É um tipo de liberdade que se desenvolve e se abre para o inesperado.

[...] Eu acho que o teatro é o espaço da celebração, e até mesmo as tragédias contêm esse aspecto sensual e prazeroso. O teatro é o lugar de energia onde, ao mesmo tempo, todas as facetas das contradições do nosso lado humano chegam juntas: o homem com suas energias, seus pesadelos, seus sonhos, seu discurso pessoal e seu corpo. Tem que ser um homem na sua totalidade. O ato de existirem essas contradições me parece uma coisa positiva (Jorge Lavelli, apud. DELGADO e HERITAGE, 1999, p. 293-97).

Esse nos parece o mesmo discurso, as mesmas conclusões. Ou ao menos muito semelhante ao que diz Bolognesi.

No artigo já citado (2006), o autor escreveu:

Os espetáculos circenses [...] sofreram transformações significativas. [...] Algo que chama a atenção nessa transformação é a abolição da presença do apresentador no espetáculo. Os espetáculos dessa

⁸⁸ Diretor argentino radicado em Paris, foi contemporâneo de Jérôme Savary e Victor García. Estudou na escola de Jacques Lecoq e foi diretor artístico do Théâtre National de La Colline.

nova tendência, denominada (erroneamente, na minha concepção, conforme se demonstrará), de “circo novo” ou “circo contemporâneo”, abdicam do fator “épico” e comunicativo do espetáculo para investir no aspecto “dramático” e expressivo. Os espetáculos e os números, com isso, fecham-se em si mesmos, e a plateia é colocada na condição de espectadora quase que passiva: o público é concebido como receptor de um espetáculo que se desenrola em si e por si. O espetáculo circense, que sempre primou por criar relações e contatos com o público, tende agora a dissipar essa característica. [...] O objetivo é alçar o espetáculo à condição de “belo” (p. 12).

Esse aspecto dos espetáculos “novos”, ou feitos por ex-alunos de escolas de circo, realmente acontece. É raro haver um apresentador, a não ser que este seja uma personagem, que continua tendo uma trajetória (como é possível ver no espetáculo *O Circo do Seu Lé*, da companhia Teatral Furunfunfum em parceria com a companhia circense Circo e Cia., ou no *Auto do Circo*, montado pela Companhia Estável de Teatro). Acredito que a opção de abolir o apresentador seja, em grande parte, resultado de sua imutabilidade. No circo de minha infância o apresentador começava o espetáculo de uma maneira e nunca se alterava, nem mesmo quando tinha de anunciar uma nova tentativa no caso de um truque que falhara. A personagem do apresentador, arquetipicamente carrega a sabedoria, a visão de futuro (só ele sabe o que vai ocorrer no resto do espetáculo), a autoridade, mas mesmo assim se altera com pouca frequência. E isso, nas artes cênicas contemporâneas, corre o risco de torná-la uma personagem desinteressante. Sim, personagem, porque todos os que estão em cena são parte de uma encenação, da teatralidade do circo. Por mais que o circo apresente riscos reais, todos sabem que aqueles artistas estão ali para repetir aquilo ao menos algumas vezes por semana. Presumir que alguém não pense dessa maneira significa desprezar a inteligência dos espectadores. E este é um dos preceitos, dos desejos da cena contemporânea: sem permitir que o espetáculo fique hermético, ele deve estimular a criatividade e a inteligência do público. Os espectadores gostam de se sentir desafiados e “descobrir” algo no espetáculo. Quando isso acontece, o espectador tende a se sentir entendendo, a sentir-se capaz e inteligente, a crescer como ser social, orgulhoso de si mesmo (independentemente do extrato social ou nível de estudo deste espectador). Claro, quando não entende algo, imediatamente acha que ele é que não compreendeu; jamais imaginará que o espetáculo é que não foi claro. Ao mesmo tempo, o circo é mais amplo que um formato determinado, muito mais amplo

até. Silva o considera transversal, pois aglutina tudo o que encontra em seu caminho, absorve e digere. O circo, nesse sentido, é antropofágico, como tantas outras formas “populares” e outras tantas “contemporâneas”.

Mas como fazer para criar um espetáculo que estimule a inteligência de uma plateia desigual? Buscando criar um espetáculo que tenha diversas camadas e não apenas uma. Cada espectador pode se interessar e se divertir com ao menos uma das camadas. Seja a camada da coreografia, do belo, dos arriscados truques circenses, da história contada ao mesmo tempo ou, mais embaixo, das metáforas e símbolos propostos pelo conjunto daquelas camadas. Isso torna o espetáculo algo agregador e generoso⁸⁹.

Assim, a personagem do apresentador, além de “apresentar”, cria uma quebra no ritmo do espetáculo, no melhor estilo brechtiano. Isso, no circo de nossa infância, era um artifício para propiciar uma troca de aparelho ou enfatizar a dificuldade de um truque, fazendo a plateia preparar-se para o grande aplauso final. Mas o fato de os espetáculos preocuparem-se com as infinitas e diversas possíveis maneiras de encadear os números no circo possibilitou, em muitos casos, que os próprios barreiras ou artistas realizassem alguma ação, ligada à temática ou situação do espetáculo ou número, que permitisse a troca do aparelho de maneira diversa àquela a que estávamos acostumados, ou que esperávamos. Ou seja, os ex-alunos buscaram em seus espetáculos, assim como os circenses na história, novas soluções para velhos problemas. Como sempre é fundamental surpreender o espectador; às vezes, os circenses encontram alguma nova e boa solução.

Acredito, hoje em dia, que a obra de arte que agrada, que impressiona, que atinge o público, o faz em função de muito trabalho, e de revelar que houve muito trabalho. O espetáculo agrada quando o público percebe que muito trabalho foi posto na obra, seja na forma de muito ensaio (resultando em precisão de todos os

⁸⁹ Em 2002 apresentei um espetáculo do Circo Mínimo, o monólogo *Prometeu*, de 1993, no qual estou pendurado pelos pés, durante 50 minutos, falando o texto adaptado de Sófocles. Ou seja, uma tragédia grega. Na ocasião fiz uma apresentação numa escola, em uma das cidades satélite de Brasília, apenas para crianças de 6 a 12 anos. No final, vieram falar comigo, me perguntando se eu era Jesus Cristo. Eles não arredaram o pé dali, prestaram muita atenção e pareciam muito impressionados com a movimentação executada, e com os riscos que eu/Prometeu corria. O texto em si lhes interessou pouco, mas eles pareceram ter gostado muito, pela maneira como falaram comigo no final. Ali eu entendi a potência da obra e de suas camadas.

artistas), seja na forma de cuidado (produção bem acabada, com todos os elementos dialogando uns com os outros), seja na forma de pensamento ou de estudo para se chegar àquela elaboração, àquele resultado, àquele “achado” (conteúdo profundo, conhecimento claramente presente na obra, pesquisa aparente resultando em inovações). Assim me senti quando assisti à apresentação de uma contorcionista da Mongólia, no Festival do Cirque du Demain em 1992, no qual, ao final de uma longa sequência de torções, equilíbrios e paradas de mão, ela se sustentava pela boca, em uma figura conhecida como “escorpião” - cabeça horizontal e as pernas por cima da cabeça -, portanto com a coluna completamente curva, e com as duas mãos e os dois pés equilibrando cerca de 15 copinhos com água cada um... Quando imaginei o tempo necessário para ensaiar uma figura daquelas, na quantidade de repetições, a quantidade de erros no processo, sem que pudesse haver erro numa noite como aquela, comecei a chorar. Entendi o sublime pela exaustão. Pelo trabalho. Pelo esforço e pelo impressionante. E, por que não, pelo belo, pois a figura era, indiscutivelmente, delicada e bela. Mas a beleza, ali, não era nada de novo, para mim. Esse sentimento de assombro foi semelhante ao que senti quando vi os trabalhos de Artur Bispo do Rosário, o artista que residiu em um manicômio por mais de 30 anos e, lá, produziu obras de rara beleza que, acima de tudo, demonstravam uma obsessão imensa, uma força de vontade, uma loucura traduzida em trabalho e em produção, que me fez chorar mais uma vez. O número circense que revela isso, seja na forma do truque difícil (só quem já tentou fazer um duplo salto mortal imagina com propriedade a dificuldade de um quádruplo), seja na forma da imagem sugestiva ou significativa, mas necessariamente elaborada, agradará seu público da mesma forma, não importando qual a estética desenvolvida. Mas quando a estética é aquela dos anos 1960/70, a técnica e o truque têm de ser incríveis. Caso contrário, o espetáculo corre o risco de não impressionar ou agradar.

Muitos trabalhos dos grupos de circo de alunos e ex-alunos das escolas de circo apoiaram-se no palhaço como elemento fundamental da encenação. Como este é, ainda que a alma do circo, seu elemento mais teatral, é compreensível que os espetáculos fossem traduzidos por observadores como espetáculos teatrais, ou bastante teatrais. Ora, no circo nem sempre o palhaço usa habilidades “circenses”, apesar de ser totalmente circense, hoje em dia. Mas o palhaço é também teatral.

Assim é o espetáculo circense de hoje. Usa e abusa de princípios teatrais (e musicais, visuais, verbais ou não verbais, da dança etc.), na busca de criar espetáculos que sejam verdadeiros, contundentes, impressionantes, emocionantes e, acima de tudo, divertidos, como queria Brecht e como é, e quase sempre foi, o circo.

O *clown*, tal como apropriado e desenvolvido na maioria dos grupos e artistas de teatro, se transformou em figura emblemática e poética, portador de uma poesia própria, essencialmente etérea. Isto é, esta tendência enfatiza o gracioso, em detrimento do grotesco; investe na ironia, enfraquecendo a sátira e a paródia.

[...] O apoio a uma dramaturgia sucinta, um simples roteiro de cena, e a liberdade da interpretação improvisada (que tem o público como elemento essencial, uma espécie de terceira personagem), características da atuação do palhaço circense, foram abandonados em nome da dramaturgia fechada e da encenação minuciosa (BOLOGNESI, 2006, p. 15).

Primeiro, Bolognesi não estabelece como chegou à “maioria dos grupos e artistas de teatro”, à qual se refere. Como foi feita essa amostragem, ou se visitou “todos” os grupos e artistas. Segundo, acredito que sim, em alguns casos, optou-se por maquiar um ator com tendências cômicas, para que este parecesse um palhaço de circo. Mas este não é o palhaço e nem, necessariamente, é um espetáculo que mereça essa análise. Talvez Bolognesi tenha se inspirado no espetáculo *Os Reis Vagabundos*, dirigido e roteirizado (o espetáculo não tinha texto verbal) por Maria Helena Lopes com o grupo TEAR de Porto Alegre⁹⁰, e que veio para São Paulo em 1982, com enorme sucesso; este espetáculo trabalhava com a linguagem do palhaço e tinha, de certa forma, uma tendência à poesia e ao lirismo, ao invés do escárnio característico do palhaço da maioria dos circos brasileiros. Os palhaços usavam narizes de borracha e eram fortemente inspirados na figura do Carlitos do cinema. Mas era um grande espetáculo, feito numa pequena lona de circo. Ganhou muitos prêmios pelo Brasil, inclusive foi escolhido para circular o Brasil no Projeto Mambembão, pelo qual apresentou-se no Sesc Pompeia, em 1983. Esse espetáculo trabalhava muito com improvisação. Depois disso, Gabriel Vilella montou *Você Vai Ver o Que Você Vai Ver*⁹¹ em 1989 com o Circo Grafitti, e Cristiane Paoli-Quito

⁹⁰ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento510515/os-reis-vagabundos>

⁹¹ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento388423/voce-vai-ver-o-que-voce-vai-ver>

retornou ao país, vinda de Londres, onde estudou com Philippe Gaulier (por sua vez, professor por mais de dez anos na escola de Jacques Lecoq), e montou *Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes*⁹², em 1991, com a Trupe de Atmosfera Nômade. Depois desses espetáculos, multiplicaram-se grupos e espetáculos de *clowns*, ou de palhaços, em São Paulo. E a multiplicidade leva à variação de qualidade e estilos. Onde há muitos, alguns não serão tão bons, ou tão ruins, e todos serão sempre diferentes um do outro.

Da mesma forma, há que se considerar que hoje, em 2016, os espetáculos dos circenses que vieram das escolas vivem os mesmos problemas, enfrentam dificuldades financeiras, convivem com a falta de espaços para apresentar-se ou para treinar, e produzem muitos espetáculos velhos ou chatos. Mas, naquele momento, na década de 1980, o sentimento de busca de uma linguagem diferente do que se via prenunciava uma ruptura, uma mudança estética. Não seria o novo, pois o circo sempre viveu e buscou o novo (SILVA, 2010), mas era o novo para aqueles atores sociais, aqueles jovens alunos das escolas de circo (entre os quais me incluo), ainda desinformados e arrogantes.

Castro explica que os empresários circenses, em virtude das “dificuldades econômicas” e do fato de não haver “[...] políticas públicas para a cultura” não puderam ou não quiseram mais arriscar, ousar no formato do espetáculo, para tentar garantir as bilheterias e manter os custos baixos. Isso teria se mostrado “[...] uma péssima escolha a longo prazo” (2005, p. 209). Com relação ao texto de Castro, acreditamos que não haver uma política pública para uma determinada atividade não pode ser considerada a causa das dificuldades enfrentadas, mas será um dos principais fatores responsáveis pelo fato de as dificuldades não serem superadas. As dificuldades são resultantes do curso da história, durante a qual decisões foram tomadas. Qualquer decisão altera o curso da história. As políticas públicas são uma maneira de preservar alguma atividade em risco causado por outras ações da sociedade ou do próprio Estado ao longo do processo. No caso, pode-se imaginar que a itinerância circense verá seu fim no Brasil, caso não sejam encontradas alternativas para o “mercado” (essa entidade próxima de uma divindade contemporânea, confrontada por alguns movimentos de artistas que

⁹² <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108965/cristiane-paoli-quito>

acreditam que a arte não deve disputá-lo, que deve haver investimentos públicos no sentido de preservar aspectos da arte que não tem como competir no mercado – como é o caso das pesquisas de linguagem ou das práticas folclóricas, assim como o caso do circo itinerante, na minha opinião) e a especulação imobiliária. O circo é uma atividade que demanda espaço, altura e muita segurança. Portanto é custosa e difícil, nas grandes cidades. E, ao mesmo tempo, será que isso é muito grave? Pode ser somente o curso da história. Hoje, a questão da falta de políticas públicas para a cultura continua no centro das discussões sobre o circo brasileiro e as artes em geral. Os governos se sucedem sem enfrentar o problema com consistência.

Em suma, se o circo é o lugar onde tudo cabe, o teatro com certeza cabe ali.

Quaisquer outras “novas” expressões artísticas eram aprendidas, resignificadas e incorporadas nos mesmos moldes do conjunto dos outros elementos que definiam o circo-família, na sua contemporaneidade.

[...] Não há consenso também entre os circenses quanto às explicações adotadas nesse estudo. Não analisam o teatro no circo como um divisor entre o mais ou o menos “popular”, nem mesmo aceitam que foram divididos em circos da periferia ou do centro da cidade por causa do teatro. Mas imputam ao teatro o fato de que muitos artistas deixaram de aprender e desenvolver números acrobáticos para tornarem-se apenas atores de peças (SILVA, 2009-b).

Se o circo, assim como o teatro e a dança, é uma arte permeável às influências de seu tempo, às modas, às tendências, pode também assimilar modos de pensar e de criar teatrais, ou ao menos inspirar-se em teóricos do teatro. E, acima de tudo, o circo não deve se preocupar em como se chamar. Melhor deixar que os outros o chamem.

2. 1. 6 *Amigos Come-Terra, Abracadabra, Tapete Mágico e Tenda Tela Teatro*

A partir da discussão sobre o que estava (e está) em debate sobre os espaços do circo em São Paulo, fazemos agora um levantamento das referências que conseguimos reunir dos grupos que se formaram a partir da Academia Piolim e do Circo-Escola Picadeiro, em alguns casos com os alunos ainda fazendo aulas, em outros após suas saídas das escolas. Como não acompanhamos pessoalmente os

espetáculos apresentados por esses grupos, não nos foi possível fazer uma discussão aprofundada sobre suas estéticas, mas onde há referências que o permitem, elas serão feitas.

Note-se que nenhuma das duas escolas esqueceu sua vocação fundamental, que era a de formar artistas, prepará-los para o mundo profissional, quaisquer que fossem as características desse “mundo profissional” circense. Em Londres, em 1991, notei que o espaço onde eu dava aulas, o Circus Space⁹³, estava preparando artistas que entravam no mercado de trabalho apenas com os truques aprendidos em aula, mas sem muita compreensão do que isso significava, trabalhar para um público. Percebi que aulas livres de técnicas circenses corriam esse risco, formar técnicos, que não sabem o que é estar “em cena”, ou no picadeiro. E as escolas de São Paulo, ao que parece, estimularam seus alunos a logo começar a usar o que aprendiam no dia a dia das artes, levando seus recém adquiridos conhecimentos para públicos diversos, a partir de suas histórias próprias.

Entendemos que é importante recuperar um pouco da história desses grupos que, até agora, não têm referência nas publicações encontradas. Eles iniciaram o processo de renovação da linguagem do circo, naquele momento, a partir do fato histórico realmente novo, que foi o surgimento das escolas. Com isso, acreditamos que seja de vital importância recuperar essas informações para que grupos, como o Circo Mínimo, não considerem ser eles os desbravadores de uma “selva virgem”.

O Grupo *Abracadabra*, cujo início, segundo os entrevistados, é de 1979, teve sua primeira referência na imprensa paulistana no mesmo ano, ainda sem utilizar a linguagem circense. Segundo uma camiseta usada por seu diretor atual, o Grupo existe desde 1977. Produziu quatro espetáculos e depois especializou-se nos eventos corporativos ou particulares, como telegramas animados e festas de aniversário; tem, na sua gênese, o grupo *Amigos Come-Terra*, espécie de embrião não oficial do *Abracadabra*, já que seus integrantes depois se referem ao espetáculo do primeiro grupo como sendo do segundo; o *Tapete Mágico*, de 1982, produziu dois espetáculos, participou de diversos eventos mas mudou-se para Salvador/BA em 1984, onde fundou a Escola de Circo Picolino; e o *Tenda Tela Teatro*, grupo de jovens universitários que se agregaram aos circos de periferia e acabaram

⁹³ Ver nota 71, p. 138.

comprando seu próprio circo para investir na itinerância; durou cerca de cinco anos, entre 1981 e 1986, tendo montado um espetáculo para circo de lona.

a. Amigos *Come-Terra* e grupo *Abracadabra*

O Grupo Abracadabra aparece na imprensa pela primeira vez em 1980, com uma menção à sua participação na 2ª Feira da Vila Madalena (*Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 13 de abril de 1980, p. 60), com bonecos gigantes. Um pouco depois, em 3 de agosto do mesmo ano, encontramos uma matéria sobre a estreia do espetáculo *Teleinvasão*, marcada para o dia 9 de agosto, no Studio São Pedro, aparentemente ainda sem circo, ou qualquer menção a Breno Moroni. A direção é de Olney de Abreu.

Vamos ao teatro



Você vai ver este pessoal contando histórias interessantes se for ao Teatro Studio São Pedro (sábados às 16 horas, domingos às 10h30 e 16 horas, rua Albuquerque Lins 171, telefone 66-33-48), onde vai assistir à peça "Teleinvasão", que é um musical do grupo Sesc de São

José dos Campos, montagem do grupo Abracadabra, direção e adaptação de Olney de Abreu.

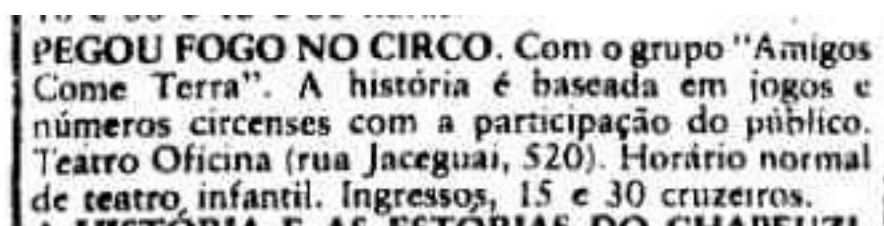
Veja quem aparece: dr. Átomo, Teco, Biluca, tia Viçosa, etc. A peça estréia dia 9, sábado que vem. Não perca.

Folha de S. Paulo, Folhinha, 03 de agosto de 1980, p. 2.

Enquanto isso, Breno Moroni, Verônica Tamaoki e Malu Morenha, com outros alunos da Academia Piolim, incluindo Tadeu Patti (chamado por Cássia Venturelli de "Tadeu Come-Terra" (ver p. 101), montavam e apresentavam o espetáculo *Pegou Fogo no Circo*, iniciativa das duas alunas, apresentado no Teatro Oficina, fortemente inspirados pelo momento político do país: "Era um momento muito forte

de necessidade de renovação das artes que foram sufocadas pela ditadura” (Testemunho de Breno Moroni, In: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012). Como vimos no item sobre a Academia Piolim, fizeram parte deste espetáculo, segundo Breno, Abel Bravo, Fernando Cattony e Luis Ramalho, além dos já listados. Ou seja, *Pegou Fogo no Circo* foi o primeiro espetáculo desse grupo. A primeira referência que encontramos do espetáculo é no jornal *Folha de S. Paulo*, no roteiro de programação cultural, no qual aparece o nome *Pegou Fogo no Circo*, seguido do texto “O grupo Amigos Come Terra estarão hoje e todos os domingos na arena do Teatro Oficina apresentando números de palhaços, bandinha de música de *Oito baixos*, equilibristas, contorcionistas e outras surpresas” (*Folha de S. Paulo*, Ilustrada, Acontece, 16/ setembro/1979, p. 57). Ou seja, ainda como Amigos Come-Terra. No dia 24 de novembro do mesmo ano, o texto do roteiro mudou: “*Pegou Fogo No Circo* – Mágica, malabarismo, esquetes, corda indiana, contorcionismo. Com o grupo “Come Terra”; os horários também mudaram, agora para “sábados às 15h30 e domingos às 10h30 e 16 horas” (*Folha de S. Paulo*, Ilustrada, Acontece, 23/novembro/1979, p. 31), no mesmo Teatro Oficina. Seja por opção dos artistas/produtores, seja por erro do jornal, o nome do grupo foi alterado.

No jornal *O Estado de S. Paulo*, a única referência encontrada foi a que segue, dois dias depois da nota na *Folha*, reforçando a possibilidade de erro daquele jornal:



O Estado de S. Paulo, 25 de novembro de 1979, p. 57.

A temporada estendeu-se pelo menos até a data dessa última nota. Depois disso, não encontramos mais registros da obra.

Era uma turma. Eu acabei casando com a Malu Morenah, que era a trapezista da Academia. Formamos o Abracadabra juntos, formamos a Escolinha de Palhaços juntos, fizemos vários espetáculos juntos, todos de teatro-circo. Malu continua até hoje. Eu também (Testemunho de Breno Moroni, In: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012).

Aqui, há uma pequena contradição, já que Breno diz que ele e Malu montaram o Abracadabra, mas o nome já era usado por Olney de Abreu, aparentemente antes de eles trabalharem juntos. Ou ambos estavam envolvidos no espetáculo infantil *Teleinvasão*, ou o Grupo foi fundado por Olney e os outros entraram depois, agregando a ele a linguagem circense.



Foto do grupo Abracadabra em evento de rua, fotógrafo não identificado. À esquerda, Luiz Ramalho. Fonte: HELENA, *blog Academia Piolim de Artes Circenses*, 2012.



Foto do grupo Abracadabra, em Estúdio. Fotógrafo não identificado. Da esquerda para a direita: Tadeu Patti, Breno Moroni, Malu Morenah, não identificado (talvez Luiz Ramalho) e Verônica Tamaoki. Fonte: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012.



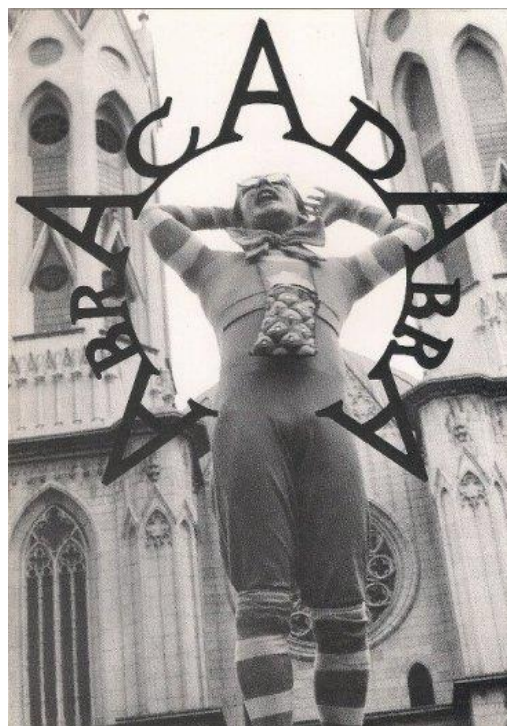
Cortejo na Feira da Vila Madalena, foto de Ennio Brauns, com Malu Morenah (à esquerda) e Verônica Tamaoki (no monociclo). Provavelmente em 1980. Fonte: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012.



Verônica Tamaoki e Malu Morenah, na feira da Vila Madalena, foto de Ennio Brauns. Fonte: *blog* Academia Piolim. Fonte: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012.



Malu Morenah e Verônica Tamaoki, Feira da Vila Madalena, foto de Ennio Brauns, provavelmente 1980. Fonte: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012.



Luiz Ramalho em monociclo. E foto publicitária do grupo. Fotógrafos não identificados. Fonte: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012.



Malu Morenah, Olney de Abreu e Breno Moroni, do Grupo Abracadabra apresentando-se na rua, fotos de Ennio Brauns, 1980



No ano seguinte, 1980, enquanto faziam performances e apresentações diversas, em festas, bares, casas noturnas e praças públicas, Moroni e Morenah montaram o espetáculo *Onde Estás?*, um espetáculo solo (com Moroni em cena), escrito por Breno Moroni, produzido por Malu Morenah, na época sua esposa. Sobre esta obra, já vimos o testemunho de Verônica Tamaoki no item sobre a Academia Piolim. Segundo Moroni *Onde Estás?* é um drama, pela primeira vez um espetáculo

do “teatro-circo”, o conceito proposto por Moroni. Lembramos que “teatro-circo” é diferente do “circo-teatro” que, para ele, é o circo no palco (diferentemente do entendimento da maioria dos estudiosos de circo e do que foi usado ao longo da história, ver PIMENTA, 2006).

Como diz Breno Moroni, no vídeo que gravou para o *blog* de Emanuela Helena,

Depois eu entrei com um projeto chamado *Onde estás?*, que era sobre a Guerrilha do Araguaia. ‘Bíblia, Circo e Guerrilha’ era o slogan da peça. Assim foi semeado o teatro-circo no Brasil. Eu penso que foi nesses dias, nesse momento, nesse movimento. A partir daí surgiram outros grupos, surgiu o Tapete Mágico que acabou virando a escola Picolino, em Salvador. Surgiu o Abracadabra São Paulo, que fez surgir o Abracadabra Rio de Janeiro, que foram os professores da Intrépida Troupe, que foi a semeadura no Rio de Janeiro através do Circo Voador. Então, a Academia Piolim de Artes Circenses está ligada a todos os movimentos de teatro-circo do Brasil (Testemunho de Breno Moroni, In: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012).

Breno é firme na sua convicção a respeito do “teatro-circo”. É um conceito que não encontra eco em outras fontes, apesar de seu protagonismo na época. Não ouvimos qualquer dos entrevistados ou lemos em quaisquer das fontes documentais referências a esse termo. E, a definição que ele propõe não parece muito precisa, já que o circo já fez muitos espetáculos com “dramaturgia”, com uma história, ilustrada ou metaforizada pelos truques e técnicas do circo, e também se apresentou muito em palcos em todo o mundo, além das lonas e pavilhões. Mas, de qualquer maneira, naquele momento foi importante o que fizeram, pois realmente não era esse o circo que se via, ao menos na cidade de São Paulo (pode-se supor que o movimento era mais extenso, já que Breno chegou de Londres e logo entrou para a Academia Piolim, já imbuído do que queria fazer, segundo testemunhos dos outros alunos). E a intimidade daquele grupo de alunos da escola realmente gerou frutos.

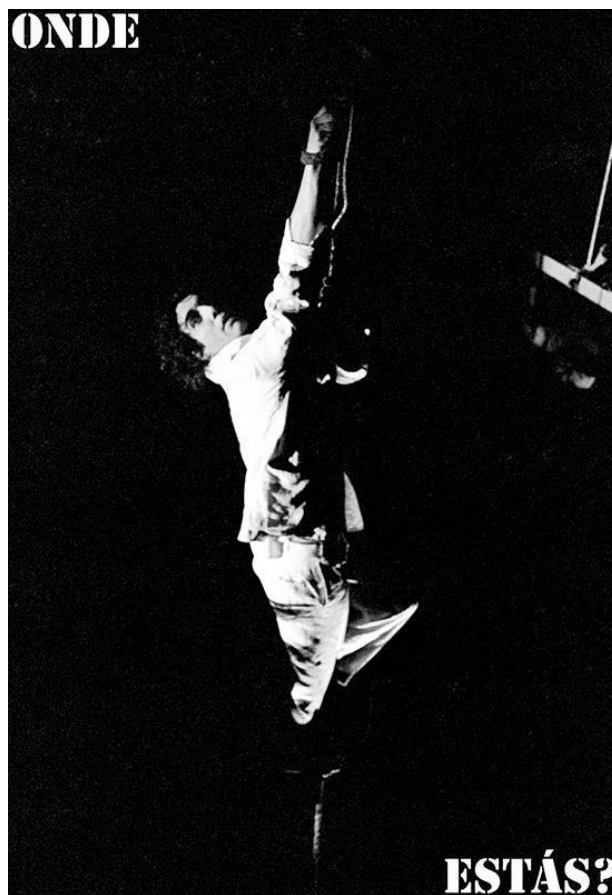
Onde Estás? foi uma criação afetiva, pessoal, um “drama”, segundo o próprio autor, que usa imagens apoiadas nas técnicas circenses. Foi inspirado na sua irmã, Jana Moroni Barroso, e no seu marido, Nelson Lima Piauhhy Dourado, ambos mortos na guerrilha do Araguaia pelas forças de repressão do exército durante o período da ditadura. Segundo Moroni, um espetáculo que misturava guerrilha, circo e religião. O espetáculo “[...] foi um sucesso artístico e um fracasso econômico, e marcou o

momento do nascimento do teatro-circo no Brasil”, segundo o autor, em testemunho gravado em 2016.

[...] Foi aí que se fundou o Abracadabra e fomos fazer o *Onde Estás?* que eu considero a semente do teatro-circo no Brasil. Teatro-circo esse moderno. Porque o teatro-circo sempre existiu. O teatro dentro do circo sempre existiu. Séculos (Testemunho de Breno Moroni, In: HELENA, *blog* Academia Piolim de Artes Circenses, 2012).



Jana Moroni Barroso



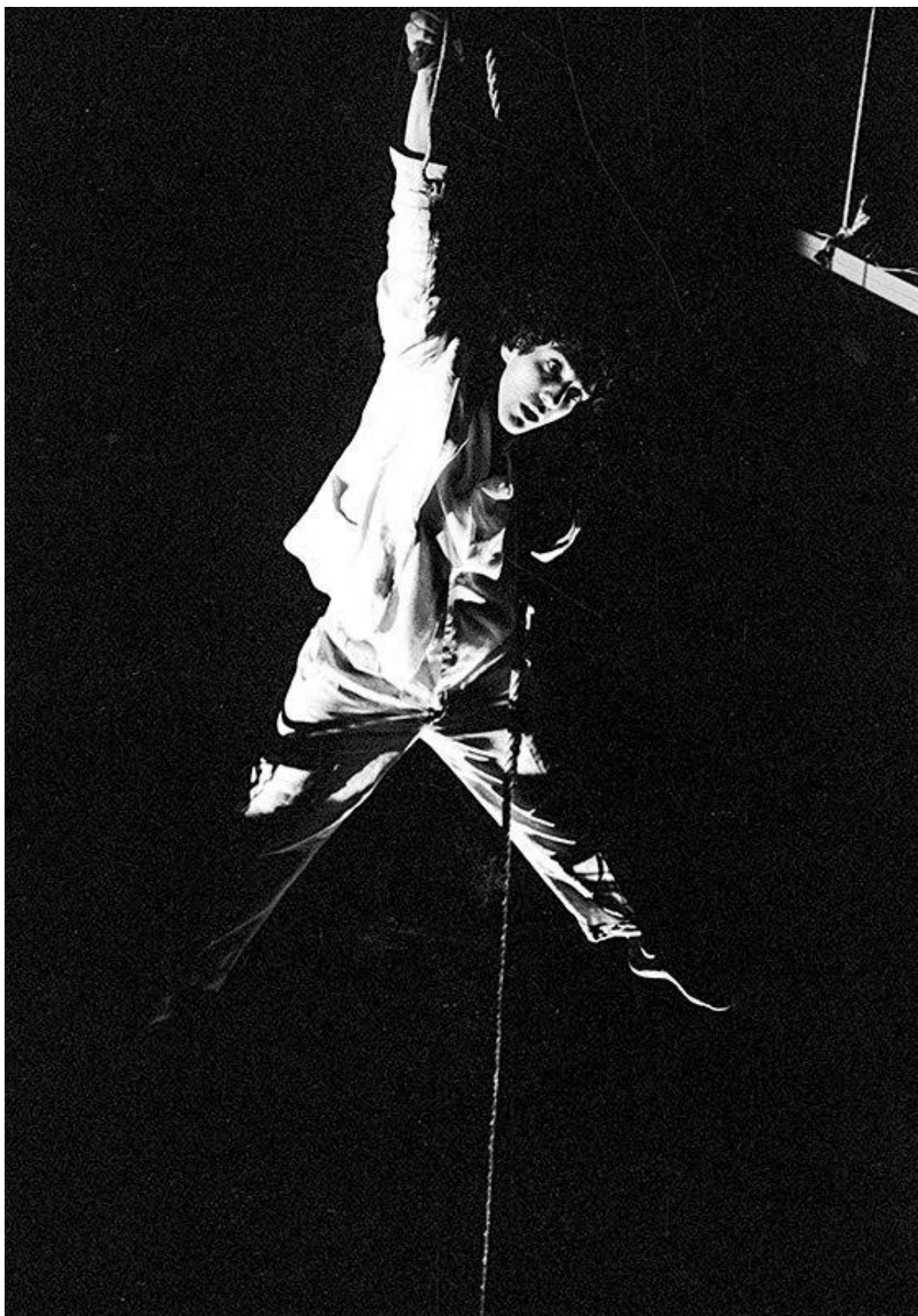
Breno Moroni em *Onde Estás?*, foto de Ennio Brauns, 1980.



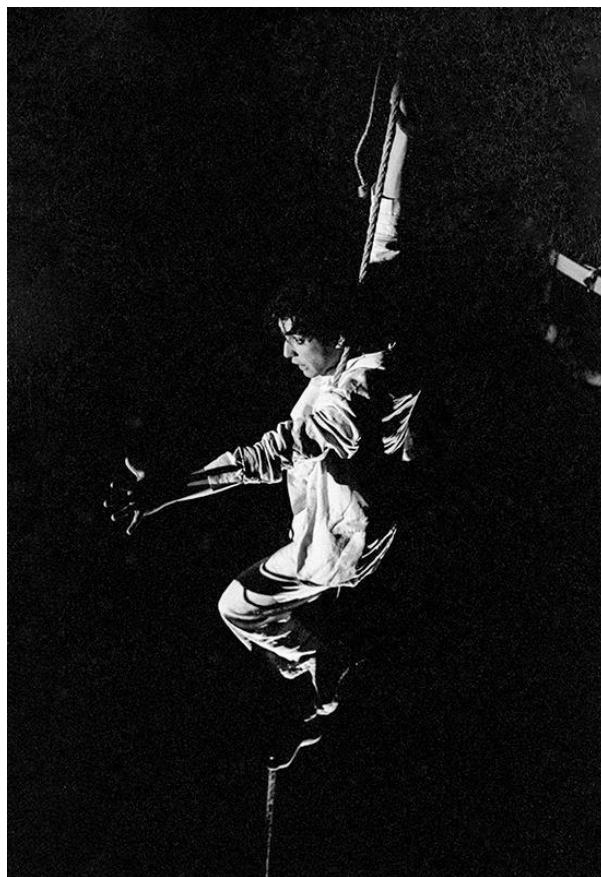
Breno Moroni em *Onde Estás?*, foto de Ennio Brauns, 1980.



Breno Moroni em *Onde Estás?*, foto de Ennio Brauns, 1980.



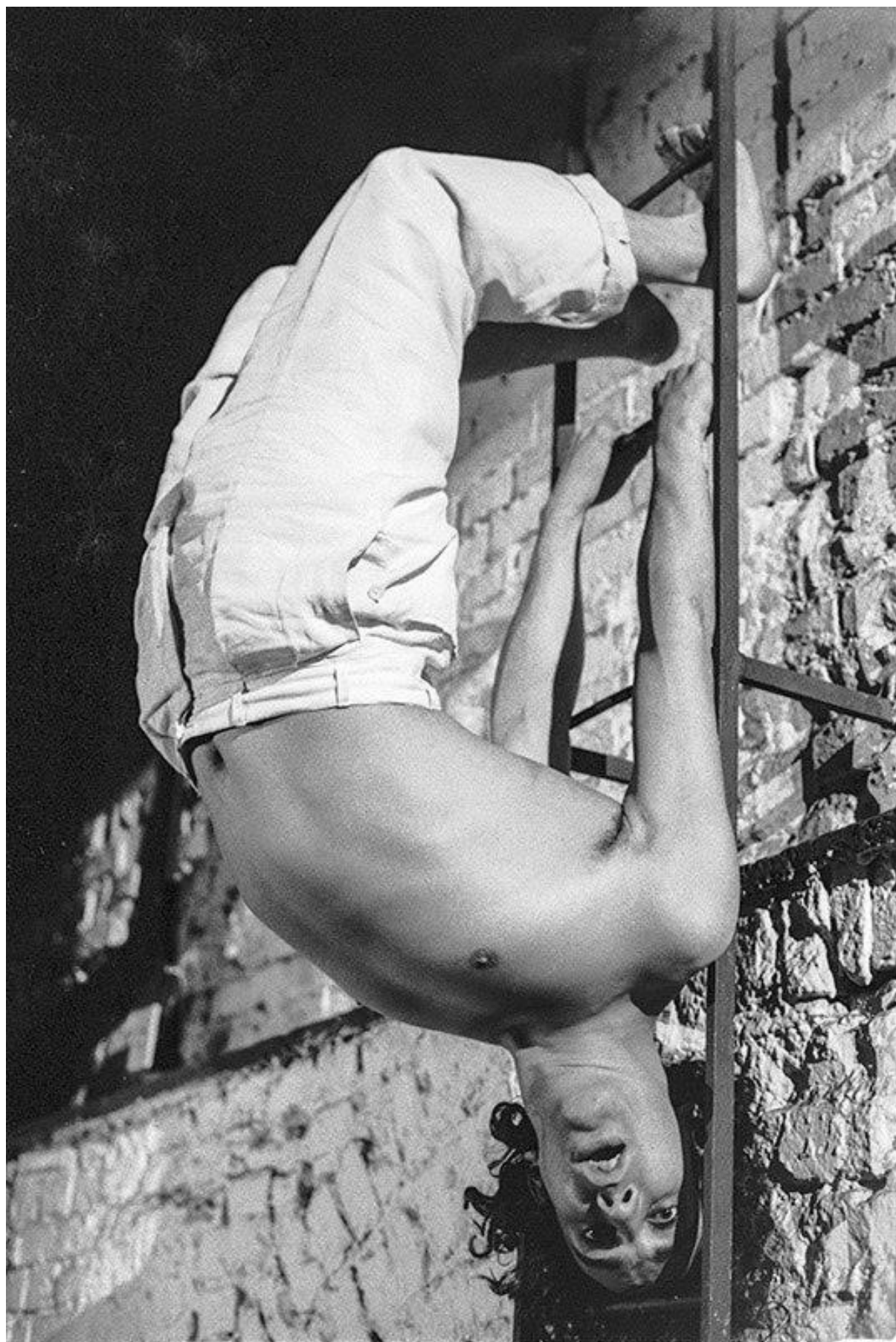
Breno Moroni em *Onde Estás?*, foto de Ennio Brauns, 1980.



Breno Moroni em *Onde Estás?*, foto de Ennio Brauns, 1980.



Breno Moroni em *Onde Estás?*, foto de Ennio Brauns, 1980.



Breno Moroni em *Onde Estás?*, foto de Ennio Brauns, 1980.

A primeira referência encontrada na imprensa daquele espetáculo foi uma matéria da *Folha de S. Paulo*, que não pôde ser reproduzida, apenas transcrita, sobre algumas estreias teatrais na cidade:

Em cena, índio, mulher, guerrilha e paixão.

[...] *Onde Estás?*, texto de Breno Moroni, foi montado pelo grupo Abracadabra, e é interpretada pelo próprio Breno, ator com experiência em circo e que já se apresentou em 12 países da Europa, África e América do Sul. Desta vez ele é o preso solitário que dialoga com o passarinho, com Deus, com seu amor, que desapareceu na mata. Nesse dia, que pode ser o primeiro ou o último de sua vida, ele pergunta *Onde Estás?*, mas já sabe que ela está em lugar nenhum e em todos os lugares ao mesmo tempo.

O autor, com dados históricos da guerrilha do Araguaia, nos anos 70, e textos bíblicos (Gênesis, Cânticos de Salomão), tenta fazer uma revisão da luta humana pelo direito de viver em paz. Breno Moroni, num dia de 1971, viu sua irmã (Jana Moroni Barroso) partir e não voltar mais: “Nesse dia eu desisti da minha vida de piscina e comecei a perguntar, com o teatro, onde estás, verdade humana? Hoje, *Onde Estás?* não é mais uma busca, é o encontro de um pensamento só. Com a peça, eu proponho o final, o Apocalipse geral. Proponho também um novo tipo de teatro, o teatro guerrilheiro. Não o teatro armado, claro, mas um novo tipo de comportamento, com a destruição total do ego, do comportamento superficial do artista contemporâneo (Ilustrada, 01 de novembro de 1980, p. 25).

Onde Estás? estreou no mesmo dia 1º de novembro, no Teatro Oficina. Depois disso, em janeiro de 1981, por ocasião de apresentações no Teatro Marins Pena, foi encontrada a seguinte referência:

Para Adultos

Bent, de Martin Sherman, com direção de Roberto Vignati, conta a história da perseguição nazista aos homossexuais alemães. Em cartaz no Teatro Anchieta. O Céu da Boca e a Cária está no Studio São Pedro. Uma criação coletiva dos alunos do 2º ano da Escola de Arte Dramática, dirigida por Paulo Yutaka. De autoria de Millôr Fernandes, Os Órfãos de Jânio retrata a vida brasileira das duas últimas décadas. A peça, com direção de Antonio Abujamra, está no Teatro Paulo Eiró. Cella Forte — Mulher, uma criação coletiva do Grupo de Teatro da Penitenciária Feminina da Capital, discute a situação da mulher em geral, do nascimento ao casamento, do parto à rotina doméstica. Com direção de Elias Andreato, a peça está sendo apresentada de quarta a domingo, às 20 horas, na Av. Zaki Narchi, 1369 (Capela da Penitenciária Feminina). Os ingressos estão à venda na mesma avenida nº 1207. No Teatro Martins Pena, em cartaz Onde Estás?, de Breno Moroni, com recordações de um prisioneiro sobre sua vida na guerrilha do Araguaia. Escuta, Zé!, espetáculo de dança com Marielma Ansaldi e direção de Celso Nunes, em apresentação no Teatro Franco Zampari. De José Ignácio Cabrujas, com direção de Luiz Carlos Ripper, El Dia Que Me Quieras mostra a decadência de uma família de Caracas. No Teatro João Caetano. Tambores na Noite, de Brecht, em cartaz no Teatro Municipal. Diário de um Louco, de Gogol, no Teatro Célia Helena. Raaga Coração, de Oduvaldo Viana Filho, continua no Teatro Sérgio Cardoso e Viva o Gordo, Abaixo o Regime, com Jô Soares, no Teatro Procopio Ferreira. (Informações sobre horários e endereços, no Roteiro de Teatro, na penúltima página desta edição.)

O Estado de S. Paulo, 17 de janeiro de 1981, p. 15. No dia 24 do mesmo mês, outra nota de roteiro:

17h30 e 21 horas.
ONDE ESTAS — De Breno Moroni. Direção: Olney de Abreu. Com Breno Moroni. Um prisioneiro recorda a passagem de sua vida como guerrilheiro no Araguaia. Teatro Martins Pena (Lgo. do Rosário, 20). De quarta à sexta às 21 horas, sábado às 20 e 22 horas e domingo às 18 e 21 horas.

O Estado de S. Paulo, 24 de janeiro de 1981, p. 40.

E, no final do ano de 1981, a imprensa descreveu o espetáculo de outra maneira:

das às 20 e 22 horas e aos domingos, às 18 e 21 horas.
ONDE ESTAS? — Autor e ator Breno Moroni. Direção de Olney de Abreu. A história do teatro dividida em períodos, interpretada por um só ator. Teatro Oficina (rua Jaceguai, 520). De quarta a domingo, às 22h30.

O Estado de S. Paulo, 21 de novembro de 1981, p. 40.

Onde Estás? tinha muitos dos elementos que aparecem em criações posteriores de alunos de escolas de circo, ainda que não tenhamos encontrado muitas referências de antigos aprendizes da escola mencionando terem assistido ao espetáculo, à parte Verônica Tamaoki.

O diretor do Grupo atualmente, Olney de Abreu, também ex-aprendiz da Academia Piolim, apresentou o seu relato. Entre outras coisas, ele disse que

Meu nome é Olney de Abreu. Depois da Academia Piolim de Artes Circenses, nós montamos a Cia Abracadabra de Teatro e Circo, que eu dirijo até hoje e que vem se desenvolvendo. Hoje trabalhamos com muito mais do que circo. Fazemos eventos, trabalhamos com endomarketing, campanhas de incentivos e uma série de coisas. Endomarketing é quando uma empresa quer fazer um trabalho interno com os funcionários da empresa. Geralmente são campanhas de incentivo, ou quando têm alguma comunicação para fazer para toda a empresa, ou ainda, quando lançam alguma campanha de incentivo para o aumento da produção mesmo. É sempre interno, para divulgar algum lançamento de campanha ou projeto. E nós fazemos isso utilizando como instrumento o teatro e o circo (Entrevista de Olney de Abreu, *blog* Academia Piolim, 2012).



Olney de Abreu, dias atuais, fotógrafo não identificado.

[...] Eu não fiquei até o final porque eu comecei a me dedicar mais ao teatro. Saía duas horas da manhã, ia jantar, chegava três, quatro

da manhã... Como é que eu ia estar oito da manhã treinando no dia seguinte? Ficou difícil. Não batiam mais os horários (idem).

Olney não parece ter sido um aluno muito dedicado aos treinamentos impostos pela Academia Piolim. Mas aprendeu algumas coisas sobre o palhaço, fazia teatro e, depois da Piolim, habituou-se com os truques do circo. Juntamente com sua experiência anterior no teatro, pôde atuar como diretor de espetáculos e eventos, garantindo a continuidade do grupo até os dias atuais. Uma de suas direções foi *Onde Estás?*.

[...] eles [os fundadores e professores da Academia Piolim] juntaram os circenses com o pessoal do teatro e esse casamento deu a teatralização do circo. O Abracadabra foi pioneiro nisso. Eu e o Breno Moroni montamos a primeira peça no Brasil, que se chamava *Onde Estás?* toda com técnicas circenses. Foi no Teatro Oficina. A peça tratava da Guerrilha do Araguaia, era sobre a irmã do Breno que desapareceu e até hoje ninguém achou. Isso foi em 1982 e foi um resultado. Mas, o Breno não aprendeu circo na Piolim, ele foi pra Europa, passou três anos lá, e voltou jogando malabares e fazendo tudo. Ele aprendeu lá fora. Ele aperfeiçoou alguma coisa aqui. Ele treinava na escola de circo, mas quando chegou já estava pronto, ele não foi produto da Piolim. O Breno foi produto da pesquisa dele lá na Europa, porque isso na Europa já acontecia. Isso foi uma coisa trazida da Europa para cá. De repente eu fazia teatro com o Breno, montamos algumas coisas na escola de teatro, então o Breno viajou e voltou jogando malabares e fazendo peripécias. Costumo dizer que o Breno é meu mestre. Ele tem a minha idade. Eu conheço o Breno desde 1973, antes de ele ir para Londres. O Breno fazia escola de teatro. Ele estudava comigo na praia do Flamengo, onde antigamente era o prédio da UNE, virou escola de teatro, depois desmontaram, acabaram com aquele prédio lá. Mas, eu sou fã do Breno! Sou fã dele porque ele é o pai da teatralização do circo no Brasil, e está lá no Mato Grosso fazendo teatro, mas não está faturando como o pessoal daqui, os grupos, saraus etc. que estão faturando um montão de dinheiro. Por quê?! Porque o Breno também é como eu, o Breno era anarquista, rebelde. O criativo ele só se ferra. O criativo ele cria e o esperto padroniza, institucionaliza e ganha dinheiro. A realidade é essa. No Brasil, hoje em dia, quem ganha dinheiro com a teatralização do circo? São as pessoas dessas gerações que hoje estão com trinta, trinta e poucos anos. [...] ele [Breno] não é produto da escola de circo, ele foi aprender tudo na Europa e juntos montamos o *Onde Estás?*, foi a primeira peça de teatro no Brasil a usar técnicas circenses. O *Onde estás?* é justamente isso, um roteiro criado e escrito pelo Breno, com partes da bíblia, textos dele falando da guerrilha do Araguaia, uma entrevista com o José Genoíno, que fizemos logo que ele chegou.

Tinha um depoimento dele. E isso na época em que dava cana fazer essas coisas! Hoje em dia pode, mas antigamente a gente estava correndo o risco de ir preso (ibidem).

Olney contextualiza a criação e a liderança de Moroni. Mas retira da Academia o pioneirismo da linguagem, naquele momento. Supõe-se que, se Moroni já tinha treinamento em técnicas circenses anterior à Academia, só seria um aluno mais destacado quando entrou na escola. O que não tira a importância do que deve ter aprendido ali, mas apenas esclarece sua inquietação como criador. E o fato de ter sido inspirador e líder de muitos dos alunos mais destacados, que continuaram a trabalhar com circo após a Academia. E Breno esclarece, mais aprofundadamente, sobre o espetáculo:

No *Onde Estás?* Tínhamos corda indiana, o homem tocha – o espetáculo terminava comigo, eu era ator, pegando fogo no corpo inteiro, tinha camas de cacos de vidro, que simbolizavam o rio Araguaia; tinha malabarismo, tinha percussão, tinha algo de dândis⁹⁴, porque o cenário era uma mesa e uma cadeira. Então, era uma mistura de técnicas circenses mas dentro do teatro-circo “verdadeiro”, que é apresentar enredo, ideias, mensagens, onde o truque circense fica secundário, apesar de ele ser de primeira linha, as nossas técnicas eram, ou são, avançadas, não era malabarismo de três bolinhas. Eram e são coisas pesquisadas, muito estudadas durante anos; então, é um circo de primeiro grau, feito em teatro revolucionário (Testemunho de Breno Moroni, 25 de março de 2016).

Depois disso, Breno e Malu mudaram-se para o Rio de Janeiro, onde ministraram aulas de circo, fizeram parte do grupo que fundou o Circo Voador, foram para o México com um grupo de artistas capitaneados por Perfeito Fortuna, no projeto Circo Voador no México, para levar a cultura brasileira para a Copa do Mundo de 1986, naquele país; como era o Circo Voador, levar o circo brasileiro para o México tinha de ser diferente. Assim, Perfeito uniu-se aos alunos recém formados da primeira turma da Escola Nacional de Circo, o Abracadabra (Malu Morenha e Breno Moroni), o Manhas e Manias, “[...] gente da Graciela Figueroa” (CASTRO, 2003) e montaram o espetáculo de circo com o nome de Internacional Intrépida Trupe, nome dado por Fernando Neder, da Paraíba. Intrépida Trupe seria o nome do Grupo que voltaria ao Brasil já montado. Por volta de 1996 conheci Vanda

⁹⁴ Dândis – número circense que, tradicionalmente, envolve acrobacias cômicas em uma mesa e, em alguns casos, uma cadeira. Normalmente a mesa tem talco, para facilitar aos acrobatas escorregar pela mesa.

Jacques, uma das fundadoras da Intrépida Trupe, que foi a primeira a me falar sobre a importância de Breno Moroni no surgimento daquele Grupo. Desde então fiquei atento para o seu nome, tal foi a eloquência com que Jacques expôs a presença e influência do mestre que, naquele ano, trabalhava como mágico no Rio de Janeiro. Enquanto isso, Olney de Abreu herdou o Abracadabra em São Paulo e se mostrou bastante profícuo nas criações: naquele ano encontramos referências de três espetáculos diferentes:

1. *Relações Naturais* (em maio e junho de 1981):

RELAÇÕES NATURAIS — De Qorpo Santo. Direção de Olney de Abreu. Elenco: Grupo Abracadabra. De quarta a sexta-feira, às 21 horas; sábados às 20 e 22 horas e, aos domingos, às 18 e 21 horas. Teatro Oscar Wilde (rua Santo Antonio, 1000).

O Estado de S. Paulo, 11 de junho de 1981, p. 35.

2. *Seriedade*, em junho de 1981:

SERIEDADE — Texto e produção do Grupo Abracadabra. Direção de Olney de Abreu. Em linguagem circense, o espetáculo dramatiza o dia-a-dia, a realidade, a vida do espectador de rua, com a participação do público. O texto é composto de oito quadros. Com Tadeu Pati, Nelson Baltrusis, Douglas Franco, Edson Melo, Olney de Abreu e outros. Hoje, às 13 horas, no Horto Florestal. Entrada franca. Censura livre.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, 28 de junho de 1981, p. 57.

3. E o espetáculo *E Agora Palhaço?* em maio de 1981:

PALHAÇOS E DANÇA — O show "E agora Palhaço?", com números de faquirismo, pirofagia, poesia e música, apresentado pelo Grupo Abracadabra, e um espetáculo de balé do Grupo Experimental de Dança, são as atrações de hoje do projeto Sintonia nos Parques, da Secretaria de Estado da Cultura. O show com os palhaços será às 13 horas, e o espetáculo de dança às 15 horas, no Parque do Carmo, em Itaquera. Formado pelos atores Douglas Franco, Edson de Mello, Nelson Baitrucci, Olney de Abreu, Tadeu Pati, Valdeni de Carvalho e Valéria Sanchez, o grupo Abracadabra apresenta, além dos palhaços, poesia e música, vários números de autores nacionais e do folclore de domínio público. Já o Grupo Experimental de Dança, dirigido pela coreógrafa Penha e Souza, apresentará os bailados "Reflexos", "Ciranda" e "Magia" com músicas de Luis Chaves, Egberto Gismonti, Nana Vasconcelos e C. Walcott. As bailarinas são Cláudia de Souza, Lela Jordão, Tanise Wladimirski, Rosana Paz, Ana Galvão, Suzana Machado, Mariy Pedroso e Sandra de Melo. Entrada franca.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, 24 de maio de 1981, p. 48.

Depois disso, firmou-se como empresa de eventos, misturando palhaço, circo, bonecos e teatro.



Abracadabra

O grupo de circo e teatro chamado Abracadabra está preparando uma porção de atrações. Uma delas é o Labirinto Maluco, onde tem luz, escuro, perfumes, tempestades, rádios e uns amigos esquisitos como a Aranha, a Bruxa, a Múmia e o Mestre Sem Cerimônias. O Labirinto é cheio de truques e surpresas, só entrando mesmo para sentir como é. Outra brincadeira é o Loto, onde cada time tem um palhaço de uma cor, que vai andando pelo tabuleiro gigante. O palhaço, junto com as crianças, tem que cumprir prendas, dependendo da casa em que cair. O Loto Gigante é todo rodeado de arquibancadas para os pais ficarem torcendo.

O Abracadabra vai levar mais de sessenta artistas para divertir quem estiver nas filas.

Tem o Coringa Abracadabra, a Sideral, o Prof. Tantan (um super mágico), monociclista, perna-de-pau e o Palhaço Pimenta, repórter da TV Bobo. Agora aguarde o dia, que está cada vez mais perto.

Turma da Mônica

A Turma da Mônica vai estar numa grande praça, cheia de brincadeiras e monitores de vídeo. Vai ter seis escorregadores onde a gente desliza pela tromba do Jotalhão. Com a cara dele também tem três pula-pulas. Você vai encontrar os Cubos Mágicos, muito grandes e macios para se passear dentro, a pescaria eletrônica do Chico Bento, jogo de amarelinha e show de marionetes. Há também um ateliê com lousas para a molecada pintar o sete, o setenta, o setecentos, o que quiser. (L.P.) 3

Domingo, 3 de novembro de 1985

Folha de S. Paulo, 03 de novembro de 1985, caderno Folhinha, p. 5.

Feira da Vila Madalena atrai multidão em dia ensolarado

Pessoas de toda a cidade foram à zona oeste aproveitar as atrações da festa

DANILO FARIELLO

A 25.ª edição Feira da Vila Madalena atraiu gente de toda a cidade para o bairro da zona oeste, ontem. O belo dia de sol ajudou a festa, que lotou de barraquinhas o bairro. Os 600 expositores venderam de tudo, de artesanato à comida. Os organizadores estimaram que mais de 250 mil pessoas passaram pela feira durante o dia. O número pode ter sido exagerado, mas as ruas do bairro mais pareciam formigueiros. Especialmente diante dos quatro palcos distribuídos ao longo da Rua Wisard, onde o público cantava e dançava ao som de bandas. Alternativas, como não poderia deixar de ser, em se tratando da Vila Madalena.

Olney d'Abreu, de 50 anos, participa da Feira da Vila Madalena desde o início. Seu grupo de circo, teatro e diversões Abracadabra surgiu na primeira edição do evento. "Há 25 anos, a moda hippie tomava conta dos frequentadores, que

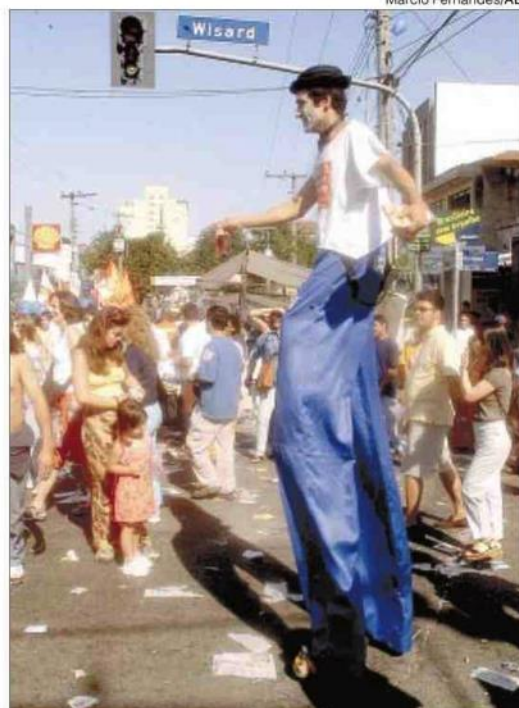
só queriam a festa pela festa. Hoje, o consumismo e a manifestação política dominam."

O consumismo e a curiosidade foram os motivos que levaram as irmãs Carolina, de 22 anos, e Luciana Haber, de 26, a sair de São Judas, na zona sul, para conhecer a festa. Elas aproveitaram o início da tarde para comprar peças de artesanato e comer comidas típicas nas barracas.

Renilda Paz da Silva, de 23 anos, trabalha na região e mora em Carapicuíba, mas resolveu fazer no domingo a viagem rotineira dos dias úteis para levar a filha Tainá, de 4 anos, para se divertir na Vila Infantil. "Ela cantou e dançou no palco por muito tempo e só comeu besteiras", disse a mãe.

A Feira da Vila já parecia lotada por volta das 14 horas e pareceu ainda mais apertada quando chegaram políticos em campanha. Os militantes saíram das barracas onde se concentravam. Alguns desfilaram em pernas-de-pau e hastearam bandeiras, mas o clima permaneceu festivo.

O evento também foi um bom programa para a artista plástica Clélia Festino Oricchio, de 62 anos, que apresen-



Equilibrista na perna-de-pau: ruas da vila viraram 'formigueiros'

tou seus quadros pela primeira vez na feira. Apenas durante a manhã, Clélia já havia firmado um contrato para retratar pai-

sagens, além de ter encontrado interessados nos seus cursos de pintura e desenho e de ter vendido duas telas.

O Estado de S. Paulo, 26 de agosto de 2002, p. C4.

b. Tapete Mágico

Tapete Mágico foi o grupo fundado por Verônica Tamaoki e Anselmo Serrat, após o espetáculo *Pegou Fogo no Circo*. Anselmo trabalhava no Oficina, era diretor assistente de José Celso Martinez Correa e lutava para manter o Oficina funcionando, nos anos de invasões, repressão, luta política e pouca produção autoral do Grupo. Eu mesmo conheci Anselmo no ano de 1981, quando trabalhava no espetáculo amador *E Bate Asas*, que se apresentou no palco do Teatro Oficina. Ali, Anselmo era o grande regente da orquestra. A primeira referência encontrada na imprensa sobre o Tapete Mágico foi na *Folha de S. Paulo*, que publicou em seu roteiro: "Malabarismo: Tapete Mágico. O grupo estará no sábado, às 17h, e no domingo, às 15h realizando duas oficinas de trabalho com práticas de malabarismo e teatro. No Sesc-Fábrica Pompéia" (*Folha de S. Paulo*, 23 e 24 de setembro de 1982, p. 36, nos dois dias).

Em 28 de novembro, por ocasião do lançamento da “Campanha das Kombis”, programa de ingressos mais baratos que era uma tradição de fim de ano na cidade, ambos os grupos são anunciados, em uma matéria do jornal O Estado de S. Paulo:

Campanha das Kombis começa com muita festa

Um desfile de carros antigos pelas ruas da cidade abrirá a Campanha da Kombi-82, que esse ano recebeu o nome de “Teatro e Dança para o Povo”. O desfile será amanhã, saindo às 13 horas do Masp (av. Paulista, 1578) e percorrendo as ruas da Consolação, Xavier de Toledo, av. São João, Ipiranga e Praça da República. O Grupo Tapete Mágico, que hoje se apresenta na Praça da Sé, iniciará o desfile, enquanto o Grupo Abracadabra se encarregará da animação da festa com vários números circenses.

Em seu nono ano de realização, a Campanha da Kombi oferecerá ingressos a 600 cruzeiros para teatro adulto e 300 cruzeiros para espetáculos para as crianças, totalizando mais de 60 produções, além de oito espetáculos de balé, pela primeira vez participando da campanha.

Estado de S. Paulo, 28 de novembro de 1982, p. 50.

No mesmo jornal, vemos outra referência a uma apresentação do grupo, no mês seguinte, em meio a algumas outras atrações:

Homenagem ao artista

Abracadabra, Pitu, Saúde, Surubim e Sua Ciranda e o Tapete Mágico são os grupos que farão uma homenagem a um dos maiores artistas de rua de São Paulo, Elias Bismark, às 13 horas, na praça Princesa Isabel. Logo após, partem numa parada de veículos tipo mono ciclos, skates, carrinhos de feira, carrinhos de role-mã, pula-pula, perna de pau e patinete pelas ruas da cidade, até chegar à praça da Sé, onde se apresentarão.

O Estado de S. Paulo, 19 de dezembro de 1982, p. 51.

Em 21 de janeiro, o Tapete Mágico foi anunciado como parte das atrações para a celebração do aniversário da cidade, apresentando-se no Parque Ibirapuera.

Tapete Mágico se apresenta na praça da Sé

O Tapete Mágico, grupo teatral que está procurando criar condições de levar atividades culturais às praças e parques da cidade, estará hoje, das 15 às 17 horas, na praça da Sé, e amanhã, no mesmo horário, no Parque do Ibirapuera, com a peça "Os Novos Saltimbancos". Com o "Karroção-palco", o grupo tem-se apresentado em diversos espaços livres, sempre com o intuito de favorecer o público que não tem condições de frequentar teatro ou cinema. Cada espetáculo com o "Karroção-palco" tem, segundo o Tapete Mágico, atraído perto de 500 pessoas. Responsáveis por eventos como "Domingo na Paulista", o grupo acredita que "todo espaço livre deve ser ocupado por atividades culturais".

O Estado de S. Paulo, 19 de fevereiro de 1983, p. 16.

Verônica descreveu assim o surgimento e trajetória do grupo:

O Tapete Mágico foi uma coisa que aconteceu... É da minha junção com o Anselmo. Ele foi trabalhar no Oficina. O Zé Celso estava montando o *Rei da Vela* e chamou o Anselmo. Chegou um grupo interessante da Alemanha, era um grupo de cinema, de circo... De uma forma bem teatralizada. As coisas deles ficaram presas na Alfândega de Santos e isso gerou um movimento... "Liberem essas coisas!" A Val de Carvalho participou do "Tapete Mágico". O Edson de Melo também. Ela trabalhava no arquivo do Teatro Oficina. E pessoas que ficaram - porque a Malu e o Breno foram para o Rio de Janeiro - e quem veio do Abracadabra. Então, o Tapete Mágico juntou gente do Oficina [...]. O que a gente mais precisava era de um palco. E o Anselmo montou uma festa lá na praça da Árvore. E isso foi palco para a gente.

O "Tapete Mágico" é de 1982. O Anselmo fez a escola, ele foi me acompanhar, fez pouco, mas fez. E Anselmo trouxe uma coisa importante para o "Tapete Mágico", oficina e circo. A Lina montou a exposição do Sesc Pompeia - Brinquedos (um carrossel...). O

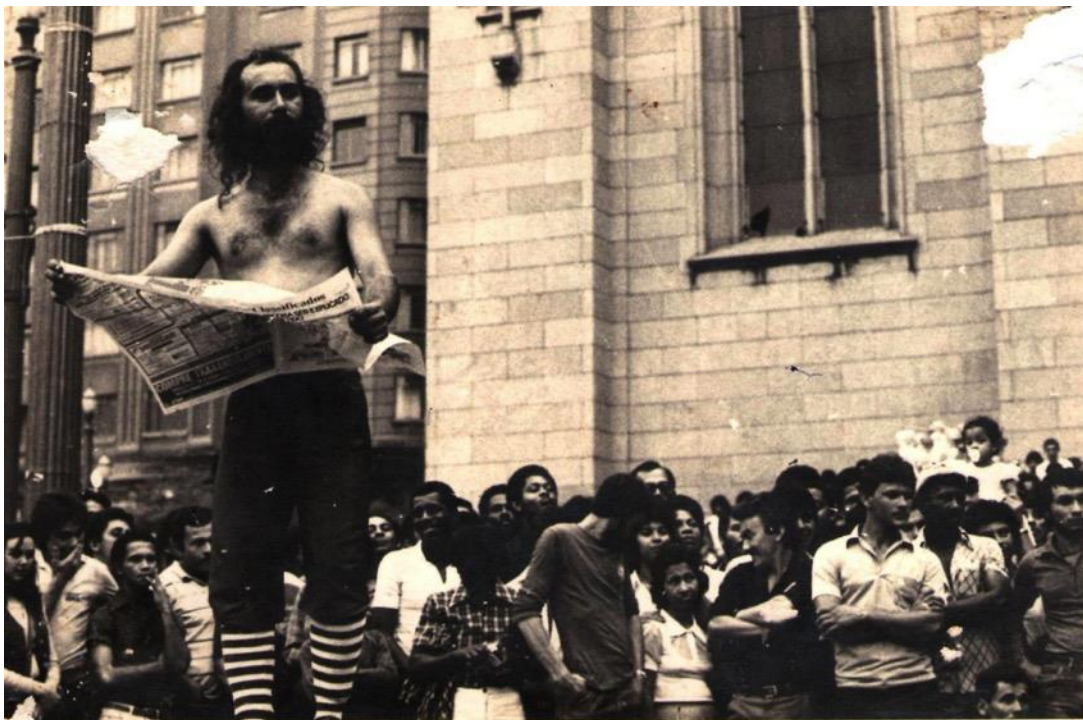
Anselmo, por mim, chegou ao Zé Wilson e ficou amigo dele. Os três vão atrás de buscar essas coisas que o Zé sabia onde tinha na periferia. Ele ainda não tinha a escola.

O Anselmo bolou um palco puxado por um carro. Seria um caixote fechado, com teto. Quando a gente abrisse, pusesse em pé, virava um palco e aí, tirando aquele *negocinho*, virava o camarim. Só que isso na cabeça. Na hora de fazer, eram 5 horas, só para montar, mais 3 para desmontar... Era muito engraçado... Mas ficou bonito. O Anselmo ia todo fim de semana para um circo do Zé Wilson. Aí ele montou esse carroção no circo do Zé Wilson. [...] Depois eles pintaram esse carroção, numa performance no Sesc Pompeia: “Plaft, Ploft, Pluft”, tipo história em quadrinhos. Num coração, atrás, estava escrito: “O que buscamos, encontramos no caminho”.

A gente ia onde contratavam a gente (ri). Aí a gente foi misturando quadros. Poesias do Maiakovski, Saltimbancos I, Saltimbancos II... Estávamos em 1982, 83.

E fomos para a Bahia com esse carroção. Eu, Anselmo, a Val, o Edson. O Anselmo foi dirigindo o carro. O Yeronimus também foi. Levamos 10 dias para chegar. Essa saga de 10 dias acabou virando 9 espetáculos na Bahia. Ia parando, ia quebrando ... O espetáculo da Bahia chamava-se Saltimbancos III. Era 1984.

A Picolino nasceu no final de 1984, 85 (entrevista de Verônica Tamaoki, 2015).



Anselmo Serrat. São Paulo, provavelmente 1983, fotógrafo não identificado. Fonte: Arquivo pessoal de Verônica Tamaoki.



Brincandoando



Cegonha,
avião...
mentira não



O papagaio
Trapalhão na
ilha do tesouro



Uma história de amor



Tronodocrono

Circo e teatro infantil nas férias do Shopping Ibirapuera

Uma programação especial para crianças, até o dia 29, de segunda a sexta-feira, às 10 e às 17 horas, foi o que o Shopping Center Ibirapuera planejou para esse mês de férias. As peças que estão em cartaz nos teatros da cidade poderão ser vistas no estacionamento A do piso Jurupis, que terá também espetáculos circenses com os grupos Tapete Mágico e Alunos da Academia Píolim. Durante todo o dia, haverá também brincadeiras de roda, teatro de marionetes, jogos e pinturas.

Serão apresentadas, dentro dessa programação, as peças "Uma história de amor", "O papagaio trapalhão na ilha do tesouro", "O palhaço Pimpão e o galo babão", "Brincandoando", "A viagem do faz de conta", "Os

corujinhas e o amigo leão", "Cegonha, avião mentira não", "O palhaço Pimpão e a calça mágica", "Calibã", "A onça maluca e o palhaço biruta", "As quatro chaves", "Tronodocrono", "Zum ou Zois" e "O violino mágico".

O Shopping Center Ibirapuera dispõe de 255 lojas, especializadas em roupas, utensílios domésticos, aparelhos elétricos, jogos e artigos esportivos, etc. Há também cinemas, lanchonetes, restaurantes, confeitarias e sorveterias. Seu interior é decorado com fontes luminosas, onde há desfiles de modas. Algumas agências de viagens incluíram o Shopping Center Ibirapuera em suas excursões de São Paulo, preparadas especialmente para o público do Interior.

O Estado de S. Paulo, 08 de julho de 1983, p. 38.

Verônica Tamaoki e Anselmo Serrat mudaram-se para Salvador no ano de 1985 e lá fundaram a primeira escola de circo do Brasil dirigida por alunos oriundos de escolas de circo (ou seja, rapidamente a iniciativa começava a retroalimentar-se): o Circo-Escola Picolino, homenageando o mestre Roger Avanzi, o palhaço Picolino. A escola existe até hoje, sob a direção de Anselmo Serrat, tendo formado inúmeros artistas hoje profissionais.

Pessoalmente, tive o prazer de me apresentar com o Tapete Mágico em Salvador, por ocasião dos Carnavais na Barra de 1986 e de 1987. Hoje, o Circo Escola Picolino é referência nacional.

c. Tenda Tela Teatro

O grupo de alunos da USP, de escolas diversas, começou a treinar circo em 1982, com José Wilson no seu Circo Royal, que itinerava pela periferia de São Paulo. Eram 16 jovens que tinham a intenção de montar um espetáculo de Maiakovski em um circo. Mario Bolognesi resumiu assim a experiência:

Entrei no Mestrado na ECA, se a memória não estiver equivocada, em 1982, e lá, durante o Mestrado, foi quando tive uma aproximação maior com o circo, porque fui estudar a obra do Maiakovski⁹⁵, o “Wladimir Maiakovski, uma tragédia”, cheia de personagens grotescos, e aí é que surge o Tenda Tela Teatro, o grupo do qual eu fiz parte nessa época, que foi a minha porta de entrada no circo; o projeto era fazer a pesquisa e montagem desse espetáculo numa lona circense, que seria montada na Avenida Paulista (Entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

Bolognesi conta que eles conseguiram o terreno, mas não conseguiram a lona, branca e sem mastros internos como tinham projetado.

[...] Fomos aprender inicialmente no circo que o Zé Wilson tinha na periferia – isso foi antes dele montar a escola – e lá, o grupo tomou contato com as várias modalidades da linguagem circense, de solo, aéreos, equilíbrio, magia, até, na época, o Zé tinha leões, a gente entrou em jaula, aprendemos a ficar longe dos leões, a mexer com macaco, essas coisas; então, foi uma experiência bastante... nem sei como continuar... e aí, a gente, não sei se por equívoco... não, eu não analisaria como um equívoco, acho que foi uma decisão acertada, porque houve um aprendizado imenso, uma experiência muito grande e o direcionamento de muitos de nós para outras atividades. É o seguinte: nós compramos uma lona – esse grupo comprou uma lona, nós éramos 16 –, compramos uma lona usada, uma lona de tamanho médio, na época, onde cabiam 1.200 pessoas... – É, hoje seria um circo imenso, mas na época era um circo médio. E a gente começou a fazer espetáculos na periferia de São Paulo, saímos pelo interior, circulamos o Mato Grosso, o norte do Mato Grosso.

[...] mas a crise estava brava, nessa época veio o plano Funaro, e aí, nesse momento, “quebrou tudo”. Em São Paulo, na época, estimava-se a existência de uns 180, 200⁹⁶ circos circulando no centro e na periferia da Grande São Paulo, e nos anos posteriores esse número caiu para 28, 30. Todos fecharam, nós entre eles. As

⁹⁵ Vladimir Maiakovski, poeta, escritor e dramaturgo russo da época da revolução.

⁹⁶ Não encontramos fontes que confirmem ou desmintam a estimativa.

condições ficaram impraticáveis (entrevista de Mário Bolognesi, 2015).

Mas Mário descreveu um pouco mais o período de aprendizado da trupe:

Nós treinamos por uns dois anos e meio na lona antes de fazer o primeiro espetáculo. Isso começou em 1981. Nós compramos a lona no final de 1982, levamos um tempo arrumando, mexendo nela, acho que em 83 nós montamos a lona, e começamos a nos apresentar. Mas nesse período, nós treinamos em alguns circos: Um era o Wallace Circo, do Walmir, um cara que saltava fantasticamente; o circo dele era pequenininho, o palco dele era um pouco maior que quatro metros, era muito pequeno!, e ele conseguia fazer, nesse palco, oito flip-flaps, e um salto-mortal⁹⁷. Ah, antes de termos o circo propriamente dito, fizemos uma parceria com o Milton Fabri: nós alugamos o circo do Casalli – que era o Circo Real Madri, de Santo André –, e com esse circo nós circulamos pela periferia; e com eles nós aprendemos alguma coisa também; nesse circo, o Maranhão⁹⁸ foi, e ele também nos ensinava. E o Milton era um grande paradista⁹⁹; tinha o Tchurca, que era um mágico fantástico, a gente sempre acabava aprendendo com eles também (entrevista de Mário Bolognesi, 2015).

O Tenda Tela Teatro foi o primeiro grupo de circo, que não era de família, ou da tradição familiar, a funcionar com uma lona de circo. Eles montaram um espetáculo de circo (que chamaram de Metrópole Arte Circo, ou Circo Metrópole), com números “circenses”, mas com outro olhar para as encenações, ligações entre os números, cenografia, figurinos, trilha sonora e iluminação. O Grupo era composto por Sérgio Magalhães, Mario Fernando Bolognesi, Sônia Higa, Deise Barrionuevo, Cynthia Pinheiro Machado, Cice Castro, Walter Marcondes, Wilson Franco, Takeo Ossama, Carlos Badhur, Regina Lara, Paulo Vicente, Verônica Fabrini e Jairo Mattos.

Outro integrante entrevistado foi Jairo Mattos. Ele era um ator em início de carreira, tinha acabado de chegar de Porto Alegre para São Paulo e foi estudar na

⁹⁷ Flip-flaps, ou flicks, são saltos para trás, nos quais o artista bate as mãos no chão para chegar com os pés novamente. O salto mortal é o salto no qual o artista sai do chão de pé e chega novamente com os pés, após fazer uma volta completa com os pés passando por cima da cabeça.

⁹⁸ Ver nota 47, p. 110.

⁹⁹ Paradista, aquele que realiza paradas de mão, no número que consiste em um volante equilibrar-se apoiado somente nas mãos, com os pés para cima – figura conhecida popularmente como “plantar bananeira”.

escola de Célia Helena (hoje Teatro-Escola Célia Helena, conduzida por sua filha, Lygia Cortez):

E aí apareceu um grupo de Campinas [Bolognesi afirma que eram da USP, em São Paulo] chamado Tenda Tela Teatro, com um espetáculo de bonecos para criança, que tinha os atores, mas não os técnicos e eu acabei operando luz para eles, dando uma força, porque eu já conhecia tudo do teatro, uma vez que trabalhava lá. E eles ficaram encantados com a minha disposição de ajudar e me falaram do projeto que eles tinham de montar um grande circo branco na Av. Paulista, e trabalhar às terças-feiras com o Brecht. Era um projeto enorme, lindo, mas que nunca vingou. Mas estava no papel e era lindo. Criado pelo Sérgio Carvalho, um professor da Unicamp (não o Sérgio da Cia. do Latão) e o Mario Bolognesi. E tinha o entorno [...], eram 10 ou 11 pessoas. E eu fui fazer aula no Circo Royal, que era um circo de dois mastros, do Zé Wilson. E me dei muito bem: comecei a fazer malabares, trapézio, palhaço e fiquei muito amigo do Zé. Esse grupo, particularmente o Mario Bolognesi e o Sergio, convenceram o Zé a montar uma escola de circo. Foram eles que estimularam o Zé, que começou a se interessar. Ai deu certo uma parceria dele com o Tadeu Patti, e eles montaram a Escola, dois anos depois, acho que a Escola inaugurou no final de 84...

Portanto, conheci o Zé no Royal. E o Zé gostou de mim, sei lá porque, e me deu a bolsa para a Escola de Circo. O Tenda Tela, por falta de grana, deu uma esfriada, mas se encontrava eventualmente para ensaiar. Eu fiquei na Escola. E quando eles estavam prestes a montar um espetáculo, me chamaram de volta. Aí, no meio dessa produção, surgiu a possibilidade de comprar um circo. Eu entrei junto no projeto - era uma cooperativa. Compramos o circo. E o que devíamos pagar em um ano, pagamos no primeiro mês! Foi uma coisa absurda.

O circo inaugurou na Av. Santo Amaro, num terreno baldio, na frente da FMU, ao lado de uma loja de pneus. A gente ia ao Ibirapuera, fazia uns números, para atrair o público, nem precisava de muita gente. Em um mês a gente pagou o circo.

Depois a gente foi para a periferia. E aí fez um trabalho incrível. Passamos por todos os lugares que se possa imaginar. Fazíamos espetáculo de terça a domingo e durante o dia dávamos aula para a molecada que se interessava, no bairro. Fizemos isso durante um ano e tanto. Aí, eu já fazia trapézio - aliás, a minha estreia no doble foi muito engraçada porque quem fazia o doble era o Mario Bolognesi, o Mario e a Ciça (não me lembro do sobrenome dela). E o Mario dava aula no interior, em Assis. E não deu para ele vir para a estreia, ficou preso em Assis. E a menina aos prantos: acho que eu não vou fazer o número! E eu: ah, que nada! Se for perigoso, eu

subo com você! Subi, cheguei lá em cima, fiquei com medo, o que é que eu estou fazendo aqui? Mas ela foi me contando os truques, a gente fez, foi legal à beça. O circo estava lotado. Quando desci, quase desmaiei. Foi assim a estreia.

E aí foi uma loucura, a gente não imaginava, porque o circo paulista, tradicional, estava em franca decadência... Mesmo o Circo Royal, do Zé, era um desastre: a gente ia para a periferia, e havia 10 pessoas na plateia! Estava em franca decadência mesmo! (Entrevista de Jairo Mattos, 2015).



Jairo Mattos, fotógrafo não identificado, cerca de 1986.

A experiência do Tenda Tela Teatro, que esteve em contato próximo com os circos da periferia, também se dava conta da “crise” daqueles circos, da limitação de seus espetáculos, ainda que tivessem alguns grandes números. Era patente que os espetáculos sofriam da pouca qualidade e que, talvez por isso, sofriam com falta de público, em diversas ocasiões. Mattos aprofunda essa questão:

Então essa foi a diferença que fez o Metrópole. Quando a gente criava os números, o espetáculo, já foi pensando na estética. Pusemos uma banda tocando ao vivo, com músicos excelentes, havia um roteiro; o Sergio Carvalho era um excelente roteirista, fizemos adaptações de histórias infantis. Ele criava coisas incríveis! Com um cenário lindo, figurino. Na verdade, não era exatamente um cenário, mas um cuidado com o cenográfico.

E tinha a luz. E a música, o que faz toda a diferença e acho que também encantou a plateia. A gente ia contando umas historinhas: o nosso número de dândis, por exemplo, acontecia num cais de porto, tinha uma relação com as putas, aí já começava uma briga, então ia

para o número, montava a rede, ia para o trapézio. Já havia uma preocupação estética, em cima do roteiro. E a coisa acontecia, o povo adorava. O número de fogo também era incrível, insuperável!

Portanto, havia uma pesquisa, que a gente trazia do teatro. O Sergio tinha uma cabeça brilhante, e o Mario vinha atrás, calcando e segurando-o na teoria e o trabalho vingou, por um bom tempo. Mas eles caíram num conto, uns dois anos depois, ou um pouco mais, de um super projeto em Cuiabá e foram para lá. Eu não fui. Fiquei para fazer o dublê do Raul, no teu lugar¹⁰⁰; eu estava esperando um trampo que vinha da Bahia, nem me lembro em que circo (entrevista de Jairo Mattos, 2015).

Segundo Mattos, a teatralização do espetáculo circense, questionada de certa forma por Bolognesi, estava na proposta do Tenda Tela Teatro. Mattos desenvolveu carreira sólida na televisão, apoiada na sua formação de palhaço.

Bolognesi aponta também a vocação política do grupo:

Quando começamos o projeto Tenda Tela, a nossa inspiração era política, naquele momento tinha saque a supermercados, inflação a oitenta por cento ao mês, carência de tudo, e a peça de Maiakovski que a gente ia montar, fala justamente de uma rebelião, a peça seria a rebelião dos objetos, e as personagens eram um homem sem perna, um homem sem orelha. O homem sem perna é o que mais corre, o sem orelha é o que mais ouve, o homem sem cabeça é o que mais pensa, ou seja, tinha tudo a ver com o momento. Quando criamos o espetáculo de variedades, esse lado político ficou, de certa forma, prejudicado. Mas nós fazíamos algumas ligações, por exemplo, na época, a música do João Bosco e do Aldir Blanc, cantada pela Elis Regina, *O Bêbado e a Equilibrista*, a gente transpôs para o número de arame, inclusive com palhaço, ou seja, tinha alguma interface política, mas não era explícita, nítida (entrevista de Mario Bolognesi, 2015).

Em 1986 encontramos a primeira referência na imprensa, uma crítica assinada por Edécio Mostaço, na qual ele descrevia um pouco da história do Grupo, da origem na ECA-USP e que, naquele momento, estava com 13 integrantes, além de alguns circenses já experientes: um anão, dois palhaços que faziam um número de cama-elástica e um aramista-alto.

¹⁰⁰ Eu, depois Jairo, fizemos o dublê do Raul Cortez, no espetáculo Drácula, no Teatro Procópio Ferreira. Com direção de Gianni Ratto, estreou com Raul Cortez, Sérgio Mamberti, Carla Camurati, Thales Pan Chacon, Ariel Moshe, Jacques Lagoa, Lídia Bizzochi, Mônica Reis, Oswaldo Campozana, Renata Giglioli, Rodrigo Matheus e Tânia Seckler.

A opção do grupo Tenda e Tela pela linguagem do circo amplia as possibilidades dos artistas do teatro e das artes cênicas para novos rumos da expressividade. Um exemplo feliz dessa simbiose é o espetáculo "Ubu", em cartaz [...], cujo charme está na linguagem sincrética utilizada na encenação (*Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 05 de março de 1986, p. 6).

Mostaço já apontava para o interesse da mídia pela mistura das linguagens, como sendo uma novidade. Mais adiante, deu a sua versão da história do circo no século XX:

[...] Com o teatro de variedades, vaudevilles e o cinema nascente, o século XX assistiu à decadência do picadeiro.

Foi o teatro dos anos 60 que redescobriu o circo, reaproveitando uma linguagem já quase morta. Com franco desenvolvimento nos anos 70, inúmeros conjuntos teatrais apelaram para a extroversão e a perícia ali desenvolvidas como escapatória para a cansada linguagem da cena tradicional (idem).



Gente que foge com o circo

EDELICIO MOSTAÇO
Crítico da Folha

CIRCO REAL MADRI - Espetáculo circense com o grupo Tenda e Tela. Números de acrobacias, trapezistas, trapézio, arame alto, mágica e palhaços. estreia, está domingo no av. Santo Cruz, 1.430, próximo à av. Ricardo Jofet, Jardim do Sol, zona ul. Sessões de 2ª e 4ª de 21h, sábados de 18, 18 e 21h e domingos de 15, 17 e 21h. Ingressos: geral R\$ 0 (adultos) e 10 (crianças), cadeiras a 30 e 20 e banheiros para quatro pessoas a 150.

Um professor de filosofia que dá cambalhotas no trapézio, uma arquiteta que engole fogo, um semiólogo que faz discursos de apresentação da rupe — constituem alguns dos integrantes do grupo Tenda e Tela, que está se apresentando no Circo Real Madri.

A história começou faz tempo. Orlados de um curso sobre Malakóvski ministrado por Boris Schnitferman na pós-graduação da ECA-USP, eles se uniram com a pretensão de montar "A Rebelião dos Objetos", roteiro do poeta russo destinado à uma encenação num circo. A fim de se prepararem convenientemente para a montagem, passaram a tomar aulas num circo, aprendendo as técnicas e o adestramento necessário para enfrentar barras e trapézios. Batalhando a produção, procuraram firmas e órgãos públicos que pudessem financiar o ambicioso projeto.

Mais gente foi se juntando no meio do caminho e o grupo, pertencente à Cooperativa Paulista de Teatro, conta hoje com treze elementos. O ano

Bolinha (que mede 75 centímetros), dois palhaços que fazem a cama elástica e um artista circense que faz números no arame alto são os únicos que possuem experiência anterior. A produção de "A Rebelião" não saiu, mas a trupe está em cena, apresentando um verdadeiro espetáculo circense, no melhor estilo dos circos itinerantes.

Sob a lona

Sérgio Magalhães, Mário Fernando e Sonia Higa formam a santíssima trindade da trupe. Deise Barrionuevo, Cynthia Pinheiro Machado e Cice Castro contribuem com graça e feminilidade para os números de bailado, contorcionismo, acrobacia e trapézio. Walter Marcondes, Wilson Franco e Takeo Ossama funcionam como aparador, palhaço e mágico. Os palhaços Cacareco e Jujuba completam o elenco, onde todos fazem de tudo: da bilheteria aos trabalhos de bastidores, da venda de brindes na plateia aos deslocamentos de um bairro a outro.

Com o arrendamento da lona e instalações do Circo Real Madri, a trupe pretende ampliar suas atividades, montando espetáculos de teatro e farsas de grande comunicabilidade popular. Instalados no Jardim da Saúde até o final desta semana, outros bairros receberão em breve a visita da vistosa lona alaranjada e azul.

A opção do grupo Tenda e Tela pela linguagem do circo amplia as possibi-

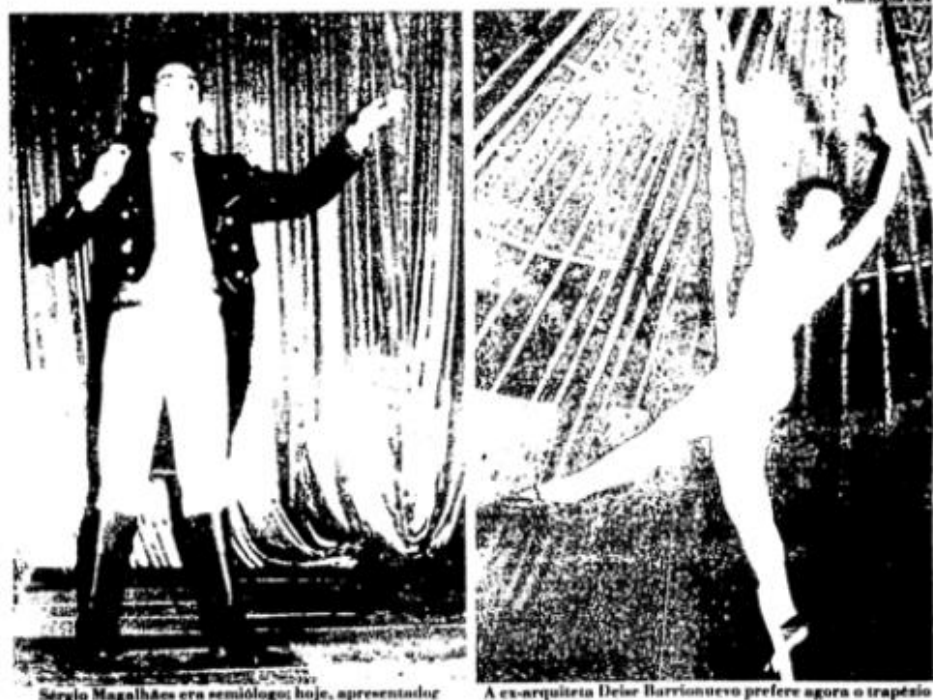
lidades dos artistas de teatro e das artes cênicas para novos rumos da expressividade. Um exemplo feliz desta simbiose é o espetáculo "Ubu", em cartaz no Teatro Ruth Escobar, com um elenco misto de atores e circenses, na montagem de um espetáculo cujo charme está na linguagem sincrética utilizada na encenação.

Volta às origens

São remotas e quase tão antigas quanto do próprio teatro as origens do circo. Os hístrios gregos e os mimos romanos formam troncos a que se juntaram os bufões, saltimbancos e funâmbulos medievais criando o fundo de expressividade e linguagem que deu origem, nos séculos 17 e 18, aos contornos do circo como é conhecido hoje.

A introdução das feras exóticas e dos esotéricos costumes orientais contribuiu para fixar o mistério das apresentações. Verdadeira mania no século 19, os circos radicaram-se em edifícios fixos nas grandes cidades e o mais famoso sobrevivente deste período áureo é o de Moscou. Com o teatro de variedades, vaudevilles e o cinema nascente, o século 20 assistiu à decadência do picadeiro.

Foi o teatro dos anos 60 que redescobriu o circo, reaproveitando uma linguagem já quase morta. Com franco desenvolvimento nos anos 70, inúmeros conjuntos teatrais apelaram para a extroversão e a perícia ali desenvolvidas como escapatória para a cansada linguagem da cena tradicional. Dois dos conjuntos mais conceituados hoje na França, o Théâtre du Soleil e o Grand Magic



Sérgio Magalhães era semiólogo; hoje, apresentador. A ex-arquiteta Deise Barrionuevo prefere agora o trapézio.

Circus, devem às artes circenses a base para seus trabalhos de criação. O grupo Tenda e Tela, aventurando-se pela inebriante aventura de produzir um espetáculo circense fiel às suas origens, retoma um viés artístico cheio de possibilidades. Pondo os músculos para funcionar a moçada junta cabeça, tronco e membros na verdadeira acepção do sentido: tornar a vida uma obra de arte — segurando a barra.

Folha de S. Paulo, Ilustrada, 05 de março de 1986, p. 6.

Mostaço analisa a questão de seu ponto de vista, um estudioso de teatro. Faz a observação de que o circo estaria quase morto, mas termina escrevendo que o espetáculo renova a cena teatral, já cansada, naquele momento. E termina sua crítica elogiando a iniciativa dos jovens artistas: “O grupo Tenda Tela, aventurando-se pela inebriante aventura de produzir um espetáculo circense fiel às suas origens, retoma um viés artístico cheio de possibilidades” (*Folha de S. Paulo*, 05 de março de 1986, p. 6).

Pela matéria da *Folha* o Grupo se apresentava na lona do circo Real Madrid; alguns meses mais tarde, já estavam com a sua própria lona, com o nome de circo Metrópole, como vemos na matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*, em julho do mesmo ano, na longa matéria, escrita por Jacqueline Enger, reproduzida a seguir em partes, para permitir a leitura. Ali, a jornalista trata da raiz dos artistas:

“[...] metade do pessoal do Metrópole vem de famílias circenses. Mas o grupo original é composto por pessoas com formação em outras áreas – filósofos, pedagogos, arquitetos –, que optaram pelo circo como forma de expressão” (*O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 26 de julho de 1986, p. 4).

Guia

A programação é gratuita para o público em geral, com exceção das apresentações de dança e teatro, que possuem preços diferenciados. Para maiores informações, consulte o Guia de S. Paulo.



O Orquestra é a grande atração de hoje do XVII Festival de Inverno de Campos do Jordão. A apresentação será às 21h, no auditório composto por obras de Sérgio Prokófiev, Paul Páster e Edward Elgar. A programação

Arquitetos, pedagogos, artistas. Nacordabamba

Com a proposta de levar um teatro crítico à população, o Grupo Tenda Tela Teatro estreia hoje seu espetáculo sob a lona do Metrôpole Arte Circo, na av. Santo Amaro

Vai começar a brincadeira. Com palhaços, trapezistas, engolidores de fogo. É o Metrôpole Arte Circo que arma sua tenda na av. Santo Amaro, 1.104, para seu primeiro espetáculo. Na verdade, o grupo responsável — o Tenda Tela Teatro — já trabalha há três anos em circos de periferia. Agora com seu próprio circo, o Tenda comanda o espetáculo.

Metade do pessoal do Metrôpole vem de famílias circenses. Mas o grupo original é composto por pessoas com formação em outras áreas — filósofos, pedagogos, arquitetos — que optaram pelo circo como forma de expressão.

A idéia partiu de dois alunos da ECA que faziam mestrado em artes cênicas em 1981. Sérgio Magalhães e Mário Bolongnese começaram a se questionar sobre o que pretendiam com o teatro. Perceberam a necessidade de se fazer um trabalho comercialmente popular e ao mesmo tempo crítico. O caminho para se chegar a este objetivo foi encontrado durante os estudos do movimento teatral do início do século, em especial o futurismo russo, e os textos de Maiaovski. Com um pensamento utópico, o futurismo trazia a proposta de renovação estética, a busca do novo revolucionário, transformador.

A proposta de um teatro crítico tinha sido encontrada. Mas como concretizar o ideal de

trabalho popular? A resposta veio com o circo — a casa de espetáculo onde todo mundo vai. E lá foram eles, reunindo um grupo de 30 pessoas. Começaram a ter aulas na periferia, andando de bueiro em bairro e de circo em circo.

Há nove meses o grupo arrendou o cinco Real Madri. Mas não bastava fazer circo. "Tinhamos de ser circenses", lembra Sérgio. Afinal, "só manda na casa quem é o dono da casa".

Sérgio e Mário trocaram a filosofia pelo trapézio. Assim como Cice Castro, que deixou o curso de Letras, e Cíntia Machado, que largou a Psicologia. O pedagogo Wilson Franco e o arquiteto Carlos Badur se transformaram em palhaços. A desenhista industrial Regina Lara preferiu ser equilibrista. O ator Jairo Matos optou pela acrobacia. Walter Marcondes, artista plástico, hoje é conselheiro de fogo. E Sônia Higa largou a pedagogia, para administrar o Metrôpole Arte Circo. Do grupo inicial de 30, apenas 11 conseguiram viver na corda bamba.

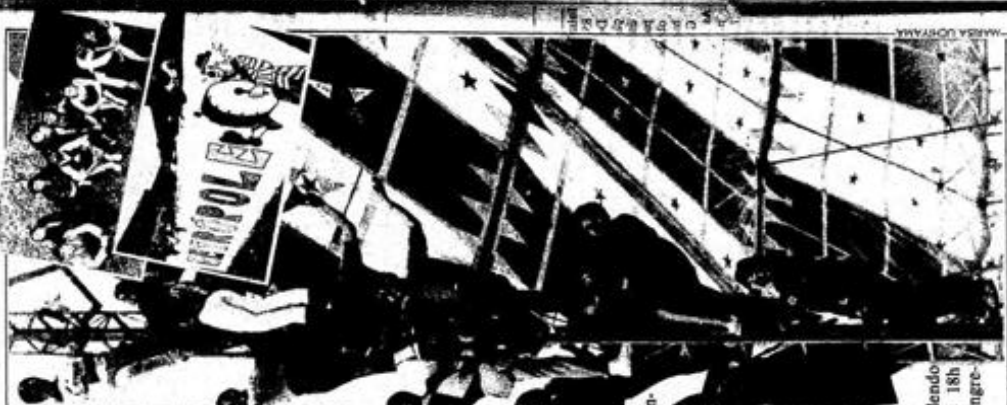
Diferente dos outros circos, o Metrôpole apresenta todos os seus números com roteiros. Assim, os acrobatas não surgem do nada como as tradicionais malhas. O número conta uma pequena história, ambientada num cabaré. As moças têm trajes de vedetes e os

Jacqueline Eger

rapazes se vestem de malandros. Além do espetáculo circense, a proposta do grupo é levar o teatro ao circo. O Metrôpole, que fica um mês em Santo André, estreia em sua terceira semana num espetáculo infantil. Na adaptação de Rapunzel, dos irmãos Grimm, a personagem principal será trapezista e a bruxa, uma engolidora de fogo. Ainda sem data de estreia estão previstos também *Pedro e o Lobo*, de Prokófiev, e uma peça para adultos: *Brazil em Chamas*, criação coletiva, com textos e poesias de Carlos Drummond de Andrade, Maiaovski, Ferreira Gullar e outros. *Brazil em Chamas* examina de forma tragicômica a história recente da sociedade brasileira, começando com a morte de Getúlio, até os nossos dias.

A "menina dos olhos" do grupo é no entanto um projeto a longo prazo. Trata-se de montagem de *A Rebelião dos Objetos*, de Maiaovski. Já se tem a tradução, a trilha sonora (com a Sinfônica de Campinas), projeção de cenário e figurino. Mas financeiramente o projeto no momento é inviável.

O espetáculo estreia às 21h, podendo ser visto às 5h e 6h, às 21h; sábados, às 18h e 21h; domingos e feriados, às 15h, 18h e 21h. Ingressos a Cr\$ 20,00 (crianças) e Cr\$ 30,00.



8 circos fixos por um mês em Santo Amaro e depois terão se iniciará na Vila Mariana

Segundo a matéria, além do espetáculo circense, a proposta do grupo era “levar teatro ao circo”. E cita as intenções futuras do grupo com as montagens de *Rapunzel* – na qual a personagem título é uma trapezista e a bruxa, uma engolidora de fogo –, *Pedro e o Lobo* e peças para adultos: *Brasil em Chamas* e *A Rebelião dos Objetos*, a montagem do texto de Maiakovski que deu origem à trupe.

O Tenda Tela Teatro terminou depois da viagem para o Mato Grosso. Os integrantes que viajaram perderam dinheiro e o ímpeto que os tinha levado a criar o projeto, como descreveu Bolognesi acima. Ainda assim, depois de tantos anos, Bolognesi transmite a paixão que sentiam naquele momento:

Mas nós nunca chegamos a estreiar a peça do Maiakovski. Ensaíamos, tenho o texto até hoje, adaptado para o circo. Eu não sei se, hoje, caberia uma montagem desse texto, mas valeria pensar a respeito. A adaptação final, para se ter uma ideia, tinha a rede do trapézio montada na entrada do público, como uma nau portuguesa; o espetáculo começava com o Camões, chegando em terras brasileiras, no trapézio (de voos): Era assim: “As armas e os barões assinalados que, da ocidental praia lusitana, por mares nunca d’antes navegados passaram ainda além da Taprobana”, começava assim, no trapézio de voos... E o texto do Maiakovski era intercalado com um poema de Cabral de Mello Neto, outro de Carlos Drummond de Andrade, então, é muito difícil de montar... Nós não tínhamos muita noção das dificuldades, nós queríamos fazer um salto mortal no trapézio de voos, voltar para a banquilha e falar Camões! Ou falar Drummond! Quer dizer, a gente ensaiava, ensaiava, mas tinha que ter o momento de chegar, respirar e falar... Não era fácil... Então, tinha essas maluquices que precisavam de adaptações. Até que não era tão difícil, precisava de uma incidência musical maior ali, a pessoa que está esperando na banquilha começa, o outro termina, mas enfim, era esse tipo de maluquice. Mas eu me empolgo... O espetáculo tinha dois universos, o chão e o ar, o ar era obviamente o sonho, e o chão a realidade. A cena final era concebida assim: Naquele momento, no país inteiro, não era só em São Paulo, a situação estava bastante trágica, estava tudo um caos, então – o Paulo Vicente que bolou isso, inclusive, na época não existia nenhum desses recursos de computador –, tinha uma projeção de vídeo simultânea no chão, entrava um coração pulsando e um Brasil estourando e o coração estourando, no chão. Isso aí era o fim da peça. Porque o circo era inteiro branco e o piso também era branco. Então, ele projetava no chão o Brasil e em cima o coração. Ficava isso aí, pum, pum, pum, explodindo tudo. O Paulo Vicente, eu não me lembro o sobrenome dele, ele trabalhou um bom tempo em

estúdios fotográficos, com moda, fazia cenografia para moda¹⁰¹.

Bom, naquela trupe que chegou a viajar para o Mato Grosso tinha gente que era oriunda do universo circense. Não era só a gente. Mas era duro, viu? Imagina, hoje em dia, com leis de incentivo, editais, os circos não conseguem se manter, imagine na época. E a gente vivia de bilheteria, não tinha alternativa (entrevista de Mario Bolognesi, 2015).



Mario Bolognesi no *double-trapézio*, provavelmente com Cice Castro. Fotografia não identificada. Arquivo do artista, cerca de 1985.

O Tenda Tela Teatro se destacou por ter sido a primeira iniciativa em lona dos ex-alunos de escolas de circo em São Paulo (se não foram propriamente de alguma escola oficial, usaram os circos como escola, num modelo semelhante às escolas existentes. E colaboraram para que fosse aberto o Circo-Escola Picadeiro. Diversos de seus integrantes seguem trabalhando, ainda que a grande maioria tenha deixado o circo.

¹⁰¹ O que eu confirmo, pois o conheci nessa época, trabalhando em um estúdio fotográfico.

Depois do Tenda Tela Teatro, o grupo seguinte foi o Circo Mínimo, de 1988, do qual falaremos na parte final deste trabalho.

Os três grupos descritos dão já uma ideia da diversidade que se instaurava na cena contemporânea (ou seria melhor dizer “picadeiro contemporâneo”?) paulistana, Abracadabra (e os Amigos Come-Terra) e Tapete Mágico ocuparam salas de espetáculo fechadas, teatros, galpões, as ruas, feiras, propondo espetáculos de variedades, dramáticos, metafóricos, de entretenimento. O Tenda Tela parece ter tido uma vocação mais teatral, mas sua realização foi a mais próxima das variedades, e numa lona de circo. Esses grupos abriram caminho para muitos outros que viriam na década seguinte.

2. I. 7 Ubu, Pholias Physicas, Pataphysicas e Musicaes

O Ornitorrinco já era uma referência muito forte, tinha excelentes atores, tinha gente pensando teatro de alto nível. Eu assisti umas peças com o Chiquinho Brandão, que eram sensacionais! Do Brecht... Como é que se chamava? Enfim, eles tinham uma pegada! Eu acho que a referência do Savary¹⁰² para a gente era muito forte. Foi impactante quando descobrimos o Savary, embora não tenhamos visto o espetáculo, o Grand Magic Circus. Na verdade, ele esteve no Brasil muito antes, em 78 ou 79. O Cacá [Rosset] viu. E a gente teve acesso ao álbum de família dele que consistia, em não sei quantos livros, uma coleção que tinha todas as fotos, e nós queríamos fazer aquilo! Tanto que, quando fomos assistir ao *Ubu*, estava tudo lá! A gente pensou que ele era um pilantra mas, ao mesmo tempo, sensacional!

E os caras tiveram a sabedoria, ou sei lá, a esperteza, não sei como chamar isso, de colocar o Zé [Wilson] na roda. Porque o Zé, pode falar o que você quiser dele, mas ele sabia tudo. Criou números incríveis, montava, fazia a gente subir e descer e trouxe uma galera que se movimentava bem. Ele nunca botou qualquer um para fazer os números, punha gente de ponta e a coisa fluía. Então acho que esse encontro do teatro com o circo mesmo, tradicional... porque eram todos crias do Zé. E o Zé era linha dura, não tinha nada mais ou menos. Acho que deu uma virada. Ali. Acho que nunca mais se repetiu nesse nível de qualidade. Não se consegue mais aquela coisa impactante (entrevista com Jairo Mattos, 2015).

¹⁰² Jérôme Savary (1942-2013), ator, diretor teatral, autor, ilustrador e músico franco-argentino, foi o criador e diretor do grupo *Le Grand Magique Circus et ses Animaux Tristes*, que trabalhava com muitos elementos circenses nas suas diversas montagens. Savary é tido por alguns estudiosos como uma das mais relevantes experimentações no uso do circo a favor do teatro nos anos 1970.

No dia 25 de maio de 1985 estreava o espetáculo *Ubu*, do grupo Teatro do Ornitorrinco, depois de pelo menos um sucesso, *Mahagonny*. Então, o grupo e seu diretor, Cacá Rosset, decidiram buscar no circo a inspiração estilística para seu trabalho. Com uma encenação feérica, extremamente debochada, cheia de interpelações diretas ao público, muita comédia, uma banda de *rock* ao vivo e vários números circenses, *Ubu* foi um dos principais espetáculos daquele ano na cidade, além de ter sido apresentado em diversos países, sempre com enorme sucesso. Teve inspiração na obra de Jérôme Savary, *Le Grand Magique Circus*, contou com ex-alunos da Academia Piolim e foi ensaiado, em grande parte, no recém aberto Circo-Escola Picadeiro, contando com José Wilson Leite, dono da escola, como ator e diretor de técnicas circenses no espetáculo.

Gilberto Caetano, um dos circenses da obra, relatou que:

O Cacá teve essa ideia fantástica de montar o *Ubu*, fez adaptação, utilizando técnicas circenses, música, teatro, num *mélangé*, numa mistura que foi um espetáculo único, que foi uma das experiências mais bonitas que eu tive, além de *O Percevejo*, que também foi um embrião. A Piolim foi antes do *Percevejo*.

[...] Foi aí que veio o Cacá e chamou atores que tinham vivência de circo. Ele foi para a Europa, não era bobo nem nada. [...] Conheceu o Jérôme Savary, que era o ministro da Cultura na época, começou a mesclar técnicas de circo nos espetáculos teatrais. Bom, ele pensou, é isso que vou levar para o Brasil. Pegou o texto do *Rei Ubu* e fez a adaptação, usando as técnicas de circo: todas as festas, as decapitações dos nobres, os assassinatos, era tudo feito dentro do universo circense. Como se fosse uma grande festa, pão e circo! Aí a Piolim já tinha fechado, por falta de subvenção, por falta de apoio. Então não tinha mais escola de circo no Brasil, até que abriu a Picadeiro [...].

[...] Quando foi montar o *Ubu* – e eu já tinha feito o *Percevejo* com ele –, o Cacá me disse: preciso de uma equipe para montar um texto do Alfred Jarry. Aí lembrei da Academia Piolim e das pessoas que estavam fazendo a escola na época. Eu, a Cassinha Venturelli, o Luiz Ramalho e a gente chamou a Regina Helena, que já trabalhava com a gente no grupo Eureka, mesclando um pouco as coisas de circo. Quem dirigia o Eureka era o Osvaldo Barreto que já faleceu, um bem antigo.

André [Caldas, do grupo Acrobático Fratelli] fazia a segunda versão. Era eu, a Cassia, a gente estava trabalhando...

Aí montamos uma equipe. O Cacá aprovou. Mas, aonde ensaiar? Foi aí que fomos para a Escola Picadeiro, que estava começando,

ali na Cidade Jardim. Foi ótimo. A Escola já estava aberta. A gente tinha 5 ou 6 horas de treino por dia. Ia ter monociclo, pirofagia, trapézio, corda indiana, acrobacia, então a gente treinava uma hora cada modalidade. Foi um tesão. A gente estava focada no que ia ter no espetáculo. Eu aprendi a fazer monociclo, a fazer trapézio, jogar malabares, tudo. Portô, para girar as meninas... Aí a gente convidou o Zé Wilson, que era o diretor da Escola, faltava uma pessoa, o Cacá gostou muito dele (entrevista de Gilberto Caetano, 2015).

Caetano dá um tom de companheirismo e casualidade na escolha da equipe, que deve ter sido bastante próxima da realidade. O local de ensaios, como sempre, determinou muitos aspectos do resultado final.

Quatro meses antes da estreia, a *Folha de S. Paulo* publicou uma matéria falando sobre a montagem, Jarry e a Patafísica, ciência desenvolvida por Jarry, uma espécie de fantasia anarquista apoiada em princípios científicos. Na matéria, Vivian Lando, que depois tornou-se diretora de teatro, já revelava a opção de Rosset, por um “espetáculo de atrações”, e “[...] para isso, estão incluídos números de circo, feitos por circenses de verdade” (*Folha de S. Paulo*, 27 de janeiro de 1985, p. 55).

O surrealismo embrionário de Jarry

O comediante francês Alfred Jarry, que terá sua peça "Ubu" encenada em São Paulo, inspirou diversos artistas modernos e criou uma nova "ciência", a Patafísica

VIVIEN LANDO

Especial para a Folha

"Merda!" Essa foi a primeira palavra que a platéia reunida no Théâtre de l'Oeuvre, em Paris, para assistir à estréia de "Ubu Rei" escutou. Findava o ano de 1896 e a moral francesa do final de século levou a punhalada a sério. Uns viajavam, outros aplaudiam. Os mais enturmados viajavam e aplaudiam ao mesmo tempo as duas ofensas que Alfred Jarry colocou em cena — uma, desleante do termo, outra, a alteração gramatical, o r a maiúscula. Nem por isso o espetáculo foi suspenso, como ocorreu outras vezes nos teatros da vida. Mãe Ubu continuou colocando minhocas de crueldade na cabeça de Pai Ubu, que por sua vez acabou assassinando o rei da Polônia e assumindo o trono. E Alfred Jarry, que morreria onze anos depois, aos 34, entrou para a história como um dos maiores comedióntes modernos.

Obcecado por bicicletas, Jarry era o rei das idiosincrasias — tanto nos costumes quanto nas expressões. Costumava pescar seu almoço no rio Sena, perdia horas a fio estudando heráldica e, baixinho como era (1,60m), morou certa época num segundo andar e meio, cujo pé direito media exatamente sua altura. Quando lhe pediam fogo, puxava uma pistola, a qual terminou nas mãos de Pablo Picasso. E, parodiando Cristo, suas últimas palavras foram "Dêem-me um palito". Também criou hábitos estranhos de linguagem. "Por minha vela verde" era sua exclamação predileta, seguida de umas tantas outras impudáveis.

Patafísica, a ciência

Mas a grande criação de Alfred Jarry é a Patafísica, a ciência das soluções imaginárias, responsáveis pelas exceções do Universo. Não se pense, entretanto, que ela constitua um delírio desvinculado do real. Pelo contrário. Seu autor era um estudioso de física e matemática e suas teorias se embasavam em conhecimentos científicos perfeitamente plausíveis. O difícil era descobrir quando é que a coisa entrava no terreno da fantasia. Como construir a máquina do tempo, como medir a superfície de Deus são apenas uma amostra das propostas patafísicas, cujas equações estão aí para quem quiser conferir.

"Sem a imaginação, você não só tem as soluções, como sequer tem o problema", costumava afirmar Jarry. E foi essa coerência que regia os desvarios patafísicos, segundo os quais "uma coisa e um fato devem ser referir não à generalidade, mas à singularidade que o faz exceção". A nível de convicção ideológica, a Patafísica é uma ciência que não quer salvar a humanidade e pode se dar ao luxo, entre outras ousadias, de criar sete milhões de frases inúteis. Se não chegou a inventar uma autêntica máquina do tempo, a Patafísica permaneceu viva no coração de alguns inovadores. Hoje em dia, existe na França College de Pataphysique e volta e meia se reedita o Calendário Patafísico, onde o ano tem treze meses de 28 dias, mais um imaginário.

Em Espiral

A visão jarryana de vida, teatro e ciência influenciou dezenas de artistas. Desde o corrosivo Antonin Artaud, cujo grupo teatral chamava-se Alfred Jarry, até Groucho Marx, passando por Picasso, Miró, Marx Ernst, Man Ray, Marcel Duchamp e outros tantos surrealistas e dadaístas. E famoso um desenho que Picasso fez do Pai Ubu com uma expressão sônica e sacana. Aliás, o próprio Jarry fez vários esboços de



Cacá Rosset monta a obra de Jarry

O Ornitorrinco vai ensinar patafísica

Uma estranha família invadiu o Teatro João Caetano. São os Ubu, Pai e Mãe, que o Teatro do Ornitorrinco está trazendo para o Brasil após muitos anos de ausência. A montagem de "Ubu", uma mescla do "Ubu-Rei", com o "Ubu sobre a Colina", mais inserções de trechos dos almanaques Ubu, com estréia prevista para abril, é uma parte do Projeto Jarry que o grupo inicia esta semana.

No dia 30, começa o ciclo de conferências acerca de Alfred Jarry e seu teatro, que já conta com a adesão dos ensaístas Alberto Guzik, Cláudio Willer, do artista plástico Sérgio Lima e, se tudo correr bem, do cientista Mário Schenberg. Na sequência haverá uma exposição de fotos e desenhos de preferência importada de Milão, onde, em 82, aconteceu a mostra "Jarry e Patafísica", com trabalhos de pesos-pesados, como Picasso, Pierre Bonnard, Marcel Duchamp e do próprio Jarry.

O diretor Cacá Rosset, 30, revela que sua ideia do espetáculo é uma "montagem de atrações". Para isso, estão incluídos números de circo, feitos por circenses de verdade, e até uma Banda Patafísica, que se serve de exóticos instrumentos, como pentes. As músicas, com letras adaptadas das de Jarry, serão compostas por Arrigo Barnabé. E o elenco, agora Cacá, no papel de Pai Ubu, será integrado por Rosi Campos, Chiquinho Brandão, José Rubens Chasseraux, Cristiane Triccerri, Gilberto Caetano e Cássia Venturilli. Todos "patafísicos por opção". (VL)

seu personagem-mor, sempre com uma espiral na barriga, o símbolo da Patafísica. A Patafísica apareceu até na música "Maxwell Silver Hammer", dos Beatles.

Pensando bem, a relação entre os dois, criador e criatura, era bem espiralada. A primeira vez em que Pai Ubu apareceu na vida de Jarry, este tinha apenas 15 anos e inspirava-se num professor de física, M. Hébert, alvo de eternas gozações dos alunos. A peça em questão era "Os Poloneses", que foi alterada e apresentada durante muitos anos até desembocar na versão final dirigida por Lugné-Poe, fundador do Théâtre de l'Oeuvre, na notável noite. A mesma intrincada figura protaginizada outros textos, como "Ubu Acorrentado", "Ubu Cornudo", "Ubu sobre a Colina" e todos os almanaques do Pai Ubu. Como dizia Jarry, numa escandalosa aparição que fez poucos minutos antes da estréia de "Ubu Rei", "o senhor Ubu é um ser ignóbil e por isso se parece, da cintura para baixo, com cada um de nós".



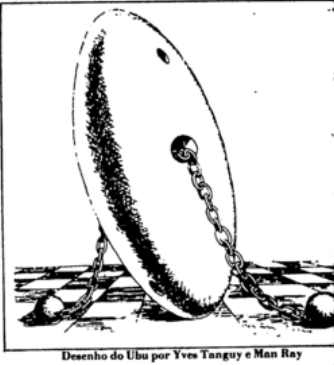
Alfred Jarry, o inventor da Patafísica e um dramaturgo extremamente imaginativo, tinha uma predileção especial por bicicletas

Na mesma introdução, ele fez questão de frisar que "a ação que hora se inicia passa-se na Polônia, ou seja, em lugar algum". Esse descompromisso geográfico-temporal é uma das características do teatro de Alfred Jarry. Por que não dar um tiro de pistola numa peça que se passa no ano de 1100?

Ubuzar, por sinal, tornou-se um verbo da moda na Paris de então. Incorporaram até as três ideias básicas do dicionário de Jarry: Física, Phinança e Merda — assim, com essa ortografia. Tornou-se uma onda até muito virulenta, que ultrapassava as fronteiras do teatro para se manifestar inclusive através dos artigos que Jarry publicou em diversas revistas e de seu principal romance, "Facanhas e Opiniões do Dr. Faustroll, Patafísico". Mas sempre em nome do livre exercício patafísico, deflagrado e encabeçado por Pai Ubu, o primeiro personagem do mundo a carregar sua consciência numa mala cheia de telas de aranha, devido ao puto uso.



O Ubu-rei, em desenho feito pelo próprio comediante



Desenho do Ubu por Yves Tanguy e Man Ray

Folha de S. Paulo, 27 de janeiro de 1985, p. 55.

Para os alunos recém ingressados no Circo-Escola Picadeiro, a única escola de circo de São Paulo naquele momento, era quase que um sonho tornado realidade. Pessoalmente, fui ao espetáculo várias vezes, acho que seis. O circo entrou de vez no teatro paulistano daquele momento. Entrou, não, porque já estava dentro. Mas estabeleceu-se para todos os públicos, num espetáculo de grande

sucesso. O espetáculo era extremamente irreverente e divertido, para todos os públicos.

No dia da estreia, os dois principais jornais da cidade publicaram matérias. Na matéria de *O Estado de S. Paulo*, não assinada, o foco foi o trabalho e as idiossincrasias do autor, Alfred Jarry; mas também comentou a encenação, citou de passagem o circo, ao falar das necessidades para a acomodação dos cinco textos de Jarry que serviram de inspiração para a montagem: "[...] além da linguagem circense interpretadas sobre o trapézio e cordas indianas, o diretor criou uma banda..." (*O Estado de S. Paulo*, 25 de maio de 1985, p.19), ou seja, o circo e a encenação ainda não tinham se imposto.

SÁBADO — 25 DE MAIO DE 1985

Ornitorrinco interpreta o ciclo Ubu

Quando o público francês assistiu à primeira apresentação de "Os Poloneses", de Alfred Jarry, em 1896, entre indignadas e surpresas, as pessoas viajavam e também aplaudiam. Naquele momento havia surgido um autor contestador, vanguardista e também um dos comediantes mais modernos. Esta peça foi escrita quando ele estava com 15 anos. O texto sofreu várias alterações até que Jarry deu por definitiva sua obra e a chamou de "Ubu Rei". A partir deste momento, diretores do mundo todo que tinham como meta a inovação, tentavam incluir o texto no seu repertório. O Brasil não ficou de fora e, em 1958, a Escola de Arte Dramática foi a primeira a encenar o texto e a última de que se tem notícia aconteceu em 1981, pela Cooperativa Paulista de Teatro. Hoje, uma nova montagem estréia em São Paulo, "Ubu, Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicais", pelo Teatro do Ornitorrinco, às 21 horas, no Teatro João Caetano (rua Borges Lagoa, 650).

Mas existe uma diferença na atual encenação. O tradutor e também diretor do espetáculo, Cacá Rosset, não se contentou em contar

apenas a história de "Ubu Rei"; ele usou as cinco peças do ciclo Ubu, escolhendo a "Ubu sobre a Colina" para servir de estrutura e, a seguir, desfilaram os Ubus "Acorrentado", "Cornudo", "Archeóptex" e o próprio "Ubu Rei", encenados, conforme Rosset diz, numa montagem de atrações.

Para isso, além da linguagem circense com cenas interpretadas sobre o trapézio e cordas indianas, o diretor criou uma banda para executar a música ao vivo. Trata-se da Banda Patafísica que executará as composições de Jean Trad e Pedrinho Batera com letras do próprio Jarry. Lembra o diretor que há até um rock composto especialmente para a peça. Com a estréia de "Ubu, Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicais", a volta da arquiteta Lina Bo Bardi como cenógrafa e figurinista, função que ocupou em 1969, em "Nas Selvas da Cidade", seu último trabalho na área.

Ubu é um personagem que apareceu pela primeira vez na vida de Alfred Jarry na época em que estava no colégio. "Pai Ubu" foi inspirado num professor de física M. Herbert,

alvo de todas as gozações possíveis de seus alunos. O próprio Jarry ao defini-lo disse: "O senhor Ubu é um ser ignóbil e por isso se parece, da cintura para baixo, com cada um de nós". Mas não foi somente M. Herbert a inspiração do dramaturgo. Jarry usou o tipo físico do professor e o colocou em histórias extraídas de Shakespeare, Esquilo e Rabelais. Pai Ubu ganhou tamanha publicidade que seu corpo, desenhado como uma espiral na altura do abdômen, atraiu grandes artistas plásticos, como Picasso (amigo de Jarry), Miró, Man Ray, Marcel Duchamp e Max Ernst.

A ação do espetáculo que Jarry considera atemporal — "a ação passa-se na Polônia, ou seja, em lugar algum" — será vivida por apenas dois meses e meio. Em seguida, este espetáculo representará o Brasil no Festival de Teatro de Manizales, na Colômbia, sempre com o mesmo elenco, onde, além do próprio diretor, destacam-se Chiquinho Brandão e José Rubens Chasseraux, que já pertenciam ao Grupo do Ornitorrinco, mais Rosi Campos, Luiz Ramalho, Cassia Venturelli, Beli Leal e outros.



"Foliás Physicas, Pataphysicas e Musicais", estréia

Teatro

EXTREMOS — De William Mastrosimone. Direção de Amir Haddad. Com Pepita Rodrigues, Carlos Eduardo Dolabella, Anamaria Dias e Yolanda Cardoso. História de um estupro que não chega a acontecer. Teatro Brasileiro de Comédia (rua Major Diogo, 315). De quarta a sexta-feira, às 21 horas; sábados, às 20 e 22h30 e domingos, às 19 horas. Ingressos: 20 e 25 mil cruzeiros, conforme o dia e sessão.

O ANALISTA DE BAGÉ II — De Luís Fernando Veríssimo. Direção de Cláudio Cunha. Com o diretor mais Simone Carvalho, Alba Valéria, José Luiz Rodi, Mauro Gorini e Rubem Gabira. As novas aventuras do Analista de Bagé. Teatro Zócaro (rua Rui Barbosa, 266). De quinta-feira a sábado, às 21h15 e domingos, às 20 horas.

NEM TODO OVO É DE COLOMBO — De José Ignacio Cabrujas. Direção de Augusto Francisco. Com Tânia Boderan, Bárbara Fazio, François Fourton e outros. Uma sociedade comemora 50 anos de atividades encenando uma peça em que os problemas pessoais dos atores se confundem com a ficção. Teatro de Arte TBC (rua Major Diogo, 315). Hoje, às 21 horas. Amanhã, às 20 e 22h30, e domingo, às 18 e 21 horas. Ingressos: dez e 15 mil cruzeiros.

ELES SOU EU — Show do humorista Orival Pessini, que interpreta oito personagens em uma hora e meia de espetáculo. De quarta-feira a sábado, às 23 horas, na Inverno e Verão (rua Vieira de Moraes, 2.356).

O REI DO RISO — De Luís Alberto de Abreu. Direção

gra
pre
De
do
tur
est
o p
pos
da:
de
lon
no
Ma
cia:
um
mo
dê-
ria:
que
me:
am

ris:
um
gar
lôrr
qui
rad
qui
da:

Na matéria da *Folha de S. Paulo* (na próxima página) a referência é mais bem desenvolvida, ao menos com relação ao uso do circo:

De resto, o Ornitorrinco acrescentou à irreverência original diversos números de circo como malabarismo, trapézio, engolidores de fogo, monociclos e cordas indianas, integrados à trama e executados por autênticos artistas do Circo-Escola Picadeiro. (25 de maio de 1985, p. 49)

Os “autênticos artistas” eram, na verdade, o diretor da escola, José Wilson Moura Leite e ex-alunos da Academia Piolim, com dois ou três anos de treinamento, tornados alunos da Picadeiro em função da conjuntura da produção que optou por fazer da escola de circo o local dos ensaios (ao menos das técnicas circenses a serem utilizadas no espetáculo) e pela demanda de José Wilson. Aqueles artistas (Luiz Ramalho, Cássia Venturelli, Gilberto Caetano e Regina Lopes) tinham conhecimento circense e teatral suficiente para impressionar os públicos mas não deveriam ser caracterizados como “autênticos”, ao menos não de acordo com os conceitos da época. Eram circenses, sem dúvida, mas não “autênticos”, como escreveu o autor da reportagem. O conceito de autenticidade deve ser discutido à luz do que foi debatido até aqui. O que significa que não se pode aferir autenticidade a artistas circenses, já que não há, na história, mecanismos que dêem conta da diversidade apresentada pela linguagem ou pelos artistas do circo.



Bob Wolfenson

O Teatro do Ornito

Dois seres singulares encontram-se, a partir de hoje, às 21 horas, no Teatro João Caetano (rua Borges Lagoa, 650), na estréia de "Ubu —Folias Physicas, Pataphysicas e Musicais". São eles o australiano ornitorrinco, com seis pés de pato, cauda de urso e outras particularidades, e a franco-polonesa Patafísica —ciência interessada nas exceções do universo. Esse inusitado confronto é resultado da peregrinação que o grupo paulista Teatro do Ornitorrinco realizou através da obra do dramaturgo francês Alfred Jarry (1873-1907), autor de alguns romances e diversas peças, entre as quais se destacam as do ciclo Ubu ("Ubu Rei", "Ubu Cornudo", "Ubu Acorrentado" e "Ubu Sobre a Colina").

Mas, acima de tudo, Alfred Jarry escreveu em linhas certas uma espécie de vida torta —ou seja, desobediente aos padrões da normalidade vigente. A começar por sua filha dileta, a Patafísica (que ele grafava com *phy*), em nome da qual desbancou as generalizações comuns à ciência, criou em pensamento a

primeira máquina de atravessar os tempos, mediu a superfície do Ser Supremo e inquietou as mentes de sua época —e as nossas também. E, acredite se quiser, a única luz capaz de iluminar a Patafísica jarryana é a chama de uma vela verde —fundamental na descoberta das soluções imaginárias a que ela se propõe.

Irredutível na sua intenção de derrubar os limites da realidade e do bom senso, Jarry projetou ainda um calendário patafísico, consagrou a espiral como a forma perfeita, programou uma máquina de carregar cavalos cansados e desafiou uma bicicleta de cinco lugares a ser mais rápida que um trem (vide o romance "O Supermacho", recém-traduzido no Brasil). Atitudes de sobra para deixar dadaístas, surrealistas e anarquistas de quatro.

Ubu em cena

A "Ubu" atual resgata para a cena paulista tanto o Jarry-personagem quanto o maior personagem inventado por ele, o Pai Ubu, inspirado num professor de Física de sua adolescên-

Ornitorrinco encontra a Patafísica

cia, M. Hébert. Sua aparição inicial deu-se na peça "Os Poloneses", rascunhada por Jarry aos quinze anos, que mais tarde seria transformada em "Ubu Rei", que, em 1896, escandalizou os franceses da platéia do Théâtre de l'Oeuvre. Cinco anos mais tarde, era encenada pelo teatro de fantoches dos Gueules des Bois a peça "Ubu sobre a Colina", que segundo o estudioso Henri Béhar, "é mais do que uma adaptação da primeira" ("Jarry, Le Monstre et la Marionette", edições Larousse).

Foi se utilizando principalmente desses dois textos que o diretor Cacá Rosset, do Ornitorrinco, montou suas folias —servindo-se, aliás, de um recurso de que o próprio dramaturgo usava e abusava, ao juntar cenas dos diversos "Ubus". A história básica das duas peças é praticamente a mesma. Mãe Ubu (Rosi Campos) ataca o latente mau-caráter de Pai Ubu (Cacá Rosset), num autêntico número à Lady Macbeth (Jarry adorava parodiar Shakespeare e outros históricos do teatro), convencendo-o a matar o Rei da Polônia

(Gilberto Caetano) e tomar o trono. O pequeno Príncipe Burgrelau (Chiquinho Brandão) faz as vezes de Hamlet e jura vingança. Ao assumir o reino, Pai Ubu leva o despotismo às raias do absurdo, mandando metade da população para o alcapão. Enquanto isso, o czar russo (também interpretado por Chiquinho Brandão) ordena a invasão da Polônia. Nosso herói barrigudo vai à guerra e sua digníssima esposa rouba todos os seus bens. No final, os dois se encontram, ambos foragidos, numa gruta e, para o bem geral da Nação, decidem partir para a França, encapitados num balão.

A eternidade e o lugar algum

Pensando bem, o enredo não explica por si só a genialidade do autor. Na verdade, ele importa muito pouco na ordem das coisas. Era na fala e nas indicações da montagem que Jarry colocava as manguinhas de fora. Por exemplo, ao fazer com que o Pai Ubu já comece o espetáculo exclamando: "Merdra!" Ou mesmo antes, quando o apresentador, imi-

tando o discurso do autor na estréia de "Ubu Pai", anuncia que "a ação que se vai ver agora passa-se na Polônia, ou seja, em lugar algum". Além do mais, a família Ubu costuma cuspir com espantosa frequência, tratam-se apenas com impróprios e têm uma acentuada preferência pelos termos de baixo calão.

De resto, o Ornitorrinco acrescentou à irreverência original diversos números de circo, como malabarismo, trapézio, engolidores de fogo, monociclos e cordas indianas, integrados à trama e executados por autênticos artistas do Circo-Escola Picadeiro. Como se não bastasse, o cenário é assinado pela arquiteta e artista plástica Lina Bo Bardi, que, convicta de que Jarry foi "o verdadeiro revolucionário do teatro moderno", fez um cenário sem cenário, adicionando ao "nada" a concretização de mais uma loucura do dramaturgo, ainda na época de "Os Poloneses": o Polochon, um porco de dois bum-buns e sem cabeça que recepciona o público no saguão do João Caetano. (VL)

Quatro dias depois da estreia, a *Folha de S. Paulo* publicou a seguinte crítica:

40 — ILUSTRADA — Quarta-feira, 29 de maio de 1985

FOLHA DE S. PAULO

ACONTECE

TEATRO/CRÍTICA★TEATRO/CRÍTICA★TEATRO/CRÍTICA★TEATRO/CRÍTICA★TEATRO/CRÍTICA

Irth Wolfersson/Divulgação

A imaginação no poder

EDÉLCIO MOSTAÇO

Crítico da Folha

UBU - Texto de Alfred Jarry. Montagem do Teatro do Ornitorrinco. Direção de Cacá Rosset. Cenários e figurinos de Lina Bo Bardi. Com Rosi Campos, José Rubens Chasseraux, Chiquinho Brandão, Christiane Tricerri. Teatro João Caetano.

O teatro voltou a ser uma festa. Com "Follas Physicas, Pataphysicas e Musicaes", ou abreviadamente "Ubu", o Teatro do Ornitorrinco retornou às muitas fontes da teatralidade ocidental para batizar seu novo espetáculo. Nesta operação ritual vale tudo e a mais arbitrária sem-cerimônia mistura os elementos - terra, água, fogo e ar - em nova realidade. Não química ou física, mas patafísica.

A partir da entrada do próprio Alfred Jarry (1873-1907) circulando de bicicleta pelo palco será o tempo do absurdo que comandará a ação. Tratados como "montagem de atrações" (criações da vanguarda russa) os vários textos escritos pelo autor - que têm Pai e Mãe Ubu como protagonistas - foram encadeados por Cacá Rosset tendo em vista a mais engraçada folia. É o prazer da

representação que comanda a cena, e Rosset sempre foi um daqueles que perdem o amigo mas não perdem a frase.

Com evidente admiração pelo "Grand Magic Circus" de Jérôme Savary, o Teatro do Ornitorrinco e "Ubu" perfilam-se na linha de frente da vanguarda. Que já não é mais heróica, mas clínica. São exércitos que tomam de assalto o imaginário e constroem, ainda que pelo tempo exíguo da duração do espetáculo, o slogan utópico de "a imaginação no poder". Vale quanto pesa.

O trupe enriqueceu-se, indo buscar no circo alguns de seus atuais integrantes. Rosi Campos, Chiquinho Brandão, José Rubens Chasseraux e Christiane Tricerri incumbem-se dos papéis centrais, todos sob o comando de Rosset-Ubu. Os figurinos e cenários foram criados por Lina Bo Bardi, que utilizou roupas do acervo do Teatro Municipal. As músicas são de Jean Trad e Pedrinho Batera, algumas delas escritas pelo próprio Jarry. Produto de ampla pesquisa e elaboração, este "Ubu" só subsiste com o apoio técnico de longa ficha de colaboradores.

Todas as mais decantadas estilizações composicionais aparecem para dar uma força: a paródia, a carnavalização, o desfile emblemático, as palavras em liberdade, a escrita automática, a alegoria e a perda da aura. É um banho pra teórico nenhum botar defeito e - principalmente - uma grande festa para a platéia desinteressada destas preocupações. O patafísico Pai Ubu, no centro de sua enorme espiral sobre a barriga, indica que nunca se está no mesmo lugar, ainda que o metabolismo seja sempre parecido. Grande pai grávido, desde que foi criado em Paris, em 1896, continua a disseminar filhotes nos quatro cantos da Terra. Filho rebelde do teatro paulistano, após acalantar longamente o teatro de Brecht, o Ornitorrinco está para assumir seu inegável caráter de monstro sagrado de nossa cena, capaz de engendrar totens e tabus.

Eis um espetáculo que reconcilia o espectador com o prazer de assistir teatro. O que não é pouco, nos dias atuais.

O crítico Edélcio Mostaço assistiu a esta peça a convite da produção do espetáculo



Rosi Campos e Cacá Rosset em "Ubu": uma festa

Folha de S. Paulo, 29 de maio de 1985, p. 40.

Edélcio Mostaço aprovou o espetáculo, escrevendo que o teatro tinha voltado "a ser uma festa" (*Folha de S. Paulo*, 29 de maio de 1985, p. 40). Mas revelou pouco interesse pelo circo no espetáculo ou, ao menos, não dedicou muitas linhas ao tema: "A trupe enriqueceu-se, indo buscar no circo alguns de seus atuais integrantes" (idem) foi tudo o que foi dito sobre o circo. Sem dúvida, uma análise injusta. Por outro lado, o jornalista e, hoje, pesquisador, compreendeu o alcance da montagem. Realmente, *Ubu* tornou-se um "monstro sagrado", ou pelo menos um personagem midiático, na São Paulo de 1986, candidatando-se anarquicamente a um cargo nas eleições majoritárias no final daquele ano. Como jogada mercadológica, a candidatura extra-oficial funcionou muito bem, angariou muita atenção da imprensa. Mas isso foi baseado no sucesso do espetáculo.

ZOOM★ZOOM★ZOOM

O GRUPO teatral Ornitorrinco está fazendo muito sucesso com a peça "Ubu — Follas Physicas, Pataphisicas e Musicaes", em cartaz no Teatro João Caetano. Zé Celso Martinez Correa, diretor do Teatro Oficina, viu o espetáculo na última sexta-feira e adorou. Mas não foi só ele. O diretor Celso Nunes ainda não viu o espetáculo mas já gostou, mesmo porque já havia gostado da última montagem do grupo, a peça "Mahagonny".

Folha de S. Paulo, Ilustrada, 10 de junho de 1985, p. 22.

Segundo a reportagem acima, José Celso Martinez Correa tinha "adorado" a montagem, e Celso Nunes¹⁰³ ainda não tinha visto, mas também tinha gostado. Ou seja, era um sucesso incondicional.

Olney de Abreu aponta a importância do *Ubu*, lembrando que o pioneirismo era, na verdade, de Breno Moroni.

Depois da gente o Cacá Rosset pegou uma parte do nosso grupo, foi o Luiz Ramalho e mais um pessoal que tinha experiência, para fazer o *Ubu*. Que foi o 'segundão', mas já era institucionalizado. O Cacá era esperto e ele arrebentou como pioneiro, mas o pioneiro nisso mesmo é o Breno Moroni (Entrevista de Olney de Abreu para o *blog* Academia Piolim, 2012).

¹⁰³ Celso Nunes, diretor teatral paulista, várias vezes premiado, formado na Sorbonne de Paris.



"Ubu" e o teatro futurista em "Síntese e Surpresa"

Pecas experimentais importantes

CLÓVIS GARCIA

Voltaram ao cartaz dois importantes espetáculos experimentais do primeiro semestre, ambos tendo recebido indicações para o prêmio Mambembe. Em nosso momento teatral, com um grande número de encenações (somente em agosto, setembro e outubro houve 27 estréias), ao lado de todo o tipo de montagens, desde as mais conservadoras, algumas cheirando a naftalina, outras mais vigorosas, o teatro alternativo — que compreende o experimental, o amador, o escolar, o infanto-juvenil, para usarmos a classificação inglesa, a que acrescentaríamos o feito em espaços alternativos — tem estado presente com grande criatividade.

O primeiro é a montagem feita pelo Teatro do Ornitorrinco da obra de Alfred Jarry, que, depois de viajar pelo Interior e pelo Exterior, volta ao João Caetano, onde esteve no primeiro semestre. Tendo recebido cinco indicações para o prêmio Mambembe, do Inacen — melhor diretor, atriz, figurinista, música e grupo —, é nada menos que um dos melhores, senão o melhor, e mais importantes espetáculos do ano. Com o título de "Ubu, Folias Físicas, Patafísicas e Musicais", resultou de estudo e pesquisa, além de debates e conferências, sobre a obra de Jarry, compreendendo suas peças sobre o personagem Ubu, uma das criações que permanecerão no teatro universal, e textos publicados pelo autor, considerado o iniciador do teatro

moderno, começando a renovação daquele europeu, então afogado pelo realismo. A degenerescência de todas as ditaduras, a crítica à luta pelo poder, ao militarismo, à ambição, ao acesso da mediocridade, apoiada na corrupção, na repressão, à chefia dos governos, numa forma teatral livre, farão com que o Ubu de Jarry permaneça sempre atual.

O espetáculo experimenta uma forma adequada à importância renovadora e satírica do texto, utilizando-se das linguagens do teatro, da música, do circo. Se a palavra inicial, que escandalizou o público parisiense, mesmo modificada, quando Firmin Gémier a lançou em 1896 na cara dos espectadores, hoje perdeu força por ter entrado na linguagem usual, a encenação do Ornitorrinco, sob a direção geral de Cacá Rosset, com uma cenografia construtivista e figurinos de Lina Bo Bardi, figurinos circenses de Maria Elisa Costa, excelente música de Pedrinho Batera, Jean Trad e Júlio Vicente, iluminação de Pedro Farkas, técnicas circenses de José Wilson Leite, é um desafio para o público, tomado de surpresa pela contínua criatividade da linguagem cênica, incluindo a participação do público, quebrando o limite do palco italiano. O elenco está todo afinado na realização da proposta, com um extraordinário Pai Ubu de Cacá Rosset, uma forte interpretação de Rosi Campos na Mãe Ubu, uma presença marcante de José Rubens Chasseraux, e de todos mais, Chiquinho Brandão, Cristiane Tricerrí,

Gilberto Caetano, Regina Lopes, Luis Ramalho, José Wilson Leite, Beli Leal e Cássia Venturelli.

O Grupo XPTO voltou para uma curta temporada no Teatro Experimental Eugênio Kusnet e deverá apresentar-se outras vezes, na medida em que obtenha espaço. Ganhou a indicação do Mambembe para revelação, indicação certa na categoria errada, pois estreou em 20 de outubro de 1984, no Teatro Vento Forte, o que a maioria dos membros da comissão julgadora ignorou. O espetáculo, dividido em duas partes, a primeira, "Buster Keaton contra a Infecção Sentimental", uma interpretação teatral do cinema mudo, e a segunda, "A Infecção Sentimental Contra-Ataca", que deu título ao espetáculo, uma sucessão de quadros criativos de animação, utiliza-se da linguagem do teatro de bonecos e de objetos para adultos, o que é usual no teatro europeu, mas raro no Brasil. Um espetáculo inovador, que ninguém deve perder.

Como ninguém interessado em teatro pode deixar de ver o espetáculo sobre o teatro futurista "Síntese e Surpresa", que esteve no Centro Cultural São Paulo e faz, por seis semanas, apresentações às segundas e terças-feiras, no João Caetano. Reunindo 24 textos curtos dos futuristas, a encenação teve origem no curso de pós-graduação Escola de Comunicação e Artes e agora atingiu o seu desenvolvimento na atual montagem, mostrando o quanto o teatro contemporâneo deve a esse movimento. Uma pesquisa importante e obrigatória.

O Estado de S. Paulo, 31 de outubro 1985, p. 24

Clóvis Garcia, saudosos e generoso crítico teatral d'O Estado e professor na Escola de Comunicações e Artes da USP, informava ao leitor as cinco indicações ao prêmio Mambembe (do INACEN, Instituto Nacional de Artes Cênicas, antigo nome da Funarte), escrevendo ainda que Ubu "[...] é nada menos que um dos melhores, senão o melhor, e mais importantes espetáculos do ano" (Estado de S. Paulo, 31 de

outubro de 1985, p. 24). A crítica foi publicada apenas em outubro, quando da volta em cartaz do espetáculo, após visitas a festivais internacionais, incluindo uma ida ao México, onde, por pouco, escaparam do terrível terremoto que assolou a capital mexicana. Os brasileiros sobreviveram por sorte, segundo as notícias e os relatos a amigos. Garcia também fala pouco da linguagem circense da qual se apropriou a encenação.

Para os circenses das escolas, ou da Escola, já que a Picadeiro era a única naquele momento, o espetáculo era algo obrigatório. E objeto de inveja, para alguns de nós, por desejarmos estar ali. Era um prazer imenso assistir. Deveria ser também fazê-lo.

Ubu mereceu três remontagens, com integrantes do elenco e soluções cênicas diferentes. E estabeleceu um padrão para o Teatro do Ornitorrinco, dali em diante. O circo foi sempre um aliado, em todas as montagens posteriores, em particular o *Sonho de Uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, comissionado pelo Delacorte Theatre no Central Park, em Nova Iorque, onde estreou em 1991 e, em São Paulo, no ano seguinte, ambos com grande sucesso.

Sobre o espetáculo, Berenice Raulino escreveu um artigo na revista *Sala Preta*, n. 6, da ECA-USP (2006). No texto, a autora escreve que

Rosset pretendia que o interesse do público fosse despertado intensamente a cada momento e para tanto partiu da concepção dos futuristas russos da montagem de atrações. Como afirmou o diretor: “Na ‘montagem de atrações’ não interessa ‘a descoberta das verdadeiras intenções do autor’, ‘a correta interpretação do autor’, ‘o verdadeiro reflexo da época’, pois do ponto de vista formal fazer um bom espetáculo significa construir um bom programa de circo *music-hall*, utilizando a situação básica da peça”¹⁰⁴.

[...] A utilização de recursos circenses mesclados a *trouvailles* visuais teve como inspiração declarada diversos artistas. Eisenstein, Maiakóvski, Meyerhold, Jérôme Savary, Peter Brook e Giorgio Strehler foram alguns deles. Havia uma forte tendência no teatro europeu dos anos oitenta – a exemplo do que acontecera no início daquele século – de incorporar as artes circenses ao espetáculo teatral.

¹⁰⁴ Cacá Rosset em entrevista ao IDART, em 17 de julho de 1985. In: RAULINO, 2006, p. 87.

A autora destacou Rosset no início do texto com argumentos que, para nós, se assemelham ao que Bolognesi se referiu, quando tratou da “montagem de atrações”. Raulino descreve a situação na Europa, também influenciada pelo surgimento das primeiras escolas de circo. E chamamos a atenção também para o fato de Rosset não ter citado nenhum dos circenses que já faziam isso, no século XX e nos anteriores, quando aponta suas inspirações, revelando a falta de conhecimento da história circense.

Mais adiante, ela escreveu que todos os circenses têm personagens na peça, “[...] uma vez que o circo jamais aparecia desvinculado da ação” (idem, p. 89). Na época, discordei. Minha impressão foi que havia justificativas consistentes para algumas poucas inserções circenses, mas a maioria tinha justificativas superficiais. O grande número, os dois trapézios em balanço, assim como a cena de pirofagia, eram inseridas na festa do castelo, quando me parecia parar o espetáculo para a apresentação circense. Me lembro da cena do carteiro, na qual Luiz Ramalho entrava de monociclo para entregar uma carta, e da cena do exército, na qual eles usavam acrobacias básicas com todos os circenses, em um estilo cômico/paródico, como as cenas mais bem resolvidas, em termos de junção do circo com a trama teatral. Alexandre Roit concordou comigo: “Quando o Ubu coloca o circo em cena, o circo estava desconectado da dramaturgia, estava a serviço do espetáculo, não da dramaturgia” (entrevista de Alexandre Roit, 2015).

Mas Raulino reforça a ideia de simbiose quando informa que

[...] no decorrer dos ensaios foram surgindo propostas de soluções cênicas por meio dos recursos do circo, sendo que a maioria delas acabou por fazer parte do espetáculo. Essa integração resultava em cenas em que as duas linguagens se associavam a ponto de constituir um só universo e outras nas quais a precisão técnica inerente ao circo fazia contraponto à improvisação que caracterizava o trabalho de atuação (RAULINO, 2006, p. 89).

O circo é maleável e se agrega facilmente. E, ao mesmo tempo, se impõe, como linguagem. Ao mesmo tempo, Raulino se deixou impressionar por alguns aspectos já batidos e, às vezes, não muito precisos sobre o circo: o fato de o circense estar em risco (sim, isso é fato, mas o risco é controlado, muito menor do que parece ao olhar do leigo) e de que a reação do público ser incorporada à atuação seja característica dos palhaços de circo (idem). Sim, é uma característica

dos palhaços de circo, assim como é dos atores do teatro de rua, de feira, do teatro popular, qualquer estilo ou modo de produção próxima do público, no seu dia a dia. E, verdade seja dita, todos os circenses em *Ubu*, naquele momento, eram palhaços inexperientes ainda, menos experientes que Cacá Rosset, José Rubens Chasserraux, Chiquinho Brandão ou Rosi Campos, todos já ótimos atores e experientes no trato com o público, pelo viés do teatro popular, do teatro político (*brechtiano*) ou das comédias. Não eram, diretamente, ligados ao palhaço, ou ao menos assim não se assumiam, mas eram todos cômicos de talento.

Raulino termina seu artigo, no qual descreve diversas cenas circenses do espetáculo, considerando que

[...] na montagem de *Ubu*, *Folias Physicas*, *Pataphysicas* e *Musicaes*, os recursos circenses extrapolavam o mero caráter ilustrativo; além de dar o tom geral do espetáculo, eles pontuavam de modo significativo o desenvolvimento da trama. Os estados de espírito dos personagens eram, várias vezes, explicitados pelas atrações circenses. A narrativa ali consubstanciada acentuava o caráter lúdico da ação e, ao mesmo tempo, sinalizava um certo sarcasmo. A livre associação entre os números circenses e circunstâncias objetivas potencializavam a virtual reflexão sobre a realidade (RAULINO, 2006, p. 92).

Ainda que se possa discordar de algumas das afirmações da autora, não se pode negar que a história, o público e a crítica acolheram a potência do espetáculo, como que concordando com ela e com a utilização do circo. E, de minha parte, apesar de ter escrito, na estreia do Circo Mínimo, um manifesto que criticava implicitamente o *Ubu* pelo uso ilustrativo do circo, tenho que conceder, pelo menos, a singeleza e metafísica das cenas jarryanas da bicicleta, primeiro com a atriz Regina Lopes, depois, no final do espetáculo, com cinco atores em uma mesma bicicleta coletiva. *Ubu* era genial.

Parte II – O Circo Mínimo

2.II.1 O Circo Mínimo - Memorial

FOLHA DE SPÁULO

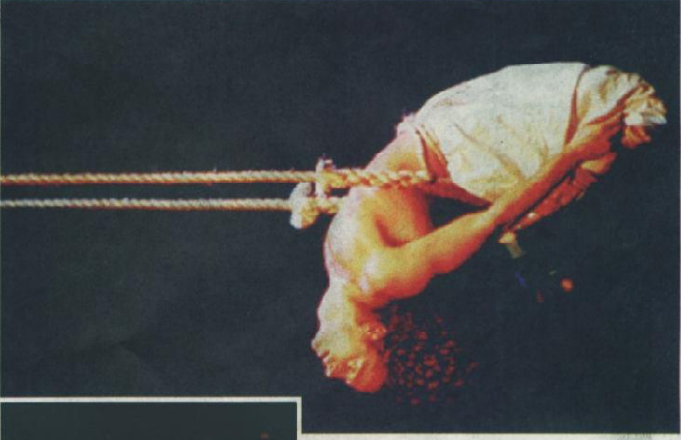
sexta-feira, 20 de abril de 2001

ESPECIAL 3

RIBEIRÃO

MOSTRA

Circo Mínimo renova o fazer teatro



Com uma forma diferente de montar espetáculos, utilizando técnicas circenses aéreas em contextos teatrais, a mostra "Teatro no Ar", que será apresentada de hoje a domingo, traz a Ribeirão, no Teatro de Arena, quatro espetáculos da Cia. Circo Mínimo.

O "cardápio" começa com a apresentação da peça "Deadly", às 21h. Amanhã, às 17h, é a vez de "Alados", e, às 21h, "Moby Dick". No domingo, o encerramento da mostra fica por conta de "Ladrão de Frutas", às 17h.

Deadly
Dança, técnicas de teatro e circo se misturam neste espetáculo que, sem texto, utiliza apenas a força da linguagem corporal. "Deadly" explora os encantos e desencantos da relação entre homem e mulher, abordando fatos cotidianos da situação.

Os erros e acertos, juntamente com prazeres, frustrações, balizas e cumplicidade não ficam de fora do tema abordado.

Alados
É um espetáculo experimental de personagens. Nas dez cenas, acontecem solos de cada um dos atores, que exploram um personagem em um aparelho aéreo. Buscando o aprofundamento na

relação forma e conteúdo no fazer teatral, os personagens são tão ou mais importantes que os próprios aparelhos circenses.

Moby Dick
O clássico texto da obra de Herman Melville, "Moby Dick", será apresentado de uma forma diferente da comumente utilizada em apresentações deste texto — sem palavras.

Por meio de técnicas circenses e dança, o espetáculo conta uma aventura vista pelos olhos de um marinheiro inexperiente e apaixonado.

A base da cenografia é um barco suspenso por cordas que se move continuamente, criando a ilusão de mar.

Ladrão de Frutas
Inspirada em uma notícia de jornal e na história de Cosme, do romance "O Barão das Arvores", de João Calvino, a peça fala sobre o sonho e a luta de um menino por um mundo melhor.

Os ingressos para cada espetáculo custam R\$ 2 (comerciantes matriculados no Sesc, estudantes e idosos), R\$ 3 (usuários matriculados) e R\$ 4. O pacote para os quatro espetáculos custa R\$ 6 (comerciantes matriculados, estudantes e idosos), R\$ 9 (usuários matriculados) e R\$ 12. Informações: 0xx161610-0141.

Divulgação

Espectáculo "Deadly" (acima) da Cia. Circo Mínimo, que utiliza técnicas circenses (ao lado); a mostra "Teatro no Ar", que será apresentada de hoje a domingo, no Teatro de Arena, traz a Ribeirão quatro espetáculos da companhia: "Deadly", "Alados", "Moby Dick" e "Ladrão de Frutas".

circo mínimo

Para falar do Circo Mínimo é necessário um testemunho baseado na memória, em uma vivência permeada por circo, teatro e acasos. Esses, juntos, resultaram no empreendimento coletivo que completa, em 2016, 28 anos de atividade praticamente ininterrupta. Por isso, faço uma breve descrição dos acontecimentos conforme se sucedem na minha memória, no que diz respeito às criações e produções do Circo Mínimo.

Em 1987 fiz minha primeira viagem à Europa. Na verdade, minha primeira viagem para fora do Brasil. Estava em crise com o teatro (era ator profissional desde 1982), fazia escola de circo em todos os momentos livres, estava apaixonado pelo circo e não tinha qualquer desejo de me empregar em um circo brasileiro, viajar e me apresentar em lonas itinerantes. Portanto, não sabia bem o que fazer com todo aquele circo que vinha descobrindo e aprendendo.

Em 1987, na França, numa viagem com o Circo-Escola Picadeiro, para participar de um encontro de escolas de circo na cidade de Voiron, tive contato com os meus primeiros números, que misturavam técnicas teatrais e circenses. Fiquei maravilhado. Quando vi outros, entre números e espetáculos inteiros, compreendi o que tinha que fazer. Imediatamente comecei a escrever um roteiro, ainda em viagem. Ao retornar ao Brasil, já tinha um esboço bastante adiantado para o meu próximo espetáculo. Voltei com a ideia de retornar à Europa, para aprender e conhecer mais e, enquanto preparava a viagem, montaria um espetáculo, com os números que tinha escrito. Convidei a diretora Cristiane Paoli-Quito, amiga e parceira já de algum tempo; ela sugeriu que convidássemos a atriz Lavinia Pannunzio e um autor, para juntar as minhas ideias em um único texto. Depois de alguns ensaios, o texto chegou, mas não era do meu gosto. O processo não foi adiante, em função de compromissos profissionais de todos (não tínhamos verba alguma para a produção) e falta de apreço ou confiança pelo texto apresentado pelo autor (do qual não me recordo o nome).

O fato é que, em janeiro de 1988, eu estava sem o espetáculo, e com uma viagem marcada para junho (também para a Inglaterra, onde tinha decidido morar por um ano). Convidei meu colega de Circo-Escola Picadeiro, Alexandre Roit, para atuar comigo, com a premissa de que não mexeríamos no texto que eu tinha escrito, montaríamos aquilo que estava escrito, apenas com as adições descobertas em sala de ensaio. Chamamos o antigo parceiro Eduardo Amos, da época da *Cidade*

Muda, e a bailarina e circense Renata Gilioli, que não pôde participar; por isso, chamamos a atriz Cuca Bolaffi. Essas pessoas montaram o espetáculo *Circo Mínimo*, uma experimentação em torno do circo e suas possibilidades narrativas. Minha premissa era criar cada cena a partir de um significado oculto para cada técnica.

Após algumas semanas de ensaio, em locais diversos, estreamos *Circo Mínimo* no Teatro do Bixiga, hoje Teatro Ágora. Fizemos temporada de quinta a domingo, quintas-feiras e domingos às 23 horas, sextas-feiras e sábados às 24 horas. Apesar do horário esdrúxulo (“alternativo”, segundo entendimento da época) tivemos público em todas as sessões, em geral mais de meia casa. Naquele momento, foi um acontecimento para os alunos da Picadeiro e para alguns profissionais de teatro, pois havia aspectos inovadores no espetáculo, uma surpresa, dado que éramos artistas desconhecidos.

Depois de montar o *Circo Mínimo* e fazer uma temporada de um mês e meio (05 de maio a de 12 de junho), viajei para Londres, quinze dias depois. Lá fiquei por quatro anos e meio, com uma breve visita ao Brasil, no primeiro ano e meio. Em Londres, montei, como *Circo Mínimo*, em parceria com a Companhia de Cristiane Paoli Quito (colega do ensino médio), chamada *Pimba, Você Está Hipnotizado*. Quito foi também a diretora do espetáculo, uma montagem ousada, caótica, multinacional e bastante divertida, chamada *What I Am*, para o Festival de Edimburgo de 1989. Este espetáculo foi apresentado algumas vezes em Londres, antes de ser aposentado.

Na volta da Europa, em novembro de 1992, após uma semana em São Paulo comecei a escrever o próximo espetáculo, um monólogo adaptado do *Prometeu Acorrentado* (de Ésquilo), utilizando técnicas aéreas. Era claramente um espetáculo “teatral”, mas que só poderia ser feito por um circense. *Prometeu* foi apresentado até 2004. E, neste ano de 2016, recebi um convite para refazê-lo, e aceitei. Sei que não consigo mais fazer o espetáculo como era, com o lado “heroico” e “virtuoso” que tanto impressionava na época, mas ainda posso fazê-lo no ar e, acredito, com mais propriedade que outros atores/circenses¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Na minha experiência de 30 anos na área, continua sendo muito difícil encontrar atores que tenham boas técnicas circenses aliadas a certa potência interpretativa, que não seja somente cômica. Até hoje, os poucos que encontrei têm suas próprias companhias e não

Na Inglaterra, fui convidado por uma trapezista (e acrobata) neozelandesa, Deborah Pope, para montar um número de trapézio, depois de participarmos do elenco de dois espetáculos diferentes. Esse número foi bastante elogiado e foi apresentado desde 1990 até 1997, na parceria que chamamos de No Ordinary Angels. Uma das apresentações que fizemos em 1996, no Festival de Melbourne, na Austrália, foi assistida por Leandro Knopfholz, um dos diretores do Festival de Teatro de Curitiba - FTC. Comentei com ele que tínhamos o desejo de montar um espetáculo e ele prontamente ofereceu o FTC para produzir a montagem, que estreariamos no ano seguinte em Curitiba. Com isso, e após quatro semanas de ensaios, estreamos *Deadly* em Curitiba, para deleite da crítica, que o considerou o melhor espetáculo daquela edição.

No ano seguinte, me senti obrigado a fazer outra montagem, já que *Deadly* tinha metade de seu elenco residindo em Londres (Pope). Assim, a partir de um conto de Rubem Fonseca, *Orgulho*, e de um dos textos do *Circo Mínimo* (o espetáculo de 1988), o *Canto a um Batman Envelhecido*, propus a Carla Candiottto que me dirigisse em outro monólogo. Ela questionou, pedindo um músico que tocasse comigo ao vivo e que pudesse atuar. Inspirava-se no talento de Thibault Delor, francês que acabara de chegar para residir em Campinas. Somamos ao texto mais um, colagem de um trecho da carta de Getúlio Vargas, algumas falas de Bertolt Brecht em *Galileu Galilei* e um trecho do jornalista Fausto Wolf, em outro conto de nome *Orgulho*, que foi também o nome do espetáculo. Este também estreou em Curitiba, no Festival de Teatro do ano seguinte, para depois fazer carreira em São Paulo e outras cidades. Alguns problemas de produção (como um erro na contratação da equipe que deveria realizar a gravação em vídeo) fizeram com que o espetáculo tivesse vida curta.

Em 1999, o *Circo Mínimo* montou uma adaptação sem texto (ou praticamente sem texto) do romance *Moby Dick*, de Hermann Melville. Em cena, eu e Eugênio De la Sálvia, dirigidos por Cristiane Paoli Quito, já de volta ao Brasil. *Moby Dick* foi feito,

estão disponíveis, em função de seus trabalhos. Atores-circenses jovens, dispostos a atuar em um espetáculo já estreado, são bastante raros. Isso é relativo a uma certa visão de mundo: a maioria dos que procuram as escolas de circo o fazem por desejar um mundo “mais alegre”, “mais feliz” e “mais bem humorado”, características essas imaginadas pelos aspirantes como sendo inerentes ao circo. Essas características não se aplicam, exatamente, ao meu caso.

em grande parte, a partir de improvisações, que se mantiveram na encenação, ou ao menos em alguns trechos, seguindo a pesquisa da diretora. Este teve vida longa, sendo apresentado até 2003. Em 2000, investi na formação de novos atores/circenses. Abri testes, selecionei 10 artistas e trabalhei com eles, dando aulas, dirigindo-os, coordenando improvisações e exercícios criativos, orientando-os para o condicionamento físico. Naquele mesmo ano estreou o primeiro espetáculo desse grupo, *Alados*, uma série de cenas, cada uma com um aparelho, criadas pelos atores¹⁰⁶, e sempre com o coro em torno. *Alados* seria um investimento em números para que tivéssemos um objeto de criação que nos unisse como grupo. No segundo semestre daquele ano estreamos *Ladrão de Frutas*, adaptação para jovens de Marcos Damigo sobre um argumento meu, que trazia para o Brasil do período da ditadura a história do jovem barão do romance de Italo Calvino, *O Barão das Árvores*. A premissa desse espetáculo era a utilização de um cenário feito de mastros metálicos (técnica circense do mastro chinês) amarrado com cordas e tecidos, a ser ocupado por todo o elenco.

Em 2001, recebemos um comissionamento do SESC Consolação para montar um espetáculo na piscina daquela unidade. Montamos uma versão de *O Velho e o Mar*, de Ernest Hemingway, chamada *História de Pescador*. Este circulou unidades ao ar livre de todo o Estado de São Paulo e fora, depois de ter ficado em temporada por mais de um mês na piscina do SESC Consolação, com uma equipe de 18 pessoas, só para as apresentações, entre elenco e equipe técnica. No mesmo ano, estreei também outro monólogo aéreo, um texto que Mario Bortolotto escreveu para mim, inspirado por sua experiência assistindo *Deadly*. Aliás, a única gravação integral de *Deadly* foi feita pelo escritor e ator. *Gravidade Zero* estreou em 2001, no teatro da Cultura Inglesa-Pinheiros, com direção de Elias Andreatto e é apresentado até hoje.

2002 foi o ano da dissolução da Companhia e da mudança de rumos, optando agora por trabalhar com circenses/atores já prontos, ou ao menos mais experientes. Assim, montamos *Babel*, texto meu e do elenco, com direção minha, uma colagem visual que contava a história da humanidade e da comunicação, até

¹⁰⁶ Ana Cláudia Mendes, Carolina Bonfanti, Clarissa Drebtchinsky, Claudia Diogo, Clô Mudrik, Denise Bruno, Nilson Muniz, Ricardo Rodrigues e Ronaldo Micchelotto.

os dias de hoje, apoiada apenas em tecidos (o aparelho circense que era usado também como cenografia).

Em 2003, o Circo Mínimo montou seu primeiro espetáculo infantil, *João e o Pé de Feijão*, grande sucesso, e que é apresentado até hoje. Este espetáculo teve direção de Carla Candiottto e era feito por mim e pelo único remanescente da Companhia Circo Mínimo, Ricardo Rodrigues, ator que mais tempo trabalhou com o Grupo.

Em 2006, o Festival da Cultura Inglesa nos levou a montar o texto *Road Movie*, monólogo dos britânicos Nick Whitfield e Wes Williams, também dirigido por Carla Candiottto, o primeiro espetáculo do Circo Mínimo que não usava técnicas reconhecidas normalmente como circenses, o que gerou uma certa decepção na crítica e na mídia. Talvez tenha sido essa a razão do espetáculo não ter feito carreira muito longa, apesar de ter sido bastante elogiado pelos que o assistiram.

No ano seguinte, uma tentativa de remontar Circo Mínimo resultou em *!Circo Máximo!*, uma retomada da parceria com Alexandre Roit, e direção dos dois atores. Alguns textos do original foram revisitados, outros foram criados. Alguns, como a adaptação de Roit do texto de Abbott e Costello¹⁰⁷ *Who's on First*, traduzido por *Quem é o Volante*, uma cena de 10 minutos com texto muito ágil e humor feroz, teve diversas apresentações em outros contextos e segue sendo apresentado. Uma versão desse texto foi feita por José de Vasconcelos, e chegou a ser apresentada no Programa do Jô, de Jô Soares, com apenas um ator/palhaço, dialogando com o telefone.

2008 viu o início do grande projeto de celebração dos 20 anos do Circo Mínimo, com a montagem de *Miranda e a Cidade*, texto inédito de Aimar Labaki, escrito especialmente para o Circo Mínimo e apresentado no teatro do SESI Paulista. Contou com 8 atores, entre os quais Marcelo Lazaratto e Ana Luisa Leão, no papel título. O mesmo elenco (Mariana Duarte, Felipe Chagas, Marcela Vessicchio, Ricardo Rodrigues e Ricardo Neves) fez parte do projeto seguinte, realização agregada ao Edital de Fomento ao Teatro, vencido pelo Circo Mínimo, que permitiu a montagem de infraestrutura no Tendam da Lapa - piso, aparelhos

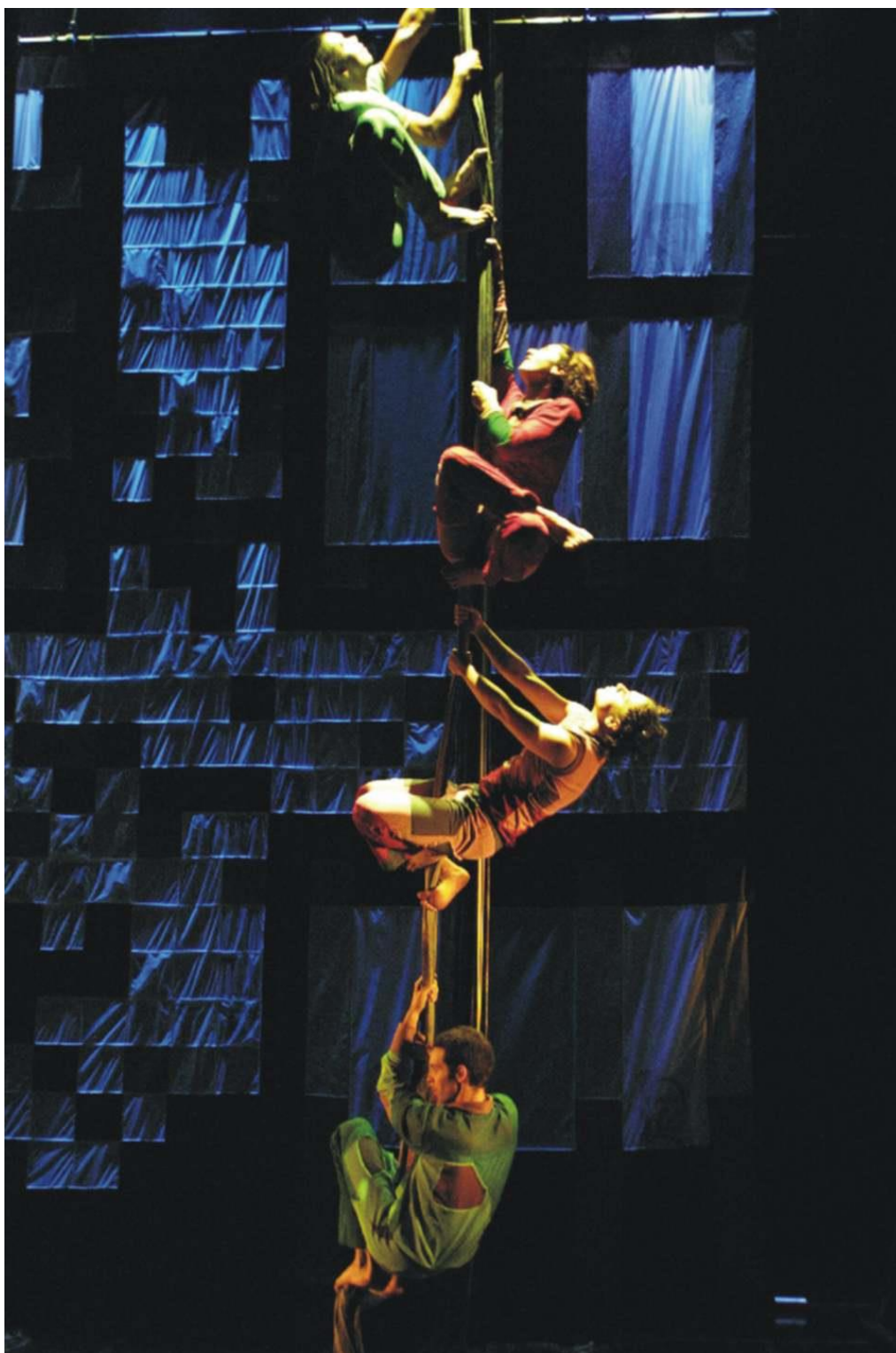
¹⁰⁷ Bud Abbott e Lou Costello, dupla cômica dos Estados Unidos, que trabalhou entre os anos de 1935 e 1959, com muito sucesso em teatros, rádio e televisão.

circenses, colchões de segurança, salas de produção e armazenamento de material, disponibilizados para o Tendal no final do projeto. Essa infraestrutura permitiu o processo de pesquisa e a montagem do espetáculo *NuConcreto*, criação inspirada no livro de Milton Santos, *Por Uma Outra Globalização*. Este espetáculo propunha um espaço cênico sem divisão entre palco e plateia, com o público no mesmo espaço dos atores. Estreou no Sesc Pompeia, juntamente com uma Mostra de repertório do grupo, e seguiu para ser apresentado na Caixa Cultura, na praça da Sé, em São Paulo, e na sede paulistana da Funarte, na Alameda Nothmann.

Em 2012, o grupo produziu outro infantil, *Jucazécaju*, versão para o palco do livro francês para crianças do multiartista Gilles Eduar, dirigida por Carla Candiotto.

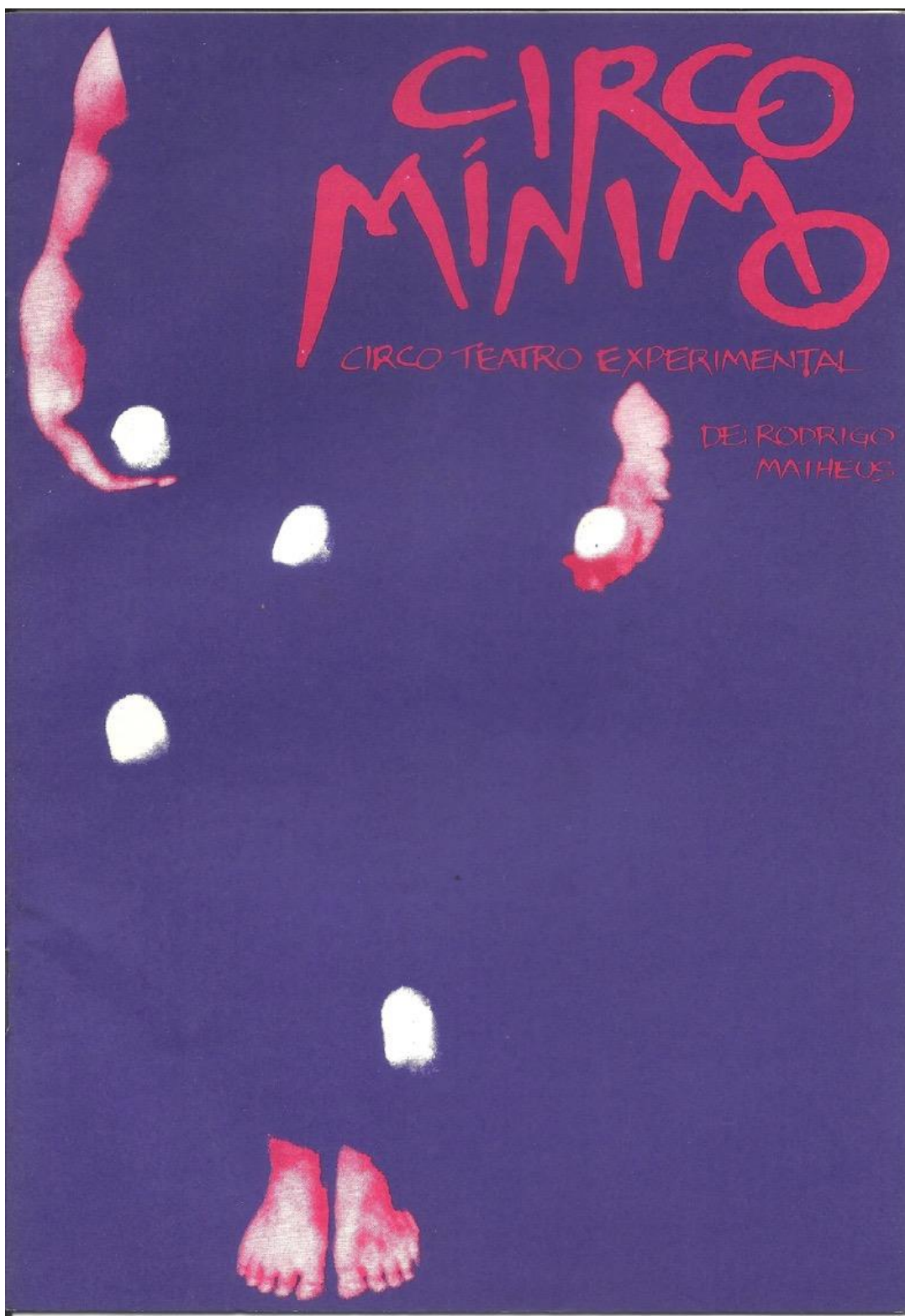
Por fim, em 2015, o Circo Mínimo, em mais uma parceria com Carla Candiotto, montou *Simbad, o Navegante*, espetáculo que segue em cartaz, com o palhaço Ronaldo Aguiar. *Simbad* foi o espetáculo infantil mais premiado do ano de 2015.

O Circo Mínimo fez parte, como idealizador e fundador, da Central do Circo, espécie de cooperativa de grupos de circo que montaram um espaço aberto para o treinamento e a pesquisa com a linguagem do circo, que funcionou entre 1999 e 2004. Ganhou duas vezes o prêmio do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Fez parte também do Circo Geral, evento proposto pelo SESC Pompeia em 2001, que agregou números de vários grupos de São Paulo. E fez parte da organização e direção do Centro de Formação Profissional em Artes Circenses – CEFAC, de 2003 a 2011, um curso profissionalizante que tentava criar um curso de modelo universitário para a formação do jovem profissional em circo, inclusive na preparação do docente em circo, um curso ainda inexistente no país.



Babel, com Ricardo Rodrigues, Ziza Brisola, Ana Luisa Leão e Geraldo Filet. Criação do Circo Mínimo. Central do Circo, foto de Luis Doroneto, 2003.

2.II.2 – Espetáculos: *Circo Mínimo* - 1988



Capa do programa do espetáculo *Circo Mínimo*, 1988. Arte de Arthur Fajardo, sobre foto de Renata Gilioli. Na foto: Rodrigo Matheus.

O Circo Mínimo surgiu do desejo de mudança próprio dos jovens, com suas idiossincrasias mas também, acredito, apoiado em genuínas vontades artísticas que, espero, permanecem.

Para a estreia do espetáculo escrevi um manifesto, publicado no programa, que mostra muitos desconhecimentos, mas também inquietações:

O que é Circo Mínimo? É o circo (teatro!) moderno. CIRCO: uma das mais belas e arcaicas instituições do ser humano e do brasileiro em especial; uma linguagem que trabalha com os nossos referenciais mais infantis, os mitos, os heróis, o princípio do Super-Homem, que voa, não cai, é super-forte, não tem medo, faz mágicas, é imortal) e, ao mesmo tempo é, das artes cênicas, a mais imóvel no Brasil, na medida em que não se renova há muitos (muitos!) anos, dada a sua opção (obrigatória ou não) pelo popular, ou seja, a própria realidade brasileira. MÍNIMO: essencial. Minimal. “Moderno” (leia-se compatível com o nosso momento temporal e geográfico – São Paulo, maior concentração urbana da América do Sul, 1988). Essencial enquanto instinto: o que significa “truque” no circo (como um salto mortal) na sua essência, arquetípica; minimal, minimalista, enquanto reflexo da nossa contemporaneidade e urbanidade.

1988. Teatro. São Paulo. Busca-se crescer, evoluir, aprender, fazer. Como? Pesquisando. Experimentando. Apesar da cômoda estagnação do teatro “institucionalizado” (e de todas as instituições que o protegem), é inegável a disposição de vários novos artistas de buscar a renovação, a profundidade, contribuindo para o próprio patrimônio cultural tupiniquim (é nossa obrigação até histórica). Cada um na sua trajetória, é unânime que um dos caminhos válidos e promissores é a utilização conjunta de duas ou mais linguagens numa só obra: utiliza-se a dança, a música, as artes plásticas, o vídeo, o cinema, a fotografia e, ultimamente, o circo (está claro que esta pesquisa não é nova nem recente, mas é uma preocupação atual). Ora, é evidente o imenso leque de opções **cênicas** oferecidas pela linguagem circense, na sua essência, dado, entre outras coisas, que é praticamente inexplorado teatralmente no Brasil.

Essencial. Na essência da linguagem circense. Com isto, queremos considerar o que há de mais profundo na mesma, mais universal e empático (enquanto arquétipo). Não a pobreza e consequente breiguice (linda, romântica) inerentes ao circo no Brasil, mas as possibilidades cênicas, dramáticas de um truque, não enquanto truque (virtuouse), mas enquanto ato provido de estética e sentido (contexto, proposta e objetivo). Qual a beleza e possíveis leituras, conceitos e signos sugeridas por imagens como “um homem que mantém no ar certo número de objetos com precisão e segurança” ou “um ser que não toca o solo, realizando sua cena a dois metros do solo, apenas pendurado” e assim por diante; imagens estas

aliadas aos artifícios do teatro, a personagem, a evolução, o contexto, o tempo e o espaço etc.

Pode-se perceber uma atenção progressiva por parte da produção cultural atual para as possibilidades oferecidas pela linguagem circense. Não são poucas as realizações que já a utilizam nos últimos tempos. Desta maneira, é de vital importância a pesquisa desta linguagem em profundidade, não enquanto adereço, apêndice, um “colorido” ou “algo mais” de um espetáculo teatral, mas o espetáculo em si (não menos teatral) circense.

No Brasil, a técnica circense ainda é de difícil acesso. Existem apenas três escolas no país, sendo que apenas a do Rio de Janeiro tem condições estruturais satisfatórias, e apenas a de Salvador (ainda precária) não tem como preocupação a formação de técnicos virtuosos, profissionais cujo mercado de trabalho seria o circo tradicional. Esse ensino é desprovido de uma visão crítica, profunda e evolutiva da situação cultural em que está inserido (aqui e agora) e do seu próprio ofício. Além disso, o aprendizado é dificultado pela própria natureza dos que detêm essa técnica, já que são resultado da própria realidade do circo no Brasil, onde a pobreza, isolamento e ausência quase absoluta de formação e informação predominam e determinam caminhos. Nos países desenvolvidos, a situação é bem diferente, onde professores e alunos já são atentos às necessidades, funções e até importância dos artistas, de uma maneira geral; daí, esta pesquisa (da linguagem circense) é antiga. Aqui, estamos engatinhando. Da maneira mais dura, mas ao mesmo tempo extremamente rica, pois é livre de fórmulas, referenciais e vícios. Experimentação. Pesquisa terceiro-mundista, visando o amplo, universal, atemporal arquetípico (por que não arqueológico?). O essencial, belo, renovador e profundo.

O circo está vivo! Enquanto conteúdo, forma, instituição e possibilidade. O CIRCO MÍNIMO se propõe a pesquisar essas possibilidades; descobri-las e expô-las. Relê-las. Implodi-las e explodi-las. E(x)ternizadas.

São Paulo, Capital da Urbanidade Brasileira, 1988, Circo Mínimo (MATHEUS, 1988, p. 1-2)

O texto revela uma juventude cheia de vontades e uma certa arrogância na pretensão de transformar o mundo, ou ao menos o mundo do circo; pode-se perceber também a aceitação de certos conceitos representação, como por exemplo a ideia de que o circo estaria morrendo (oposição ao que escrevi: “o circo está vivo”), e imaginar que, no circo que havia até então, não houvesse experimentação ou profundidade. Era, como já vimos, uma visão parcial do circo da cidade. Na verdade, eu não conhecia nem as produções incluídas neste trabalho, dos grupos Abracadabra ou Tenda Tela Teatro; conhecia o trabalho do Tapete Mágico pelo que

vi em Salvador, uma *performance* de rua, e assisti ao *Percevejo* e ao *Ubu*. Portanto, pouco para alguém se arvorar em conhecer o universo.

Por outro lado, há uma análise implícita sobre o estado das escolas de circo brasileiras de então, sobre as quais inferi “condições estruturais” insatisfatórias. Essa análise foi orientada por meu espanto ao chegar na Europa e ver tantas escolas funcionando, com instalações seguras, com professores que pareciam ter pensado e estudado bastante sobre aquelas práticas e uma pesquisa de linguagem bastante consistente, diversificada e inventiva, ainda que pudessem desconhecer a história do circo, da mesma forma que eu. No Brasil, as três escolas daquele momento penavam para existir, tinham poucas condições de segurança para os padrões atuais e não pesquisavam linguagem, no sentido que o “manifesto” propugnava. Essa situação de certa forma se mantém até hoje no Brasil, apesar de haver sim pesquisa de linguagem e de o número de escolas ter crescido consideravelmente. O fato de a França ter tornado a formação em circo e o próprio ofício circense um assunto de estado evidenciou o abismo entre os dois países, em termos de condições de trabalho e de ensino. Fez-me ver o quanto o Brasil precisaria trabalhar para alcançar um estágio minimamente próximo àquele. Não seria esse o desejo, mas sem dúvida seria importante as escolas no Brasil terem melhores condições estruturais e de fundamento, investir em estratégias de ensino para o circo, especificamente. E até hoje, que eu saiba, nosso país não implementou uma política pública de estado para o circo, em nenhum dos níveis (municipal, estadual ou federal).

Circo Mínimo, o espetáculo, era dividido em sete números, ou cenas, independentes:

O primeiro, enquanto o público ainda aguardava a entrada na plateia do teatro, no saguão/bar do teatro, uma mulher sensual, toda de preto, senta-se em uma mesa, fumando um cigarro com longa piteira. A ponta do cigarro está em chamas. Aos poucos, o garçom tenta servi-la e ela o ignora. Ela começa a pintar as unhas, pentear o cabelo e passar o batom, mas todos esses elementos com fogo. Ao final, ela se levanta, dá um tapa no rosto do garçom e sai, entrando no teatro. Nesta cena, o fogo é retirado do universo da exibição explícita, no qual normalmente era percebido, para um contexto mais próximo do absurdo, do estranho, onde se

observa a transição do estado “normal”, cotidiano, para o início do estado cênico, performático, colaborando para o início do espetáculo.

Ao entrar no palco, um ator joga malabares no caminho do público, que desvia para chegar aos assentos. O número tem um texto, um pequeno poema de Denilto Gomes, importante e talentoso bailarino e coreógrafo paulistano, natural de Sorocaba, precocemente falecido em 1994, aos 41 anos, inspirado em um trecho de Samuel Becket, que discorria sobre a exaustão causada pela repetição, e indicava uma pessoa amada:

A ela eu dei esse coração que se esvaziou, essas mãos que se esvaziaram, esse corpo sem casa, essa mente que ignora, esse coração que se esvaziou, por ela. A ela eu dei esse corpo que ignora, essa mente sem casa, esse coração que se esvaziou, essa mente que ignora, esse coração que se esvaziou, essa mente que ignora, esse corpo sem casa, esse coração que se esvaziou (Denilto Gomes, *Beckett*, parte do espetáculo *Circo Mínimo*).

Na época, Denilto me mostrou o poema, dizendo que era de Beckett. Anos depois me disse que era, na verdade seu, adaptado de Beckett.

Na cena, um malabarista jogava três bolinhas, falando esse texto, várias vezes. O malabares era repetitivo, não tinha truques, era apenas explorado o cansaço resultante da ação repetitiva. Quando o malabarista já estava cansado (ou irritado), jogava as bolas nas paredes laterais, e estas ficavam pulando (o palco do teatro do Bixiga não tinha coxias, as paredes eram aparentes) até parar. Enquanto isso, o malabarista ia para uma mesa no fundo do palco, e se sentava em uma das duas cadeiras vazias. Diante dele, dois copos com um líquido transparente, e uma vela. Depois de um tempo de espera, ele esvaziava seu copo. Mais um tempo, ele esvaziava o copo da outra pessoa. Mais um tempo, a luz se apagava no momento em que ele cuspi uma labareda de fogo. Essa cena tratava do aspecto exaustivo da repetição nos malabares, metáfora para o cotidiano como construção de existências, particularmente as afetivas.

Outra cena era uma fábrica, com dois operários jogando malabares com tochas de fogo, e falando um texto de Karl Valentin, no qual concordam que o ambiente está quente. O texto, cômico, avança até terminar o turno de trabalho, controlado de perto por uma fiscal com um contador na mão. Aqui, o malabares serve como metáfora para o trabalho e como apoio para o fogo que, de maneira

insólita, é o responsável pelo calor do qual tratam os operários, que de outra forma não deveriam estar jogando malabares, já que estes não se assemelham ao trabalho, na mente do espectador “médio”. Ou seja, o clichê do malabares é posto em cheque, gerando humor.

Em outra cena, um bêbado entra com uma garrafa na mão, que começa a voar, inexplicavelmente. Ele tenta pegá-la e ela se eleva cada vez mais. A cena se torna então uma sequência de tentativas frustradas para pegar a garrafa, com quedas cada vez mais impressionantes, incluindo o último estágio, um trapézio, no qual ele sobe para tentar alcançar a garrafa teimosa, e do qual ele cai, várias vezes, para ficar pendurado apenas pelos pés.

Na cena seguinte, uma das mais empáticas com o público, dois *cowboys* duelam até a morte pelo espaço na “cidade que é pequena demais para os dois”. E o veículo do duelo são claves de malabares, trocadas entre um e outro, um número clássico do circo, posto em contexto diferente.

A última cena, *Canto a um Batman Envelhecido*, era uma colagem de trechos de histórias em quadrinhos, entre elas alguns ícones da HQ do final do século, como o *Cavaleiro das Trevas*, do norte-americano Frank Miller. Um ator falava o texto em um trapézio fixo (não em balanço), fazendo evoluções que não permitiam uma leitura literal do que era dito, mas uma sobreposição de significados, entre os visuais e os verbais. A aproximação dos conceitos de super-herói, trapezista e artista davam o tom da cena, na qual a personagem falava do prazer que tinha em fazer aquilo, do esforço, da velhice, e da carência dos tempos presentes. O trapézio era metáfora do mundo, do esforço que temos que fazer para enfrenta-lo ou para fazer o que fazemos. E tudo é cada vez mais difícil.

Várias cenas eram costuradas por pequenas vinhetas com manipulação de objetos (especialidade do diretor, Eduardo Amos) em luz negra, com situações clássicas do circo (ou clichês do circo daquele momento), em que os objetos criavam vida própria, como bolas de malabares ou pratos que giram equilibrados em varetas, com viés cômico.

Todas as situações do espetáculo propunham uma técnica comumente associada ao espetáculo circense (pirofagia, trapézio, malabares, malabares de

fogo, equilíbrio de pratos), em contextos bastante diferentes dos que eram vistos nos circos daquele momento em São Paulo.

O espetáculo foi criação minha, com Alexandre Roit, Camila Bolaffi e eu no elenco, espaço cênico, figurinos e adereços de Marco Lima, trilha sonora original de Paulo Tatit e Hélio Ziskind, iluminação de Léo Lama e minha.



Circo Mínimo: estética circense.

ESTRÉIA Teatro, com técnicas do circo.

Em 1985, Rodrigo Matheus começou a frequentar uma escola de circo em São Paulo, depois de sete anos de trabalho como ator e iluminador. Mas foi só depois de voltar de uma viagem à Europa, com o grupo de alunos da Escola de Arte Dramática da USP, é que ele conseguiu a resposta para a pergunta que se fazia há algum tempo: "Onde me leva esse treinamento circense?"

Foi assim que surgiu o **Circo Mínimo**, uma pesquisa de linguagem da aplicação da técnica circense às possibilidades do teatro. **Circo Mínimo** é o nome do espetáculo que tem texto do próprio Rodrigo, nessa sua primeira incursão na autoria teatral, e que estreia hoje às 23 horas no Teatro do Bixiga (av. Rui Barbosa, 670, fone 284-0290), onde fica em cartaz até o próximo 29 de maio.

Circo Mínimo é um espetáculo composto por um roteiro de cinco partes — Uma Mulher em Chamas, Beckett, Cir-

co Mínimo, O Duelo, o Bêbado que Voa, Um Diálogo na Alemanha, Canto para um Batman Envelhecido. "São cenas todas elas montadas com um contexto, uma estética, um personagem, uma emoção e uma técnica circense", explica Rodrigo, que em junho vai levar o **Circo Mínimo** para a Europa, onde pretende "chechá-lo e aprofundá-lo".

O **Circo Mínimo** é dirigido por Eduardo Amos e tem no elenco dois ex-alunos da Escola de Circo de São Paulo, que completaram com essa atividade sua experiência teatral anterior — Alexandre Roit e Camila Bolaffi, além do próprio Rodrigo Matheus. O cenário, os figurinos e os adereços são de Marco Antonio Lima e a música foi composta especialmente por Paulo Tatit e Hélio Ziskind.

Circo Mínimo fica em cartaz de quinta a domingo às 23h e sexta e sábado às 24h. Os ingressos estão sendo vendidos a Cz\$ 400,00, preço único.

Jornal da Tarde, 05 de maio de 1988, p. 23

Como se pode observar na reportagem acima, a imprensa da época interessou-se pelo espetáculo, dando certo destaque para a estreia. A matéria destacou que eu só havia conseguido dar uma resposta para a pergunta que me fazia havia algum tempo "Aonde vai me levar esse treinamento circense?", depois de ter retornado da Europa. Como foi escrito no início desta parte do trabalho, entrei na escola de circo após uma pequena crise com o teatro. Depois de dois anos

praticamente distante dos palcos, sabia que não queria morar num *trailer* e viajar pelo Brasil com um circo; sabia também que aquela estética (ou poética) não me interessavam. Achava que tinha de retornar ao teatro, mas não sabia o que fazer com todo aquele circo que tinha aprendido. Na Europa, assistindo a pequenas cenas e a grandes espetáculos¹⁰⁸, encontrei o que seria minha inspiração.

Bráulio Mantovani, roteirista de cinema e repórter da *Folha de S. Paulo* na época, escreveu sobre o evento. Após entrevistar a mim e ao diretor, escreveu que a mistura de circo com teatro não era novidade. Levantou a questão sobre o espetáculo *Ubu*, do Teatro do Ornitórrinco, e explicou que, em *Circo Mínimo*,

[...] O projeto do *Circo Mínimo* vai em outra direção. Segundo a concepção de Rodrigo Matheus, 25, 'o teatro e o circo já estão juntos no momento inicial da criação das cenas'. Para ele, não se trata de fazer um teatro com cara de circo ou *vice-versa*. A intenção é produzir efeitos de potencial dramático através do agenciamento de procedimentos isolados do circo. A base para isso são os aparelhos de circo – trapézio e malabares (claves, claves em chamas, bolinhas) (Ilustrada, 05 de maio de 1988, p. A-44).

¹⁰⁸ Talvez o espetáculo que mais tenha me impressionado tenha sido *Archaos, Le Chapiteaux des Cordes*, o primeiro espetáculo do Archaos, que deu nome à companhia, e que era feito numa lona “sem lona”, uma lona vazada, pois só tinha a estrutura da lona, feita em cordas, portanto ao ar livre. A encenação envolvia palhaços em estilo *punk* (de humor violento e adulto), nudez, números externos que podiam ser vistos em função da inexistência de lona, iluminação feita pelos caminhões e outros veículos da companhia, e uma cena/número de perseguição de veículos, passando pelo picadeiro, com buzinas e aparente perigo para o espectador. Era dirigido por Pierrot Bidon, que protagonizava um número de doma de galinhas, das quais ele punha a cabeça na sua boca, numa clara referência aos domadores de leões dos circos “tradicionais”. O diálogo com o circo “tradicional” era presente o tempo todo, numa tentativa de propor alternativas estéticas claras àquele, ainda que acontecesse numa “lona”.

ACONTECE

TEATRO / CRÍTICA

Estréia no Bixiga um circo-teatro com Batman e Beckett

BRÁULIO MANTOVANI
Especial para a Folha

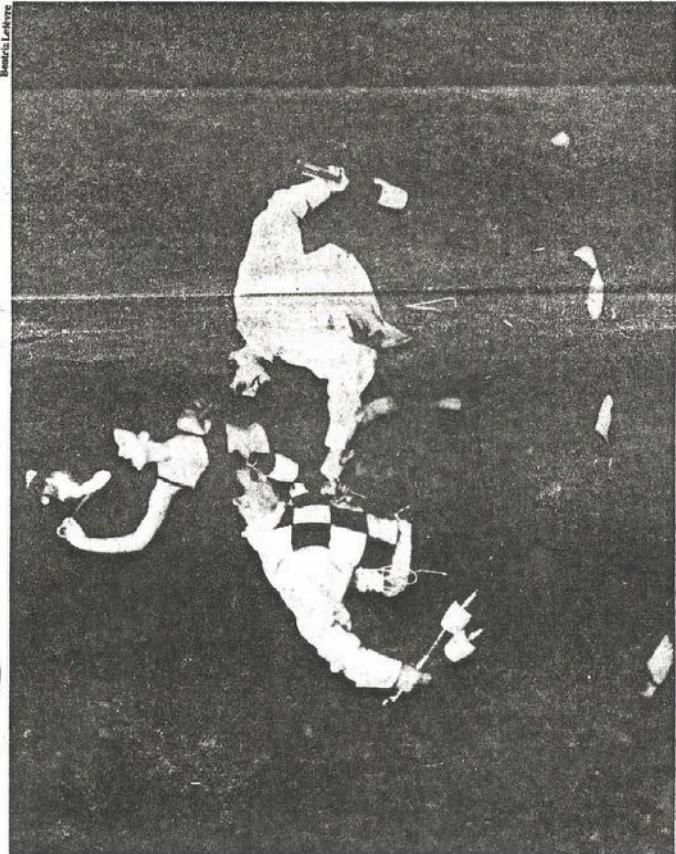
Estréia hoje em São Paulo, no horário alternativo do teatro, do Bixiga (23h), o espetáculo "Circo Mínimo", concebido por Rodrigo Matheus e dirigido por Eduardo Amos —dupla que atuou nos espetáculos "Cidade Mida" (1 e 2), onde eram trabalhadas diversas técnicas do teatro de bonecos. Em cena, além do próprio autor, estão Alexandre Rolit e Camila Bolaffi —os três são, além de atores, alunos da Escola de Circo de São Paulo. O cenário, figurinos e adereços são de Marco Antonio Lima (prêmio APCA do ano passado pelos figurinos de "Leonice e Lena"). A trilha musical foi composta para o espetáculo pela dupla Paulo Talit e Hélio Ziskind, integrantes do grupo Rumo.

Dividido em sete cenas independentes ("Uma Mulher em Chamas", "Beckett", "Circo Mínimo", "O Duelo", "O Bebado que Voz", "Um Diálogo na Alemanha" e "Canto para um Batman Envelhecido"), "Circo Mínimo" é, segundo seus criadores, um primeiro passo no sentido de utilizar determinados procedimentos circenses com uma finalidade especificamente teatral.

Pausa para o circo

Misturar circo com teatro não é nenhuma novidade —se é que algum dia foi. O que acontece normalmente, porém, é que o circo entra como um apêndice, um "intermezzo circense" que, por melhor que seja sua adequação ao espetáculo, significa sempre uma pausa na progressão dramática. Um exemplo disso é o "Ubu" do Oratório. Havia ali uma feliz integração de elementos circenses a uma proposta de encenar um texto específico. Mas as duas coisas permanecem distintas, exceto em alguns momentos.

O projeto do "Circo Mínimo" vai em outra direção. Segundo a concepção de Rodrigo Matheus, 35, "o teatro e o circo já estão juntos no momento inicial da criação das cenas". Para ele, não se trata de



Alexandre Rolit (à esq.), Camila Bolaffi e Rodrigo Matheus durante o ensaio geral do espetáculo "Circo Mínimo"

fazer um teatro com cara de circo ou vice-versa. A intenção é produzir efeitos de potencial dramático através do agenciamento de procedimentos isolados do circo. A base para isto são os aparelhos —trapezios e malabares (claves, claves em chamas, bolinhas).

Do ponto de vista do ator, a utilização de técnicas circenses apresenta uma dificuldade adicional. "O malabarismo exige um tipo de tensão difícil de ser trabalhada concomitantemente: a tensão musical e a tensão física".

Para Rodrigo Matheus, a célula geradora de "Circo Mínimo" é a cena "Beckett". "O trabalho repetitivo do malabarista tem a ver com a

repetição em textos de Beckett: 'A ela dei este coração que se esvaziou, essas mãos que se esvaziaram, esse corpo sem casa, essa mente que ignora, esse coração que se esvaziou por ela', afirma o autor e ator. Nesse sentido, a manipulação dos malabares não é feita como demonstração de habilidade e virtuosismo —como ocorre no circo—, mas como "tradução" visual para um procedimento textual onde a ação é nula. Matheus repete o texto três vezes, de maneiras diferentes, sempre exaustivo e tenso.

Eduardo Amos confessa que não deixou de lado o impacto característico que o efeito dos truques circenses provoca nos espectadores (aquele "oh!" em uníssono). Existe a busca desse impacto, mas ela se dá através de um filtro estético teatral, e não circense.

Segundo Matheus e Amos, o momento mais próximo de uma performance de circo é a cena que dá nome ao espetáculo, "Circo Mínimo". Ali, o malabarista é reduzido a uma forma minimalista: duas mãos que manipulam os malabares e equilibram pratos com varelas. O efeito teatral buscado é uma espécie de "conflito" entre os objetos e o manipulador, que não consegue controlá-los na medida que eles têm vontade própria.

Talvez o momento mais inusitado que poderá ser visto na estréia de hoje seja a cena "Canto para um Batman Envelhecido", com textos extraídos de histórias em quadrinhos. O Batman que inspira a cena é o mesmo que fez os aficionados em quadrinhos babarem no ano passado, com a publicação de "O Cavaleiro das Trevas", de Frank Miller. Mas há também referências a outros personagens (Demolidor, Homem-Aranha, X-Men) e autores (David Mazzucchelli, John Byrne, Will Eisner, Stan Lee).

O trabalho em quadrinhos de Frank Miller surpreende principalmente pelo requinte e inusitado visual de seus desenhos, resultado de uma apropriação bastante pessoal à linguagem do cinema (close, planos de detalhe). Mas há outros dois pontos, quase literários, que também são fundamentais em seus trabalhos: a descontinuidade da ação e o monólogo interior dos personagens —seu Batman de 80 anos, por exemplo, parece sofrer de um "existencialismo musculoso".

"Eu conheço... lanço meu corpo. Ele responde como antigamente. Agora é antigamente. Meus músculos deviam estar massacrados, exaustos... mas hoje eu tenho 20 anos. O vento frio na minha cara é um batismo. Eu

nasci outra vez. Nas minhas entranhas, uma criatura rosna e diz do que eu preciso."

A interação entre o visual e o texto em Frank Miller faz com que seus trabalhos não sejam meros esteticismos. Numa publicação em parceria com o designer Bill Sienkiewicz —"Amor e Guerra", com o herói cego Demolidor— o monólogo interior de um assassino psicopata é bem próximo dos experimentos literários de vanguarda: "Nem parou. Preciso advogado. Ovos. Sentir melhor... Ch Gerry! Passei a... me sentir melhor."

E por si que transcorre a utilização dos heróis de quadrinhos no teatro com um princípio circense. Seu super-herói está num trapezão. Seu gesto é baseado nos desenhos dos quadrinhos. Sua fala é a "desatualização" ou a "recontextualização" cênica das emoções mais "humanas" dos super-heróis. Amos admite que nem pensou em recorrer à complexidade do visual de Miller, atendendo-se ao texto e ao trabalho gestual. Num certo sentido, isto é uma facilitação. De outro lado, porém, é uma decisão acertada, já que seria preciso para isso um orçamento e condições técnicas que não parecem muito possíveis no Brasil.

Matheus e Amos anunciaram também que já estão pensando na continuidade do "Circo Mínimo", onde será trabalhado um único texto, em vez de cenas isoladas.

Um lembrete final ao público: você será esperado no saguão do teatro por uma garota que é uma brasa.

CIRCO MÍNIMO — Espetáculo teatral criado por Rodrigo Matheus a partir de técnicas circenses e textos de Beckett, Raul Valente e autores de histórias em quadrinhos. Direção de Eduardo Amos. Cenário, figurinos e adereços de Marco Antonio Lima. Música original de Paulo Talit e Hélio Ziskind. Iluminação de Rodrigo Matheus e Alexandre Rolit. Espaço do Bixiga (Folha Bixiga), 670, tel. 284-0720, Bela Vista, zona central. Quêios e domingos às 23h, sorteios e sedções às 24h. Ingressos: C\$ 400,00 (preço único). Estabeleço hoje.

BRÁULIO MANTOVANI, 24, é jornalista

TEATRO

Mantovani revelava não desconhecer a proximidade histórica do circo com o teatro. Por outro lado, minha frase sobre a tensão do malabarista (se é que a emiti, exatamente como está na matéria, não me recordo) parecia tentar manter a divisão entre as duas linguagens, como se pensava naquele momento, ao menos entre os alunos da escola de circo. E na reportagem estabelece-se um diálogo com o *Ubu*, do Teatro do Ornitórrinco,

[...] um exemplo disso [o circo não significar mais que um apêndice nos espetáculos teatrais] é o *Ubu*, do Ornitórrinco. Havia ali uma feliz integração de efeitos circenses e uma proposta de encenar um texto específico. Mas as duas coisas permaneciam distintas, exceto em alguns momentos (MANTOVANI, *Folha de S. Paulo*, 05 de maio de 1988, p. A-44).

Ou seja, Mantovani parece ter concordado com o que acreditávamos então. Ele continua, descrevendo o que declarou Amos:

Eduardo Amos confessa que não deixou de lado o impacto característico que o efeito dos truques circenses provoca nos espectadores (aquele efeito que faz a plateia soltar um “oh!” em uníssono). Existe a busca desse impacto, mas ela se dá através de um filtro estético teatral, e não circense (idem).

Ou seja, não se desejava eliminar o grande feito, o grande truque. Pelo contrário, o desejo era alcançar o mesmo impacto, mas então, carregado de sentido, de metáforas, de simbologia e de ideologia. Era importante poder abrir mão do truque, diferentemente do circo que observávamos (onde tudo caminha para o truque maior). O truque mais importante de um artista ou de um grupo de artistas não poderia ser uma amarra, uma obrigação. Mesmo assim, desejava-se que todos os truques de fato utilizados na encenação fossem impressionantes.

O gesto circense, naquelas décadas de 1970 e 1980, era repetitivo, na percepção dos alunos, entre os quais me incluo, assim como na dos pesquisadores paulistanos, fontes já tratadas acima. Aqueles gestos indicavam, na grande maioria dos números e espetáculos circenses, uma só metáfora: “olhe o que eu consigo fazer!” O circo atraía enquanto linguagem, ao mesmo tempo que afastava, enquanto realização. Acredito que, naquele momento, além do incômodo com a falta de prazer de muitos artistas no picadeiro, me frustrava a falta de horizontes para aquela simbologia. Como explica Bakhtin (2014), não há símbolo sem ideologia, não há semiótica sem ideologia; será que os espetáculos não carregavam certa

ideologia no fazer circense daquele período que, inadvertidamente, não traduziria princípios do consumo e do entretenimento de massa, contra o que muitos de nós lutávamos? Talvez a estética norte-americana carregasse mais sentido do que parecia. O circo sempre foi próximo do entretenimento de massa, mas naquele período parece ter se fixado em um padrão que carregava pouca personalidade e, principalmente, pouca brasilidade. Naquele momento, acredito que a criação do *Circo Mínimo* desejava ampliar essas possibilidades, usar os gestos circenses, as figuras advindas da técnica e que tanto agradavam ao público, para expressar outras coisas e, principalmente, outras ideologias.

Assim, no último número do espetáculo era feita a aproximação com o super-herói dos quadrinhos. O super-herói estava num trapézio, ou seja, sugere-se o artista circense e trapezista como uma espécie de “super-herói” metafórico. Mas ele usa os textos do monólogo interior dos quadrinhos, os que mais revelam a humanidade daqueles “heróis”, no que Mantovani identifica como uma espécie de “existencialismo muscular”:

Eu começo... lanço meu corpo. Ele responde como antigamente. Agora é antigamente. Meus músculos deviam estar massacrados, exaustos... mas hoje eu tenho 20 anos. O vento frio na minha cara é um batismo. Eu nasci outra vez. Nas minhas entranhas, uma criatura rosna e me diz o que eu preciso (MATHEUS, 1988, colagem a partir de MILLER, 1987).

A gestualidade utilizada no número era quase integralmente associada aos gestos circenses. Mas a adição do texto e da respiração, de certos olhares em direções diversas, transformavam aqueles gestos em signos para outras coisas. Reforçavam a ideia de artistas-heróis que enfrentavam ou transformavam o mundo, como Batman tentara fazer.

Por fim, o mesmo jornal publicou uma crítica, no dia 22 do mesmo mês de maio. Nela, o hoje escritor Aimar Labaki escreveu que o *Circo Mínimo* revelava uma proposta que, potencialmente, repensava seriamente o teatro paulista contemporâneo, associando-me a outros dois criadores, William Pereira (naquele momento indo também morar em Londres, para complementar sua formação) e Léo Lamma (filho de Plínio Marcos, responsável pela criação e operação de luz do nosso espetáculo, autor do grande sucesso *Dores de Amores*, que estreou no ano seguinte ao *Circo Mínimo*, em São Paulo).

ACONTECE

TEATRO / CRÍTICA

Mathews obtém resultado incompleto em "Circo Mínimo"

AIMAR LABAKI
Crítico de Teatro

CIRCO MÍNIMO - De Rodrigo Mathews. Direção: Eduardo Amos. Espaço de Arte e Cultura, Rua do Boticão, 470, tel. 324-0200, São Paulo (zona central). Quinta e sábado, às 20h, domingo, às 22h. Sexta e sábado, às 24h. Ingressos: C\$ 400,00. Desconto de 30%, válido para duas pessoas, para sócios do Clube de Teatro.

"Circo Mínimo" não é um espetáculo acabado. É um projeto de trabalho. É feito com cuidado e talento, mas impressiona mais pelas possibilidades que abre que pelo resultado imediato.

Cacá Rosset ("Ubu") e Luiz Antônio Martinez Corrêa ("O Percejo") já utilizaram elementos circenses em seus espetáculos, inclusive com ressonâncias do trabalho de Jerome Savary. Mas a proposta de Rodrigo Mathews, autor e protagonista do "Circo Mínimo", está mais próxima dos experimentos de Savary. Ele não busca a coexistência, mas a simbiose, o encontro de duas linguagens e técnicas dispostas em um campo neutro: estruturas em que as duas são igualmente importantes. Quando os atores falarem sobre seu dia-a-dia, enquanto fazem malabarismos com objetos em chamas, tanto o diálogo, quanto o malabarismo ganham outra dimensão.

Há imagens brilhantes, como o duelo de faixas revivido por malabaristas. Há outras mais óbvias, como a evocação de Beckett interpretado por Rodrigo Mathews logo no início do espetáculo. Mas todo ele é um levantamento de possibilidades e um aquecimento para a cena final.

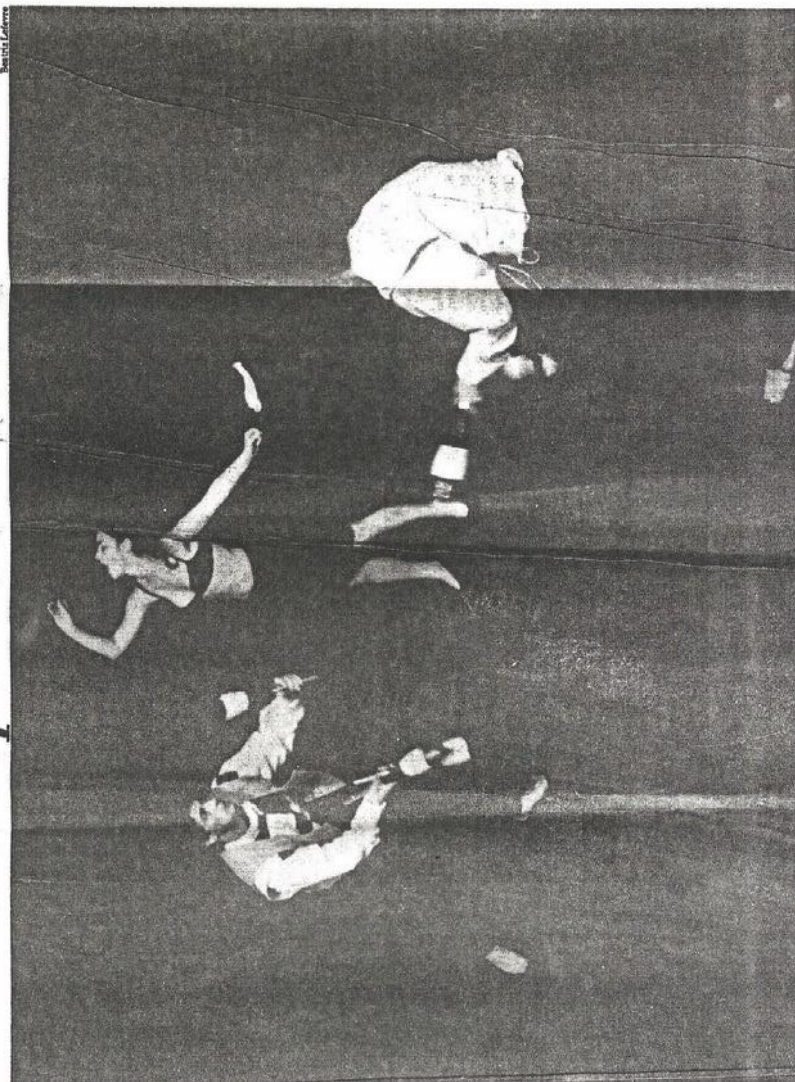
Nela, Rodrigo se exercita no trapézio enquanto vive um herói envelhecido a partir de uma adaptação de textos de histórias em quadrinhos de Frank Miller, Stan Lee, Will Eisner, John Byrne, David Mazzucchelli e outros. Ele utiliza os

lugares comuns e frases de efeito para criar um clima de obsessão que, conjugado à utilização do trapézio, ultrapassa a paródia, alcançando verdade cênica. Sua interpretação atenua a hesitação pela capacidade de lidar com as mais diversas circunstâncias técnicas para a emissão vocal, incoerências no uso do trapézio, à ironia evocada, em contraste com a obediência dos textos. Bem realizada formalmente, a cena talvez seja a menos acabada do conjunto. Mas é a que melhor indica as possibilidades dramáticas da proposta de Rodrigo.

Alexandre Koli e Camilla Bolaffi completam o elenco. Ambos resolvem bem as dificuldades técnicas e não descuidam da interpretação. Rodrigo Mathews demonstra aqui uma excelente forma física e empática. A emoção com que se entrega aos textos, principalmente o último, requereria talvez uma direção mais segura.

A direção de Eduardo Amos opta por um visual despojado em que os performers ganham destaque. A concepção de espaço e os figurinos de Marco Antônio Lima executam com elegância essa escolha. A iluminação de Rodrigo e Léo Lanna estiliza alguns recursos circenses colaborando para a obtenção dos diversos climas. A música original de Paulo Tatit e Hélio Ziskind comenta a ação ou a apóia alternadamente. É um trabalho surpreendentemente elaborado e bem acabado para uma produção de pequeno porte.

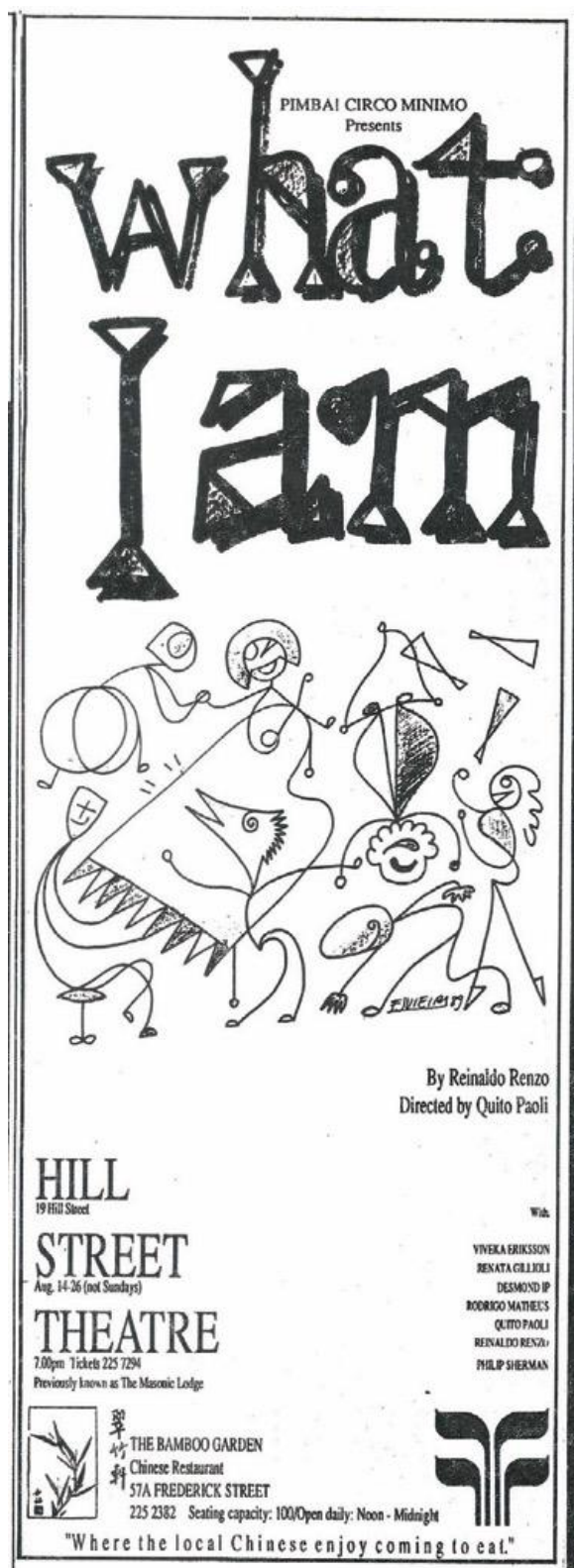
"Circo Mínimo" diverte e intriga. Mas seu principal mérito é deixar uma expectativa sobre os próximos trabalhos de Rodrigo Mathews. Bom ator, ele mostra sua face de ator, provando, junto com William Penna e Léo Lanna, que há pessoas repensando seriamente o teatro na geração que ainda não alcançou os trinta anos.



Rodrigo Mathews, Camilla Bolaffi e Alexandre Koli em cena de "Circo Mínimo", de Mathews, em cartaz no Teatro do Boticão, de quinta a domingo

Labaki escreveu que a importância de *Circo Mínimo* estaria nas possibilidades que abria pela pesquisa apresentada. Explica que estaria mais próximo dos experimentos do francês Jérôme Savary, responsável pelo *Le Grand*

Magique Circus, do que de Cacá Rosset (com *Ubu*) ou de Luiz Antônio Martinez Correa (com *O Percevejo*¹⁰⁹).



Ele não busca a coexistência, mas a simbiose, o encontro de duas linguagens e técnicas díspares em um campo neutro: estruturas em que as duas são igualmente importantes. Quando os atores falam de seu dia a dia, enquanto fazem malabarismos com objetos em chamas, tanto o diálogo quanto o malabarismo ganham outra dimensão. (idem).

É importante dizer que o título da matéria, “Matheus obtém resultado incompleto em *Circo Mínimo*” não atendia ao conteúdo do texto de Labaki e teria sido dado pelo editor que não leu a matéria inteira, apenas seu primeiro parágrafo¹¹⁰.

2.II.3 *What I Am* - 1989

The List, 24 de agosto de 1989, p. 58.

¹⁰⁹ Ver entrevista de Gilberto Caetano

¹¹⁰ Informação fornecida pelo próprio autor da crítica, Aimar Labaki.

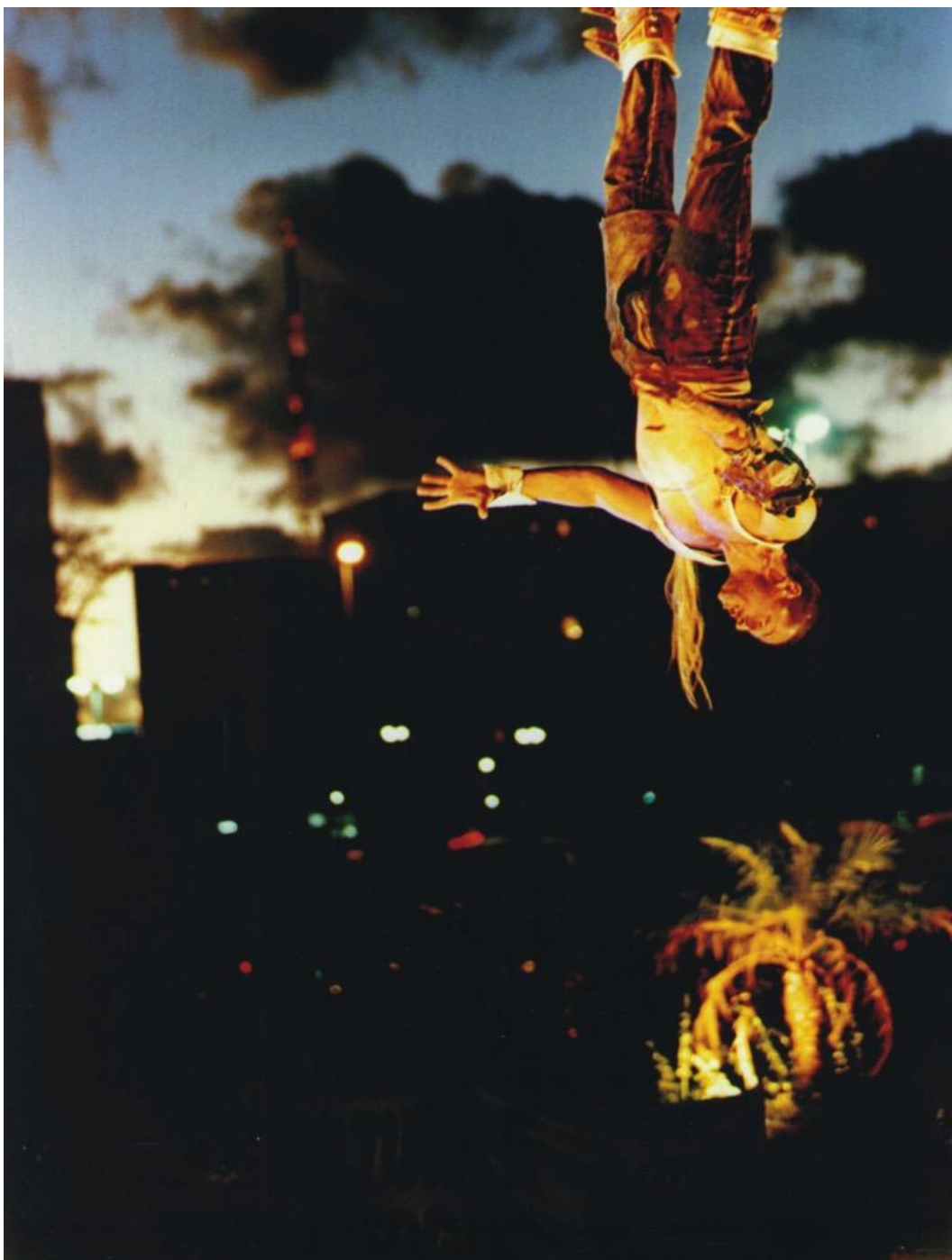
Na Inglaterra, em 1989, participei de um espetáculo multinacional, proposto por Reinaldo Renzo (ator e cantor brasileiro residente em Londres, na época) e Cristiane Paoli-Quito, com a participação de artistas de diversos países: Phil Sherman (inglês), Viveka Eriksonn (sueca), Desmond Ip (chinês de Hong-Kong), Renata Gilioli, Fernando Vieira (brasileiros), Renzo, Quito e eu. Montamos o espetáculo, baseado em textos e músicas de Erik Satie, todos com nariz de palhaço, improvisando quase o tempo todo. *What I Am* foi feito para celebrar o encontro de tantos talentos e para conhecer o Festival de Edimburgo, um dos maiores do mundo, se não o maior. Rateamos a produção, alugamos uma casa em Edimburgo, alugamos um teatro e lá fomos, sem grandes expectativas. Surpreendentemente, o espetáculo foi elogiado pela crítica, considerado “an hour worth attending”, algo como “uma hora que vale a pena ser gasta”, e teve público considerável. E nós nos divertimos muito. O espetáculo foi feito pela junção do Pimba!¹¹¹ com o Circo Mínimo.



Jornal *The Stage*, Edimburgo, 07 de setembro de 1989, p. 16.

¹¹¹ A empresa de Quito era chamada “Pimba! Você está Hipnotizado”, nome do grupo que fundamos alguns anos antes, em 1979, quando montamos *E Bate Asas...*, adaptação e direção de Eduardo Amos para o texto *As Aves*, de Aristófanes, já com uma estrutura vertical, que demandava atores com habilidades circenses. Quito ficou com o nome, com a anuência dos integrantes.

2.II.4 *Prometeu* - 1993



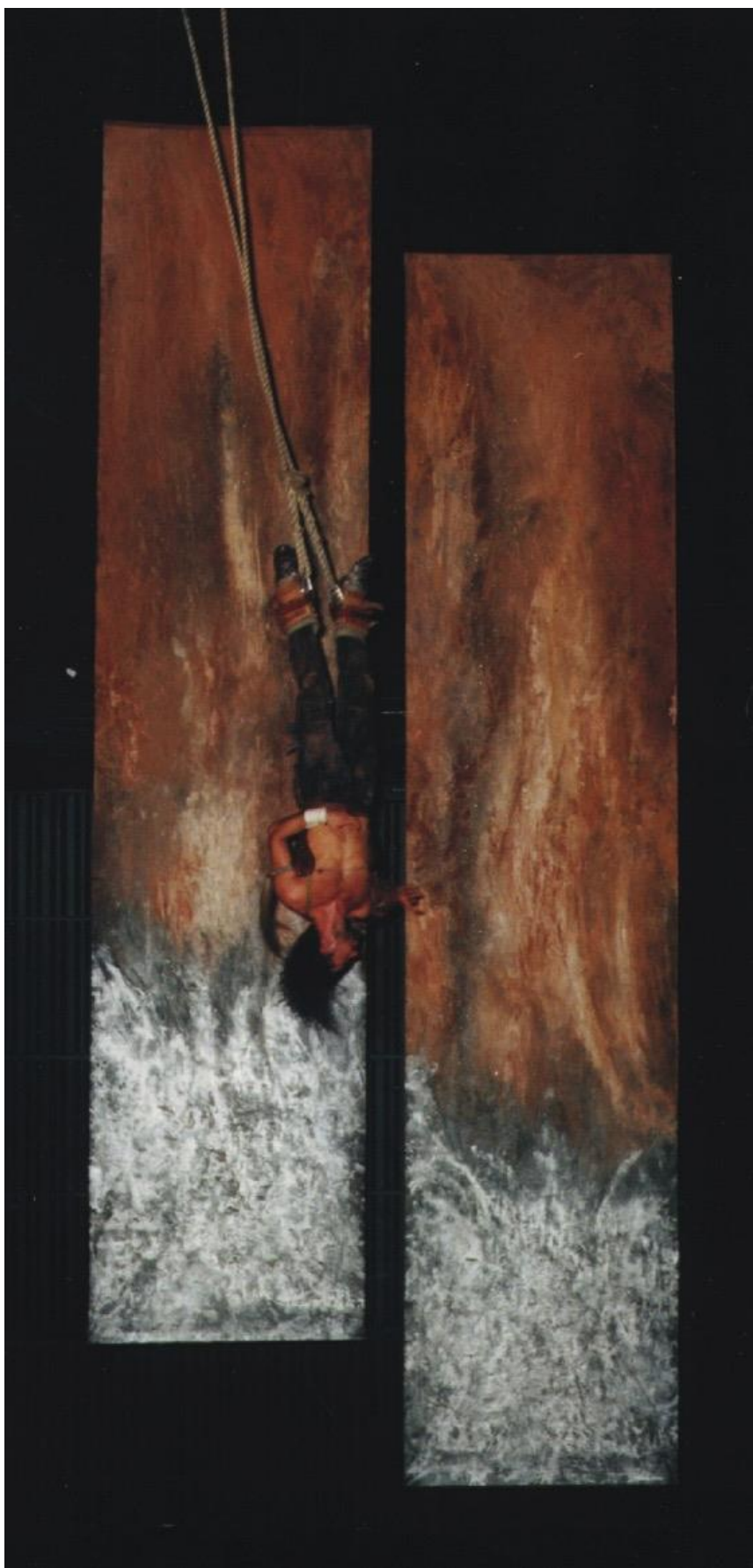
Prometeu, com Rodrigo Matheus. Setor bancário Sul, DF, Foto Mila Petrillo, 1996.

Prometeu foi resultado de um palpite, um comentário de um amigo que nada tinha com o projeto. Quando foi assistir *Circo Mínimo*, Elias Andreatto, ator e diretor, com quem trabalhei no meu primeiro espetáculo profissional, me sugeriu montar o *Prometeu Acorrentado* em um trapézio, “nem que fosse um monólogo”. Como tinha o desejo de fazer um espetáculo que explorasse o que foi começado com o *Circo Mínimo*, mas sem divisões entre as cenas e sem pausas, como eram os

espetáculos circenses do momento, desejava contar uma única história, uma única narrativa, avaliei a sugestão. Assim, viajei para a Inglaterra com essa ideia na cabeça, ainda que fosse uma perspectiva distante.

Na Inglaterra adquiri uma tradução para o inglês do texto, e retornei, pensando que seria meu próximo espetáculo, já que havia muita identificação com minhas ideias e crenças naquele momento. Com uma semana de Brasil, em novembro de 1992, fui passar um tempo com minha avó, Camila, que morava na praia. Para matar as saudades dela, da praia brasileira e para trabalhar no texto de *Prometeu Acorrentado*. Durante três semanas trabalhei, com pequenas pausas para entrar no mar. Ao final, tinha o texto e a concepção do espetáculo: ficaria amarrado pelos pés, durante toda a duração do mesmo.

Levei dois meses para conseguir um curteiro que se dispusesse a fazer o “arreio” que me sustentasse pelos tornozelos. Outras pessoas foram consultadas, mas se recusaram por não poderem garantir a segurança. Aquele artesão confiou em mim, no que dizia respeito ao desenho e à segurança: Eu sabia como deveria ser utilizado e assumia os riscos. Em março de 1993, começamos a ensaiar, eu e Cristiane Paoli Quito, parceira em diversos projetos anteriores. Ensaíamos no Teatro MARS, que nos foi gentilmente cedido, sem custos, por dois meses. O espetáculo estreou em 17 de março, produzido com cerca de 10 mil dólares, emprestados por meu pai. Uma amiga que eu conhecera na Inglaterra, espanhola casada com um brasileiro, Catherine Alonso, fotógrafa, tinha me mostrado seu trabalho pintando com pedras e terra. Ela havia aprendido uma maneira de tornar minérios tinta, e fazia telas com esses materiais. Imediatamente encomendei uma obra: Duas telas de 7,5m cada, que representassem a pedra do Cáucaso, onde Prometeu está acorrentado. Essas telas ficariam penduradas atrás das cordas, onde eu ficaria preso.



Rodrigo Matheus em *Prometeu, Até Onde Acorrentado*, Teatro Mars, foto de Catherine Alonso, 1993.

Ator interpreta herói suspenso por cordas

Prometeu, Até Onde Acorrentado? usa técnicas de circo para abordar tragédia

Foi uma conjunção de coincidências. O ator Rodrigo Matheus passou os últimos cinco anos na Europa pesquisando a aplicação de técnicas circenses ao teatro. A diretora Cristiane Paoli Quito desenvolve um trabalho de interpretação teatral com máscaras e de pesquisa sobre clowns. Na Inglaterra, onde ela viveu um ano, ambos chegaram a montar *What I Am* (89), buscando inspiração na linguagem circense. *Prometeu, Até Onde Acorrentado?*, que estreia hoje no Teatro Mars, funde o trabalho de pesquisa e as biografias de Matheus e Cristiane.

Mas a peça tem outros interesses. Inspirada no clássico *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, virou um monólogo de 45 minutos onde a tônica é trabalhar a tragédia através de elementos circenses. Ou seja, os recursos circenses da montagem não existem como linguagem estética mas para traduzir a dor física do personagem. "É uma adaptação de *Prometeu Acorrentado*, que tinha vários personagens, aqui trabalhamos apenas com *Prometeu* e a sensação de angústia de estar acorrentado", explica a diretora. Na mitologia grega, *Prometeu* foi condenado por Zeus a ser acorrentado no pico mais alto do Cáucaso por ter dado o fogo aos homens.

Na concepção imaginada por Cristiane, Matheus passa metade da peça de cabeça para baixo, sobe pelas cordas, balança e se enrola, criando sempre movimentos inesperados. "Prometeu fica a meia altura entre o céu e os homens e é exposto ao ataque das forças naturais", conta o ator. Para lembrar o sofrimento do protagonista, o cenário terá algumas referências. "Quero mostrar o sol, chuvas e trovões, as armas de Zeus", explica a diretora. Perto da platéia,



Cristiane Paoli Quito dirige

disposta em U, será montado um círculo de fogo. Água e vento estarão presentes no palco. A iluminação, montada pelo ator e pela diretora, imitará o brilho do sol e usará todo o espaço do teatro. Uma tela, pintada apenas com terra, completa a cenografia. A produção alcançou US\$ 40 mil (C\$ 992 milhões).

Matheus considera o espetáculo ideal para seu retorno ao Brasil. "Está servindo para questionar tudo o que aprendi, me recolocar no cenário teatral, discutir minha passagem pela Europa". Seu último trabalho no País foi em 88, quando escreveu, produziu e interpretou *Circo Mínimo*, que utilizava recursos circenses como o malabarismo e cujo texto era baseado em histórias em quadrinhos. Para compor o perfil de *Prometeu*, Matheus buscou inspiração nos super-heróis Homem Aranha e Batman. "Mas o heroísmo faz parte da formação do homem. Ele tem ódio, está angustiado. Ele se parece comigo. Sou tigre no horóscopo chinês, detesto hierarquia". O ator compara o personagem ao ex-Presidente Collor. "Prometeu é um Deus, não um ser humano. Ao mesmo tempo, quer se aproximar dos homens para que o venerem. É um herói moderno, mas um político fracassado."



Rodrigo Matheus passa metade da peça de cabeça para baixo

Diário Popular, Revista, 17 de março de 1993, p. 3.

No dia da estreia o *Diário Popular* escreveu que "[...] os recursos circenses da montagem não existem como linguagem estética mas para traduzir a dor física da personagem". Ou seja, a reportagem explica que as técnicas circenses eram o artifício que permitia fazer uma montagem de um texto normalmente estático (com o protagonista amarrado, ele não pode se mover) com pouca movimentação. Ao invés de mostrar o protagonista imóvel, o circo permitiu que o fizéssemos estar preso,

mas ainda podendo mover-se, de forma ágil e espetacular, mantendo o interesse do público.

O *Jornal da Tarde* também noticiou a estreia:

TEATRO

DA GRÉCIA ANTIGA PARA O PALCO

Prometeu, Até Onde Acorrentado?

O texto original, *Prometeu Acorrentado*, foi escrito pelo dramaturgo grego Ésquilo no ano 460 antes de Cristo. Com seus sete personagens, é uma das tragédias mais antigas que chegaram aos nossos dias. O ator Rodrigo Matheus, que pesquisa a aplicação de técnicas circenses ao teatro, deu uma versão personalíssima ao mito grego, transformando-o no monólogo *Prometeu, Até Onde Acorrentado?*, que estreou ontem no Teatro Mars. Rodrigo, no espetáculo, tem seus pés amarrados a duas cordas suspensas a seis metros do chão. O ator passa metade do espetáculo de cabeça para baixo. "Nesta montagem, Prometeu fica entre o céu e os homens, exposto ao ataque das forças naturais", diz o ator, formado pelo Circo Escola Picadeiro e que vive há cinco anos na Europa.

Para recordar o sofrimento de Prometeu, que por ter dado o fogo aos homens é condenado por Zeus a permanecer acorrentado no pico mais alto do Cáucaso, enquanto uma águia surge diariamente para comer seu fígado, o cenário fará referências aos elementos da natureza. "Quero mostrar o sol, chuvas e trovões, que são as armas empregadas por Zeus", explica a diretora Cristiane Paoli, prêmio Shell pela montagem de *Crack*, em 1990. Perto da platéia, disposta em "U", será montado um círculo de fogo. O cenário é de Atílio Cezar Prade e a iluminação é de Matheus.

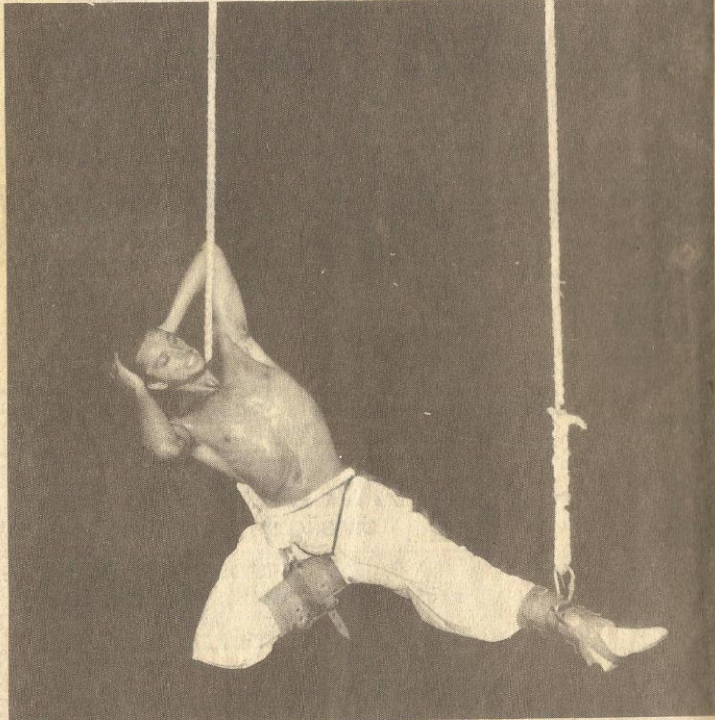
Mais informações no roteiro do Divirta-se.

Jornal da Tarde, 17 de março de 1993, p. 19.

A matéria (não assinada) enumerou aspectos das biografias dos envolvidos, em particular da minha, como ator interessado nas técnicas circenses. No mesmo dia, o crítico teatral Nelson de Sá publicou a primeira crítica, uma novidade na época, a de escrever na mesma noite e publicar no dia seguinte (por isso foi publicada no caderno Cotidiano, e não no caderno cultural, a *Ilustrada*).

ESTRÉIA DE TEATRO

Divulgação



Rodrigo Matheus como Prometeu em cena da montagem no teatro Mars, na Bela Vista

‘Prometeu’ faz bela iniciação à tragédia

Espetáculo estreou ontem no Mars

NELSON DESA
Da Reportagem Local

Ontem à noite, “Prometeu” deu um primeiro passo na nova viagem do teatro brasileiro à tragédia grega. A adaptação de Rodrigo Matheus para a peça heroica de Esquilo tem lá os seus problemas, mas não deixa de ser uma grande experiência de teatro para o paulistano. A cuidadosa direção de Cristiane Paoli apresenta aos homens modernos o seu trágico herói.

Prometeu é o deus mitológico que salvou os homens, quando os novos deuses queriam fazer com que retornassem ao pó. É “Prometeu,” o rebelde. Ele teve a ousadia de enfrentar Zeus e levar aos homens o fogo, depois o conhecimento e as artes. Agora está acorrentado e fala aos seus homens, numa peça adaptada para solo.

Solo, não monólogo. A denominação vem do encontro, em cena, da interpretação do texto com a performance no trapézio. Rodrigo Matheus é um Prometeu preso às cordas, um Prometeu de circo. É uma forma encontrada para aproximar o herói trágico do homem moderno, pouco disposto a deixar-se

se levar pelo seu deus rebelde. A montagem, menos por isso, mais pelo próprio texto, consegue levar a platéia.

Não há maior movimentação. Ela está presa na coreografia violenta do ator no trapézio, acompanhando as lembranças, os temores, a ira de Prometeu. Matheus consegue sair-se melhor no trapézio do que nas palavras. Levado por um blues de guitarra, o herói assusta quando se deixa quase cair ao chão, provoca tentando agarrar-se aos seus homens-filhos da platéia, causa compaixão balançando sem esperanças.

Matheus começa com pouca desenvoltura nas palavras e emoções de Prometeu. Revoltado com os deuses, ele grita mais é com os homens. Depois, melhora muito. Ganha rumo quando lembra, “eu ousei”. Daí surge o herói rebelde de Prometeu, solitário em meio às montanhas e ao fogo do belíssimo cenário. “Prometeu” é um primeiro passo grandioso.

PROMETEU, ATÉ ONDE ACORRENTADO? - Qui a s10 às 21h, dom às 20h no teatro Mars (r. João Passalacqua, Bela Vista, centro, tel. 35-9570). Duração: 50 min. Gr\$ 120 mil.

jornal Folha de S. Paulo, 18 de março de 1993, p. 3

Na matéria intitulada “*Prometeu faz bela iniciação à tragédia*”, em meio à percepção de alguns problemas, em especial à minha *performance* (ainda crua, sem dúvida), ele também escreveu que seria “um primeiro passo na nova viagem do teatro brasileiro à tragédia grega”, e “uma grande experiência de teatro para o paulistano”.

Ainda que se notasse, naquele momento, a falta de propriedade na interpretação, Sá ressaltava a importância da iniciativa, da proposta cênica, da pesquisa que se desenvolvia.

[...] Rodrigo Matheus é um Prometeu preso às cordas, um Prometeu de circo (idem).

Embora localizasse a obra no âmbito do teatro, não negava o circo presente.

[...] Matheus começa com pouca desenvoltura nas palavras e emoções de Prometeu. Depois, melhora muito. Ganha rumo quando lembra “eu ousei”. Daí surge o herói rebelde de *Prometeu*, solitário em meio às montanhas e ao fogo do belíssimo cenário. *Prometeu* é um primeiro passo grandioso (idem).

E, por fim, coloca a proposta em um patamar de relevância, apesar das ressalvas. Realmente, a interpretação no espetáculo demorou a se firmar. Apenas no final da temporada as palavras do texto, em particular o início do espetáculo, estavam mais “redondas” na minha boca, e eu começava a encontrar estratégias para tornar aquele início mais verdadeiro, para mim e para o público.

A T O R

“Prometeu” voa do mito ao herói

Rodrigo Matheus encena a tragédia de *Êsquilo* com recursos de circo e das histórias em quadrinhos, fazendo uma coreografia aérea, a seis metros do chão

Ana Francisca Ponzio



de sua geração. O personagem mitológico — que ao criar o homem despertou a inveja de Zeus, que o condenou a viver acorrentado no ápice de um rochedo — ganha na adaptação de Matheus um tom de história em quadrinhos. “Leio gibi desde os cinco anos e acho que os super-heróis, assim como o circo, estão em meu subconsciente”, ele diz. “Os recursos do circo me deram a chance de ser um super-herói”. Na pele de Prometeu, Matheus voa, prevê o futuro, destila emoções divinas e humanas, brinca com o fôlego do público quando se arremessa em direção às cadeiras da plateia ou ao chão, de pontacabeça. “A peça também fala dos donos do poder de hoje, pois mostra alguém que dá progresso à raça humana, mas também é falível e freqüentemente sacana, invocando a ajuda dos homens quando está na pior”.

Dedicando-se ao teatro há quase 15 anos, Rodrigo Matheus foi um dos fundadores do Grupo Cidade Muda. Ao se voltar para o circo, acha que fez uma releitura do teatro. Formado pelo Circo Escola Picadeiro, de São Paulo, Matheus morou na Grã-Bretanha nos últimos cinco anos, onde estudou no Fool Time Circus Arts, dirigiu peças e se destacou em eventos prestigiados, como o Festival Internacional de Artes de Edimburgo. Em 1990, junto com a neozelandesa Deborah Pope, que trabalha na English National Opera de Londres, Matheus formou o duo *No Ordinary Angels*. “Quero me apresentar com Deborah no Brasil, no próximo ano”, comenta. No momento morando em São Paulo, Matheus não pretende perder seus contatos na Europa. Depois da temporada no Teatro Mars, quer apresentar *Prometeu* nos festivais de verão europeus e continuar suas pesquisas. “Acho que quanto mais aberto é um espetáculo, mais interessante ele é”, comenta, mencionando as encenações inglesas com elencos capazes de atuar, dançar, realizar técnicas circenses. “É o movimento do new circus, cada vez mais forte na Inglaterra”.

SERVIÇO

Prometeu, Até Onde Acorrentado? — Com Rodrigo Matheus. Direção de Cristiane Paoli Quilo. De quinta-feira a sábado	às 21 horas e domingo às 20 horas. Teatro Mars (Rua João Passalacqua, 80, ☎ 35.9570). Ingressos: Cr\$ 120 mil

O *Prometeu* de Matheus está voltado para os signos

Matheus em *Prometeu*: alusão ao heroísmo moderno

O Estado de S. Paulo, 20 de março de 1993, Caderno 2, p. 2

No final da semana de estreia, mais uma matéria foi publicada, dessa vez por Ana Francisca Ponzio, do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Ela discorre sobre o inusitado da montagem, fixando-se na “inquietude de seu autor e intérprete”:

Optando por não se fixar em ideias ou condutas de encenadores específicos, ele vem pesquisando a simbiose entre teatro e circo, sua grande paixão. Com isso, sem se dar conta, Matheus sintoniza sua busca particular com preocupações recorrentes de alguns

criadores contemporâneos. [...] Contém o risco como elemento fundamental (assim como fazem muitos artistas da dança e do teatro contemporâneos), além de diluir as fronteiras entre as expressões artísticas. Para as artes cênicas brasileiras, Rodrigo Matheus pode representar uma interessante contribuição (*O Estado de São Paulo*, 20 de março de 1993, Caderno 2, p. 2).

Uma semana mais tarde, saiu outra análise, desta vez escrita pela crítica Carmelinda Guimarães, escrevendo para a *Tribuna de Santos*. O título já indicava que, talvez, os problemas de interpretação já estivessem sendo solucionados, quando ela me define como um “ator-trapezista que é um genial *Prometeu*”. Para ela, a monotonia inerente ao texto seria suplantada pela “agilidade” da interpretação, com genialidade e que eu seria “quase um semi-deus” a falar, mais impressionada com o fato de eu estar boa parte do tempo de cabeça para baixo - por isso não pareceria humano. Considera *Prometeu* uma “pequena obra-prima”, onde “tudo é preciso e perfeito” (jornal *A Tribuna de Santos*, 27 de março de 1993, Caderno Artes, p. 3).



Divulgação

Rodrigo Matheus, o ator-trapezista que é um genial Prometeu, de Esquilo

Carmelinda Guimarães
Crítica de teatro

Opinião

Pendurado numa corda durante uma hora, o ator Rodrigo Matheus fala sobre a condição humana, a importância do homem diante dos deuses. Ele interpreta *Prometeu Acorrentado*, de Esquilo, numa adaptação reduzida do texto.

Poderia ser monótono, não fosse a genialidade deste ator-trapezista, que mantém a platéia hipnotizada com sua agilidade. É quase o semideus de que fala. O filho de Titã, neto de Urano e primo de Zeus, que o expulsou do céu, temeroso de sua superioridade.

Prometeu, segundo a mitologia, cria o homem e dá a ele o fogo. É punido por isto, e condenado a ter devorado o ligado todos os dias,

Pendurado em uma corda durante uma hora, Rodrigo Matheus quase se transforma em um semideus, mantendo a platéia hipnotizada com sua agilidade

A Tribuna de Santos, 27 de março de 1993, Artes, p. 3

Guimarães apreende e descreve sensação semelhante à dos públicos que assistiam aos grandes espetáculos circenses da época, quando trata da inumanidade da performance. É próprio do circo não “parecer humano”, ou parecer sobre-humano. Mas, naquele momento, não era usual parecer “inumano” no teatro.

Mas, ainda durante esta temporada, duas críticas foram publicadas em tom claramente negativo, revelando que o espetáculo não impressionou seus autores.

Show de acrobacia cansa

A seis metros do chão, pendurado numa corda, o ator Rodrigo Matheus faz uma série de movimentos acrobáticos. Gira em torno de si, pendura-se de ponta-cabeça, faz contorções, finge cair de vez, balança, enrola-se. Ele vive o personagem-título de **Prometeu, Até Onde Acorrentado?**, em cartaz no Teatro Mars, um espetáculo que promete exercitar uma idéia interessante e original mas acaba se tornando uma montagem mediana e beirando a monotonia.

Matheus e a diretora Cristiane Paoli-Quito transformaram o clássico Prometeu Acorrentado, de Ésquilo, num monólogo de 45 minutos. Eliminaram personagens secundários e imprimiram no espetáculo a linguagem circense, não como estética, mas como técnica para traduzir a dor física sentida pelo personagem. O roteiro explora a melancolia e a amargura vividas por Prometeu que, na mitologia grega, foi condenado por Zeus a permanecer acorrentado após ter dado o fogo aos homens. Na montagem, sua punição é traduzida pelo feixe de cordas.

Mas o recurso cansa ao longo do espetáculo. Talvez surtisse mais impacto se as acrobacias operadas por Matheus fossem apenas uma das possibilidades cênicas da montagem e não a única. Seria interessante, por exemplo, se algumas passagens ocorressem no chão, ao menos para justificar o círculo de fogo montado no palco e ressaltar outros aspectos do cenário, que completam os quatro elementos básicos da natureza (água, ar e terra). Chega um momento em que o espectador é conduzido à dispersão, após a novidade inicial, e o tormento do personagem ganha



Matheus: interpretação linear
um tom confessional quase artificial.

A pouca inspirada adaptação colabora para o distanciamento e a pouca identificação da plateia com o sofrimento de Prometeu. "Vejam o que fazem os deuses a outro deus", afirma, impregnando a fala de um dramatismo quase piegas. "Vocês juntos podem derrubar muralhas", impõe, beirando a bravata. Ele ainda vai enumerar uma série de realizações pessoais, fazer funestas previsões e implorar piedade por sua condição de mártir. O sofrimento adquire ares de falso heroísmo. A montagem exhibe um ótimo trabalho corporal de Matheus, mas sua composição do papel é linear em excesso e carece de nuances. Prometeu, Até Onde Acorrentado? é um espetáculo sem contundência.

O *Diário Popular*, dia 07 de abril de 1993, Revista, p. 3.

O periódico acima publicou a primeira, uma análise não assinada. Nela, o autor discorre sobre a boa ideia, mas com uma "pouco inspirada adaptação" e principalmente, o fraco trabalho de composição da personagem, com momentos de "bravata" e de "dramatismo quase piegas", ainda que conceda o "ótimo trabalho corporal". Termina por determinar que é um espetáculo "sem contundência".

A segunda foi escrita por Alberto Guzik, ator e autor, na época crítico teatral no *Jornal da Tarde*. Ele começa a crítica escrevendo sobre o *Circo Mínimo*, cuja

[...] ideia era tão fascinante quanto original. Levava ao palco os recursos do circo. Ou aplicava ao circo elementos teatrais. A receita não era nova. Inédita era a delicadeza com que se processava a fusão de gêneros e linguagens (GUZIK, 9 de abril de 1993, p. 2a).

Mas sua análise sobre a obra seguinte, *Prometeu*, foi na direção oposta:

A imagem [o equilibrista que permanece durante toda a ação pendurado pelos pés, a seis metros de altura] é forte. Mas limitada. Se o início da montagem impressiona pela metáfora, ela se esgota rapidamente nas limitações da solução encontrada.

[...] A direção [...] não conseguiu encontrar o equivalente cênico da tragédia cósmica. Apesar da bela cenografia [...] o espetáculo não atinge o público. Matheus é um ator em invejável forma. Consegue encontrar variações que se impõem à plateia, apesar de pendurado pelos pés (idem).

E termina comparando o espetáculo a uma “[...] aberração, onde o trapezista equivale ao anão, ou à mulher barbada”. O arremate deixou a equipe arrasada. Consideramos a comparação de mau gosto, agressiva e que, hoje, seria considerada preconceituosa. Guzik, naquela época, era visto por alguns como exercitando uma certa agressividade. Em grande parte dos casos, na minha opinião, essa agressividade se justificava. Mas isso não tirou a dor da leitura daquela crítica.

CRÍTICA

Prometeu, uma metáfora distante do público.

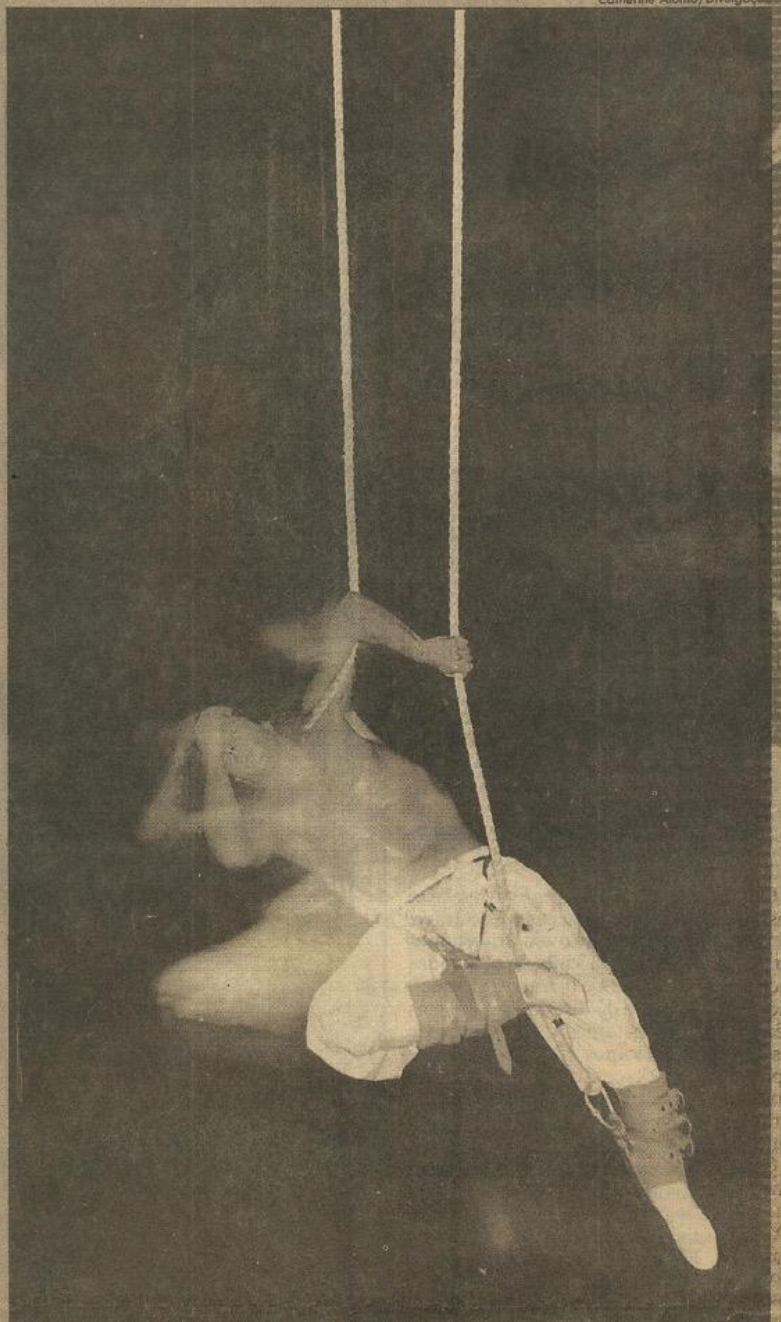
Em fins da década de 80, Rodrigo Matheus surgiu em São Paulo com o *Circo Mínimo*. A ideia era tão fascinante quanto original. Levava ao palco os recursos do circo. Ou aplicava ao circo elementos teatrais. A receita não era nova. Inédita era a delicadeza com que se processava a fusão de gêneros e linguagens. Depois de alguns anos de Europa, Matheus está de volta com "Prometeu, Até Onde Acorrentado", ambicioso projeto que adapta livremente o "Prometeu Acorrentado" de Ésquilo ao projeto do *Circo Mínimo*. O titã torturado por Zeus por ter dado o fogo aos homens transforma-se num equilibrista que permanece durante toda a ação pendurado pelos pés, a seis metros de altura.

A imagem é forte. Mas limitada. Se o início da montagem impressiona pela metáfora, ele se esgota rapidamente nas limitações da solução encontrada. "Prometeu" não é mais uma tragédia com outros personagens que partilham da desgraça do protagonista. Trata-se de um solo em que o público é tomado como interlocutor.

A direção de Cristiane Paoli-Quito não conseguiu encontrar o equivalente cênico da tragédia cósmica. Apesar da bela cenografia aproveitar o espaço do Teatro Mars, o espetáculo não atinge o público. Matheus é um ator em invejável forma. Consegue encontrar variações que se impõem à platéia, apesar de pendurado pelos pés.

Mas mesmo com o seu esforço físico fica a impressão de que o recurso se esgota em si mesmo. "Prometeu" traz um grande ator perdido numa montagem que, como ele, fica suspensa no ar. Isso cria a desagradável impressão de se estar vendo um show de aberrações, onde o trapezista equivale ao anão, ou à mulher barbada. O *Circo Mínimo* era mais ambicioso que isso. Cotação: ★

Alberto Guzik



Rodrigo Matheus, pendurado pelos pés em *Prometeu*: uma boa atuação perdida na montagem.

Jornal da Tarde, dia 09 de abril de 1993, p. 2a.

Fizemos a primeira temporada de dois meses, no teatro MARS, e deixamos de apresentar o espetáculo. Não houve propostas de circulação ou convites pontuais para apresentações. Apenas no final do ano a Trupe de Atmosfera Nômade¹¹², com quem estava fazendo temporada do espetáculo *Mitos e Paixões* (tinha entrado no lugar de Pedro Pires), me convidou para apresentar *Prometeu* ao

¹¹² Formada por diversos atores amigos, entre eles Vera Abbud, Regina França, Deborah Serretielo, Atílio Beline Vaz, Soraya Saide e Kleber Montanheiro, dirigidos por Cristiane Paoli-Quito.

ar livre, num dia de celebração, quando seriam apresentados três espetáculos, um após o outro, no antigo Teatro da USP, no Itaim-Bibi: *Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes*, o próprio *Mitos e Paixões* e *Prometeu*. Assim, *Prometeu* foi apresentado em uma estrutura de mastros, como uma trave circense, no jardim do teatro, ao entardecer. O nascer da lua como cenário, por trás da área de atuação, foi um dos pontos altos do evento. Ali começou a se desenhar a versão para a rua, que viria a percorrer todo o Brasil alguns anos mais tarde.

Apenas em 1995 Quito recebeu um convite para que o *Prometeu* fosse apresentado no Pátio do Colégio. Aceitamos o convite e refizemos a adaptação, agora 15 minutos mais curta; com a ajuda de dois colegas, Alexandre Roit e Carla Candiottto, que acompanharam vários ensaios na trave circense em um sítio fora de São Paulo, onde eu estava morando, e onde pude reensaiar o espetáculo, buscando ganhar mais agilidade. E, em 1996, *Prometeu* foi convidado para participar do Festival de Curitiba, onde foi escolhido pelo público como o melhor espetáculo daquela edição. Foram duas apresentações na rua, usando uma escada Magirus do corpo de bombeiros. *Prometeu* obteve a maior nota dada pelo público logo após as apresentações, 9,26, de um 10 possível, segundo o Instituto Paraná Pesquisa. Assim foi publicado no jornal Folha Viva Curitiba:



Renata Sorrah e Xuxa Lopes, em "Mary Stuart"

Mariela de Castro Santos

Foram doze dias, vinte espetáculos, 230 atores, um batalhão de técnicos e muito suor. A quinta edição do Festival de Teatro de Curitiba, que aconteceu entre 20 e 31 de março, apresentou o que há de melhor no teatro brasileiro hoje.

O público curitibano elegeu suas peças preferidas, através de uma pesquisa de opinião realizada logo após os espetáculos. Em primeiro lugar ficou a tragédia grega "Prometeu", que mereceu nota 9,26 dos espectadores. Amarrado durante 35 minutos a seis metros do chão, em duas apresentações ao ar livre, o ator-trapezista Rodrigo Matheus nem poderia imaginar que seu monólogo angustiante arrebataria de tal forma os espectadores.

O lírico e cômico "Mil Trezentos e Trinta e Sete", do grupo suíço Teatro Sunil, eleito o melhor espetáculo da primeira semana do Festival, acabou em segundo, com nota 9,10.

A partir daí, as notas dadas pelos espectadores aos outros 18 espetáculos foram tão próximas umas das outras que seria injusto dizer que o público gostou mais de uma do que de outra. Por centésimos de pontos o desempenho de Renata Sorrah e Xuxa Lopes em "Mary Stuart"

arti" mereceu o terceiro lugar, com índice 8,88, contra 8,82 de "Otelô", montagem do Teatro Castro Alves, da Bahia.

Logo em seguida, a bela história de amor e amizade "Violência Viva" recebeu nota 8,77 do público, quase empatado com o delicado teatro de bonecos "Em Algum Lugar do Passado", com 8,71. "Melodrama", "O Burguês Ridículo" e "O Mercador de Veneza" vêm logo atrás, com notas em torno de 8,5.

"Nowhere Man", criação do polêmico Gerald Thomas, não poderia deixar de registrar reações variadas - como sempre, houve quem adorasse e quem detestasse. Nota 8,15.

As decepções do Festival ficaram por conta de "Oeste", com Fábio Assunção, que não foi feliz na montagem e ficou com nota 7,43; e do ensaio aberto de "Quintuplos", comédia do portorriquenho Luis Rafael Sánchez que levou nota 7,3. Longo e recheado de clichês cansativos, mostrou que precisa ser enxugado para agradar. O grande perdedor, no entanto, foi "New York New York". O público não aprovou o texto da alemã Marlene Streeruwitz e deu nota 5,72 à peça.

Na média, as peças apresentadas no 5º Festival de Teatro de Curitiba ficaram com nota 8,23.



A leitura teatral de "O Burguês Ridículo" foi um dos destaques

Festival de Curitiba reuniu melhor do teatro nacional

O 5º Festival de Teatro de Curitiba foi uma maratona de doze dias, trazendo para a cidade vinte espetáculos da primeira linha do teatro brasileiro de hoje

Teatro



"Prometeu", com nota 9,26, foi o espetáculo favorito do público que acompanhou o Festival de Teatro de Curitiba

Folha Viva Curitiba, 05 de abril de 1996, p. 6

Em Curitiba, Guzik assistiu novamente ao *Prometeu*. E, ali, de certa forma retratou-se, dizendo que, na rua, o espetáculo tinha outro sentido. Que ali, ele funcionava.

Depois disso, o espetáculo foi apresentado por mim em quase todo o Brasil e na Espanha até cerca de 2004.

2.II.5 *Deadly* - 1997

Esta criação foi uma inquietação proposta por Deborah Pope, a parceira do duo No Ordinary Angels. Ela gostaria que nosso espetáculo sobre um casal, um relacionamento amoroso, fosse contado por meio dos sete pecados capitais. No Brasil, consegui apoio financeiro para produzir o espetáculo, conheci Sandro Borelli¹¹³, bailarino e coreógrafo que, no ano anterior, tinha me impressionado imensamente com seu trabalho frente à Companhia de Dança de Diadema e organizei apresentações, no Centro Cultural São Paulo e no festival de Curitiba.

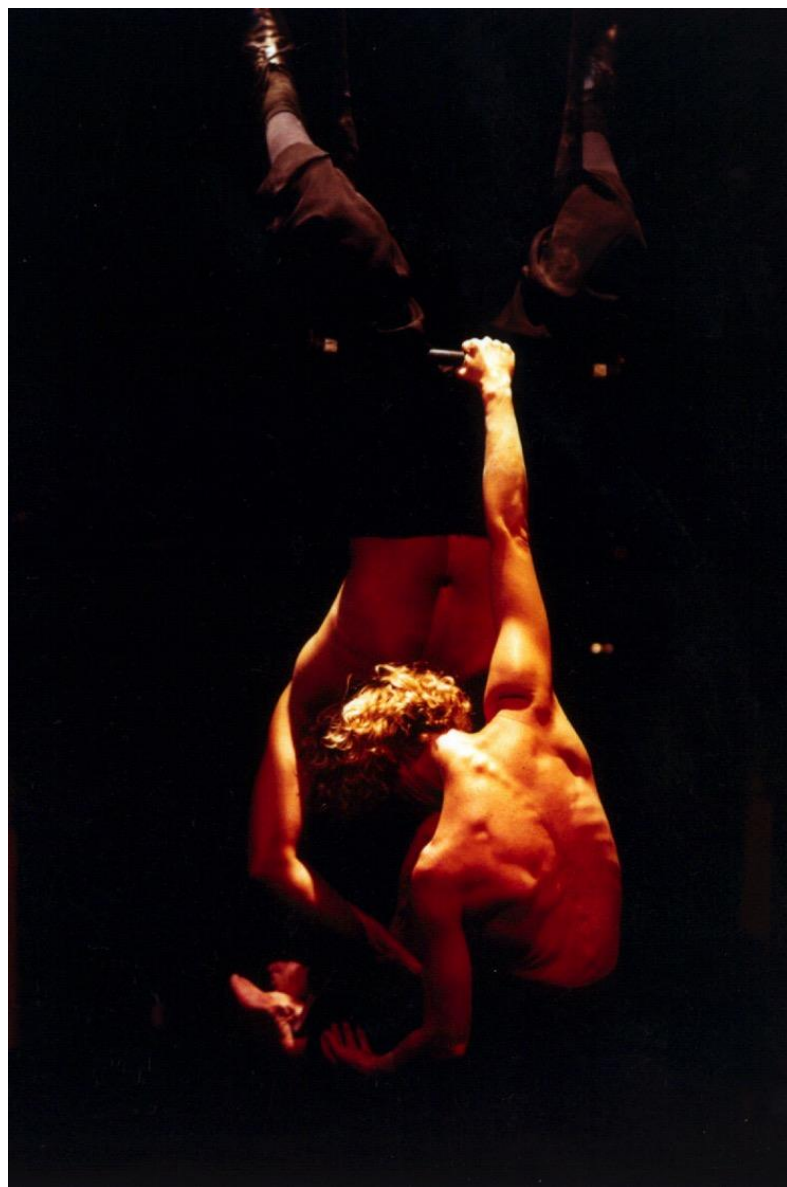


Deborah Pope e Rodrigo Matheus, duo No Ordinary Angels, em Covent Garden, Londres, 1991. Foto Renata Giglioli.

Ensaíamos exatas três semanas e meia. Toda manhã, íamos treinar (corrida, musculação e aula de dança), com o grupo que era coreografado por Borelli

¹¹³ Sandro Borelli, premiado bailarino e coreógrafo, dirige a Cia. Carne Agonizante, antiga Cia. Borelli de Dança e é, atualmente (2016), presidente da Cooperativa Paulista de Dança.

naquele momento¹¹⁴. Saíamos do local onde eles ensaiavam e íamos para o Centro Cultural São Paulo, ali perto, onde acontecia o nosso ensaio. Terminávamos as manhãs levantando material para a tarde, ou fixando o material criado no dia anterior. À tarde, trabalhávamos com Borelli e com Carla Candiottto (diretora assistente).



Deadly, com Rodrigo Matheus e Deborah Pope. Foto Gilson Camargo, Teatro Paiol, Curitiba, 1997.

Criamos sete cenas e alguns interlúdios. Cada cena era um “pecado capital”, ainda que pouco identificável pelo público. Começávamos no corredor da plateia,

¹¹⁴ Para a montagem do espetáculo *Ifá – Se querem gritar para o mundo*, de Sandro Borelli, que estrou no mesmo ano, com Chris Belluomini, Paulo Goulart Filho, Sônia Soares, Rogério Maia, Alex Aleixo, Laudney Delgado e Agnaldo Bueno. Fonte: http://www.leodeleo.com.br/espetaculo/ifa/materias_02.htm

muito próximos, embaixo de um refletor, explorando um ao outro, curiosos, e depois nos lambendo, “como se fôssemos sorvete”, palavras do diretor, evitando qualquer conotação sexual. Acabávamos rolando para o palco, onde parávamos, “saciados”, e arrotávamos. Era a gula. Música mudava, eu subia na corda lisa (corda sem qualquer apoio ou giro, usada no circo) e fazia um número solo sempre olhando para cima, gritando com “Deus”, como se quisesse enfrentá-lo. Era o orgulho. Quando descia, Deborah me surrava, usando um pênis de dois metros de comprimento. Depois disso, um interlúdio com água, uma brincadeira que iniciava um jogo de sedução. Depois disso, a cena do trapézio, retirada do número que fizemos durante os 7 anos anteriores e que, em *Deadly*, seria a luxúria; um duo no trapézio, de torsos nus, sugerindo uma relação sexual; o cansaço do trapézio (fazíamos truques difíceis, era um número que impressionava bastante) se misturava com o arfar da relação sexual. No final, após uma sustentação de um pé por uma mão, descíamos, rolávamos até cair do palco e, quando começaríamos a nos beijar de fato, o telefone tocava. Deborah corria para a mesa no fundo do palco, atendia o telefone e apenas repetia que estava sozinha, em tons diferentes a cada vez. Eu começava a andar pelo palco, vestia uma camiseta, e andava cada vez mais rápido, até que ela se pusesse em meu caminho (depois de vestir um *sutian*). Depois de algumas vezes, eu me irritava e a atirava para fora do meu trajeto. Ela voltava e me cuspia. Começávamos uma briga acrobática, cada vez mais violenta, com algumas interrupções e surpresas. Exaustos, os dois se sentavam e, quase fazendo as pazes, ambos desistiam. Era a ira. Eu ia para um canto do palco, fazia uma parada de cabeça. Ela vinha, tentava se comunicar comigo. Eu ignorava. Ela se punha também em parada de cabeça, o que me fazia sair dali. Ela descia e começava a cantar e dançar uma música de Nina Simone, *Trouble In Mind*. Ao som de Nina Simone, e com o espírito dessa alegria, Deborah fazia um número de trapézio em balanço, debaixo de uma chuva de purpurina dourada, que eu vinha e coletava numa maleta 007. Era a cobiça. Quando ela descia, rolava pelo chão, sobre a purpurina, enquanto eu começava a fazer figuras numa das cordas ao fundo do palco. Invejosa, ela me derrubava. Até que eu subia até o topo de uma das cordas, me enrolava nela e, quando Deborah puxava a corda, eu caía de lá de cima, com um estrondo. Ela ajoelhava-se em cima de mim, e vomitava. Era a inveja. Saíamos para o palco todo escuro, com apenas alguns trapézios com refletores pendurados, que nós começávamos a balançar, de modo que a luz da cena era

móvel, errática, e às vezes nos iluminava, ao som de Nick Cave. Era um interlúdio. Isso se encerrava com os dois sentados cada um em uma cadeira, em torno da mesa ao fundo do palco, um em frente ao outro. Eu começava a ler um jornal. Ela começava a tentar alcançar minha mão, começar uma conversa, e voltava para a cadeira. Aquilo virava uma dança em torno da cadeira. Ia ao chão, embaixo da mesa, tocava meu sexo, sem que eu interrompesse a leitura. Cada folha de jornal lida caía no chão. Ela seguia até pegar a garrafa de vinho em cima da mesa, dar outro gole e começar a rolar no chão, sobre as folhas de jornal, masturbando-se com a garrafa. Ao final, depois de um gozo patético e insatisfatório, ela quebrava o copo na mesa. Eu não reagia. Ela arrancava o jornal da minha mão. Eu olhava para ela, tomava um gole de vinho, e pegava outro jornal. E a luz baixava lentamente, com ela sentando-se novamente na cadeira. Era a preguiça, e o final do espetáculo.

Deadly estreou no Festival de Curitiba, em 1997, e já na estreia causou comoção. No dia seguinte, todos os *VIP* do Festival (os convidados “importantes”) compareceram, inclusive o cenógrafo e diretor Gianni Ratto, que fez questão de subir as escadas para o camarim para nos parabenizar pelo que ele descreveu como “um espetáculo maravilhoso”, com um “cenário perfeito”.

Duas semanas depois, estreamos em São Paulo, no palco do Centro Cultural São Paulo, onde tínhamos criado *Deadly*: na sala Jardel Filho. Ali, fizemos uma curta temporada de 4 apresentações. Na quinta-feira, dia da estreia, tivemos cerca de 100 pagantes. Na sexta, casa quase lotada. No sábado e no domingo, lotamos com muita gente voltando para casa, por não conseguir entrar. O jornal *O Estado de S. Paulo* publicou, dois dias depois da estreia em Curitiba, uma matéria/crítica de Jotabê Medeiros, na qual ele desenvolve uma análise bastante elogiosa. De cara, o título da matéria é “Dança de Borelli é a maior entre as revelações” (18 de março de 1997, p. D2). Cobrindo o festival de Curitiba e publicando em São Paulo, Medeiros já tinha seu preferido naquela edição. E a matéria segue:

O espetáculo *Deadly* já pode ser considerado um marco definitivo no chamado “teatro físico”.

Não é dança, não é teatro, não é circo e é tudo isso ao mesmo tempo. Mais do que tudo, no entanto, o espetáculo *Deadly*, o mais radical e ao mesmo tempo o mais lírico apresentado até agora no 6º Festival de Teatro de Curitiba, abre nova era de perspectivas cênicas para o exaurido teatro-dança brasileiro. Apresentado na noite de domingo no Teatro Paiol, *Deadly* firma definitivamente a

carreira do coreógrafo Sandro Borelli e revela um talento praticamente desconhecido do grande público, o bailarino Rodrigo Matheus (idem).

Note-se que não éramos bailarinos, mas a linguagem principal do diretor era sim a dança. Assim, mesmo que não tivéssemos a técnica da linguagem, o fato de nos expressarmos fisicamente permitiu que Borelli, na direção, imprimisse um estilo da dança, ao lado dos elementos circenses e teatrais.

CÊNICAS

Dança de Borelli é a maior entre as revelações

O espetáculo 'Deadly' já pode ser considerado um marco definitivo do chamado 'teatro físico'

CURITIBA — Não é dança, não é teatro, não é circo e é tudo isso ao mesmo tempo. Mais do que tudo, no entanto, o espetáculo *Deadly*, o mais radical e ao mesmo tempo o mais lírico apresentado até agora no 6º Festival de Teatro de Curitiba, abre nova era de perspectivas cênicas para o exaurido teatro-dança brasileiro. Apresentado na noite de domingo no Teatro Paiol, *Deadly* firma definitivamente a carreira do coreógrafo Sandro Borelli e revela um talento praticamente desconhecido do grande público, o bailarino Rodrigo Matheus.

Matheus criou, em 1990, com a neozelandesa Deborah Pope, a companhia No Ordinary Angels, que tem se apresentado principalmente na Inglaterra, onde vive Deborah. Eles são professores convidados do Circus Space de Londres, do Circus Oz e do Flying Fruit Flys, da Austrália: Adeptos do teatro físico, toparam a parada de fazer algo com Borelli, estrela até agora exclusiva do circuito paulistano de dança, ainda sem a projeção que merece.

Deadly usa basicamente trapézios e muito vigor físico para narrar a ascensão, glória e queda de um relacionamento conjugal, uma espécie de *Cenas de Um Casamento* exposto às provações violentas do teatro físico na tradição do Fura dels Baus. "A necessidade de se falar da vida é que leva a tratar da violência", diz Deborah Pope. "De qualquer modo, a pesquisa sobre a violência é algo que está muito presente no trabalho do Sandro Borelli", completa Rodrigo Matheus. É uma preocupação tão presente no trabalho do coreógrafo que ele não pôde vir a Curitiba, vítima de uma contratura muscular nas costas adquirida em exercícios.

Como em Bergman, as cenas de um casamento encenadas por Matheus e Deborah não têm happy end, mas são revestidas de uma dose de desencanto e melancolia. Deborah e Matheus partem do ritmo alucinante da paixão, com uma cena mirabolante de "sexo aéreo", até a diluição no mormaço cotidiano.

Os dois dizem não ter a intenção de forçar limites entre linguagens, como faz por exemplo um dos coreógrafos que Matheus admira, o iugoslavo Josef Nadj (de *O Grito do Camaleão*). "A gente não começa um espetáculo querendo chegar a um limite", diz Matheus. Eles também não estão preocupados com uma hipotética estética multiculturalista. "Se conseguirmos essa fusão, no entanto, estaremos felizes", diz Deborah.

Deadly estreia em São Paulo no dia 26, na Sala Jardel Filho do Centro Cultural São Paulo. Entre os dias 19 e 21 de março, o grupo No Ordinary Angels estará fazendo uma oficina de teatro físico na Oficina Cultural Oswald de Andrade. (J.M.)

■ O repórter viajou a convite da organização do festival



Vidal Cavalcante/AE

Sandro Borelli: contando a ascensão e queda de um casal no palco

O Estado de S. Paulo, 18 de março de 1997, Caderno 2, p. D2.

Medeiros levanta também a questão dos limites e dos rótulos, tema de toda a carreira do espetáculo, além de levantar ainda mais um, que nos seguiu por bastante tempo, o de "teatro físico", conforme já vimos. Como era dirigido por um coreógrafo, muita gente considerava *Deadly* um espetáculo de dança. Como tinha números, era dividido em "cenas" e tinha técnicas circenses claras, além de não ter texto (ou ter muito pouco texto), muita gente o considerou um espetáculo de circo. E, por fim, como contava uma história, tinha uma temática, emoções e, por mais que

evitássemos, havia personagens, muitos consideravam um espetáculo de teatro. De minha parte, sempre achei que essa discussão reduzia aquelas verdadeiramente interessantes sobre o espetáculo.

8C — JORNAL DA TARDE

SP VARIEDADES

Intensas emoções em 'Deadly'

GRANDE SUCESSO NO FESTIVAL DE CURITIBA, PEÇA ESTRÉIA EM SP DIA 26, COM RODRIGO MATHEUS E A NEOZELANDESA DEBORAH POPE

Um dos maiores sucessos do 6º Festival de Teatro de Curitiba chega a São Paulo na próxima semana. O nome do espetáculo é *Deadly*, que significa "mortal" ou "fatal" em inglês. A produção fará temporada de 26 a 30 de março na sala Jardel Filho do Centro Cultural São Paulo. É um espetáculo obrigatório para o público que ama emoções intensas.

Os intérpretes de *Deadly*, que quase não abrem a boca, são o brasileiro Rodrigo Matheus e a neozelandesa Deborah Pope. Seis anos atrás, na Inglaterra, os dois formaram o grupo No Ordinary Angels, que em português significa "anjos nada comuns". Investem na pesquisa do trabalho físico e na linha do circo-teatro.

Matheus volta ao Brasil, por onde viajou com o espetáculo solo *Prometeu*, em que se pendura de cabeça para baixo em uma escada de bombeiros ao ar livre, para representar uma personagem mitológica grega. *Deadly*, dirigida pelo bailarino e coreógrafo Sandro Borelli, tem assunto mais terreno e imediato. Matheus e Deborah falam aqui das dificuldades de relacionamento de um casal. Os atores se penduram em cordas e trapézios voadores. A ação começa no solo, na plateia, avança depois para o palco e finalmente fica suspensa nos ares. Se o trapézio é uma das mais complexas técnicas circenses, o trapézio teatralizado de Matheus e Pope é extremamente desafiador. O trabalho corporal no trapézio torna quase impossível a construção de uma personagem. No entanto, os intérpretes de *Deadly* superam essa barreira. Vivem a história de um casal que se ama e se odeia, que parte de uma paixão antropofágica para uma intolerável indiferença.

Tudo isso é vivido apenas com gestos, ações e acrobacias. O espetáculo de Borelli avança em ritmo seguro e desemboca em cenas de incrível beleza. Caso do ato de amor no trapézio, algo já feito, por exemplo, pelo grupo Intrépida Trupe, mas não com essa graça e sensualidade. Outro momento memorável é o voo libertário e dourado da mulher, que atinge, sozinha, a perfeita felicidade. *Deadly* é teatro da melhor qualidade sendo também circo e pantomina. Só não é irretocável porque em algumas passagens tendem a cair no exercício físico.

Projeto

Na Praça Santos Andrade, o projeto Aquaríofobia, do grupo Caos & Acaso, continua a atrair público para sua Casa de Vidro. Quem passa pelo centro de Curitiba não resiste a dar uma espiada na aventura de Chico Pennafiel e seu grupo de atores, que estão instalados ali desde sexta-feira. A companhia vive a história de uma família de clowns que acorda um dia para descobrir que as paredes de sua casa se tornaram transparentes. Os atores estão aguentando bravamente a prova.

Temporadas

Hoje, *Tristão e Isolda*, de Enrique Díaz, termina temporada, e começam carreira *O Sonho*, de Gabriel Villela, e *Flor de Obsessão*, do grupo Pia Fraus, teatro de bonecos que conta histórias de Nelson Rodrigues. Amanhã entra *Senhorita Else*, de Márcio Aurélio. Na sexta-feira, em dose tripla, *O Casamento*, de Nelson Rodrigues, os *Reis do Lê-Lê-Lê*, de Gerald Thomas, e *Do Fundo do Lago Escuro*, de Domingos de Oliveira, com o Tapa. No sábado, estreiam *Polin e Um Deus Cruel*.

Alberto Guzik



Deborah Pope, em cena: atores vivem história de um casal pendurados em cordas e quase não abrem a boca

Jornal da Tarde, 18 de março de 1997, p. 8c.

Alberto Guzik, cinco anos depois do *Prometeu*, escreveu novamente sobre o trabalho do Circo Mínimo (matéria acima). Desta vez mais satisfeito com o resultado, o autor referenda, na chamada da matéria, o universo do espetáculo: "Intensas emoções em *Deadly*" (*Jornal da Tarde*, 18 de março de 1997, p. 8c). Como era uma reportagem sobre o Festival de Curitiba, logo no início escreveu que *Deadly* foi o "grande sucesso do Festival" (idem). E seguiu afirmando que "[...] é um espetáculo obrigatório para o público que ama emoções intensas" (ibid.).

Guzik escreveu que os atores "[...] investem na pesquisa do teatro físico e na linha do circo-teatro" (idem). Após citar o *Prometeu*, sem estender sua análise, Guzik tratou do que era claramente circense – a corda, as acrobacias, os trapézios,

reforçando os conceitos representação da linguagem, ao não incluir o teatro ou a dança no rol de habilidades compatíveis com o circo –, explicando que

Se o trapézio é uma das mais complexas técnicas circenses, o trapézio teatralizado de Matheus e Pope é extremamente desafiador. O trabalho corporal no trapézio torna quase impossível a construção de uma personagem. No entanto, os intérpretes de *Deadly* superam essa barreira.

[...] O espetáculo de Borelli avança em ritmo seguro e desemboca em cenas de incrível beleza. Caso do ato de amor no trapézio, algo já feito, por exemplo, pelo grupo Intrépida Trupe, mas não com essa graça e sensualidade. [...] *Deadly* é teatro da melhor qualidade e também circo e pantomima (ibidem).

E termina com uma ressalva: “Só não é irretocável porque em algumas passagens tendem a cair no exercício físico”.

No dia seguinte, Nelson de Sá publicava uma crítica, na *Folha de S. Paulo*. Nela, refere-se ao êxtase do público, algumas lágrimas, aos elementos cênicos mínimos, mas usados em sua expressão máxima; refere-se a sua cena preferida, o número de trapézio em balanço com a chuva de purpurina que cola no corpo da atriz/trapezista. Comenta que aquele seria meu melhor espetáculo e termina dizendo que “[...] com texto quase nenhum, Rodrigo Matheus e Deborah Pope revelam um teatro maior”:

CRÍTICA

'Deadly' leva paixão ao trapézio

NELSON DE SA
enviado especial a Curitiba

Uma paixão em sete quadros, os pecados capitais. "Deadly", na tradução literal, mortalmente, é um espetáculo que apresenta a paixão, o amor, em cenas de trapézio, de circo, com um envolvimento físico que não vê pecado nos "pecados".

Abraça cada um sem julgamento moral e retrata como só consegue fazer o melhor teatro, sem predisposição, espelho vivo. Os pecados, ainda que inspirem vagamente as cenas, não são explicitados, não chegam a atingir a consciência do público.

Distingue-se a ira em certa parte, na violência assustadora com que o "duo aéreo" No Ordinary Angels, do brasileiro Rodrigo Matheus e da neo-zelandesa Deborah Pope, se bate em cena.

Também, certamente, a luxúria,

com a paixão rolando pelo chão, os corpos agarrados, suados.

Aqui, a preguiça (talvez a avareza) da leitura do jornal de domingo, ele desatento a ela; ali, a gula, desenfreada.

Mas não são os sete pecados capitais, na realidade, que dão a linha da apresentação. O que chega ao público, que assiste extasiado, não faltando espectadores em lágrimas, é uma trama sem maior linearidade, mas bastante conhecida de todos: da paixão em seu início, suas crises, sua neurose e fim, não necessariamente nessa ordem.

Na ação de Rodrigo Matheus/Deborah Pope, a interpretação se mistura, se confunde com os números "aéreos", não faltando os sustos próprios do circo, mas aqui ligados inteiramente à dramaticidade, à emoção da cena.

Ela cai do trapézio, três, quatro metros, mas pára a centímetros,

segura por ele. Um ato de paixão, jamais de exibição formal.

Os elementos da cena são mínimos, dois trapézios, cordas que caem do alto, uma mesa. Mas cada um é usado na sua expressão teatral máxima.

Um deles, talvez o mais marcante pela beleza plástica, é a purpurina que cai, como cordas, cinco, seis fios intermináveis, sobre o corpo de Pope, em prazer indescritível, agarrando-se ao chão, sensualmente. Sensualidade que ela divide com Rodrigo Matheus, em seu melhor espetáculo, ele que já dava sinais de sua grande arte "aérea" em trabalhos como "Pentesiléias" e, sobretudo, "Prometeu Acorrentado", ambos apresentados nos últimos três anos em São Paulo.

Aqui, com texto quase nenhum, ao contrário das peças anteriores, Rodrigo Matheus e Deborah Pope revelam um teatro maior.

Folha de S. Paulo, 19 de março de 1997, Ilustrada, p. 6

No mesmo dia, um jornal do Rio de Janeiro, que também cobria o festival, noticiava: "Deadly: Surpresa em cena" (*Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 de março de 1997, p.3). E segue

Atores com amplo domínio de técnicas circenses, [...] emocionaram a plateia do Teatro Paíol no último domingo e segunda-feira, [...] fazendo a plateia prender a respiração a cada salto.

Difícil é definir o trabalho dos atores [...] (idem).

Nota-se que o aspecto que mais impactou o repórter (que não assinou a matéria) foram os movimentos ousados, os saltos, as acrobacias, ou seja, o aspecto mais "circense", do grande feito.

Deadly: surpresa em cena

O paulista Rodrigo Matheus e a neo-zelandesa Deborah Pope conseguem falar a mesma língua no palco: a do corpo. Atores com amplo domínio de técnicas circenses, os dois amigos que um dia se esbarra-ram num teste de teatro em Londres e formaram o grupo "No ordinary angels", emocionaram a platéia do Teatro Paiol no último domingo e segunda-feira com o espetáculo "Deadly", dirigido por Sandro Borelli. Entre cordas e trapézios, Rodrigo e Deborah apresentaram a montagem baseada nos sete pecados capitais vividos por um casal anônimo, sem "links" no tempo e no espaço. Na prática, os atores abriram a cortina para os pecados da relação a dois, fazendo a platéia prender a respiração a cada salto.

Difícil é definir o trabalho dos atores que antes de "Deadly" montaram "Prometeu". "Eu defino como um espetáculo teatral", tenta Rodrigo. "Acho que é uma espécie de ópera sem a cantoria", arrisca Deborah. Em resumo, eles atuam saltando separados ou juntos - muitas vezes um suportando o peso do outro com pernas ou ombros de forma arriscada no trapézio, ou mostrando am-



Atores usam trapézios e, de cabeça para baixo, deixam a platéia em suspense

pla destreza numa corda. Rodrigo e Deborah trabalham juntos desde 1989, quando se conheceram nos testes do espetáculo "Dreams of flying", em Londres. O ator morou na Europa até 93 e, desde então, encontra-se uma vez por ano com Deborah para traba-

lhar. "Algumas vezes a Deborah fecha alguns espetáculos lá fora. Se der para pagar minha passagem ou vou. Ou vice-versa. É assim que conseguimos trabalhar juntos", diz Rodrigo. Separados, eles dão aulas, fazem comerciais e o que mais aparecer para pagar as contas.

O esforço dos dois pelo trabalho tem seu retorno. Aplaudidos de pé na estréia, os atores receberam o carinho da platéia com um pouco de timidez e muito cansaço. São 50 minutos de espetáculo onde não param quietos. No mínimo, rolam pelo chão dando forma a uma nova cena. Cada uma com seu propósito de focar os prazeres e dissabores de um casal. "Estou interessado em lidar com complexidade da vida", afirma Rodrigo, idealizador da montagem. "A vida não é simples. Há o lado bom e ruim dos pecados", completa Deborah. Aliás, o lado

ruim do espetáculo é o fato de não ter a menor previsão de chegar ao Rio. Os atores e a produtora Mirtes Almeida almejam um lugar ao sol na cidade, mas ainda não sabem quando terão a chance de um palco por aqui.

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 19 de março de 1997, p. 3.

No mesmo dia, o jornal *O Estado do Paraná*, de Curitiba (abaixo), noticiou:

Leves, firmes, com uma expressão corporal que dispensa palavras, Deborah Pope e Rodrigo Matheus [...] encantaram o público que lotou completamente o Teatro Paiol nas duas apresentações de *Deadly*. [...] estabelecendo uma perfeita integração com o público através da emoção e das técnicas de corda e trapézio (20 de março de 1997, caderno Almanaque, p. 1).

Encantamento nas alturas

Maria do Carmo

Leves, firmes, com uma expressão corporal que dispensa palavras, Deborah Pope e Rodrigo Matheus, do grupo No Ordinary Angels, encantaram o público que lotou completamente o Teatro Paiol nas duas apresentações de "Deadly". Com direção de Sandro Borelli, trilha sonora e iluminação perfeitas, "Deadly" abordou os encantos e desencantos da relação homem-mulher, da paixão à indiferença, estabelecendo uma perfeita

integração com o público através de emoção e das técnicas de corda e trapézio. Dois momentos merecem destaque especial na apresentação de "Deadly": o vôo de liberdade que Débora

Antônio Augusto Jr.



□ Deborah Pope e Rodrigo Matheus em "Deadly".

mostra no balanço do trapézio, deslizando em meio a uma cortina de luzes e purpurina e o momento da indiferença, cruelmente pontuado pelo tic-tac de um relógio que parece não parar

nunca. "Deadly" é uma co-produção da Secretaria de Cultura de São Paulo e a FTC Entretenimento, empresa organizadora do Festival de Teatro de Curitiba. Com iluminação a cargo de Sandro Borelli e Rodrigo Matheus, "Deadly" tem Carla Candiottto como assistente de direção e Mirtes Mesquita na produção.

O Estado do Paraná, 20 de março de 1997, caderno Almanaque, p. 1

A cidade de Curitiba convidaria o espetáculo a retornar, no mesmo ano, para fazer duas semanas de temporada, no mesmo teatro, em agosto. Foi mais uma temporada de bom público e boa repercussão na imprensa.

Os sete pecados capitais em um grande espetáculo

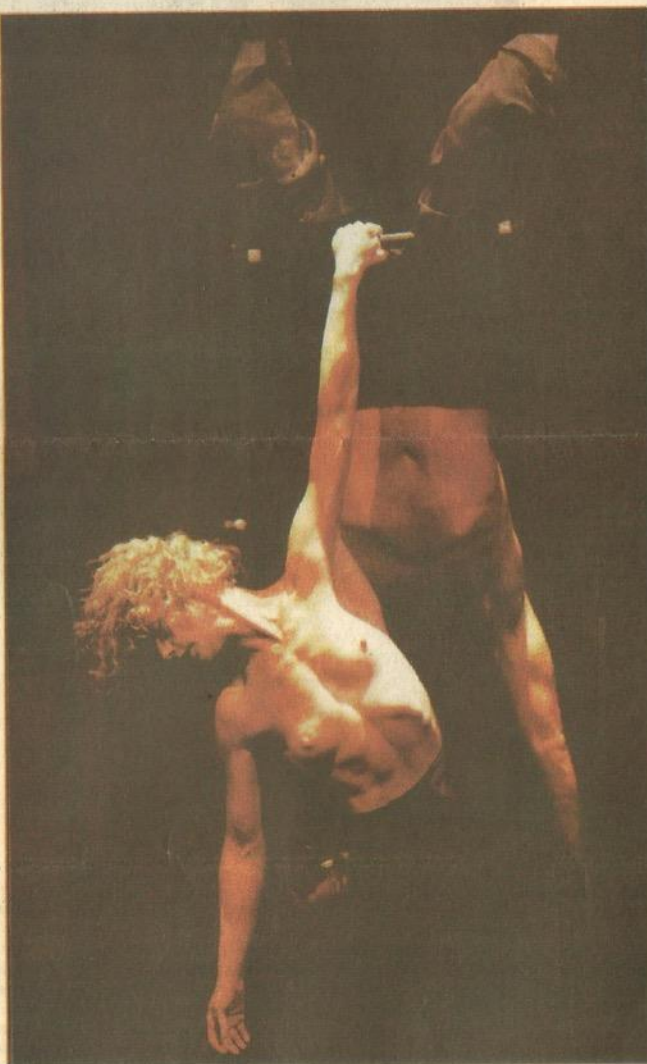
Depois de ser aclamado como um dos melhores espetáculos do último Festival de Teatro de Curitiba, "Deadly" volta a cartaz numa curta temporada no Teatro do Paiol.

Rodrigo Browne

Quando terminou o Festival de Teatro de Curitiba uma das peças que deixou saudade foi "Deadly", interpretada por dois atores mabaristas da companhia *No Ordinary Angels*, a neo-zelandesa Deborah Pope e o brasileiro Rodrigo Mateus. O espetáculo que impressionou o público pela sua beleza plástica, volta a cartaz e, desta vez, será encenado durante quatro dias, de quinta a domingo, no Teatro do Paiol. É um programa imperdível!

É bom esclarecer que durante a peça os atores não estabelecem um diálogo oral e sim corporal, conseguindo transmitir para o público cada um dos sete pecados capitais (gula, ira, luxúria, inveja, avareza, soberba e preguiça), que podem surgir numa relação entre um homem e uma mulher. Assim, o espetáculo é encenado no chão e no ar, com os personagens se pendurando em cordas e atravessando as extremidades do circular Paiol através de um trapézio.

A companhia *No Ordinary Angel* foi fundada há sete anos e investiga as possibilidades do teatro através do circo. Assim, Rodrigo e Deborah utilizam a linguagem do trapézio para contar a história de uma relação amorosa. Um fato impressionante é a precisão da linguagem corporal dos atores que conseguem transmitir, através do movimento corporal e do gestual, toda a intensidade de cada



Cena do espetáculo *Deadly* que apresenta os sete pecados capitais.

um dos pecados.

Um dos grandes trunfos de *Deadly* é a coreografia que foi realizada por Sandro Borelli. É uma perfeição. Logo no começo do espetáculo os dois atores rolam no chão um querendo, literalmente, comer o outro em cena. É a Gula. Em seguida, eles se penduram e um tenta alcançar o outro através das cordas penduradas no teatro. A Soberba não

permite. Os pecados do casal vão acontecendo um a um. O palco vira um grande campo de batalha. Os dois atores querendo agradir o outro, é a hora Ira.

O momento mais bonito do espetáculo reúne, quase no mesmo instante, três pecados juntos. A atriz Deborah Pope se balança no trapézio e passando sobre a cabeça do público, vai de ponta a ponta do Paiol. É nesta

hora que acontece uma verdadeira chuva de ouro, onde um pó dourado cai em cena no Paiol, com a trapezista atravessando a tempestade dourada. Uma verdadeira pintura da Luxúria. Enquanto chove ouro, o ator Rodrigo Mateus está no chão, a princípio com uma grande Inveja e depois tomado pela Avareza do ouro que ele recolhe. Para finalizar o espetáculo a Preguiça toma conta da relação...

Depois de diversas viagens pelo Brasil, no final de 1998, fomos para a Espanha, participar do Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Lá, foi publicada na imprensa local a crítica abaixo:

Unos ángeles nada comunes en la sala Central Lechera

Ficha técnica

Título: Deadly.
Nacionalidad: Brasil.
Director: Sandro Borelli.
Grupo: No ordinary angels.
Reperto: Deborah Pope, Rodrigo Matheus.

JOSE. A. TRONCOSO

CADIZ

La sala de la Central Lechera se puso en pie para aplaudir el trabajo del grupo brasileño No Ordinary Angels.

Deadly es el nombre del montaje de esta increíble pareja de actores-acróbatas, con el que han conseguido elevar el listón de este FIT y llevarnos a lo más alto de la carpa de un circo cuajado de trapecios.

Deborah Pope y Rodrigo Matheus fueron la pareja encargada de transformar La Lechera en una improvisada carpa circense, utilizando este escenario para contarnos la historia de lo cotidiano; la historia de una relación común, que avanza y retrocede, se estanca y vuelve a avanzar después para descubrir finalmente que hace ya algún tiempo que las cosas dejaron de ser lo que habían sido, para pasar a ser lo mismo de siempre.

Normalmente, solemos asociar el teatro corporal con algo plástico pero incomprensible que a menudo suele convertirse

en una mera exhibición de las aptitudes físicas actorales. No es este el caso de este montaje, en el que ambas cualidades están bien balanceadas, sin que los sorprendentes ejercicios acrobáticos roben protagonismo a la historia, y en el que la historia se sirve de la expresión para potenciarse y llegar al público.

Pero no es este el primer montaje que intenta fusionar las técnicas de circo con las técnicas tradicionales de interpretación, en lo que ha dado en llamarse Circo Contemporáneo. Otro de los grandes exponentes dentro de esta nueva tendencia teatral son el grupo francés Les Colporteurs que con una magnífica versión para circo de *El barón rampante*, cosecharon un gran éxito de crítica, no tanto de público, en la pasada temporada teatral sevillana.

Novedosa o no, lo que sí es cierto es que son cada vez más los seguidores de esta mezcla de circo y teatro, debido entre otras cosas al buen hacer de grupos como el que hemos tenido ocasión de disfrutar en este festival.

Un festival que programando obras de este tipo parece intentar recuperar el tiempo perdido, apostando por propuestas más actuales y comprometidas que el público echaba de menos y que en ocasiones como ésta agradece quitándose el sombrero.

(Información, Cádiz, Espanha, 21 de Outubro de 1998, p. 11)

Em uma crítica bastante positiva, José A. Troncoso começou narrando que a sala “ficou de pé” para aplaudir-nos, já que teríamos conseguido “elevar o nível” daquela edição do Festival; o autor escreveu que “normalmente” associavam “[...] o teatro corporal com algo plástico mas incompreensível” (TRONCOSO, 1998) e que frequentemente se tornava “mera exibição de aptidões físicas atorais” (idem), em uma clara predisposição sobre o que podiam ser espetáculos de “teatro físico”; mas ressaltou que este não teria sido o caso de *Deadly*, no qual as duas qualidades estariam “bem equilibradas” (id.) e que a presença da produção seria relevante por “tentar recuperar o tempo perdido, apostando nas propostas mais atuais e comprometidas que o público necessitava” e que o público, em ocasiões como aquela, agradeceria “tirando o chapéu” (ibidem). Ou seja, o espetáculo parecia ter conseguido superar um histórico de experiências negativas com espetáculos que misturavam circo e teatro, ou espetáculos de circo em festivais de teatro.

Em 1998, em função das dificuldades de apresentar o espetáculo com Deborah Pope, e os custos envolvidos em trazê-la de Londres para o Brasil, Erica Stoppel, atriz e trapezista argentina naturalizada brasileira foi convidada para substituir Pope, quando considerássemos que não seria possível trazê-la e as apresentações valessem a pena.

Assim, com Erica, *Deadly* fez parte do Festival de Teatro Físico e Visual da Cultura Inglesa-SP. Vencendo-o, foi premiado com apoio para ir a Edimburgo, apresentar o espetáculo no maior festival de teatro do mundo, em número de apresentações e espetáculos. A viagem aconteceria no ano seguinte, em julho e agosto. O Festival da Cultura Inglesa era capitaneado por Laerte Mello, ator e produtor, que até hoje divide suas carreiras administrativa e artística com admirável empenho.

Júri escolhe espetáculo que vai em 99 a Edimburgo

'Omstrab', 'Irmãos do Tempo' e 'Deadly' são os três concorrentes brasileiros que participam da final do III Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico para participar da tradicional mostra de teatro da cidade escocesa

É hoje. A partir desta noite, no Teatro da Cultura Inglesa, em Pinheiros, um júri convidado pela instituição estará escolhendo o espetáculo que irá representar o Brasil em 1999 em uma das mostras que compõem o Fringe, evento integrante do festival de teatro de Edimburgo, na Escócia, considerado hoje um dos mais, se não o mais importante do mundo.

O vencedor de 98 será anunciado na quinta-feira, quando o grupo Pia Fraus, que ganhou o festival de 96, apresenta a montagem vencedora naquele ano, *Flor de Obsessão*, dirigido por Francisco Medeiros.

São três os concorrentes que participam da final do III Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual: *Omstrab*, que tem roteiro e direção de Fernando Lee, *Irmãos do Tempo*, de Neca Zarvos e Raquel Ornellas, e *Deadly*, dirigida por Sandro Borelli, com Rodrigo Matheus e Erica Stoppel no elenco.

Movimentos

O espetáculo selecionado pelo júri, integrado pelo crítico Edécio Mostaço, o mímico e professor Eduardo Coutinho, o ator inglês Mark Hopkins e a gerente de marketing Christina Thornton, terá sua primeira apresentação em

transpostos para ambientes desprovidos de cenários e figurinos, ganhavam um relevo de grande impacto. Berkoff esteve no Brasil há seis anos, a convite do Festival Internacional de Artes Cênicas, organizado por Ruth Escobar. A mestria de Berkoff na apresentação de um complexo conto de Edgar Allan Poe, *O Coração Denunciador*, assombrou o público. E deu início a uma voga de teatro físico brasileiro que tem dado bons frutos.

Esta é a terceira vez que a Cultura Inglesa realiza em São Paulo seu festival de teatro físico, que é bienal. "Escolhemos essa técnica por ser uma vertente recente da arte teatral que estamos procurando incentivar no Brasil", diz Christina Thornton, responsável pelo marketing da Cultura Inglesa de São Paulo.

Investigação de sons

As três montagens finalistas já foram apresentadas na cidade. São trabalhos que se destacaram pela originalidade da pesquisa, intensidade das interpretações ou criatividade. *Omstrab*, de Fernando Lee, com o grupo homônimo, que será apresentado hoje, é uma investigação sobre sons e ritmos de raiz brasileira, do coco ao repente.

Em cartaz amanhã, *Irmãos do Tempo* são as bruxas que surgem em *Macbeth*, de Shakespeare, e inspiraram suas criadoras a falar do universo feminino a partir do ângulo dessas personagens incommuns. A atração de quarta-feira é *Deadly*, mistura circo e teatro usando um trapézio e muita acrobacia para falar da crise de um casamento. Rodrigo Matheus e Erica Stoppel interpretam a dupla que se



'DEADLY': peça de Sandro Borelli é uma das finalistas para ir a Edimburgo

Jornal da Tarde, 26 de outubro de 1998, caderno Variedades, p. 6.

Antes de irmos a Edimburgo, tivemos a oportunidade de fazer algumas apresentações na Inglaterra, em fevereiro de 1999. A apresentação no Circus Space, espaço de treinamento e aulas de circo que, no passado, tanto eu quanto Pope tínhamos ajudado a abrir e equipar, idealizado pelo visionário Jonathan Graham, e onde dei aulas de trapézio de voos por alguns anos, atraiu a crítica da revista especializada em teatro físico e visual, circo, dança e mímica, *Total Theatre*. Anne-Louise Rentell escreveu:

Deadly No Ordinary Angels

The Circus Space, February

Directed by Sandro Borelli and performed by Deborah Pope and Rodrigo Matheus, *Deadly* traces the life of a relationship from first passion and the onslaught of physical desire to the union's disintegration into cruelty and self-abuse. It combines circus, dance and performance in a seamless production that tests the boundaries and possibilities of physical theatre.

The success of the production rests with its use of visual and physical metaphor for emotional states and the varying stages of the couple's relationship. We first meet them sucking and devouring each other, drawing blood as they tumble across the stage. The audience is soon aware that this coupling is more a passionate battle of wills than a calm and tender union. Deborah Pope gives a shining and ecstatic swinging trapeze routine. This is a highlight of the evening and the one time when her character's spirit is lifted out of the intensity of the relationship. Her joy is soon substituted for frustration and the final image is a desperate one: locked out of communication with the man she loves, the woman seeks solace in drink.

Deborah Pope and Rodrigo Matheus present the eternal male-female conundrum with physical and emotional honesty. Humour and violence combine in two strong and stylish performances. The theme of *Deadly* is not necessarily an original one, but the approach *No Ordinary Angels* takes forces the audience to see and feel in a more theatrically challenging and rewarding way. This is an accomplished and exciting piece of pure physical theatre.

Anne-Louise Rentell

Revista

Total Theatre, Londres, Inglaterra, janeiro de 1999, p. 21

[...] *Deadly* [...] combina circo, dança e performance em uma produção uniforme que testa os limites e possibilidades do teatro físico.

O sucesso desta produção reside no uso de imagens e dos corpos como metáforas para os estados emocionais os estágios variados do relacionamento de um casal. [...] Deborah Pope oferece uma brilhante e extasiante sequência no trapézio. Esse é o ponto alto da

noite e o momento que o espírito da personagem é erguido para além da intensidade do relacionamento. Sua alegria é logo substituída por frustração e a imagem final é desesperada: impossibilitada de se comunicar com o homem que ama, a mulher busca consolo na bebida.

Deborah Pope e Rodrigo Matheus apresentam a eterno enigma macho-fêmea com honestidade corporal e emocional. Humor e violência combinam em duas performances poderosas e elegantes. O tema de *Deadly* não é necessariamente original, mas o *approach* do grupo força o público a ver e sentir de maneira teatralmente mais desafiadora e gratificante. Esta é uma obra empolgante de puro teatro físico (Revista Total Theatre, Londres, janeiro de 1999, p. 21 – tradução livre do autor).

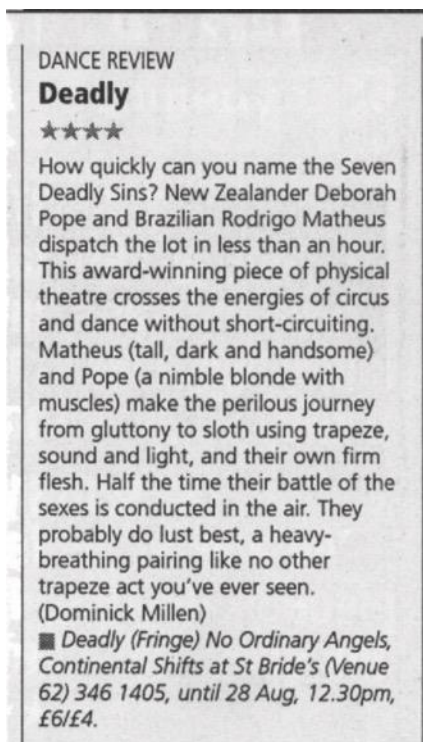
Assim, em agosto de 1999, *Deadly* foi para o prestigiado Festival de Edimburgo. A imprensa ficou interessada, já que o apoio da Cultura Inglesa significou filipetas, mídia paga nos principais veículos e certa notoriedade, chancelada pelo Festival brasileiro. Com isso, a imprensa não demorou a comparecer à apresentação. E o jornal *The Scotsman*, principal veículo de divulgação e de seleção dos espetáculos (apontando que espetáculos o público deveria privilegiar) incluiu *Deadly* na sua *hot list* (lista quente).



The Scotsman, 19 de agosto de 1999, p. 3.

“Descubra sobre essa tão comentada produção brasileira, uma deslumbrante combinação de dança, teatro e circo” (*The Scotsman*, 1999), foi o texto da nota. Como Erica Stoppel tinha sido o canal da ida para Edimburgo, Deborah deixou-a

fazer a segunda semana de apresentações. Assim, teve a oportunidade de orientá-la na primeira semana e, na segunda, pôde assistir a sua criação.



The List Magazine, Edimburgo, 19 a 26 de agosto de 1999, p. não identificada

Dominick Miilen escreveu, para a revista *The List*:

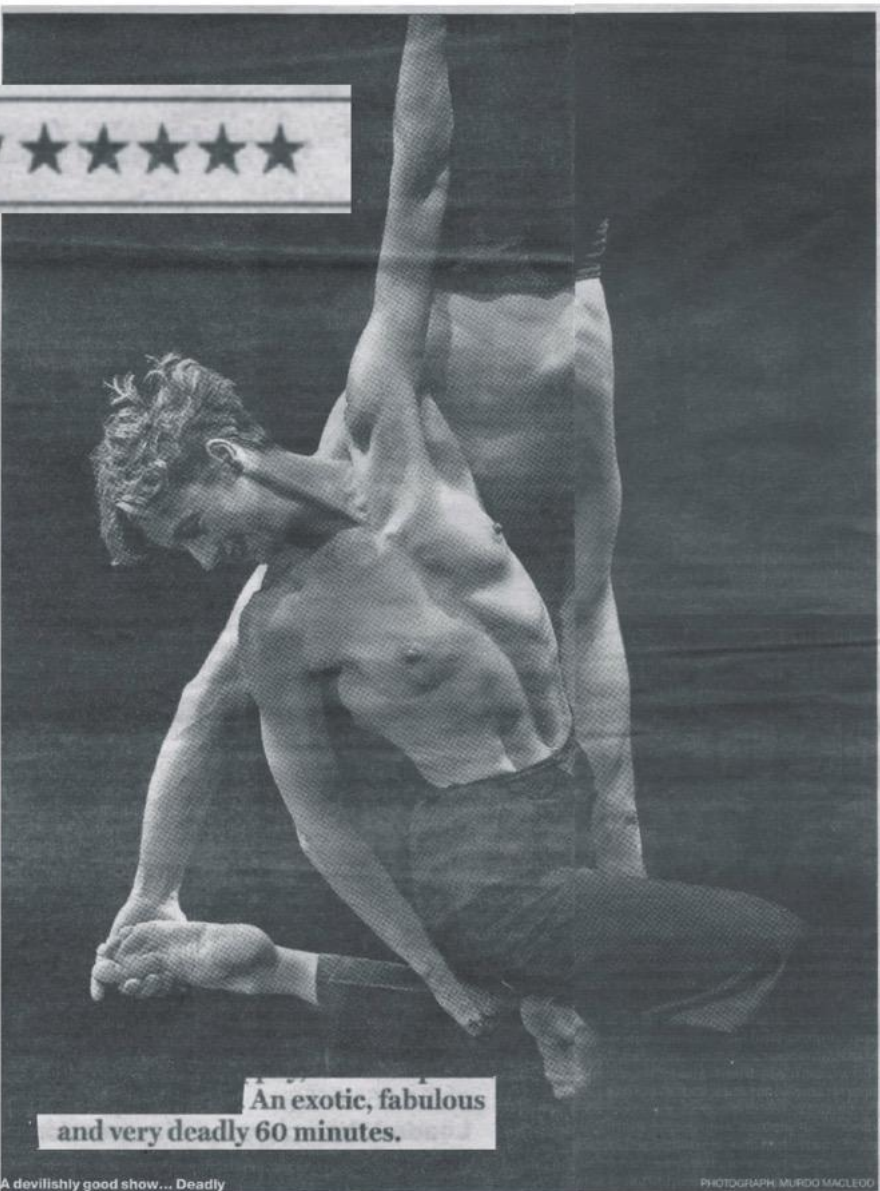
[...] Esta premiada peça de teatro físico une as energias do circo e da dança sem curtos circuitos. Matheus [...] e Pope [...] traçam uma perigosa trajetória entre gula e preguiça usando trapézio, som, luz, e seus próprios corpos. [...] Luxúria é provavelmente o que eles fazem melhor, um arfante dueto como nenhum outro número de trapézio que você tenha visto antes. (*The List Magazine*, Edimburgo, Escócia, 19 a 26 de agosto de 1999, página não identificada, tradução livre do autor).

Nas duas semanas tivemos casas lotadas todos os dias. Talvez o retorno mais importante da mídia tenha sido a efusiva crítica publicada pelo prestigioso *The Guardian*, de Londres, que cobre de perto, com grande equipe, o festival escocês. Lyn Gardner deu à produção a cotação máxima de cinco estrelas, garantindo definitivamente público para a temporada. Abaixo, alguns trechos.

[...] Você nunca viu nada tão erótico ou tão faminto. [...] O grupo é extraordinário. [...] E este é um espetáculo diabólico: sensual, seguro, com um forte apelo emocional, no casamento das técnicas circenses ao teatro, com efeito estupendo.

[...] Seu grande sucesso está em criar uma rara e perfeita união entre circo e narrativa, e atuações nas quais cada acrobacia tem um sentido metafórico muito além da sua simples demonstração de habilidade. O incrível é que os corpos dos atores não se quebram. Mas ao final de um longo e intenso caso de amor que termina de forma infeliz, é o espírito que acaba esmagado. 60 minutos exóticos, fabulosos e realmente letais. (Lyn Gardner, *The Guardian*, Londres, 18 de agosto de 1999, p. 4 – tradução livre do autor).

The Guardian, Arts, Edinburgh, London, Inglaterra, 18/08/1999



Deadly ★★★★★

Theatre reviews
Deadly ★★★★★
 Continental Shifts at St Brides

A man and a woman stand back to back. The light shining on their heads gives a halo effect. The woman licks the man's hand. He tries to bite hers. Soon they are gobbling each other up. Rolling fully clothed on the floor, consuming each other. You have never seen anything so erotic and so greedy. They cannot get enough of each other. There is blood on his hand and her teeth. Suddenly they both sit up. They burp like two kids pigged out on cake.

Their name does not lie. The Brazilian group, No Ordinary Angels, is quite extraordinary, and this is a devilishly good show: sexy, confident and with a strong emotional hit as it marries circus skills to drama to stupendous effect.

To a range of music from classical to techno, a man and a woman play out their relationship within the framework of the seven deadly sins. Almost literally you see the highs and lows as they swing through the air in ecstasy or trample upon each other's bodies in contempt. This is a piece sprinkled with fairy dust and shot through with the extremes of happiness and despair.

Its great success is in creating a rare and perfect union between circus and narrative and a performance in which each physical feat has metaphorical meaning far beyond the mere fact of its skill. The wonder is that these performers' bodies don't break, but just as at the end of a long, intense love affair that ends unhappily, it is the spirit that is crushed. An exotic, fabulous and very deadly 60 minutes.

Lyn Gardner
 Till August 28. Box office: 0131-346 1405.

An exotic, fabulous and very deadly 60 minutes.

Its great success is in creating a rare and perfect union between circus and narrative and a performance in which each physical feat has metaphorical meaning far beyond the mere fact of its skill. The

A devilishly good show... Deadly

PHOTOGRAPH: MURDO MACLEOD

The Guardian, Londres, Inglaterra, Arts, 18 de agosto de 1999, p. 4.

O jornal *The Scotsman*, de maior tiragem de Edimburgo, também publicou uma crítica, outorgando ao espetáculo quatro estrelas:

Fusões de teatro físico e habilidades circenses não ficam muito melhores que este catálogo dos sete pecados capitais, reveladoramente filtrados pelo relacionamento de um casal heterossexual.

[...] As intenções dos artistas [...] são sempre impressionantemente claras, sucintas e dramaticamente ousadas. Dirigido por Sandro Borelli, seu espetáculo nunca se utiliza de trucagem. Eles chamam a si mesmos *No Ordinary Angels* (anjos não ordinários). Eles não mentem (HUTERA, Donald. *The Scotsman*, Edimburgo, 23 de agosto de 1999, p. 16 – Tradução livre do autor).



The Scotsman, Edimburgo, 23 de agosto de 1999, p. 16.

Hutera não vê o uso do truque circense como mera técnica, como alguns viram. Ele viu sentido nos truques. E os identificou.

'Deadly' é premiado em Edimburgo

A montagem de teatro físico *Deadly*, dirigida por Sandro Borelli, com Rodrigo Matheus e Deborah Pope (ou Erika Stoppel), apresentou-se no festival Fringe de Edimburgo, na Escócia, e ganhou o Total Theatre Award/Public's Choice, como o melhor trabalho de teatro físico. O espetáculo recebeu também cinco estrelas da crítica do jornal *The Guardian*. A viagem de *Deadly* teve o apoio da Cultura Inglesa.

*Jornal da Tarde
SP Variedades
2 de Setembro, 1999*

Jornal da Tarde, Caderno SP Variedades, 2 de setembro de 1999, p. 3.

Em Edimburgo, o espetáculo recebeu convites para retornar à Grã-Bretanha já no ano seguinte, para o Mime Festival, em Londres, prestigioso festival de teatro físico incluindo espetáculos que privilegiam as linguagens corporais, e outras apresentações; também acontece em Glasgow, na Escócia.

Assim, em 2000, retornamos a Londres.

No dia 12 de janeiro, o jornal *The Guardian* dedicou espaço considerável ao espetáculo:

First there was De La Guarda, then the Dome spectaculars, and now the beautiful Deadly. Suddenly the hottest shows are high above the ground, says **Lyn Gardner**

Love is in the air

[illegible]

Deborah Pope and Rodrigo Mathias swing through the air in octet; they sometimes almost rub, muscled bodies entwined. Another time they tumble upon each other in utter contempt. The two dancers combine the skill of acrobats with the expressiveness of actors.

Deadly is a raw and perfect union between circus and narrative, and after winning audiences in Edinburgh last summer it arrives in London this

who have experienced abusive relationships have found Dredly almost unbearable to watch.

Pope believes the piece "makes a bigger statement by making no statement," instead depicting the relationship as a never-ending circle. "I think we were aware of the responsibility when making Dredly," she says.

"It tries to be honest. It is the honesty that some people find difficult to deal with," she says. "It says that the world isn't

work part of the Lamb's domestic life. "I was a part of the family," she says. "I had a place in the house, and I had a place in the family."

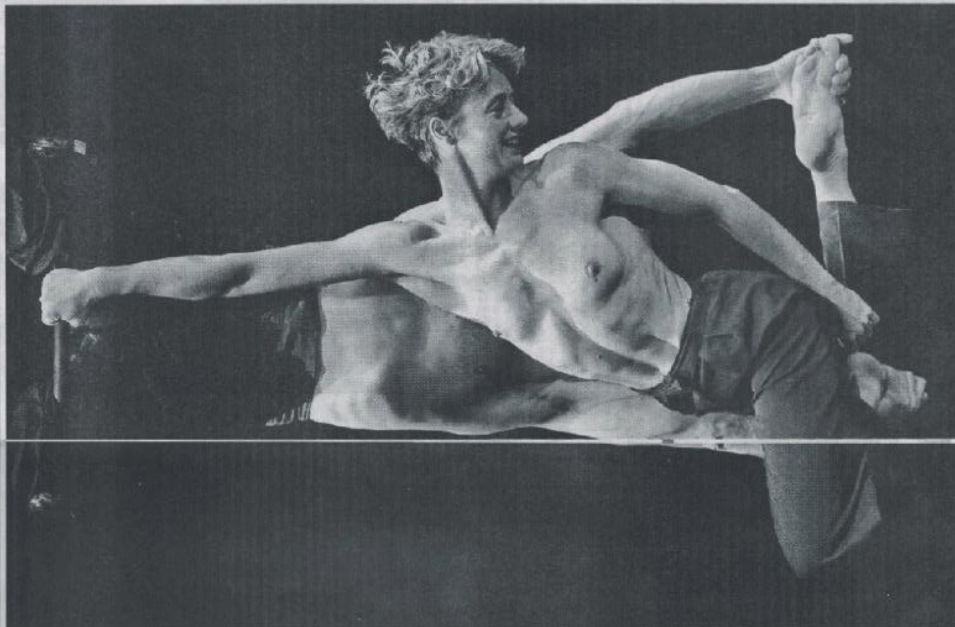
Domestic Presence is a modestly illustrated 200-page book, compiled in 1997 by the author's son, Stephen, and published by the University of California Press. It is a collection of letters, photographs, and other documents that trace the life of the woman who was the first wife of the first president of the United States.

Domestic Presence is a modestly illustrated 200-page book, compiled in 1997 by the author's son, Stephen, and published by the University of California Press. It is a collection of letters, photographs, and other documents that trace the life of the woman who was the first wife of the first president of the United States.

Part of the appeal of Comedy is the assurance of its audience that it will be a good time. The very fact that Pope and Malheur interact with one another, their bodies almost touching, is a necessary condition of the comedy. The two will one day be together, so entirely dependent on the strength and the other to flick the whole piece to startlingly beautiful, at one point the two go to opposite ends of the stage to pick up their lines. It is a beautiful, beautiful comedy. It does seem brief, but I don't

[illegible]

Quart's *Chin Futuro*.
Quart is at the Churchill Arts Centre,
200, Waterloo Road, SE1 8PU, London
and the Puccini Rooms, London SE1
017. DDC 42.42, from January 15-16 as
part of the London International Music
Festival. Ten hours.



Hanging on... Deborah Pope and Rodrigo Mathews in Deadly Motives

*The Guardian
Londres, Inglaterra
12/01/2000*

The Guardian, Londres, 12 de janeiro de 2000, p. 14/15.

O jornal, em janeiro, para noticiar a estreia de *Deadly* no International Mime Festival, no Purcell Rooms, South Bank Center, à beira do Tâmis, convidou a mesma Lyn Gardner para escrever a matéria que ocupou duas páginas centrais do caderno de artes. A matéria começava dizendo: "(...) Primeiro foi o De La Guarda, depois os espetaculares artistas do Dome, e agora o lindo *Deadly*. De repente, os

melhores espetáculos estão lá em cima, escreve Lyn Gardner" (*The Guardian*, Londres, 12 de janeiro de 2000, p. 14-15).

THE technical virtuosity of the opening act for this year's Mime Festival makes De La Guarda at the Roundhouse look like a bunch of adolescents twanging their own knicker elastic.

The show by **No Ordinary Angels, Deadly**, ostensibly examines the seven mortal sins through aerial choreography and acrobatics; actually the identifiable plotline is that of a romance, from greed through lust to apathetic sloth.

Angels Rodrigo Matheus and Deborah Pope perform the lust section on a trapeze 12ft above the Purcell Room stage, their naked torsos writhing across one another in increasingly improbable fits of daring. This must be as close as a stage performance has ever got to communicating the ecstatic agony of a sexual experience. So glorious is this performance, ten minutes into the

Hettie Judah

On the fringe



show, that the sensational solo work and fabulously acrobatic bust-ups that follow all seem to fall short. Overall, for sheer sexiness, excitement and raw skill, *Deadly* is about as good as it gets.

The advantage of learning a skill before taking to the stage is one that **Economical Truth** (Oval House) would do well to note. Cloaking themselves in a carapace of borrowed, out-of-date cool — stickers, animation and superficial pop culture references — their new show, *A Little Sexy Something*, is in fact an overbudgeted, overlong, overheated

sprawl. Despite the banging music, the anticipated dance sequences never happen, and no attempt is made at drama, development or characterisation, the company relying instead on leering at the audience and indulging in smug confessionalism.

Fortunately there is still work on the fringe that reeks of time, effort and grand ideas, one of which is **Scarlet Theatre Company's** *Seagulls* which opens tonight at BAC. An expressionist tribute to the extraordinary Russian theatre director Meyerhold, *Seagulls* follows the last day of rehearsals before Stalin shuts down his theatre and Meyerhold is arrested, imprisoned, tortured and eventually executed. The performances are wonderfully eccentric, particularly Burn Gorman as Meyerhold, and the staging is suitably irreverent.

The Times, Londres, 18 de janeiro de 2000, p. não identificada.

Na semana seguinte, o jornal *The Times* de Londres publicou uma crítica de Hettie Judah, onde ela chama a atenção para o nível técnico do espetáculo:

O virtuosismo técnico do espetáculo de abertura do Festival Internacional de Mímica deste ano faz com que De La Guarda, em cartaz no Roundhouse, pareça um punhado de adolescentes brincando com os elásticos de suas cuecas.

[...] Rodrigo Matheus e Deborah Pope interpretam luxúria em um trapézio a 12 pés acima do palco do Purcell Room, seus torsos nus deslizando um pelo outro em crescentes e improváveis explosões de ousadia. Este deve ser o mais próximo que uma encenação jamais chegou na comunicação da agonia extasiante da experiência sexual. Tão gloriosa é a cena, com 10 minutos de espetáculo, que os sensacionais trabalhos individuais, e o fabuloso combate acrobático que se seguem parecem menores do que foi visto até então. No todo, pela sensualidade, excitação e técnica bruta, não se pode esperar nada melhor que *Deadly* (Hettie Judah, *The Times*, Londres, 18 de janeiro de 2000, s/p.)

A crítica, que trata de três espetáculos no mesmo texto, faz menção à necessidade que tem outro espetáculo de adquirir técnica, antes de ser montado. No dia seguinte, Huttera escreveu para a importante revista *Time Out*, chamando o espetáculo de “wickedly good”, ou “perversamente bom”:

'Deadly'

No Ordinary Angels

It's almost infinite what you can do with circus,' says Brazilian performer Rodrigo Matheus. 'If you push the techniques you can go anywhere.'

In 'Deadly', the inaugural production of this year's London International Mime Festival (see Feature), he and co-star Deborah Pope use the energies of circus, dance and physical theatre to chart a perilous journey into relationship hell. Their vehicle is the seven deadly sins, and the result is a wickedly good, hour-long drama.

Here gluttony becomes a mutual devouring that ends with a burp and a belch. Lust, a bare-chested series of swinging carnal clings, climbs and drops, is the last word in heavy-breathing, erotic power. Has sin ever looked this yummy? (No wonder Matheus and Pope won a Total Theatre Award on the Edinburgh Fringe as 'the company you would most like to get physical with'.)

But their post-coital come-down is literal, a knock-down, dragged-out fight full of daring flips and edgy, comic abrasions. Avarice turns Pope into a giddy glitter-girl. As the embodiment of sloth, Matheus reads the papers, indifferent to her hunger for him. And suddenly we're back where we started.

The show, directed by choreographer Sandro Borelli, never stoops to mere tricksiness. The performers' intentions are always thrillingly clear and their emotional detail exact. Pope and Matheus call themselves No Ordinary Angels. They don't lie. *Donald Huttera*
'Deadly' at the Purcell Room, Jan 15-19.

Revista *Time Out*, Londres, 12-19 de janeiro de 2000, p. 54.

O escocês *The Herald*, de Glasgow, na matéria sobre as apresentações de *Deadly* na cidade – após Gloucester, Cambridge e High Wycombe –, no teatro Tron, em fevereiro de 2000, publicou:

Keith Bruce escreve sobre a apresentação, em Glasgow, de um premiado espetáculo que combina circo, teatro e dança. No seu melhor, move e toca a plateia em um nível diferenciado, de uma forma que somente corpos podem tocar (*The Herald*, Glasgow, 03 de março de 2000, Arts, p. 4 – tradução livre do autor).

E o jornal *The Metro*, também de Glasgow, publicou:

[...] *Deadly* mereceu críticas entusiasmadas por suas apresentações no Festival Internacional de Mímica de Londres, e no Fringe de Edimburgo. [...] *Deadly* já é um dos espetáculos mais comentados no mundo da dança, e deixa as próximas produções da temporada com grande responsabilidade (*The Metro*, Glasgow, 03 de março de 2000, caderno Arts, p. 4 – tradução livre do autor).

Este veículo situou *Deadly* no universo da dança. Provavelmente por ser esta a origem do autor da matéria. Mas isso não passa de especulação.

18 Wednesday, February 2, 2000

DANCE
deadly

Tomorrow until Saturday, Tron Theatre, Trongate, Glasgow, 8pm, Thur £6.95, Fri and Sat £8.95. Tel: 0141 552 4267

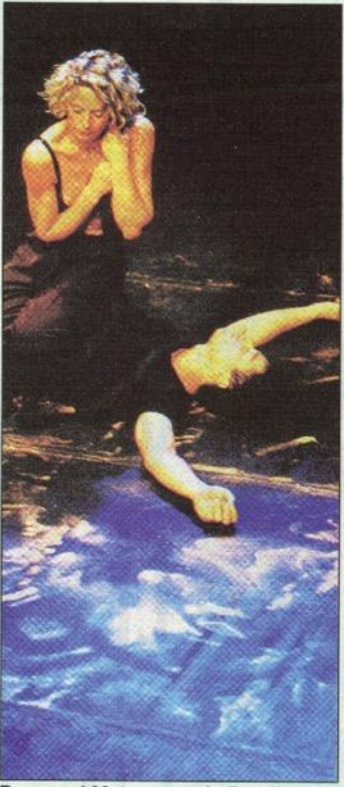
The Tron launches its new spring programme tomorrow night with the first of three performances of the award winning production, *Deadly*. Performed by the No Ordinary Angels company, consisting of New Zealander Deborah Pope and South American Rodrigo Mateus, *Deadly* has won rave reviews for its previous performances at the London Mime Festival and the Edinburgh Fringe.

The 'circus theatre' work explores the seven deadly sins through the relationship between a man and woman, their pleasures and frustrations illustrated by a mixture of choreography and acrobatics, most spectacularly on a trapeze 12ft above the floor.

Pope and Mateus have backgrounds in theatre, dance and circus and set out to create a hybrid of all these forms, Pope says: 'The work is more symbolic than it is theatrical as it can be read visually. We don't speak during the performance, so emotion has to be communicated through the visual image.'

Deadly is already one of the dance world's most talked about performances and gives productions at the New Moves dance festival, taking place at the Tron next month, a lot to live up to.

Andrew Williams



Pope and Mateus star in *Deadly*

The Metro, Glasgow, 03 de março de 2000, caderno Arts, p.4.

Engel im Höhenrausch

**Tollwood: Das Duo
No Ordinary Angels
mit der Performance
»Deadly«**

Schwerelos, federleicht, anschniegams – zwei Engel schweben im Raum, um schließlich wie Steinschlag auf den Beton der Wirklichkeit zu stürzen, mit gebrochenen Flügeln. Die „No Ordinary Angels“ sind wahrhaftig keine gewöhnlichen Engel und ihr Stück „Deadly“ ein atemberaubender, tödlicher Höhenflug.

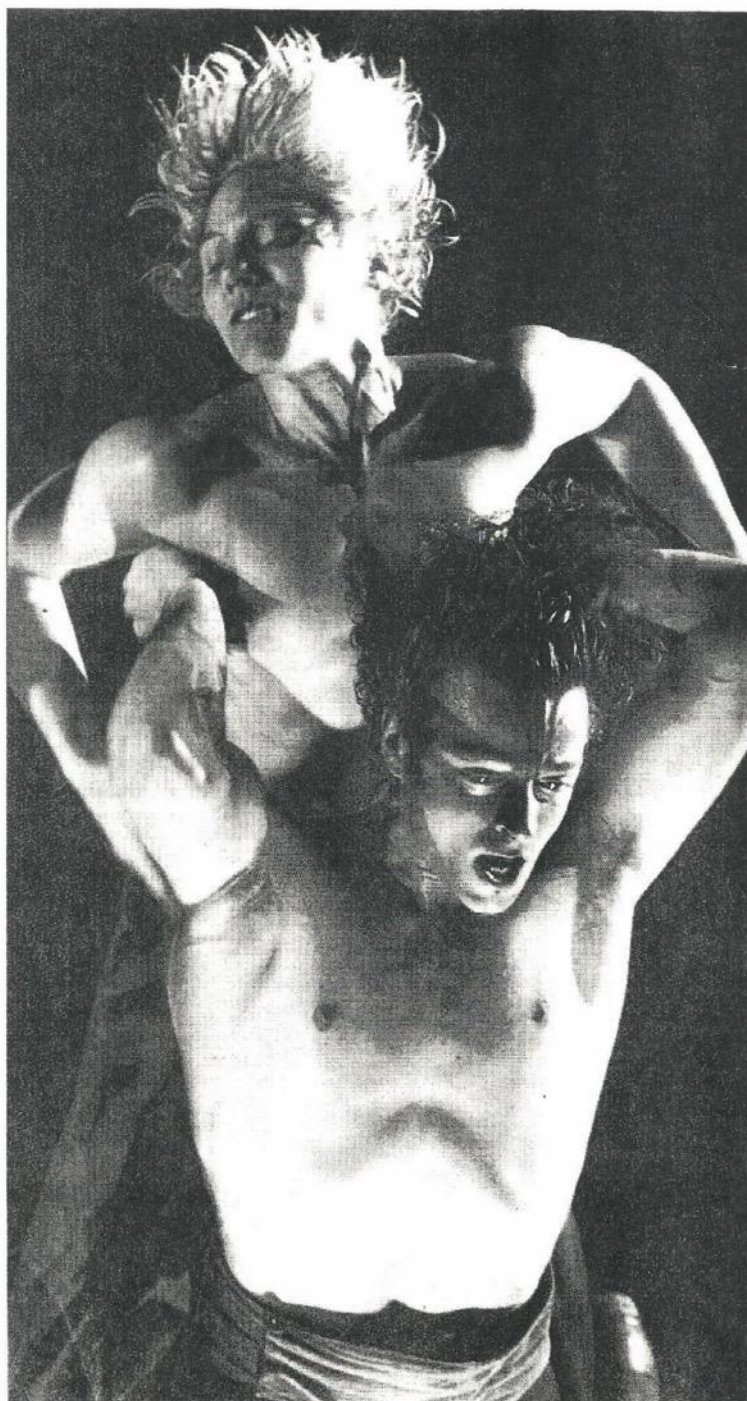
Eine Performance aus Akrobatik, Tanz, wortlosem Drama und „physical theatre“: Die Argentinierin Erica Stoppel und der Brasilianer Rodrigo Matheus erzählen, erfüllen eine leidenschaftliche Paar-Geschichte. Als wären sie am Vertikal-Seil, am Trapez geboren, genießen sie ihre lockende, verlockende Selbstdarbietung, sind verspielte Raubkatzen; schnurrend, fauchend, schmeichelnd verschmelzen sie schließlich in Zärtlichkeit, Hingabe, Geilheit – in Ekstase. Ein Liebesakt, glühend von der Haarwurzel bis zur Zehenspitze, jeder Muskel, jede Sehne gespannt in inniger Hinwendung zum anderen, bis zwei Körper in der Vollenendung zu einem werden. Orgasmus im Höhenrausch, so animalisch wie poetisch.

Dann die besessene Selbstzerstörung. Aus Zärtlichkeit wird Grausamkeit, aus Liebe Hass. Seil und Trapez sind nur noch schmerzhaft Erinnerung an Glückseligkeit. Die Erdanziehung ist stärker als die verzweifelten, kraftlosen Aufschwünge in eine Vergangenheit, die keine Zukunft hatte. Gierig suhlt man sich im Goldstaub, hat alles erreicht und alles verloren.

Szenen einer Ehe, zwischen Himmel und Hölle bedrängend intensiv; zwei Eingeschlossene im Käfig ihrer Hilflosigkeit. Da hat unsere Spaßgesellschaft nichts mehr zum Lachen. Der Rest ist Schweigen.

Sigrid Hardt

Tollwood Olympiapark, Theaterzelt, bis zum 27. Juni, 21 Uhr; für Kinder nicht geeignet. Bus-Shuttle ab Scheideplatz



Leidenschaft am Trapez: Erica Stoppel und Rodrigo Matheus in ihrem Stück „Deadly“, einer Performance aus Akrobatik, Tanz und wortlosem Drama. Foto: Volker Dornberger

Jornal AZ, Munique, caderno Kultur, 24 de junho de 2000, p. 8.

O jornal alemão AZ escreveu, na matéria intitulada “Anjos em delírio” (24 de junho de 2000, p.8), sobre as apresentações no festival multilinguagens de

Tollwood, em Munique, que tiveram Erica Stoppel no lugar de Deborah Pope (com a foto impressa ao contrário):

Insinuantes, leves como uma pena, dois anjos flutuam no espaço e, finalmente, desabam – com as asas quebradas – como pedras no concreto da realidade.

No *Ordinary Angels*, como diz o próprio nome, não são anjos comuns e sua obra *Deadly* é um delírio sensacionalmente mortal.

Uma *performance* composta de acrobacia, dança, drama sem palavras e “teatro físico”: a argentina Erica Stoppel e o brasileiro Rodrigo Matheus contam e transmitem ao público uma história de casal apaixonado. Eles gozam de seu auto-retrato sedutor e atraente como se fossem nascidos no trapézio; são feras brincalhonas, ronroneando, bufando, acariciando e ao final amalgamando-se em ternura, devoção, lascívia – em êxtase.

O ato sexual, ardente da raiz dos cabelos à ponta do pé. Cada músculo, cada nervo tenso no momento de entrega recíproca com o parceiro, até que dois corpos transformam-se completamente em um único ser. Um orgasmo em delírio; tão animal quanto poético. Em seguida, uma possessa autodestruição. A ternura torna-se crueldade, o amor, ódio. Corda e trapézio são tão somente recordações dolorosas de felicidade. A gravidade é mais forte que a fraca e desesperada elevação em um passado que não tinha futuro (jornal AZ, Munique, 24 de junho de 2000, p. 8. Tradução de Ute Klassen para o espanhol, e versão para o português do autor).

Talvez esta seja a crítica que mais explicita o entendimento de que o circo pode sim, por meio de suas técnicas e seus grandes feitos, comunicar algo diferente deles. Pode levar o espectador, por meio do êxtase do grande truque, ao maravilhamento do fantástico, por meio da teatralidade, das significações metafóricas.

Mas nem tudo foram flores na carreira de *Deadly*. O espetáculo recebeu também diversas críticas negativas, apontando falhas em aspectos que foram elogiados por outros veículos, deixando a impressão de ser um espetáculo aberto o suficiente para permitir diversas interpretações – como se sabe, nem sempre os intérpretes, artistas de um espetáculo, o compreendem completamente. Assim, desde a estreia, no Festival de Curitiba, houve jornalistas ou analistas que escreveram coisas como

Direção limita a montagem de *Deadly*

Falando da vida e da relação homem/mulher, tendo como suporte os sete pecados capitais, Rodrigo Matheus e Deborah Pope encenaram no 6º FTC no último domingo e segunda-feira, em estreia nacional, o espetáculo *Deadly*.

Utilizando técnicas circenses — especialidade do casal — a montagem, apesar de plasticamente bonita, esbarra em alguns problemas de direção. Embora a maioria dos sete pecados não apareça de forma clara, o enredo não fica prejudicado uma vez que a relação homem/mulher pontua todo o espetáculo. O grande problema é que Rodrigo e Deborah são mal aproveitados.

A maioria das cenas realizadas no chão são muito longas e cansativas, e as realizadas no trapézio, onde é desenvolvido o melhor dos atores e o diferencial da montagem, poderiam ter sido mais bem exploradas tanto em coreografia como em tempo no ar. Uma pena pois Rodrigo e Deborah formam um casal bonito, plenamente afinado, e com uma proposta ousada. (MF)



Rodrigo Matheus e Deborah Pope

Gazeta do Povo, Curitiba, caderno Cultura, 18 de março de 1997, p. 1.

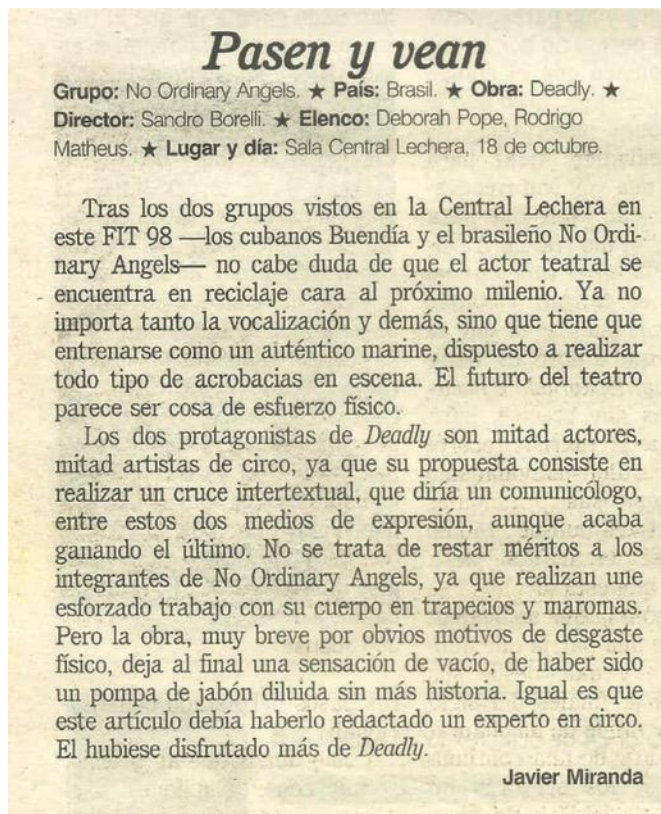
[...] a montagem, apesar de plasticamente bonita, esbarra em alguns problemas de direção. Embora a maioria dos sete pecados capitais não apareça de forma clara, o enredo não fica prejudicado, uma vez que a relação homem/mulher pontua todo o espetáculo. O grande problema é que Rodrigo e Deborah são mal aproveitados.

A maioria das cenas realizadas no chão são muito longas e cansativas, e as realizadas no trapézio, onde é desenvolvido o melhor dos atores e o diferencial da montagem, poderiam ter sido mais bem exploradas tanto em coreografia como em tempo no ar.

Uma pena, pois Rodrigo e Deborah formam um casal bonito, plenamente afinado e com uma proposta ousada (*Gazeta do Povo*, Curitiba, caderno Cultura, 18 de março de 1997, p. 1).

Ou seja, o maior defeito, segundo MF (não conseguimos identificar o nome do(a) autor(a) da crítica), é não apresentar algo que, ao gosto do espectador, deveria estar lá. O comentário sobre cenas longas e cansativas é pertinente, ao menos se considerando que alguém tem todo o direito de se entediar. Mas apontar o que deveria ser feito me parece uma estratégia frágil para uma crítica de obra artística. Ainda que frequente na mídia brasileira.

Depois disso, o Festival de Cadiz também gerou uma crítica negativa, esta precisa quanto a suas razões: o excesso de técnica que se sobrepunha ao “teatro”.



(Javier Miranda, *Diário de Cádiz*, caderno Cultura, 20 de outubro de 1998, p. 42).

Esta matéria, escrita por Javier Miranda, revela claramente uma representação do que seja teatro que se sobrepõe ao que ele vê no palco. Quando o que observa não contempla suas crenças, ele as desqualifica. É claro que ele tem o direito de entediar-se, como o MF de Curitiba, ou de não gostar do esforço “nos trapézios e cordas”. Porém estabelecer uma previsão para o futuro do teatro em tom de deboche, parece ser uma maneira pouco elegante de observar as “novidades”, ou mudanças de rumo nas artes cênicas, em relação ao que ele estava habituado.

Quando afirma que “[...] o futuro do teatro parece ser coisa de esforço físico” estabelece claramente que o teatro não deveria ter isso. E aí, revela seu esquecimento das formas de teatro que usam sim o esforço físico, como as formas da rua, e todas as formas pré-circenses ou circenses, que sempre misturaram linguagens (em todas as artes há artistas que misturam!). Observamos aí uma visão de mundo pré-determinada, uma predisposição ao que o autor gostaria de ver. Como a história do homem branco ocidental que observa um copo d’água, e vê um líquido cristalino, que pode matar sua sede, um copo de vidro, que levou certo tempo e trabalho para ser feito, com mais ou menos esforço e cuidado, eventualmente alguma impureza na água, que deveria ser límpida. Ao seu lado, um indígena que observa o mesmo copo, vê um rio aprisionado. Trata-se de outra visão de mundo¹¹⁵. Ou, por outro lado, ele prefira talvez o teatro apenas da forma que descreve, uma forma mais afinada com uma ideia de teatro “puro”, como sempre houve na história das artes e seus embates com a mídia, como mostra Silva (2005), tratando dos conflitos dos circos com os artistas e críticos de teatro.

Por fim, a ida ao Festival de Manizales gerou outra crítica negativa, esta mais fundamentada, ainda que vinda de alguém com uma ideia muito clara do que deveria ser o teatro, e portanto contrário, a priori, ao que não se enquadra na sua definição. Note-se que, também nesse veículo, a fotografia foi impressa “de ponta cabeça”, como no jornal alemão AZ.

¹¹⁵ Reflexão de uma aula de Erminia Silva sobre o Perspectivismo, credor das reflexões de Eduardo Viveiros de Castro.

Crítica "Deadly": ¿DÓNDE ESTA EL TEATRO?

Por Jorge Prada Prada (ACIT)

Desde hace unos años venimos viviendo el furor de innumerables técnicas y modos en el campo de lo teatral, que plantean nuevas formas expresivas y recursos tecnológicos para asumir la creación escénica, desde diversas ópticas, que sin lugar a dudas han aportado al complejo tejido del espectáculo, pero asimismo dejan grandes interrogantes sobre sus aplicaciones y resultados.

En este Festival nos encontramos con la propuesta del Circo Mínimo de Brasil con la obra "Deadly", en la cual sus integrantes nos plantean que su trabajo desde su fundación en 1988, busca profundizar en las relaciones de forma y contenido en el hacer teatral. Y aquí empezamos las grandes talencias y contradicciones.

Aunque si bien en nuestro país no se ha desarrollado el llamado Teatro Físico, es decir, que desconocemos cómo se ha implementado éste en Sao Paulo donde se han realizado ya tres festivales, sí se han presenciado algunas manifestaciones como una obra de un grupo australiano, "Todo de Mí", en la que se trataba relaciones de pareja e interfamiliares. En ésta donde se utilizaba también el lenguaje acrobático, se entrelazan a través de elementos no-verbales relaciones más claras, pero que sin embargo caían en las generalizaciones, aspecto que no resiste el asunto teatral. Porque existen elementos esenciales del teatro que no se pueden desconocer a la hora de construir un espectáculo, para nombrar sólo algunos: la situación, la acción y el personaje. A lo largo de la historia del teatro se han realizado experimentaciones que trastocan y ponen en tela de juicio los lenguajes tradicionales del teatro, pero no abandonan el teatro. Los ejemplos son innumerables, pero citemos al dramaturgo contemporáneo Heiner Müller con su obra "Hamlet-Machine", donde se aplica el concepto de deconstrucción, un elemento propio del arte.

Volviendo a la propuesta de Circo Mínimo hallamos entonces grandes ausencias de tipo narrativo, léase expresivo, que le den luces al espectador y le permitan desde su endopodia cultural encontrar las claves secretas o no de esa relación hombre-mujer, sus errores y aciertos, placeres, frustraciones, batallas e inevitables complicidades, que dice explorar el grupo desde la propuesta de Deborah Pope (neozelandesa residente en Londres) y Rodrigo Mathaus. Esto no aparece por ningún lado, y menos aún con lo que continúa en el programa de mano: esa relación hombre-mujer es narrada a través de los siete pecados capitales, estigmas que han contribuido a la formación cultural del mundo occidental. Digamos entonces que todo el presupuesto de intencionalidades del grupo queda en letra escrita, porque lo que vemos sobre el escenario es otra cosa: dos acrobatas que construyen iconos en el aire demostrando habilidad y destreza. Hasta ahí el circo, o parte de los elementos circenses. En este ir y venir de acrobacias, ellos –los acrobatas– se aman y se odian, o mejor, se acarian y se golpean. Luego se escucha el timbre de teléfono, ella contesta y dice "estoy sola". El espectador a estas alturas del espectáculo se podrá preguntar: ¿Quién es Él? ¿Quién es Ella? ¿Por qué se golpean? ¿Por qué se aman? De manera similar vemos estos elementos en la llamada Danza Teatro / ¿Teatro Danza? ¿qué maneja también algunas inconsistencias en el terreno propio de la

dramaturgia. No se trata de cierta miopía o simplemente de no querer ver, es que en realidad el espectáculo no hace visible lo invisible, sino que transita por la superficialidad, en cuanto a su objetivo temático y escénico.

Habría que recordar los planteamientos del semiólogo italiano, Rossi-Landi, en lo referente a la relación del teatro con elementos no teatrales y de las expresiones no teatrales con lo teatral. En ese sentido la propuesta del Circo Mínimo se inscribe en la segunda opción, es decir, es una expresión circense con elementos teatrales, donde lo teatral se desvanece. Un grupo argentino, con dramaturgia y dirección de Juan Carlos Gené escenificó la obra "JLF", en la que sugería una relación inversa a la anterior: una pareja de viejos circos en un ambiente de nostalgia recordaba su pasado. Aquí se exponía de manera clara una expresión teatral con elementos circenses, o referencias circenses.

No es un planteamiento ortodoxo el que expreso, por el contrario se trata de reflexionar sobre los excesos en conceptos como que el teatro es todo, todo es teatro, y...todo es nada.

(ACIT: Asociación Colombiana de Crítica e Investigación Teatral y Colaborador de la Revista "Ateatro" de la Asociación de Trabajadores de las Artes Escénicas)



Jornal *Textos Escénicos* (impresso especialmente durante o Festival Internacional de Manizales, Colômbia), 13 de setembro de 2000, p. 3.

Depois de dizer que não houve teatro físico na Colômbia e que ele não sabia como tinha se desenvolvido no Brasil, o autor cita o espetáculo *Tudo de mim*¹¹⁶, para compará-lo a *Deadly* – o que é deselegante, no mínimo, já que o público de *Deadly* (e do jornal) talvez não tenha assistido ao espetáculo australiano. Mas é

¹¹⁶ All of Me, do grupo australiano Legs on the Wall. Produção de 1993, premiada internacionalmente, usando texto, atuação e técnicas circenses. Trecho disponível em <http://www.legsonthewall.com.au/productions/archive/1990-1999/all-of-me/overview/>.

possível também que ele dialogasse com um grupo de pessoas restrito, que ele soubesse ter assistido à produção australiana.

Prada afirmou ter encontrado “[...] grandes ausências de tipo narrativo, leia-se expressivo”, que pudessem esclarecer o espectador e lhe permitir, “[...] a partir de sua enciclopédia cultural, encontrar as chaves secretas, ou não, desta relação homem-mulher, seus erros e acertos, prazeres, frustrações, batalhas e inevitáveis cumplicidades” expostos no programa. Ou seja, o problema era o texto escrito no programa, a expectativa do autor pelo que viria em cena, possivelmente gerada pelo programa. Ele termina dizendo que, “[...] na realidade, o espetáculo não torna visível o invisível – transita pela superficialidade quanto a seu objetivo temático e cênico”. Não temos problemas com essa análise, exceto pela diferença que ela apresenta com relação aos públicos de tantos outros festivais, cidades ou teatros. Não fomos nós a afirmar que o espetáculo teria profundidade e emoção, foram os espectadores e outros críticos. Talvez a expectativa daquele crítico fosse realmente determinante para a sua maneira de julgar o espetáculo.

O autor se incomodou com a “superficialidade da narrativa teatral” e com o fato de não haver, com clareza, o estabelecimento de “situação, ação e personagem, para enumerar apenas alguns”. Está claro para nós que o principal apelo de *Deadly* não é sua sutileza ou complexidade na narrativa, mas sim a forma da narrativa, associada a seu conteúdo. Quando o crítico ficou desconfortável com a falta de informações sobre as personagens ou sobre suas motivações, parece que estava contra o que era proposto, na medida em que grande parte do público parecia pensar de maneira oposta. De qualquer forma, há que aceitar que alguém não goste do aspecto acrobático-metafórico de *Deadly*, e prefira um texto teatral “formal”, com situação, ação, desenvolvimento e personagens mais claras. O estilo é de cada espectador, e de cada criador.

Finalmente, o crítico referiu-se – de modo típico aos seus argumentos – aos “[...] ensinamentos do semiólogo italiano Rossi-Landi, no que se refere à relação do teatro com elementos não teatrais e das expressões não teatrais com o teatro”. Nesse aspecto, está claro que a discussão passaria pelos conceitos: ao tratar de elementos teatrais ou não teatrais, precisamos ter claro o que é teatral e o que não é. Ao incluir os “elementos circenses” entre os “não teatrais”, o autor mostra desconhecer a história do circo. E, ao decidir que “o teatral se desvanece”, separa

irrevogavelmente o circo do teatro, indo de encontro ao que estamos tentando esclarecer neste trabalho.

Para nós, ao dizer que “teatro é tudo, tudo é teatro e... tudo é nada” (PRADA, Jorge, *Jornal Textos Escénicos*, parte do Festival Internacional de Manizales, Colômbia, 13 de setembro de 2000, p. 3¹¹⁷) o autor demonstra propriedade e acerto, em termos gerais. Mas isso é mais uma frase de efeito para terminar bem o seu texto, já que, em nenhum momento se pretende defender que tudo é teatro, ou que teatro é tudo. Ainda que concordemos com a afirmativa de que “tudo é teatro”, ela não basta para uma análise deste espetáculo. Está claro, hoje, que a relação de casal de *Deadly* é intencionalmente aberta, genérica, universal, de tal forma que logrou agradar audiências na Alemanha, na Grã-Bretanha, no México, no Brasil. E sem texto verbal (palavras), pois o texto (escrito) não fez falta para essa comunicação. O teatro é, na verdade, tão amplo, que corre o risco de encontrar públicos que prefiram alguns estilos a outros. Sem problemas, o mundo é feito de diferentes.

Está claro que a discussão proposta pelo texto de Prada é de ordem semelhante ao que vive o “circo”, em sua relação com o “teatro”. É uma discussão que tange os conceitos de circo e de teatro, como vimos discutindo em todo este trabalho. Ele parece afirmar que o que viu não é teatro, é “apenas” circo. Porque teatro seria algo diferente. Essa preocupação – de tentar entender o que é ou o que não é – o circo não carrega com muita frequência.

Finalmente, as apresentações de *Deadly* em Belo Horizonte, em 2002, no Festival Internacional de Teatro, também com Erica Stoppel, provocaram outra crítica negativa, esta fundamentada em aspectos que estavam de fato em cena, de acordo com Marcello Castilho Avelar:

[...] *Deadly* vem com a proposta de uma espécie de *nouveau cirque* de cunho existencial, mas a desperdiça num espetáculo em que o circo e o teatro, ao invés de se somarem, parecem roubar espaço um do outro.

Deadly tem uns poucos momentos a serem lembrados. [...] E, para tentar alcançar o objetivo de tentar dar um sentido romântico/sensual, *Deadly* intercala estes momentos com

¹¹⁷ Tradução de Ana Corbisier.

passagens de teatralidade falsa e superficial, culminando num epílogo insuportável em sua duração e banal em seu simbolismo (Marcello Castilho Avelar, jornal *O Estado de Minas*, caderno Cultura, 24 de agosto de 2002, p. 2).

CIRCO EXISTENCIAL E PERFORMANCE DE RUA QUE APELA PARA O HUMOR E A REPUGNÂNCIA MEXEM COM O PÚBLICO, MAS ACRESCENTAM POUCO ÀS ARTES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS

PICADEIRO E ESCATOLOGIA

COR LOCAL

MARCELLO CASTILHO AVELAR

Dois dos últimos espetáculos a estrear no FIT, *Deadly* (Cia. Circo Mínimo, São Paulo) e *Dirty Fred* (EUA), deixam a desejar por causa da diferença entre o que mostram e o que demonstram que poderiam ser. *Deadly* vem com a proposta de uma espécie de *nouveau cirque* de cunho existencial, mas o desperdício num espetáculo em que o circo e teatro, ao invés de se somarem, parecem roubar espaço um do outro. Já Fred Roellig é um performer de inquestionável talento, mas o desperdício num show vulgar e apelativo.

Deadly tem uns poucos momentos a serem lembrados. O "balaço" do início, contorcionista, com os corpos do casal assumindo despidamente posições surpreendentes, chega a acrescentar vocabulário novo às futuras cenas análogas. Da mesma maneira, a cena da dupla no trapézio alcança uma paixão que chega a ser emocionante. Infelizmente, o



DIVULGAÇÃO

Fred Roellig: sujo e carismático

restante das seqüências de caráter mais circense não tem esta intensidade. E para tentar alcançar o objetivo de dar um sentido romântico/sensual, *Deadly* intercala estes momentos com passagens de uma teatralidade falsa e superficial.

culminando num epílogo insuportável em sua duração e banal em seu simbolismo. Fred Roellig é daqueles entalados carismáticos, que sabem ao mesmo tempo conquistar e provocar a platéia. Quando resolve ser criativo, como em algumas de suas imitações, é direto, cáustico, às vezes até arrasador. Se seus números de malabarismo não têm nada de excepcional em relação à técnica do gênero, a maneira charmosa como os apresenta acaba por dar-lhes singularidade. Se fosse apenas isso, seria assustador a seu trabalho seria algo perfeito. Infelizmente, a maior parte do tempo ele apele para o humor fácil resultante da repugnância ou da

- Parece que as emissoras de TV finalmente aprenderam que o espetáculo não é só para elas: não andaram atrapalhando as apresentações de rua do FIT 2002.
- Por que será que os punks quase não deram as caras no FIT este ano, nem nos eventos de rua, nem no ponto de encontro?
- Programação variada no ponto de encontro Estação em Movimento, no Parque Municipal. O espaço, que hoje fica aberto entre 22h e 4h, abriga esta noite grupos como o Deu Palla, as Meninas de Sinhá (23h30) e Encaixa Couro (1h30).

O Estado de Minas, caderno Cultura, 24 de agosto de 2002, p. 2.

Nesta, ele mostra que não se conectou com a obra, e que as propostas metafóricas não o alcançaram. Obras de arte são assim, não tocam a todos da mesma forma. Alguns gostam, outros não. Se, para o autor, não houve bom gosto, verdade cênica ou simbolismo que o envolvesse, isso se deve a duas possibilidades: ou a apresentação foi de fato ruim (isso acontece, às vezes; falamos de obras realizadas ao vivo, cada apresentação é diferente, ainda que sua estrutura

seja a mesma), ou realmente o autor tem gosto e olhar diferente da maior parte do público de *Deadly*. Esse público, na sua diversidade, nos deixou com lembranças bem mais agradáveis. Não foram poucas as pessoas que nos abordaram, ao longo dos anos, com lágrimas nos olhos, agradecendo sinceramente por uma apresentação que teria sido, segundo eles ou elas, “inesquecível” ou mesmo o “melhor espetáculo” que já teriam presenciado.

2.II.6 As produções posteriores a *Deadly*

A partir daqui, decidimos apresentar os espetáculos seguintes de forma mais sucinta, por serem demasiado afastados do período abordado neste trabalho. A intenção de documentar a produção se sobressai à de analisar as obras, que tornaria este trabalho ainda mais extenso. Entendemos, por simples observação da demanda e do mercado, que as obras *Prometeu* e *Deadly* foram, discutivelmente, as mais relevantes até agora. As obras recentes (posteriores a 2009) não têm, ainda, tempo decorrido para que se possa analisar com algum distanciamento, necessário para esse tipo de investigação. De qualquer maneira, a análise completa do conjunto da obra, ainda objeto de nosso desejo, será tema de trabalho futuro, se a oportunidade se nos apresentar.

Dos espetáculos posteriores, feitos depois de *Deadly*, um dos mais relevantes foi *Orgulho*¹¹⁸, de 1998, pelo humor e não-linearidade, por usar trechos de textos e imagens para produzir situações e imagens insólitas. Carla Candiottto dirigiu, em sua primeira parceria com o Circo Mínimo. E sugeriu chamarmos Thibault Delor, músico francês recém chegado ao Brasil, para compartilhar o palco comigo. A mídia publicou:

¹¹⁸ Texto de Rodrigo Matheus, com trechos de Frank Miller, David Mazzuchelli, David Byrne, Rubem Fonseca, Fausto Wolf, Getúlio Vargas e Bertolt Brecht. Direção Carla Candiottto, com Rodrigo Matheus e Thibault Delor, cenário e figurinos de Márcio Medina, trilha sonora Thibault Delor, iluminação de Sandro Borelli.

Orgulho

O sublime *Orgulho*, que a Cia. Circo Mínimo apresentou na última sexta-feira no Teatro Paiol, não deixou dúvidas sobre a polivalência do ator acrobata Rodrigo Matheus, qualidade que ele já havia exibido em anos anteriores do FTC. Agora, com os recursos de uma estrutura de ferro e cabos elásticos ele se despede da solidão do silêncio e inclui no espetáculo a costura de quatro textos, entre eles o conto *Orgulho*, de Rubem Fonseca.

A magia da montagem está acima dos detalhes impressionantes do sobe e desce do corpo, do pendura, contorce e estica. Em cena, com Rodrigo, o contrabaixo incisivo de Thibault Delor faz mais do que simples figuração. Ele está presente em todas as cenas, acompanhando os estados de espírito do narrador com as cordas pesadas do instrumento que se flexionam conforme o movimento em cena. Na verdade, o músico é o próprio narrador interagindo com suas emoções e frustrações.

Orgulho diz muito da essência do homem, seus desconfortos, seus pânicos, seus limites, suas vaidades. Matheus se transforma num "pesadelo", no interlocutor da carta suicida de Getúlio Vargas — "saio da vida para entrar para a história" —, ou num homem que luta para permanecer vivo para que não seja revelada sua meia com um furo no dedão. Apesar da operação texto + esforço físico nem sempre resultar na clareza das palavras, a contundência com que *Orgulho* é concebido traz a principal contribuição que este espetáculo pode oferecer: o convite à reflexão. (DB)

Gazeta do Povo, caderno Cultura, 23 de março de 1998, p. 5.

Era um espetáculo estranho, não linear, de humor ácido e inesperado. Agradou muito a alguns poucos espectadores, como o crítico DB acima. Mas teve vida curta.



Orgulho, com Rodrigo Matheus e Thibault Delor. Foto: Gilson Camargo. Teatro Paiol, Curitiba, 1998.

*Moby Dick*¹¹⁹ foi o segundo espetáculo a utilizar a mesma estrutura de box-truss como cenário manipulável e/ou como aparelho a ser ocupado com truques e figuras circenses. Esse cenário (a mesma estrutura de *box-truss*) seria também usado em *Gravidade Zero*, de 2001. O espetáculo agradou o crítico Alberto Guzik, naquele momento já com convicções diferentes sobre as misturas de circo e teatro.

¹¹⁹ Espetáculo sem texto, a partir de roteiro adaptado por Rodrigo Matheus. Direção de Cristiane Paoli Quito, cenografia de Rodrigo Matheus, figurinos de Luciana Bueno, iluminação de Wagner Freire e trilha sonora de Sérgio Zurawski.

Avaliações da ilustrada

★★★★ — Ótimo
★★★ — Bom
★★ — Regular
★ — Ruim
● — Péssimo

Indifolia

Matchbox está há mais tempo
Na parada da "Billboard", em semanas 111 "Yourself or Someone Like You", Matchbox 20

92 "Surfacing", Sarah McLachlan
88 "Backstreet Boys", Backstreet Boys

Peça leva clássico "Moby Dick" das águas para o ar



Os atores Rodrigo Matheus (esq.) e Eugênio La Salvia em cena de 'Moby Dick', que estreia no dia 30 no CCSP

Estréia na sexta-feira espetáculo do ator paulistano Rodrigo Matheus; peça consolida o novo circo, em que técnicas circenses se mesclam ao teatro

ERIKA SALLUM
da Reportagem Local

Desde os 23 anos, quando resolveu entrar para uma escola de circo, o ator paulistano Rodrigo Matheus, 36, nunca mais pôs os pés no chão. Literalmente. Apaixonado por trapézio e um dos primeiros representantes do novo circo no Brasil, ele prepara agora uma "versão aérea" de "Moby Dick".

Baseada no clássico do século 19 de Herman Melville, a peça será interpretada no ar, em uma espécie de barco suspenso.

Para dirigir-lo nessa viagem, Matheus convidou Cristiane Paoli-Quito, parceira do ator em "Prometeu", de 1993. No palco, "Moby Dick" também contará com a presença de Eugênio La Salvia.

A peça estreia na próxima sexta no Centro Cultural São Paulo, e, num "tour de force", Matheus coloca pela primeira vez em repertório, no mesmo local, somente no mês de maio, três antigas montagens: "Prometeu" (1993), "Deadly" (1997) e "Orgulho" (1998). Detalhe: em todas elas o ator passa grande parte do tempo nas alturas, suspenso por cordas, trapézios e técnicas circenses.

Samba aéreo

"Estava numa livraria e vi um gibí de 'Moby Dick'. Pensei: 'Isso dá samba'". Comecei a estudar e percebi que existe uma história de ob-

sessão e força de vontade por trás da trama que muito se parece com a vida do ator", disse.

Para quem não sabe, "Moby Dick" conta a caçada quase sobre-humana do capitão Ahab à baleia que lhe arrancou a perna. Nessa busca, de quatro anos, ele tem a ajuda do marinheiro Ismael.

Na versão de Matheus, ninguém interpreta um personagem em tempo integral. As características dos dois protagonistas vão se alternando, como num bate-bola. E, claro, a maioria das cenas acontece muito longe do solo, especificamente em um barco estilizado criado por cordas. Ali, num quase andaime, Matheus e La Salvia recriam tempestades, lutas, naufrágios, caçadas.

"Gostaria de ter feito um espetáculo sem texto, mas há trechos tão apaixonantes que não dá para eliminá-los", conta o ator.

Aos 36 anos, Matheus é hoje um dos mais relevantes atores de teatro físico no Brasil, ao lado de grupos como Pia Fraus, de São Paulo. Ator desde os 15 anos, percebeu logo cedo a importância da expressão corporal em seu trabalho. "Se a peça tem apelo visual, tudo fica muito mais envolvente. E o circo traz elementos de perigo e magia indispensáveis para isso."

Pouco antes de sua temporada de cinco anos na Europa, onde estudou o novo circo — expressão cênica que usa técnicas circenses aliadas a recursos teatrais —, Matheus fundou, em 88, a Cia. Circo Mínimo, sinteticamente formada por ele mesmo.

De lá para cá, ele já montou verdadeiros clássicos do teatro físico brasileiro, como "Prometeu", de 93, em que interpretava a obra homônima de Esquilo pendurado de cabeça para baixo. Em suas viagens pelo Brasil com a peça, chegou a se amarrar até em árvores para viver o tili que roubou o fogo do Olimpo para dar aos homens.

"Antigamente eu achava que o preparo físico era indispensável para o ator. Hoje já não sou tão radical. Se o artista for bom, como a Fernanda Montenegro, por exemplo, ele não precisa trabalhar muito esse lado", diz.

Mas a frase acima não se aplica a ele próprio, que enfrentará em maio uma maratona de exercícios. Diabético — descobriu a doença em 98, quando apresentava "Orgulho" em São Paulo —, o ator conta com endocrinologista, nutricionista, acupunturista etc.

"Eu me cuido. Vou colocar um chocolate perto do palco, caso me sintam mal. Mas farei tudo sem estresse. Será o máximo."



SP cria sua Central

da Reportagem Local

Há algum tempo São Paulo vem se destacando por seus grupos influenciados pelo novo circo, que mistura teatro e técnicas circenses. Entre as atrações, estão, além de Rodrigo Matheus, os grupos Pia Fraus, os Parlapatoes, Patifes e Papalhões e, mais recentemente, o Linhas Aéreas.

Por conta disso, foi criado no início deste ano na cidade a Central do Circo, um galpão de 450 metros quadrados aberto a atividades ligadas ao circo. Localizado no km 23 da Raposo Tavares, zona sudoeste de São Paulo, o espaço serve para treinos, pesquisas, apresentações, entre outros eventos.

"Somos uma cooperativa, o que é ótimo, pois nos ajudamos no que for preciso", conta Matheus, um dos idealizadores do projeto.

Atualmente, a Central do Circo é formada por cerca de 20 pessoas e um membro do Pia Fraus, Acrobático Fratelli, Circodílico e La Mínima Cia. de Ballet, entre outros.

A intenção é promover no galpão cursos técnicos, ministrados tanto pelos membros da central como por professores convidados.

"É um espaço aberto a qualquer artista ou companhia que precise treinar", afirma Matheus.

Mais informações sobre a Central do Circo podem ser conseguidas pelo tel. (011) 7922-9087. (E8)

PROMETEU Baseado no texto homônimo de Esquilo, foi criado em 93 e traz no elenco apenas Matheus, que passa grande parte dos 40 minutos do espetáculo pendurado de cabeça para baixo. "A ideia dessa peça foi do Elias Andreato. É uma tragédia daquelas", conta Matheus. Dias de apresentação no CCSP: 5 a 26 de maio. Gênero: tragédia.



DEADLY Em parceria com Erica Stoppel, que agora substitui a neozelandesa Deborah Pope, o espetáculo, sem texto, tem coreografia de Sandro Borelli. Conta a relação entre homem e mulher, seus problemas e soluções. "É uma montagem bem mais voltada para a dança, muito por causa do Sandro", diz Matheus. Dias de apresentação no CCSP: 6 a 28 de maio. Gênero: drama.



ORGULHO Com direção de Carla Candiotti, a peça, de 98, é uma união de quadros com o tema orgulho, entre eles um texto de Rubem Fonseca e outros escritos por Rodrigo Matheus. "Na primeira semana em cartaz em São Paulo, tive de ser hospitalizado com diabetes", afirma Matheus. Dias de apresentação no CCSP: 4 a 25 de maio. Gênero: comédia.



Moby Dick, com Eugênio La Salvia e Rodrigo Matheus. Foto: Carla Candiottto, Teatro Popular do Sesi, 1999.

olho crítico

'Moby Dick' é uma aventura teatral obrigatória

Espectáculo com Rodrigo Matheus recria no palco o épico de Herman Melville

Rodrigo Matheus e Cristiane Paoli-Quito ousaram enfrentar o impossível. Decidiram transformar o épico romance *Moby Dick*, de Herman Melville, um dos maiores textos de ficção da literatura norte-americana do século 19, em um espetáculo teatral para apenas dois atores. O magnífico texto, história do combate entre uma formidável baleia branca, Moby Dick, e o capitão Ahab, obcecado pelo desejo de destruir o animal, é, de fato, uma metáfora.

Há quase um sentido de parábola bíblica no combate, narrado por um jovem marinheiro da Nova Inglaterra, Ismael. O embate entre o homem e a fera marinha é uma imagem do conflito perene entre o bem e o mal, a luz e a treva. Porém, ocorre que aos poucos, na visão do jovem narrador, a verdade turva-se. E Ismael, embora não possa confessá-lo, começa a duvidar de tudo. Não sabe mais se o mal é o telmoso e maníaco Ahab ou a poderosa força irracional da baleia, que não foge ao combate. Ao contrário, procura-o.

A visão de mundo que o jovem marinheiro obtém como herança dessa sombria aventura não é animadora ou reconfortante. Ele sai da epopéia transformado, não apenas por escapar da morte e por ser obrigado a conviver muito de perto com ela, mas por perder todas as ilusões. Amargo, está pronto, enfim, para enfrentar a vida, ou seja, para narrar a caça a Moby Dick.

Ao optarem por uma versão mínima, da história, Cristiane Paoli-Quito, a diretora de *Moby Dick*, e Rodrigo Matheus, adaptador e intérprete da história, tiveram de afastar todo o conteúdo filosófico e reflexivo da obra.

De todo o vasto texto de Melville, apenas as duas frases finais foram mantidas. O que *Moby Dick* faz é levar para o palco, com grande economia de meios, algumas das imagens mais poderosas do conflito entre Ahab, seus subordinados, a quem ele trata com prepotente arrogância, e a grande baleia branca.

O espetáculo usa apenas um objeto que, suspenso no ar, torna-se uma espécie de trapézio e de navio baleeiro. A trilha sonora de Sérgio Zúrowski é poderosa, e contribui expressivamente para a força do espetáculo. A direção de Paoli-Quito povoou a montagem com imagens belíssimas. A iluminação é outra arma que amplia o poder de sugestão do trabalho. A inspirada encenação ganhou dos atores Eugênio La Salvia, com Ahab, e de Rodrigo Matheus, como Ismael, as melhores traduções possíveis.

La Salvia empresta a seu Ahab a rigidez, a irritabilidade que caracterizam o irascível capitão. E Rodrigo Matheus mostra nesse trabalho seu amplo domínio gestual. Já na primeira cena, em que o marinheiro dorme, o ator, em sua movimentação, reproduz um híbrido de homem adormecido e peixe que fascina pela exatidão e criatividade. *Moby Dick* é uma aventura teatral que não deve ser perdida.

Alberto Guzik



Rodrigo Matheus: embate entre o homem e a fera é quase uma parábola da luta entre o bem e o mal

Jornal da Tarde, caderno Divirta-se, 27 de maio de 1999, p. 5C.

Ainda que o espetáculo tivesse transcendido pouco, como disse o amigo palhaço Fernando Bolognesi, era uma obra interessante e também estranha, que rendeu um convite para o México, além de uma indicação ao prêmio Shell de teatro, para melhor cenografia.

Ladrão de Frutas teve sua relevância por criar um espaço aéreo a ser ocupado por muitos atores, de forma não convencional. O cenário, mais uma vez uma espécie de aparelho circense com significado, foi indicado para o Prêmio Coca-Cola Femsa do ano de 2000.



Ladrão de Frutas, com Nilson Muniz, Ronaldo Michelotto, Denise Buno e elenco. Foto: Heloisa Bortz, 2000.



Ladrão de Frutas, com Ricardo Rodrigues e Nilson Muniz. Foto: Heloisa Bortz, 2000.

História de Pescador, de 2001, era extremamente belo, ainda que, para mim, de difícil compreensão. Nunca houve reclamações quanto a isso, mas imagino que as metáforas propostas, as citações bíblicas, o vídeo projetado no cenário que representava um céu de verão, fossem mais um ruído na compreensão que elementos que se somariam à fruição. Mas não ouvi isso de ninguém. A produção construiu uma rede de 20 x 14 m, que foi fixada no teto da piscina do Sesc Consolação (e, depois, cortada ao meio, sustentada por uma estrutura de box-truss, para as apresentações ao ar livre); essa rede sustentou um elenco de 10 pessoas que interagiam com o “velho”, personagem principal da saga solitária de Hemingway, em seus três dias de luta com um peixe gigantesco e, depois, com os tubarões. Os atores jogavam “anêmonas” (de plástico leve e maleável recortado), bolhas de sabão, chuva e a desgraça, na forma de 60 kg de gelo seco. E saltavam perigosamente em torno do barco, representando o terror dos tubarões. No final, o barco (um pequeno veleiro de verdade, operado apenas pelo leme) carrega imensa carcaça do peixe que foi a glória e a desgraça do velho pescador. O cenário,

brilantemente desenvolvido por Luciana Bueno, incluía sombrite cobrindo o fundo da piscina, para deixá-la refletindo como um espelho d'água à noite (como o mar), e um fundo infinito azul, que traduzia a imensidão do universo do pescador cubano. A luz de Davi de Britto criava imagens de rara beleza. De minha parte, o espetáculo foi um presente do Sesc.



História de Pescador, com Clarissa Drebtchinsky e Milhem Cortáz. Foto: Luiz Doroneto, piscina do Sesc Consolação, 2001.

De destaque, para mim ao menos, a cena de escalada do elenco para a rede acima da piscina (uma ascensão de cerca de 8 metros, por meio de uma corda para cada ator/atriz), aliando os movimentos da técnica da escalada aos da pescaria, numa coreografia que sugere a pescaria e, na prática, mostra a ascensão, representando os pescadores que conseguiam pescar. A outra cena era a luta do velho com o peixe gigantesco, no livro uma luta de três dias. Para nós, o problema era encontrar paralelo cênico para essa grandiosidade. O que fizemos foi um grande tecido de 5 pontas, como uma grande arraia, de cerca de seis metros de envergadura, sustentado e estruturado por cordas que iam até o alto do recinto, manipulado pelo elenco¹²⁰, na rede suspensa: cada corda era manipulada por um

¹²⁰ Anna Claudia Mendes, Carolina Bonfanti, Clarissa Drebtchinsky, Claudia Diogo, Clô Mudrik, Denise Bruno, Milhem Cortáz, Ricardo Rodrigues e Ronaldo Michelotto.

ator, no alto. E o velho (Milhem Cortáz) se agarrava ao “peixe”, ficando pendurado com ele, sendo envolvido totalmente, caindo ambos na água, subindo de novo, até que ambos caem e o velho consegue carregar o pano até o barco. Acredito que esta cena, apesar da dificuldade de sua realização, era um dos pontos altos do espetáculo, usando técnicas circenses aliadas ao contexto teatral.

Gravidade Zero foi feita no mesmo ano, mas era um monólogo, ou espetáculo solo. Um reencontro com o mestre Elias Andreatto, que foi quem me convidou para entrar em uma produção profissional, quando eu tinha 19 anos. Era o *Trágico à Força*, com Edith Siqueira, Tato Fischer e Maurício Maia, dirigido por Marcio Aurelio. Elias me ensinou grande parte do que entendo hoje de teatro, desde a técnica até o procedimento ético e postura diante do ofício. E, no processo de *Gravidade Zero*, mostrou-me o caminho da voz, da pronúncia, do gesto desenhado e firme, da precisão da coreografia. Pareceu-me que Mario Bortolotto não tinha imaginado a encenação daquela forma. Mas a força conseguida pela direção permitiu alguns comentários bastante elogiosos por parte da mídia e uma carreira mais longa que *Prometeu*, também pelo fato de o espetáculo ser de mais fácil execução, do ponto de vista do esforço corporal, para um ator cada vez mais velho.



Gravidade Zero, com Rodrigo Matheus. Foto: Lenise Pinheiro, Teatro da Cultura Inglesa-SP, 2001.

Em 2002, montamos *Babel*, com atores convidados e uma proposta de contar a história da humanidade, usando apenas tecidos. Esses tecidos começavam no chão, o espaço era ocupado pelos atores, com acrobacias, pirâmides e por textos, desde textos incompreensíveis até textos escritos pelos próprios atores, representando os desejos individuais. O espetáculo tratava da impossibilidade de comunicação na vida moderna. Na segunda parte, todos os atores tentavam subir nos tecidos para “chegar mais alto”, para obter sucesso. E várias imagens advinham disso. Uma delas, a mais bela, era uma pirâmide de quatro pessoas tentando escalar o mesmo tecido, sempre puxando para baixo aquele que tinha chegado no topo. *Babel* seguiu em cartaz até 2008.



Babel, com Ziza Brisola e Ana Luisa Leão. Foto de Luis Doroneto, Centro Cultural São Paulo, 2002.

Em 2003, montamos o primeiro espetáculo infantil do Circo Mínimo, *João e o Pé de Feijão*, uma parceria minha com Ricardo Rodrigues e direção de Carla Candiottto. Este espetáculo, por explorar as técnicas aéreas para criar a magia

proposta pelo conto, segue sendo apresentado até hoje, com incontáveis elogios de quem o vê ou contrata, e algumas poucas referências na imprensa. A que merece lembrança é de Mônica Rodrigues Costa, que escreveu que o espetáculo “encanta o público do início ao fim”, e que “[...] a direção deveria servir de exemplo de como renovar esteticamente a linguagem do circo no teatro” (*Folha de S. Paulo*, Guia da Folha, 29 de agosto de 2003, p. 36).



Ricardo Rodrigues em *João e o Pé de Feijão*, Teatro União Cultural, 2012. Foto de Paulo Barbuto.



Rodrigo Matheus e Ricardo Rodrigues em *João e o Pé de Feijão*, Teatro Cultura Inglesa Pinheiros, 2003. Foto: Luis Doroneto.

*"João e o Pé de Feijão" encanta o público
do início ao fim do espetáculo.*

*A direção deveria servir de exemplo
de como renovar esteticamente a linguagem
do circo no teatro.*

Peça faz boa fusão de circo e teatro

"João e o Pé de Feijão" encanta o público que tem entre três e seis anos do início ao fim do espetáculo. Dois atores se revezam nos papéis do garoto João, da mãe dele e do gigante (os dois últimos interpretados por Rodrigo Matheus) que sente o cheiro do sangue de criancinhas.

O espetáculo faz uma adaptação cômica do conto clássico de fadas sobre o menino cabeça-de-vento que troca a vaca da família por três grãos de feijão.

Depois dessa notícia desesperadora para a mãe, João sobe até as nuvens, na casa do gigante e furta a galinha encantada e os ovos de ouro. A subida ao castelo é o clímax do enredo, que combina com o ponto culminante da representação.

Os atores, espécies de palhaços contemporâneos, trabalham praticamente em cima de trapézios e cordas herdadas do picadeiro.

A direção, de Carla Candiottto, soube combinar técnicas da arte circense com a repre-

Tuca Vieira/Folha Imagem



Rodrigo Matheus e Ricardo Rodrigues

sentação teatral e deveria servir de exemplo de como renovar esteticamente a linguagem do circo no teatro.

(Mônica Rodrigues da Costa)

★★★ **JOÃO E O PÉ DE FEIJÃO** - A partir de 3 anos. www.culturainglesasp.com.br. Cultura Inglesa Pinheiros (r. Dep. Lacerda Franco, 333, Pinheiros, região oeste, tel. 3814-0100). 195 lugares. Sáb. e dom.: 16h. Até 26/10. 50 min. Ingr.: R\$ 20. Estac. c/ manob. (R\$ 5). Reservas p/ escolas p/ tel. 3234-8433. Ingr. p/ tel. 6846-6000. 

criança

*Guia da Folha
Folha de São Paulo
29 de Agosto de 2003*

Jornal Folha de São Paulo, Guia da Folha, 29 de Agosto de 2003, p. 36.

Depois disso, o convite para fazer *Quixote* (2005), de autoria, direção e produção de Alexandre Roit (com quem compartilho a cena), me pôs de volta na rua, num espetáculo que, mais tarde, teria sua circulação coproduzida pelo Circo

Mínimo, ainda que não seja criação desta companhia. *Quixote* é apresentado até hoje, em lugares muito diversos do Brasil e exterior, sempre com reações muito positivas. *Quixote* tem a sabedoria de colocar um morador de rua e um gari numa situação fantástica, na qual o morador de rua acredita ser D. Quixote e delega ao gari o papel de Sancho Pança. Como ninguém mais fala com ele na rua, o gari aceita. E assim eles seguem, o gari tentando puxar o morador de rua para a realidade, o morador de rua apelando para os sonhos do gari. Tudo isso, numa estrutura de jogo de palhaços, com muito humor e truques circenses o tempo todo.



Quixote, São José do Rio Preto Foto: Mauro Xavier, 2006.

Sobre *Quixote*, por ocasião do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, Edélcio Mostaço escreveu:

Ao empregar as figuras de um gari e de um morador de rua como os intérpretes da fábula renascentista, esta versão se reveste de contemporaneidade, produz empatia junto ao público e estabelece um diálogo criativo cheio de ressonâncias. Para quem busca estratégias para a cena, uma boa dica de solução (Festival de Teatro de São José do Rio Preto, 22 de julho de 2006¹²¹).

E Antônio Cadengue:

¹²¹ Publicação do Festival, com distribuição gratuita durante a duração do mesmo.

A plateia entregue ao deleite desta cena se contagia pela ficção, pelo teatro e se pega o gosto por isto, repensará a arte que se produz para ela, repensará sua própria condição humana. Presente de Alexandre Roit e Rodrigo Matheus ao FIT. Aos passantes da rua, aos que crêem na vida e ainda assim, no teatro (Festival de Teatro de São José do Rio Preto, 22 de julho de 2006¹²²).

Em 2008 montamos *Miranda e a Cidade*, de Aïmar Labaki, no teatro do SESI-Paulista, com 8 atores no elenco e um cenário de tubos de ferro.



Felipe Chagas, Ana Luisa Leão, Ricardo Rodrigues e Mariana Duarte, em *Miranda e a Cidade*, cenário de Luciana Bueno, foto: Rodrigo Marcondes, 2008.

Em 2009, para celebrar os 20 anos do Circo Mínimo (com um ano de atraso), montamos *NuConcreto*, um *tour de force* para 6 atores, todos já trabalhando com o Circo Mínimo desde o *Miranda e a Cidade*, exceto Ricardo Rodrigues, que vinha desde o *Ladrão de Frutas*. O espetáculo foi produzido com fundos da Lei de Fomento ao Teatro e um acordo com o Tenda da Lapa, para que pudessemos ensaiar durante um ano e meio, em troca de proporcionar aos usuários o equipamento do grupo (piso de madeira, aparelhos aéreos, colchões). *NuConcreto* usava um espaço fechado para público e atores, sem divisões. O público entrava num local todo revestido de jornal e não encontrava lugares para se sentar. A partir

¹²² Idem.

daí, diversas situações aconteciam, sempre para tirar o espectador de seu lugar, sempre para perturbar uma eventual segurança do público.



NuConcreto, com Ricardo Neves, Marcella Vessichio, Célia Borges e Mariana Duarte. Foto: Paulo Barbuto, Sesc Pompeia, 2009.

Hoje, o Circo Mínimo circula o espetáculo *Simbad, o Navegante*, melhor espetáculo infantil de 2015, segundo o jornal *O Estado de S. Paulo* e o Prêmio São Paulo (antigo Coca-Cola Femsa) de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem. *Simbad, o Navegante* recebeu também os prêmios de melhor ator (para Ronaldo Aguiar), melhor direção (Carla Candiottto) e melhor iluminação (Wagner Freire), além de colaborar para o Prêmio Governador do Estado, ganho por Carla Candiottto pelo conjunto da obra em 2015.

Simbad, o Navegante usa a relação de dois palhaços que vão, de cidade em cidade, contando histórias, usando uma carroça de bambus que se transformam, à vista do espectador. A maleabilidade das estruturas de bambu e o jogo cênico explícito abrem aos espectadores (crianças e adultos) uma teatralidade forte e envolvente, num dos melhores espetáculos do Circo Mínimo até hoje. Foi adaptado (por Alexandre Roit, Carla Candiottto e Rodrigo Matheus) da tradução de Mamede Jarusche e sugerido ao Circo Mínimo pelo amigo escritor Milton Hatoum.



Rodrigo Matheus e Ronaldo Aguiar, em *Simbad, o Navegante*, Teatro do Sesc Pompeia, 2015. Foto: Paulo Barbuto.

Simbad, o Navegante é um dos espetáculos mais premiados do Circo Mínimo. Há uma discussão sobre ser ou não circo. Para nós, apesar de ser irrelevante, está bastante claro: Só se chega a um espetáculo como esse partindo das técnicas circenses, dos conhecimentos adquiridos no circo, do modo de pensar do circo. Estruturas, nós, amarrações, ocupação dessas estruturas e o jogo dos palhaços, são os ingredientes principais do espetáculo, todos elementos claramente circenses, na maioria das definições e conceituações do que seria o circo.



Rodrigo Matheus e Ronaldo Aguiar em *Simbad, o Navegante*, Teatro do Sesc Pompeia, 2015. Foto: Paulo Barbuto.

Entre diversas críticas positivas, o Professor Alexandre Luiz Mate chamou o espetáculo de “Uma viagem 1001 vezes espetacular”:

Alexandre
Mate

Doutor em história social pela USP e professor do Instituto de Artes da Unesp (São Paulo); integra a comissão debatedora do 10º FentePir

Simbad, o Navegante: uma viagem 1001 vezes espetacular

Primeiro infantil selecionado na 10ª edição do Festival Nacional de Teatro de Piracicaba, Simbad, o Navegante, apresentado pelo Circo Mínimo Produções de Arte (São Paulo, agradou em cheio: pelo silêncio durante a apresentação e pela qualidade dos aplausos. Obra voltada, em essência, para o público infantil, mas, por suas qualidades de bom teatro — e de acordo com tantos mestres, dentre os quais Ilo Krugli —, destinada a todos, independentemente das idades cronológicas.

O conjunto criador reúne gente bamba. A dramaturgia de texto (Carla Candiotti e Rodrigo Matheus), é notório, cola-se à dramaturgia de cena (Carla Candiotti), o resultado espetacular aponta muito colaborativismo e parceria. A partir de outra premissa, o espetáculo retine as tradições e saberes das companhias Le Plat du Jour e Circo Mínimo; portanto, a excelência do infantil e do "novo" circo, ao se unirem, construíram uma obra, realmente surpreendente. Simbad... é tecido através de ima-

gens lindíssimas e carregadas de lirismo; expedientes lúdicos narrativos (bastante colados à chamada contação de histórias), com o virtuosismo dos dois excelentes intérpretes: Ronaldo Aguiar (surpreendente) e Rodrigo Matheus; características posicionais de personagens a partir de dupla — contrastante — de personagens circenses (nomeadas Branco e Augusto); equilíbrio circense; tempo de comédia e de narração excelentes; trilha inspirada e afinadíssima (Aline Meyer), iluminação im-

pecável (do mestre Wagner Freire) e cenografia (traquitana — que vai se transformando nos mais inusitados Matheus); figurinos: leves, coloridos e lúdicos (Olinho Malaquias).

Ao tomar Simbad, uma das histórias de Mil e uma Noites e adaptá-la à dramaturgia em sete aventuras (ou episódios), a partir de todos os expedientes de criação afinados e integrados foi possível, metafórica e imaginativamente, viver uma viagem encantatória. Em persa antigo há uma palavra adequadíssima para designar

o que se pode sentir e perceber.

Simbad: o Navegante, trata-se de *mur ab*, que se refere a maravilhoso e cuja tradução concerne a "aquele que persegue o desconhecido".

Mais do que cronológica, a viagem proposta por Simbad... decorre do conceito de tempo kairós (aquele emocional), em potente estado de delicadeza: delícia de espetáculo!

**O espetáculo Simbad, o Navegante foi apresentado terça-feira, 10, dentro da mostra oficial do 10º FentePir*

Jornal de Piracicaba, Caderno Cultura, 12 de novembro de 2015, p. C3.

E assim tem sido a produção do Circo Mínimo: com essa diversidade de produções e criações, algumas mais longevas, outras mais caras, outras ainda mais

questionáveis, mas todas herdeiras das artes do circo em sua plenitude, com suas técnicas, suas estéticas, suas proposições filosóficas e seus modos de produção e organização do trabalho, e também construtoras da linguagem circense, assim como do debate, das polêmicas e das discussões que hoje permeiam este mesmo trabalho. O Circo Mínimo foi propositor do subtítulo “Circo-Teatro Experimental”, sugerindo uma corruptela do Circo-Teatro exposto anteriormente, e se inseriu no “Circo Novo” e no “Circo Contemporâneo”. Foi chamado de “teatro físico” e questionou as fronteiras do que seria circo, em diversos momentos de sua trajetória. Criou polêmicas mas sempre impressionou e agradou seu público, o qual tentou fazer pensar ao mesmo tempo em que o entretinha. Com poucas exceções, o Circo Mínimo até hoje partilha do “sucesso” do circo, se é que se pode aferir algo do tipo.

Esperamos que continue fazendo isso por muitos anos.



Rodrigo Matheus em *Simbad, o Navegante*, Teatro do Sesc Pompeia, 2015. Foto: Paulo Barbuto.

Conclusões

Da diversidade de conclusões possíveis às quais podemos chegar a partir desta pesquisa, uma delas é que os trabalhadores de circo passaram por um processo de transformações e mudanças que equivale ao que ocorreu com a maior parte da população brasileira, ampliando-se consideravelmente as dificuldades que já enfrentavam para manter a relação de pertencimento ao modo de se constituírem artistas. Fazia parte do modo de organização do trabalho dos circenses itinerantes no final do século XIX e no início do XX mais capacidade de incorporação contemporânea ao que estavam vivenciando do que havia de mais novo na produção cultural, tecnológica e artística (SILVA, 2005, 2007) do que parecem ter hoje (ou nos anos 1970 e 80), ao menos os circenses que seguem na itinerância. O diferente e novo surgido no processo histórico recente do circo foram os alunos das escolas que, por terem origens distintas dos que nasceram “sob a lona”, por terem vivenciado a formação e aprendizagem artística circense de forma totalmente diferente dos chamados “tradicionais”, propuseram, em alguns aspectos, modos de organização do trabalho diferentes do que até então havia se constituído, gerando, para alguns analistas, diferenças inclusive na produção de espetáculos.

Pode-se dizer que a produção das artes do circo sempre buscou e propôs o novo na sua história. Nos últimos 30 anos, a formação da linguagem circense encontrou, em seus espetáculos, muitas facetas do novo, de maneira que seguiu a história do circo imitando seus antecessores, os “tradicionais”. Mas, ao ser “tradicional”, encontrando o novo, os circenses oriundos das escolas encontraram espetáculos novos, na sua contemporaneidade. De fato, alguns espetáculos produzidos desde os anos 1980 foram proponentes de algo diferente do que era realizado até então, em particular diferente do que se via na cidade de São Paulo, nos anos imediatamente anteriores.

Hoje, vemos um embate dos circenses ligados à chamada “tradição familiar” com os circenses “urbanos”, ex-alunos de escolas, que propõem outras maneiras de se produzir circo. Esse confronto, em muitos aspectos, assemelha-se a um embate classista, ainda que não haja, de parte a parte, o interesse explícito de dominação da outra parte. O que há, sim, é uma disputa de saberes, de poderes e de

“autenticidade”, no sentido de qualificar o pleito de apoio do poder público, como aliás se observou durante todo o século XX. Sem dúvida a estrutura da sociedade brasileira, optando pelo consumismo capitalista em grande escala, praticamente expulsou os circos de lona dos centros das cidades. Os terrenos onde poderiam se instalar não mais existem nos centros das grandes cidades. Quando existem, tem valores de locação muito além do que é viável para o empreendimento circense (uma das exceções, em São Paulo, foi o Cirque du Soleil, que conseguiu, graças a patrocínios via isenção fiscal e ao seu prestígio, exatamente por ter conseguido se diferenciar como “a reinvenção do circo”, locar o Parque Villa Lobos, área nobre da cidade).

O desenvolvimentismo no Brasil resultou, em grande parte, em um isolamento dos circenses itinerantes, obrigados a irem para centros cada vez menores e de menor poder aquisitivo. Entretanto, ao mesmo tempo que isso tirou parte dos circos de lona dos centros de decisão da sociedade brasileira, os que se “fixaram” nas cidades, em particular São Paulo e Rio de Janeiro, a partir da década de 1970, estiveram totalmente envolvidos nos debates políticos dos processos de construção e produção de outras formas de organização do trabalho, como por exemplo na fundação das escolas de circo. Nesse sentido, apesar do embate e das disputas, que são reais, tem havido um paradoxo nisso tudo na medida em que foram os próprios circenses denominados de “tradicionais”, oriundos da itinerância, que formaram aqueles primeiros alunos/grupos de artistas. Para além das escolas, aqueles circenses estiveram também na constituição inicial do circo social, ao lado da formação de grupos. Alguns deles deixaram a lona e iniciaram outras formas de produção da linguagem circense, como por exemplo, na forma de apresentações em outros locais.

O processo de desenvolvimentismo brasileiro foi reforçado e definido durante o período da ditadura civil-militar, na qual a sociedade brasileira talvez tenha-se voltado à direita, com parte considerável da sociedade civil apoiando e inclusive agindo em prol do golpe militar, de maneira a terminar de impor os preceitos da economia estadunidense no país. Sistemas educacionais ou culturais mais humanistas, que valorizavam trabalhos artesanais, como o circo, foram praticamente extintos da prática nacional. A totalidade do povo brasileiro ficou mais

pobre, assim como a maioria de seus artistas. O retrocesso representado por aquele período deixou feridas muito além do que se supunha.

As inovações estéticas propostas pelos artistas oriundos das escolas mudaram em grande escala a produção circense mundial e, da mesma forma, nacional. Já que mudanças e transformações sempre aconteceram nas artes circenses, essas são sempre adequações aos novos tempos, semelhantes a outras em outros momentos da história. Muitos circos atuam hoje fixos em cidades, sejam seus profissionais “tradicionais” ou ex-alunos de escolas. Por outro lado, as relações da linguagem e da estética circense com outras linguagens acompanha sua história: sempre houve, e podemos imaginar que sempre vai haver, misturas. O circo sempre dialogou com as outras linguagens e o momento atual (ou os últimos 30 anos) não é diferente. A retomada de aspectos poéticos e estéticos permitiu ao circo retomar certo protagonismo, ou certa evidência, que parecia estar perdendo, ao menos na cidade de São Paulo. Aquilo que muitos teorizavam, a ideia de que o circo estava morrendo, é sabido hoje ser uma ideia vazia, sem respaldo nos acontecimentos. A crise tão propalada existe sim, mas se refere à itinerância e não à linguagem, já que nunca se fez tanto circo como nos dias atuais, após as escolas de circo. O fato novo na história recente do circo, o surgimento das escolas, modificou radicalmente a linguagem circense. Se por mais nada, ao menos por tornar muitos dos saberes circenses acessíveis a toda a população. E essa abertura influenciou seu uso e suas significações.

Os vários fabricantes de histórias das artes do circo que se constituíram pós-década de 1980, iniciada com as escolas de circo, depois ampliando-se com as várias experiências relatadas, são novos em seus modos e métodos de formação enquanto artistas, que diferem daqueles circenses que se produziam para dentro do modo de organização do trabalho do circo-família. Mas, em todos os períodos históricos são, como eram os “da lona”, fazedores dessa arte e, portanto, possuem características simétricas ao mesmo tempo em que os diferenciam; são portadores de um fazer transversal, que não é privilégio de nenhuma arte, porém, no caso das artes do circo, a transversalidade se constituiu como o principal modo de viver e de produzir-se. Mesmo os itinerantes de lona, de famílias de circo – identificados por muitos como tradicionais – também são, hoje, novos sujeitos históricos produtores de linguagens circenses, pois, como estão em sintonia com seu tempo, passaram por modificações significativas. Heranças não significam não mudanças. Nenhuma produção herdada é estática, ela é viva, é

sempre transformada e cria algo novo, que, ao mesmo tempo em que contém a anterior, propõe a diferença que, por sua vez, possui semelhanças. Diferença enquanto herdeiros produzidos a partir da antropofagia que digere todas as características dos envolvidos; diferença como sujeitos históricos em cada período (SILVA; NUNES, 2015, p. 3).

E, além disso, o que significa ser inovador? Oida escreve, a partir de profunda investigação em sua própria carreira:

O que é um artista verdadeiramente inovador? A meu ver, é alguém que possui uma técnica tradicional, que é capaz de compreender a essência da arte tradicional, e que tenta, ao mesmo tempo, articular esse saber com a experiência do mundo moderno. Um artista que vise apenas adquirir uma técnica sem procurar dar um sentido contemporâneo àquilo que faz, esse não merece a qualificação de “inovador” (OIDA, 1999, p. 44).

A descrição parece funcionar também para a discussão sobre o circo “tradicional” ou “contemporâneo”, na qual muitos se intitulam inovadores, mas poucos parecem sê-lo de fato, ao menos pela definição de Oida.

Como nos explica Yaguello sobre a obra de Bakhtin, “[...] o signo é sempre ideológico” (2014, p. 15) ¹²³. O teatro buscou, ao longo do século XX, rever seus símbolos e suas possibilidades estéticas advindas desses símbolos. O circo, após um período de homogeneização, ao menos nas grandes cidades do sudeste brasileiro, viu-se lidando com símbolos de alcance restrito, ou reproduzindo uma ideologia conservadora (na sua simbologia). A própria influência do modelo norte-americano de espetáculo circense, após um grande sucesso junto ao público, revelou-se uma presença limitante e limitada. E a maioria dos circenses em geral, e no Brasil em particular, não se mostrou, naquele período dos anos 1970, capaz de superá-lo e levar a linguagem para outro patamar. Talvez o fato de estarmos em plena ditadura fosse um componente importante para a pouca criatividade de muitos dos circenses naquele momento.

Mas, ao mesmo tempo, não se deixou de produzir movimentos e acontecimentos distintos, como o surgimento das escolas que, por sua vez, possibilitaram a outros atores adentrarem o meio circense, outros artistas com outras formações e modos de pensar, propondo outras realizações e outros

¹²³ YAGUELLO, Marina, Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, 2014, p. 14-5.

processos. Outros símbolos, outras inquietações e, principalmente, outras ideologias. Acredito que um dos aspectos importantes da chegada desses outros atores foi o fato de os circos, a partir de então, terem outros pontos de partida, inclusive uma ideologia que indicava uma insatisfação com o mundo ou com a sociedade à sua volta. Ou, mais especificamente, uma insatisfação com a sociedade brasileira, ainda tentando se livrar da ditadura. Daí a necessidade de introduzirem temas e contextos, como propôs Moroni em *Onde Estás?*, talvez a primeira obra desse período que propunha uma dramaturgia específica e uma escritura visual – circense – para essa dramaturgia. Naquele momento a ideologia não era assunto explícito nas obras circenses, a itinerância não permitia muita crítica política ou posturas ideológicas explícitas, diferentes das posturas do “poder instituído”. De certa forma, o desejo de exercer posturas críticas e de externar ideologias diversas foi um dos motores das criações dos ex-alunos das escolas de circo. Aqueles artistas tinham posição política clara, produziram obras com uma orientação explicitamente de esquerda. Foi assim com Breno Moroni, foi assim com o Tenda Tela Teatro, foi assim com o Circo Mínimo (apesar de conhecer as posições políticas dos integrantes do Tapete Mágico – também de esquerda –, não podemos afirmar que estas tenham estado presentes nos seus espetáculos). Assim como aconteceu na Austrália, no final dos anos 1970, já que o Circus Oz surgiu de um grupo de artistas querendo fazer obras políticas e para isso foram aprender circo, morar no circo e lá realizar seus espetáculos. No Brasil, muitos alunos de escolas queriam fazer obras cujo conteúdo fosse além dos belos e reluzentes corpos circenses, ornados com lantejoulas e brilhos, espelhos da estética estadunidense.

Brecht, para propor uma poética clara e conscientemente movida pela ideologia, utilizou-se de modelos do teatro popular e das artes circenses, inclusive o modo como este último tinha de se relacionar com o público: uma relação aberta, honesta, verdadeira (no circo, há verdade na relação com o público, não há a invenção de uma realidade diversa, como no teatro): no circo, os artistas tratam do que está acontecendo naquele momento e naquele lugar. Como diz Mario Bolognesi, não há a invenção de outra realidade. Mas acredito que uma parte importante dos espetáculos circenses do sudeste brasileiro não sabia mais como fazer isso, o que fazer com essa “relação aberta com seu público”, na medida em

que parecia se limitar a impor proezas e mais proezas, como que mostrando ao público o tipo de ser humano heroico que o mundo teria/precisaria naquele momento; quase mostrando que o mundo tinha aqueles heróis, talvez inalcançáveis (nos EUA, os heróis estavam em alta, vendendo cada vez mais histórias em quadrinhos e desenhos animados no Brasil – e isso carrega uma ideologia). E as criações dos ex-alunos das escolas de circo pareciam defender que esse ser humano contemporâneo pode sim ser um herói, por sobreviver aos feitos, às proezas, mas está em um contexto (uma realidade diversa do circo, mas próxima do público) e, acima de tudo, é fruto das relações sociais.

Da mesma forma, na segunda metade do século XX “surgiu” o que foi chamado de Teatro Físico, um teatro que seguia em grande parte preceitos brechtianos, no qual a teatralidade é transmitida pelo ator, sem que o texto seja o elemento mais importante da obra (ou onde o texto não é o elemento primordial para o desenvolvimento da teatralidade, pelo contrário, a teatralidade é reforçada pela capacidade do ator, com seu corpo, “fazer de conta” uma realidade inventada, a verdade daquele momento, o jogo explícito, o “vamos brincar de fazer de conta” da cena contemporânea¹²⁴), no melhor estilo do teatro popular de rua ou de feiras. Assim, o texto escrito não é o ponto de partida da encenação, mas sim a corporeidade do ator, em uma dramaturgia essencialmente visual – segundo Camargo, é também textual (mas não necessariamente verbal), é um dos textos que se sobrepõem para criar a obra cênica. Como o circo é, por excelência, físico, corporal, foi facilmente encaixado no conceito de Teatro Físico.

Romano cita Gaber¹²⁵ para explicar o fato de os grupos de teatro físico na Inglaterra terem seu surgimento associado ao teatro “não engajado” no Reino Unido dos anos 1960 e 1970, ao “teatro alternativo”, chamado de *underground*, *fringe*, *experimental* ou *alternative*¹²⁶, conforme a ideologia de quem o classificava, ou a corrente política do grupo. A autora explica que a terminologia “destacava ora as origens da obra na contracultura e a filiação do grupo às tradições das vanguardas,

¹²⁴ Ver LECOQ, 2002; BROOK, 1988; OIDA, 1999.

¹²⁵ GABER, Florianne. *Le Corps en Travers*. In: ROMANO, 2005, p. 24.

¹²⁶ *Underground* (abaixo da terra), *fringe* (franja, periferia), *experimental* ou *alternative* (alternativo), ou seja, fora da forma hegemônica. ROMANO, 2005, p. 24.

ora o próprio preconceito da mídia e consequente marginalização da produção” (ROMANO, 2005, 24). E justifica explicando que, para Gaber,

[...] toda obra voltada para a pesquisa e situada em áreas de cruzamento de linguagem sofre a exclusão imposta pelos três ‘Ms’ da contemporaneidade – mídia, mercado e ministério, este último atuando sobre o contexto artístico por meio da cessão ou não de verbas públicas –, sendo reduzida ao espaço dos guetos: “a arte que por excelência põe em cena essa palavra se vê, antes de tudo, banalizada, protegida por uma linha ideal de traçado arbitrário, imbuída por signos tradicionais”, diz Gaber. A condição de excluído do mercado teatral mais comercial, ao menos num primeiro momento, caracterizou o Teatro Físico inglês (idem, p. 24-25).

No caso do circo, a situação é um pouco diferente: tanto o circo que acontecia no momento de surgirem espetáculos de alunos quanto os próprios circenses itinerantes de lona eram alternativos, ou ao menos, estavam fora dos três “M”, propostos por Gaber. Estar fora dos três “M” é uma condição corrente para o circo brasileiro, salvo raras exceções. Mas, o que se tem visto nos últimos anos é que a tentativa de aproximação dos artistas e empresários circenses aos três “M” (ou, mais amiúde, ao último “M”) tem causado enormes confrontos entre os próprios artistas, a ponto de haver grandes questionamentos sobre quem é ou não circense. Esperamos que essas disputas avancem para outras mais maduras e profícuas, sobre como formular uma política de estado consistente para o circo, ou como investir na real inovação ou renovação da linguagem, sem que os profissionais continuem dependendo de pequenos eventos ou aulas de circo (nos tempos contemporâneos, essas são as maiores ofertas de trabalho para o circense, mesmo para aqueles que não se identificam especificamente com essas formas de inserção profissional) como maneira de subsistência.

Está claro que as rotulações envolvem disputas políticas, disputas de poderes e saberes, entre os atores de cada categoria, numa tentativa de chamar a atenção do público ou do poder público, e entre os artistas e os meios de comunicação, também estes em busca de “novidades” para os seus leitores/espectadores/ouvintes. Nessa busca, muitas vezes perde-se a relação com as verdades dos objetos em questão. Às vezes, algo novo é bastante “velho”, muito mais do que aquilo que se convencionou chamar de “corrente”, “usual” ou “tradicional”. E esses são também conceitos que sofrem transformações a partir de seus usos.

Romano escreve também que

Para Gordon, a intenção política do Teatro Físico é evidente na sua preocupação de romper com as polaridades tradicionalmente aceitas pela cultura ocidental – masculino e feminino, intelecto e emoção, ciência e arte –, que nascem da cisão e contraposição fundamental entre corpo e mente (ROMANO, 2005, p. 35).

No caso do teatro inglês, houve um desejo de afastamento do intelecto, representado pelo teatro “convencional”, como se entendia a produção dos anos 1950 na Inglaterra. Talvez, no caso do circo paulistano, a vontade tenha sido preencher de intelecto as manifestações de forte emoção representadas pelo circo dos anos 1970 e 80.

Nesse sentido, podemos indagar se alguns espetáculos do circo que vieram depois das escolas não foram ou são tentativas de (re)aproximar o circo das investigações mais atuais, mais afinadas com as proposições brechtianas ou com seus seguidores posteriores – tudo que se entende por teatro moderno ou contemporâneo vem das proposições de Brecht; os atuais criadores mais respeitados pela mídia são seguidores de Brecht. E muitos dos ex-alunos tinham em sua formação as escolas de teatro. Mesmo sem conhecer Brecht, grande quantidade de trabalhos de teatro ou que se utilizam de narrativas teatrais, atualmente, apoiam-se em princípios brechtianos, quase como se utiliza ou se utilizou dos conceitos talhados por Aristóteles, mesmo sem ler sua obra. A reaproximação do circo com a fábula, por exemplo, sem perder suas características épicas e feéricas, pode ser vista como uma das tentativas de se retomar a criação de espetáculos que pudessem traduzir a contemporaneidade na sua complexidade e extensão (como sempre foi feito nas ruas, nas feiras etc.). A “brincadeira” de um artista circense que se relaciona diretamente com o público, que mostra proezas e, ao mesmo tempo, conta uma fábula ou uma história, nos moldes das obras de Brecht, mostrou-se uma estratégia extremamente potente para as artes cênicas contemporâneas, independentemente de sua categorização como circo ou teatro - lembrando que essa “brincadeira”, quando funciona, é feita como uma brincadeira verdadeira, mantendo os princípios da relação honesta com o público. E há pesquisadores que afirmam que o circo no nordeste nunca deixou de fazer isso.

O mais relevante sempre foi a obra e sua potência. Como o público recebia e recebe a obra.

Oida, ator japonês formado nas técnicas estritas do teatro nô, escreveu que “[...] o verdadeiro teatro nasce quando o ator consegue desenrolar um fio invisível entre seu próprio sentido de sagrado e o do público” (OIDA, 1999, p. 12). No mesmo livro, ele escreve também, sobre o conceito de teatro invisível,

[...] um teatro cuja essência é a comunicação que nasce entre os atores e o público. Considero o teatro que é puro espetáculo, pura ostentação de cenário, figurino e iluminação como não sendo o verdadeiro teatro. Para que a relação atores-público seja ideal, não é preciso que os atores deem muitas informações. Isso a fim de evitar que o público se torne passivo, que se contente apenas em receber aquilo que os atores propõem. Pois, nesse caso, a participação do público na comunicação teatral torna-se dispensável (Idem, p. 192).

Talvez o circo tenha buscado, como linguagem, esse tipo de comunicação. Está claro que o trecho acima não pode se aplicar ao circo, já que não se imagina um público circense passivo. Mas, ao mesmo tempo, pode-se ver, em certos espetáculos circenses, o sentido do consumo, da oferta de aspectos grandiosos e impositivamente impressionantes, entremeados pelas várias ofertas de compra de *suvenires* ou de outros agrados (pipoca, algodão-doce, refrigerantes etc.) e que a comunicação honesta, que está na origem desse tipo de espetáculo, talvez esteja se perdendo. Acredito que uma das intenções dos alunos das escolas de circo era a de reencontrar aquela comunicação aberta e crítica com o público – tal como a totalidade dos circenses desde sempre.

Em particular, o trabalho do Circo Mínimo nunca perdeu de vista a importância de colocar o espectador no lugar de observador crítico das obras, de criador simultâneo, co-criador, ao não “resolver” a composição cênica – quando a imagem está decupada, resolvida, o espectador não precisa “trabalhar”, basta fruir, mas quando deve se esforçar para complementar as imagens com sua interpretação, ele se torna parte da criação. O espectador dos espetáculos do Circo Mínimo é instado a colaborar nas escrituras das obras, nas suas possibilidades transcendentais e no seu alcance temático ou filosófico. Não foram poucas as ocasiões em que recebemos relatos de espectadores levantando questões filosóficas surgidas a partir das metáforas propostas, muito além da nossa intenção ou sugestão original. Está claro que as obras, ao menos a maior parte delas, trabalhou sempre sem conceitos fechados, tentando permitir leituras em camadas diversas, sem perder a possibilidade de acesso de diferentes públicos. Ainda que

alcançar esse objetivo não tenha sido fácil, e nem tenha sido sempre atingido, a tessitura e os rastros de sua busca permanecem presentes nos resultados finais e são percebidos, consciente ou inconscientemente, pelos espectadores que eventualmente assistem aos nossos espetáculos.

Seguimos acreditando que o circo é uma fonte imensa e praticamente inesgotável de metáforas, imagens complexas de incontáveis possibilidades, sistema de rizomas significantes que será ainda por muito tempo objeto de interesse de artistas de todas as áreas. Aqueles que lograrem apoderar-se de seus segredos, suas técnicas, éticas, princípios e artes, por meio das escolas fixas ou itinerantes, serão artistas capazes de recontar o mundo infinitas vezes.

Bibliografia

Publicações

ABREU, Luis Alberto de e SILVA, Erminia. *Respeitável Público, o Circo em Cena*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2009 (a).

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2004.

AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Ed. Pindorama Circus e F-QM Editores Associados, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Ed. Hucitec, 2013. 8ª edição.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Ed. Hucitec, 2014. 16ª edição.

BARRIGUELLI, José Claudio. *O Teatro Popular Rural – O Circo-Teatro*. In: *Debate & Crítica – Revista quadrimestral de Ciências Sociais*. São Paulo: Número 3 – julho de 1974. P. 107-120.

BÉGADI, Bernard, ESTOURNET, Jean-Pierre e MEUNIER, Sylvie. *L'Autre Cirque*. Paris: Ed. Mermon, 1990.

BOLOGNESI, Mário F. *Palhaços*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

_____. “Circo e Teatro: Aproximações e Conflitos”. IN: *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: Dep. Artes Cênicas ECA USP, número 6, 2006, P. 9-19.

_____. *O Palhaço e o Circo-Teatro*. Apud: BORTOLETTO, Marco Antônio Coelho (Org.). *Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses Vol. 2*. Jundiaí, São Paulo: Ed. Fontoura, Capítulo 9, pp. 181-189, 2012.

BORTOLETTO, Marco Antônio Coelho (Org.). *Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses*. Jundiaí, São Paulo: Ed. Fontoura, 2008.

_____. *Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses Vol. 2*. Jundiaí, São Paulo: Ed. Fontoura, 2010.

- BRECHT, Bertolt. Estudos sobre o Teatro. Tradução Fiamma Pais Brandão, apresentação Aderbal Freire Filho. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. *The Shifting Point*. Londres: Ed. Methuen, 1988.
- _____. *O Espaço Vazio*. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 1ª edição, 2008.
- CAMPOS, Helena Guimarães. *Estradas reais e estradas de ferro: cotidiano e imaginário nos caminhos de Minas*. Revista de História Comparada, vol. 1, nº 1, Belo Horizonte, PUC/MG, junho/2007. In: PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: Conformação, persistência e transformações*. Campinas: Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Artes, 2009. Orientação Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem, palhaços do Brasil e do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.
- Cirque Fratellini*, Programa do espetáculo 1991. Paris, França
- CIVITA, Victor (Ed.). *Teatro Vivo, Introdução e História*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1976
- DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro: Um manifesto de menos, o esgotado*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1992, 2ª ed., 1997.
- DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul. *Diálogos no Palco*. Rio de Janeiro: Ed. Livraria Francisco Alves, 1999.
- DELLA PASCHOA Jr., Pedro. *O Circo-Teatro Popular*. In: Cadernos de Lazer 3. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1978.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- GARCIA, Antolin. *O circo: a pitoresca turnê do circo Garcia através da África e países asiáticos*. São Paulo: DAG, 1976.

- GOMES, Marcelo. Nota à Edição Brasileira. In: LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético. Uma Pedagogia da Criação Teatral*. São Paulo: Ed. SENAC/SESC, 2010
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006, 7ª. reimpressão, 2013.
- LECOQ, Jacques, com colaboração de CARASSO, Jean-Gabriel e LALLIAS, Jean-Claude. *The Moving Body*. London: Ed. Methuen, 2002. Trad. David Bradby.
- LEITE, Amanda Dias. *Aspectos do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira: especificidades da produção carioca nas décadas 1980 e 1990*. Belo Horizonte. Dissertação de Mestrado, em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- LOPES, Daniel de Carvalho. *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872*. São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Dissertação (Mestrado), 2015. Orientação Profa. Dra. Erminia Silva.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedacço: Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo, Ed. Unesp/Hucitec, 3ª. Edição, 2003
- MAMET, David. *True and False*. New York: Ed. Vintage Books, 1999
- MATHEUS, Rodrigo I. Corbisier. *Circo Mínimo. Programa do espetáculo*. São Paulo: ed. Independente, 1988.
- MILITELLO, Dirce Tangará. *Picadeiro*. São Paulo: Guarida Produções Artísticas, 1978.
- OIDA, Yoshi, com MARSHALL, Lorna. *Um Ator Errante*. Tradução Marcelo gomes. São Paulo: BECA Produções Culturais, 1999.
- OLIVEIRA, Júlio Amaral de, (Org.). *Circo*. São Paulo: Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira, 1990.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Ed. Pontes, 2013.
- PIMENTA, Daniele. "Influencia e confluência". IN: *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: Dep. Artes Cênicas ECA USP, número 6, 2006, P. 21-26.

- _____. *A dramaturgia circense: Conformação, persistência e transformações*. Campinas: Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Artes, 2009. Orientação Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro.
- PLOTINO. *A alma, a beleza e a contemplação*. Seleção e tradução do grego: Pe. Ismael Quilmes; tradução para o português: Ivan Barbosa Rigolin e Consuelo Colinviaux. São Paulo: Ass. Palas Athena, 1981.
- RAULINO, Berenice. “O Circo em Ubu, Folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes, espetáculo do Teatro do Ornitorrinco”. IN: *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: Dep. Artes Cênicas ECA USP, número 6, 2006
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart, ROXO, Marco e SACRAMENTO, Igor. *A História da Televisão no Brasil: Do início aos Dias de Hoje*. São Paulo: Ed. Contexto, 2010.
- ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004. 4ª. edição.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Ed Zahar, 1998
- SEIBEL, Beatriz, 1993. *Historia del circo*. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular, Ediciones del Sol, 1993, In: SILVA, 2007
- SANTOS, Sarah Monteath dos. *Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014. Orientadora: Profa. Dra. Erminia Silva.
- SILVA, Erminia. “Arthur Azevedo e a Teatralidade Circense”. IN: *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas*. São Paulo: Dep. Artes Cênicas ECA USP, número 6, 2006, P. 34-44.
- _____. *Circo Teatro. Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. São Paulo: Ed. Altana, 2007

- _____. “Artes Circenses, Múltiplos Saberes. Introdução”. IN: SUGAWARA, Carlos. *Figuras e Quedas para Corda Lisa e Tecido, Fundamentos*. São Paulo, Ed. Artesanal, realização Funarte, 2008
- _____. “Circo-teatro é teatro no circo”. IN: *Revista Anjos do Picadeiro 7 – Encontro Internacional de Palhaços*. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo/Petrobrás; Editora Ieda Magri, 2009, pp. 32-51. Escrito em 2009 (b)
- _____. “Family-Circus, Theater-Circus: It Is Theater in the Circus”. IN: *Brazilian Theater, 1970–2010. Essays on History, Politics and Artistic Experimentation*. Edited by Eva Paulino Bueno and Robson Corrêa de Camargo. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015, p. 126-140.
- SILVA, Erminia e NUNES, Márcia. *Dux 10 Anos*. Rio de Janeiro: Revista produzida, editada e publicada pelo Circo Dux, julho de 2015.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *E as famílias na sala de jantar: Aprendendo a ver televisão na década de 1950*. São Paulo, Revista USP, n. 69, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880 – 1950]*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001
- TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. Folheto distribuído por ocasião do evento-exposição de mesmo nome. São Paulo: Ed. SESC Pompéia, 1997
- TORRES, Antônio; colaboração CASTRO, Alice Viveiros e CARRILHO, Márcio. *O Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1998.
- VARGAS, Maria Tereza (coord.). *Circo, espetáculo de periferia*. Pesquisa 10. São Paulo: Ed. Secretaria Municipal de Cultura: Departamento de Informação e Documentações Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981
- WALLON, Emmanuel (organização) colaboração de HODAK-DRUEL, Caroline. *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2009.

Artigos (Jornais e diários):

- Editoria. “Prometeu” ganhou a preferência popular. Curitiba: Jornal *O Estado do Paraná*, Caderno Espaço 2, 03 de abril de 1996.

- Editoria. *'Prometeu': teatro nas alturas*. Salvador: *Jornal Bahia Hoje*, Caderno Cidades da Bahia, 20 de setembro de 1996.
- Editoria. *'Deadly' é premiado em Edimbugo*. São Paulo: *Jornal da Tarde*, Caderno SP Variedades, 02 de setembro de 1999.
- Editoria. *Circo Mínimo renova o fazer teatro*. Ribeirão Preto: *Jornal Folha de S. Paulo*. Caderno Especial, 20 de abril de 2001.
- ABREU, Kil. *Boas peças atualizam linguagem circense*. São Paulo: *Jornal Folha de S. Paulo*, Caderno Acontece, 04 de agosto de 2001.
- ALVES, Gustavo. *Brasil verá técnicas do Novo Circo*. São Paulo: *Jornal O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 27 de março de 1997.
- BECHARA, Márcia. *Circo no teatro grego*. Belo Horizonte: *Jornal O Estado de Minas*, Caderno de Cultura, 18 de julho de 1997.
- BROWNE, Rodrigo. *Os sete pecados capitais em um grande espetáculo*. Curitiba: *Gazeta do Povo*, Caderno G, 10 de agosto de 1997.
- COELHO, Neusa Pinheiro. *Agonia do Circo*. São Paulo: *Diário da Noite*. 17 de setembro, 1964.
- COSTA, Mônica Rodrigues. *João e o Pé de Feijão*. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, Guia da Folha, 29 de agosto de 2003.
- FRANZIOA, Ana Paula. *Respeitável Público*. São Paulo: *Revista Época*, nº 237, 2 de dezembro de 2002
- GARDNER, Lyn. *Love is in the air*. Londres, Inglaterra: *Jornal The Guardian*, Arts Theatre, 12 de janeiro de 2000.
- GUIMARÃES, Carmelinda. *Rodrigo Matheus, o ator-trapezista que é um genial "Prometeu", de Ésquilo*. Santos (SP): *A Tribuna de Santos*, 27 de março de 1993.
- GUZIK, Alberto. *Rodrigo Matheus, um ator que vive na corda bamba*. São Paulo: *Jornal da Tarde*, Caderno SP-Variedades, 05 de setembro de 1999.
- _____. *Crítica: A Poesia contagiante de 'Babel'*. São Paulo: *Jornal O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 10 de agosto de 2002.

- JONES, Frances. *Escola ensinava arte circense*. Jornal *O Estado de S. Paulo*, 23 de janeiro de 1995.
- LABAKI, Aimar. *Matheus obtém resultado incompleto em Circo Mínimo*. São Paulo: Jornal *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, 22 de maio de 1988
- LUIZ, Milton. *Pioneiro do novo circo dirige próxima peça do Trampulim*. Belo Horizonte, Jornal *O Tempo*, Caderno Magazine, 04 de junho de 2000.
- MANTOVANI, Bráulio. *Estréia no Bixiga um circo-teatro com Batman e Beckett*. São Paulo: Jornal *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 05 de maio de 1988.
- NÉSPOLI, Beth. *O vôo duplo e divertido de Rodrigo Matheus*. São Paulo: Jornal *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 21 de fevereiro de 2001.
- _____. *Temporal dá boas-vindas ao Festival de Curitiba*. São Paulo: Jornal *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 24 de março de 2001.
- _____. *A magia do circo em textos clássicos*. São Paulo: Jornal *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 15 de fevereiro de 2002.
- _____. *A vida social em linguagem circense – Circo Mínimo celebra 20 anos com mostra de repertório e nova montagem baseada em conceitos do geógrafo Milton Santos*. São Paulo: Jornal *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 16 de abril de 2009.
- PONZIO, Ana Francisca. *“Prometeu” voa do mito ao herói*. São Paulo: Jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 26 de março de 1997.
- SÁ, Nelson de. *‘Prometeu’ faz bela iniciação à tragédia*. São Paulo, Caderno Cotidiano, 18 de março de 1993.
- _____. *‘Deadly’ leva paixão ao trapézio*. São Paulo: Jornal *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, 19 de março de 1997.
- SALLUM, Erika. *Peça leva clássico “Moby Dick” das águas para o ar – Estreia sexta-feira espetáculo do ator paulistano Rodrigo Matheus; peça consolida o novo circo, em que técnicas circenses se mesclam ao teatro*. São Paulo, Jornal *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, 28 de abril de 1999.
- SANTOS, Mônica. *Crítica: Gravidade Zero*. São Paulo: Revista *Veja*, *Veja Recomenda*, 09 de junho de 2001.

_____. *Palco Líquido*. São Paulo: Revista Veja, Veja SP, Estréias, 04 de julho de 2001.

TRONCOSO, José A. *Unos ángeles nada comunes en la sala Central Lechera*. Cádiz, Espanha: Jornal Información, Caderno Cádiz Cultura, 21 de outubro de 1998.

Arquivo do Centro de Estudos, Divisão de Documentação – CPDOC – Funarte, Rio de Janeiro, arquivo “Crise x Circo”:

1964

COELHO, Neusa Pinheiro. A agonia do circo. São Paulo: Jornal *Diário da Noite*, 17 de setembro de 1964.

1965

Editorial. *Pela falta de Amparo, os Artistas de circo estão saindo do país*. Rio de Janeiro: Jornal *O Globo*, 24 de setembro de 1965.

Editorial. *Artistas acham que o circo está na última lona e não volta mais*. Rio de Janeiro: Jornal *A Notícia*, 04 de Outubro de 1965.

1972

BARBOSA, Zenaide. *O Circo*. Recife: *Diário de Pernambuco*, 18 de novembro de 1972.

1976

ZAMITH, Fernando. *Nádias Comanecis? O circo (dizem os velhos artistas) ainda é capaz de produzi-las*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 03 de agosto de 1976.

_____. *Escola, a rede de segurança*. Curitiba: *Diário do Paraná*, 06 de agosto de 1976.

1977

Editorial. *Planos para recuperar uma tradição*. São Paulo: *Revista Visão*, 01 de agosto de 1977.

Editorial. *Cursos para preservar uma arte*. São Paulo: *Revista Visão*, 12 de dezembro de 1977.

1978

NADER, José. Há esperança no ar. O circo não está morrendo no Brasil. São Paulo: Jornal *O Estado de São Paulo*, 21 de maio de 1978.

Editoria. *O CIRCO CHEGOU. Mas onde fica o circo?* Rio de Janeiro: *O dia*, 22 de julho de 1978.

FADUL, Marcia Regina. *Um dia na vida intensa de um circo de periferia*. São Paulo: *Diário de São Paulo*, 22 de outubro de 1978.

1979

MENDONÇA, Casimiro Xavier. *Silêncio. Salto mortal*. São Paulo: *Jornal da Tarde*, 14 de julho de 1979.

LESTE, Rodrigo. *O circo na corda bamba*. Belo Horizonte: *O Estado de Minas*, 13 de setembro de 1979.

NEVES, Jaqueline Camargo. *A imaginação na vida do circo*. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 04 de novembro de 1979.

1980

Editoria. *Aproveitem enquanto é tempo. Os palhaços e seus pequenos circos estão acabando*. Belo Horizonte: *O Estado de Minas*, 09 de abril de 1980.

1982

Editoria. *Circo: um teatro popular em canto de cisne*. Belo Horizonte: *Jornal de Minas*, 15 de julho de 1982.

D'OLIVEIRA, Fernanda. *A ameaça de extinção pira sobre os circos mambembes*. Recife: *Diário de Pernambuco*, 20 de julho de 1982.

Editoria. *Uma praça só para circos no ABC*. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 08 de agosto de 1982.

MOURA, Deja. *O espetáculo acabou. E agora?* Goiânia: *Diário da Manhã*, 11 de setembro de 1982.

1983

KOTSCHO, Ricardo. *Lona é roubada e circo vive clima de revolta e medo*. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 28 de janeiro de 1983.

LUCCA Jr., Domingos de. *Pão e circo*. São Paulo: *Folha da Tarde*, 05 de fevereiro de 1983.

Editoria. *Circo, uma atividade que está em extinção*. Curitiba: *Gazeta do Povo*, 06 de abril de 1983.

Editoria. *A luta do circo*. Belém, PA: *O Liberal*. 13 de abril de 1983.

Editoria. *No picadeiro, o circo e seu espírito milenar*. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 22 de maio de 1983.

Editoria. *Circo gera polêmica no bairro Jordanópolis*. Santo André: *Diário do Grande ABC*, 03 de dezembro de 1983.

1984

BÁRBARA, Aida. *A crise no circo. De 1983 ou de sempre?* São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 01 de janeiro de 1984.

SARAIVA, Edyr. *Fim do circo. Rio já não é Cidade-Alegria*. Rio de Janeiro, *Gazeta de Notícias*, 20 de maio de 1984.

Editoria. *O circo se foi. Camelôs ficam com toda Praça 11*. Rio de Janeiro: *Gazeta de Notícias*, 22 de maio de 1984.

Editoria. *Filho de circense vai poder estudar*. Rio de Janeiro: *Gazeta de Notícias*, 23 de maio de 1984.

Editoria. *Câmara aprova projeto que instala circo na Praça Onze*. Rio de Janeiro: *O Globo*, 15 de junho de 1984.

Editoria. *Brizola demite e aceita demissão de casos de suborno*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 22 de junho de 1984.

Editoria. *Suborno no Palácio provoca demissão de auxiliares de Brizola*. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 22 de junho de 1984.

Editoria. *Circo não funcionará na Consolação, diz AR*. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 06 de outubro de 1984.

Editoria. *Fiscais embargam montagem de circo*. São Paulo: *Diário Popular*, 08 de novembro de 1984.

Editoria. *Artistas de circo popular lutam contra o desemprego*. Recife: *Diário de Pernambuco*, 25 de dezembro de 1984.

1985

Editoria. *Ficaram apenas os leões no circo Moscou liquidado*. Belém, PA: *O Liberal*, 25 de janeiro de 1985.

Editoria. *Fundação demite artistas de circo e palco está na rua*. Recife: *Diário de Pernambuco*, 28 de janeiro de 1985.

Editoria. *Circos e teatro vão ganhar isenção do ISS*. Rio de Janeiro: *O Dia*, 23 de março de 1985.

Editoria. *Circos e teatros isentos do ISS*. Niterói, RJ: *O Fluminense*, 23 de março de 1985.

Editoria. *Artistas de circo juntos na briga por uma melhor*. São Paulo: *Notícias Populares*, 30 de abril de 1985.

PRADO, Graça. *Circo agoniza à falta de incentivo*. Recife: *Diário de Pernambuco*, 05 de maio de 1985.

Editoria. *Circo luta para poder se exhibir*. Recife: *Diário de Pernambuco*, 15 de setembro de 1985.

Editoria. *Todo mundo vai ao circo...* Uma escola vai facilitar essa maravilhosa viagem. Salvador, BA: *Tribuna da Bahia*, 25 de setembro de 1985.

Editoria. *Circo acha inútil projeto que lhe devolve Praça 11*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 01 de outubro de 1985.

1988

Editoria. *Palhaços de circo vão movimentar o calçadão*. São Paulo: *Notícias Populares*, 10 de julho de 1988.

FIRME, Márcio Pena. *À espera de um picadeiro*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 11 de julho de 1988.

Editoria. *Circo dá a zoológico leoa faminta*. Brasília, DF: *Correio do Brasil*, 25 de agosto de 1988.

Editoria. *Circos*. Curitiba: *Gazeta do Povo*, 09 de setembro de 1988.

LEVY, Tereza Cristina. *Circo, terror das crianças*. Alunos protestam para assegurar área de lazer. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 21 de setembro de 1988.

1992

BRANCO, Florence Castello. *O espetáculo não pode parar*. Rio de Janeiro: *O Globo*, Jornal da Baixada, 12 de janeiro de 1992.

KUBOTA, Marília. *Campanha na TV ajuda melhorar imagem do circo*. Curitiba: *Correio de Notícias*, 11 de fevereiro de 1992.

Editoria. *Artistas querem apressar lei de incentivo à cultura*. Curitiba: *Gazeta do Povo*, 14 de fevereiro de 1992.

Editoria. *Em debate a regulamentação da lei municipal de incentivo à cultura*. Curitiba: *Jornal do Estado*, 14 de fevereiro de 1992.

MONTANINI, Luiz Cláudio. *Descaso público empurra circo à clandestinidade*. Campinas, SP: *Correio Popular*, 13 de abril de 1992.

_____. *Artistas têm saudades das histórias do circo-teatro*. Campinas, SP: *Correio Popular*, 13 de abril de 1992.

_____. *Elenco sabia de cor mais de cem textos*. Campinas, SP: *Correio Popular*, 13 de abril de 1992.

Editoria. *Realidade e fantasia no mundo do circo*. Curitiba: *Gazeta do Povo*, 24 de maio de 1992.

PAES, Flávio e CAMBARÁ, Isa. *A nobre arte do picadeiro*. São Paulo: Revista Marketing Cultural, novembro de 1997.

Da internet:

Editoria. *Após 50 anos de abandono, Brasil volta a investir no setor ferroviário*. In: <http://redeglobo.globo.com/globoecologia/noticia/2013/06/apos-50-anos-de-abandono-brasil-volta-investir-no-setor-ferroviario.html>. 2013. Acessado em 04 de agosto de 2015.

BACAMPOS Bell. *Entrevista com Danilo Santos de Miranda*. In: <http://www.panisecircus.com.br/o-circo-tradicional-tinha-teatro-dentro-do->

circo-que-e-uma-coisa-nossa-e-que-me-encantava-afirma-danilo-miranda-diretor-geral-do-sesc-sao-paulo/ . Acessado em 21 de agosto de 2015.

BORGES, Tais Reiher. *Desenvolvimento Nacional e Educação* – Tese de Doutorado. In: http://www.ie.ufrj.br/images/pos-graduacao/pepi/dissertacoes/Tais_Borges_-_Dissertacao_2011.pdf. Acessado em 20 de julho de 2015.

CÂMARA, Rogério Sette e SILVA, Erminia. *O Ensino de Arte Circense no Brasil: Breve histórico e algumas reflexões*. Texto usado como subsídio para discussão no Encontro Funarte das Escolas de Circo no Brasil, 2004. Disponível em http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=1134:o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes&catid=147:artigos&Itemid=505. Acessado em 29 de abril de 2014.

CAMARGO, Robson Correa de. *A Pantomima e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: O Texto Espetacular e o Palimpsesto*. IN: Revista Fênix. http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf. 2006. Acessado em 19 de agosto de 2013

CASTRO, Alice Viveiros de. *Meninos, eu vi!* Rio de Janeiro, 2003. In: http://www.cultura.gov.br/cnpc/artigos-e-estudos/-/asset_publisher/IVrRbap1m4x3/content/meninos-eu-vi--1057361/10907 Acessado em 26 de fevereiro de 2016.

_____. *A Arte do Insólito*. Rio de Janeiro, 2007. In: http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2709:a-arte-do-insolito&catid=191:alice-viveiros-de-castro&Itemid=513. Acessado em 30 de setembro de 2014.

CRUZ, Marta Vieira. Campinas, 2011. In: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_083.html. Acessado em 30 de julho de 2015.

FERREIRA, Marcos Francisco Nery. *No Vertiginoso Picadeiro Soviético*. In: Revista Repertório Teatro & Dança. Salvador, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, número 15, 2010.

<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5208/3758>

Acessado em 31 de outubro de 2015.

HELENA, Emanuela. Site Academia Piolim de Artes Circenses. São Paulo: 2012. Disponível em <http://academiaPiolim.wordpress.com>. Acessado 10 de abril de 2015.

Infocidade, Prefeitura de São Paulo. *Recenseamento do Município de São Paulo*. In: http://infocidade.prefeitura.sp.gov.br/htmls/7_populacao_recenseada_1950_10491.html. Acessado em 24 de agosto de 2015.

LIMA, Marcos Costa. *Getúlio Vargas e o Estado Nacional Desenvolvimentista*. IN: http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1982%3Agetulio-vargas-e-o-estado-nacional-desenvolvimentista-&catid=58&Itemid=414. 2004. Acessado em 27 de julho de 2015.

LOPES, Antônio Herculano. *Performance e história: ou, Como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura, 1994. IN: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf. Acessado em 25 de abril de 2016.

MORONI, Breno. Depoimento sobre Academia Piolim, gravada em julho de 2012. IN: <https://academiaPiolim.wordpress.com/2012/07/31/breno-moroni-depoimento-gravado-em-julho-de-2012/>. Acessado em 21 de abril de 2015.

NASCIMENTO, Manoel Nelito M. do. *Educação e Nacional-Desenvolvimentismo no Brasil*. In: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/periodo_nacional_desenvolvimentista_intro.html#rodape. Acessado em 27 de julho de 2015. Escrito em 2006.

PAREJO, Luis Carlos. *Transporte ferroviário: Por que não deu certo no Brasil?* In: UOL Educação, 2007, <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/geografia/transporte-ferroviario-por-que-nao-deu-certo-no-brasil.htm>. Acessado em 04 de agosto de 2015

SILVA, Erminia. *Piolim*. IN: site Circonteúdo. http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1868:Piolim&catid=150:fabricadores-de-historias&Itemid=290, 2009 (c). Acessado em 03 de maio de 2015.

_____. *O Novo está em Outro Lugar*. IN: site Circonteúdo. http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3152:o-novo-esta-em-outro-lugar&catid=189:erminia-silva&Itemid=510, 2011. Acessado em 11 de agosto de 2013.

Entrevista com *Boni, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho*. Conexão Roberto D'Avila. Gravada em 11/dez/2011. IN: <https://www.youtube.com/watch?v=bRB3WWBT6Ak>. Acessado em 24 de agosto de 2015.

Depoimento de Breno Moroni ao blog Academia Piolim de Artes Circenses. IN: <https://academiaPiolim.wordpress.com/2012/07/31/breno-moroni-depoimento-gravado-em-julho-de-2012/>. Acessado em 10 de abril de 2015.

Entrevista com Amercy Marrocos. Blog Academia Piolim de Artes Circenses. IN: <https://academiaPiolim.wordpress.com/2003/12/15/americy-marrocos-entrevista-realizada-em-15-de-dezembro-de-2003/> Acessado em 10 de abril de 2015.

Entrevista com Gilberto Caetano. Blog Academia Piolim de Artes Circenses. IN: Acessado em 10 de abril de 2015.

Entrevista com Olney de Abreu. Blog Academia Piolim de Artes Circenses. IN: <https://academiaPiolim.wordpress.com/2012/08/05/olney-de-abreu-entrevista-realizada-em-5-de-agosto-de-2012/> Acessado em 10 de abril de 2015.

Entrevista com Roger Avanzi. Blog Academia Piolim de Artes Circenses. IN: <https://academiaPiolim.wordpress.com/2003/12/22/roger-avanzi-entrevista-realizada-em-22-de-dezembro-de-2003/> Acessado em 10 de abril de 2015.

Entrevista com Verônica Tamaoki. Site Circo Paraki. São Paulo. IN: <https://circoparaki.wordpress.com/2012/10/01/veronica-tamaoki-centro-de-memoria-do-circo/>. Acessado em 15 de setembro de 2015.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES
SEÇÃO TÉCNICA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Orientação Profa. Dra. Erminia Silva

ANEXO - ENTREVISTAS

PARTE DO TRABALHO
AS PRODUÇÕES CIRCENSES DOS EX-ALUNOS DAS ESCOLAS DE CIRCO DE
SÃO PAULO, NA DÉCADA DE 1980, E A CONSTITUIÇÃO DO CIRCO MÍNIMO

Rodrigo Inácio Corbisier Matheus

São Paulo, junho de 2016

ENTREVISTAS

Entrevistas realizadas para o trabalho

AS PRODUÇÕES CIRCENSES DOS EX-ALUNOS DAS ESCOLAS DE CIRCO DE SÃO PAULO, NA DÉCADA DE 1980, E A CONSTITUIÇÃO DO CIRCO MÍNIMO

Entrevista Mario Bolognesi – Realizada na Unesp, sala da diretoria, dia 26 de Março, às 10h.

Mario – Essa minha história começou com o Tenda Tela Teatro. Eu me formei em Filosofia, em Assis, e durante a graduação, eu comecei a me aproximar muito da área de filosofia da arte, estética, e a fazer teatro na universidade, e ali houve uma primeira aproximação com o circo; em 1976 nós organizamos um grande Festival de Artes, incentivado pela Secretaria da Cultura, lá em Assis; nós alugamos uma lona de circo e vários espetáculos aconteceram lá dentro. A lona inclusive era da família Tangará¹²⁷. Por curiosidade, foi a primeira apresentação do Asdrúbal Trouxe o Trombone fora do Rio de Janeiro¹²⁸, com aquele espetáculo do Gogol, o Inspetor Geral, o primeiro espetáculo deles, feito em tom farsesco. Então ali já houve uma aproximação com o circo, já na universidade.

Então, dali eu vim para São Paulo, para procurar pós-graduação na área de teatro. Entrei no Mestrado na ECA, se a memória não estiver equivocada, em 82, e lá, durante o Mestrado, foi quando tive uma aproximação maior com o circo, porque fui estudar a obra do Mayakovski¹²⁹, o “Wladimir Mayakowski, uma tragédia”, cheia de personagens grotescos, e aí é que surge o Tenda Tela Teatro, o grupo do qual eu fiz parte nessa época, que foi a minha porta de entrada no circo; o projeto era fazer a pesquisa e montagem desse espetáculo numa lona circense, que seria montada

¹²⁷ Família Tangará – Família tradicional de circo, de grandes trapezistas. Um dos ramos está hoje no Paraná.

¹²⁸ Asdrúbal Trouxe o Trombone, grupo formado por Regina Casé, Patrícia Travassos, Luís Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Evandro Mesquita, Carina Cooper e outros, fez enorme sucesso no final dos anos 1970 e nos anos 1980.

¹²⁹ Vladimir Mayakowski, poeta, escritor e dramaturgo russo da época da revolução.

na Avenida Paulista. Chegamos até a conseguir o terreno, eu até rio disso, um terreno que era na época do Banerj, um terreno que está até hoje lá, cheio de problemas, tombamento, etc. E na época, junto ao governador do Rio, o Leonel Brizola, a gente conseguiu o terreno para instalar a lona... Só que nós não conseguimos a lona, porque era um projeto de lona branca, grande, sem mastros internos, sem mastaréus. Depois os Parlapatões com o Pia Fraus fizeram isso, com a torre por fora, mas a nossa era com seis mastros externos e a lona toda pinçada com cabos de aço por fora¹³⁰.

Mas naquele momento o Brasil era um caos, era o governo Sarney, com uma inflação absurda, que chegava a setenta, oitenta por cento ao mês, não havia nenhuma forma de lei de incentivo ou fomento, nada... Nem a lei Sarney – que gerou a lei Rouanet depois – existia ainda e, para nos preparar para a peça, nós fomos aprender circo.

Fomos aprender inicialmente no circo que o Zé Wilson¹³¹ tinha na periferia – isso foi antes dele montar a escola¹³² – e lá, o grupo tomou contato com as várias modalidades da linguagem circense, de solo, aéreos, equilíbrio, magia, até, na época, o Zé tinha leões, a gente entrou em jaula, aprendemos a ficar longe dos leões, a mexer com macaco, essas coisas; então, foi uma experiência bastante... nem sei como continuar... e aí, a gente não sei se por equívoco... não, eu não analisaria como um equívoco, acho que foi uma decisão acertada, porque houve um aprendizado imenso, uma experiência muito grande, e o direcionamento de muitos de nós para outras atividades. É o seguinte: nós compramos uma lona – esse grupo comprou uma lona, nós éramos 16 –, compramos uma lona usada, uma lona de tamanho médio, na época, onde cabiam 1.200 pessoas... – É, hoje seria um circo imenso, mas na época era um circo médio. E a gente começou a fazer espetáculos na periferia de São Paulo, saímos pelo interior, circulamos o Mato Grosso, o norte do Mato Grosso; mas a crise estava brava, nessa época veio o plano Funaro, e aí, nesse momento, “quebrou tudo”. Em São Paulo, na época, estimava-se a existência

¹³⁰ O Circo em questão é o “Roda-Brasil”, de propriedade dos dois grupos, que funcionou entre 2008 e 2013.

¹³¹ José Wilson Moura Leite, diretor proprietário da primeira escola de circo particular no Brasil. Fundada em 1984.

¹³² Circo Escola Picadeiro, aberta em 1984, na Av. Cidade Jardim, em São Paulo, Capital. Ainda aberta, hoje funciona na cidade de Osasco.

de uns 180, 200 circos circulando no centro e na periferia da Grande São Paulo, e nos anos posteriores esse número caiu para 28, 30. Todos fecharam, nós entre eles. As condições ficaram impraticáveis.

No começo, nós treinávamos não só na lona do Zé Wilson, mas uma parte com ele: Nós íamos para o circo do Zé, na periferia, geralmente aos sábados e domingos de manhã, no começo; e depois, como nós começamos a ensaiar o trapézio de vôos¹³³, passamos a ir também durante a semana, após o espetáculo, para ensaiar. Mas aí era só o trapézio de vôos, à noite. No começo eu era volante, mas depois eu fui ficando pesado, ou melhor, fui ficando experiente... e passei a portô... Mas eu não cheguei a fazer portô de vôos, eu fazia portô de double trapézio. No vôos eu sempre fiz volante. Nosso portô na época era meio forte, ele conseguia... Eu me apresentei também em trapézio em balanço, um número individual, fazia trapézio de vôos, um número coletivo, e double trapézio¹³⁴, um duo. Tinha espetáculo que eu fazia os três, saía mais magro ainda...! Depois que fomos para o Mato Grosso, o *Jairo Mattos*, ele era da turma também – Jairo era do grupo desde o começo –, ele não foi conosco, ele quis ficar em São Paulo, e ele era o terceiro palhaço. Lá no Mato Grosso a gente não levou o vôos, porque aquele circo que nós compramos, apesar de grande, dependendo do terreno, não cabia o aparelho do trapézio de vôos. Quer dizer, levamos o aparelho, mas não montamos. E aí o Jairo não foi. E como o Jairo não foi, eu comecei a fazer também o terceiro palhaço.

Sabe quem mais era do grupo? Tinha o Paulo Vicente, que depois foi trabalhar com cinema e fotografia, que era responsável pela cenografia, o Jairo, eu, os que faleceram: a Sonia Ida e o Walter. Tinha o Carlos, que atualmente é arquiteto, o Carlos Bahdur, a Deise Barrionuevo, que está em Marília, trabalha com circo, a Sissi tá em Santos, o nome dela é Maria Aparecida de Castro... a Regina Lara, está dando aula no Mackenzie, a *Verônica Fabrini*, que hoje dá aula na Unicamp, estava na brincadeira também, a Cintia Pinheiro Machado, é bióloga, atualmente, está lá na

¹³³ Trapézio de vôos – modalidade na qual artistas se balançam em um trapézio, fazem evoluções no ar e são pegos por outro artista, o porto (o “forte-aparador), que fica num outro trapézio; este o segura, balança com ele (o volante) e o devolve para a barra de trapézio inicial, para que ele volte para a “banquilha”, a plataforma de partida.

¹³⁴ Modalidade de trapézio feita por dois artistas, frequentemente um casal. Normalmente um trapézio só, ocupado pelos dois artistas, às vezes um trapézio dentro de outro, mas sempre com evoluções em uníssono e com um dos artistas (em geral, o homem) portando (ou sustentando) ou outro (ou a outra), o volante.

Chapada, não sei qual, uma hora na Chapada Diamantina, outra hora na Chapada dos Veadeiros, trabalha com biologia, biodiversidade; todos esses foram se apresentar na periferia. Para o Mato Grosso não foram o Jairo, o Paulo Vicente, a Verônica, e a Cíntia. Além desses tinha o Wilson, que era palhaço e fazia malabares, não me lembro o nome dele, também não sei onde ele está.

Nós treinamos por uns dois anos e meio na lona antes de fazer o primeiro espetáculo. Isso começou em 1981. Nós compramos a lona no final de 1982, levamos um tempo arrumando, mexendo nela, acho que em 83 nós montamos a lona, e começamos a nos apresentar. Mas nesse período, nós treinamos em alguns circos: Um era o Wallace Circo, do Walmir, um cara que saltava fantasticamente; o circo dele era pequenininho, o palco dele era um pouco maior que quatro metros, era muito pequeno!, e ele conseguia fazer, nesse palco, oito flip-flaps, e um salto-mortal¹³⁵. Ah, antes de termos o circo, propriamente dito, fizemos uma parceria com o Milton Fabri: nós alugamos o circo do Casalli – que era o Circo Real Madri, de Santo André –, e com esse circo nós circulamos pela periferia; e com eles nós aprendemos alguma coisa também; nesse circo, o Maranhão¹³⁶ foi, e ele também nos ensinava. E o Milton era um grande paradista¹³⁷; tinha o Tchurca, que era um mágico fantástico, a gente sempre acabava aprendendo com eles também.

Nós tivemos influencia na montagem da Picadeiro, eu acho. Nós o ajudamos a escrever o projeto, nós lhe abrimos o primeiro contato com o então Secretário de Cultura de São Paulo, na época o Guarnieri¹³⁸, por intermédio de um conhecido nosso que era seu assessor; nós lhe abrimos essa porta: Ele teve essa iniciativa, nós o ajudamos a escrever o primeiro projeto e, depois, como todo mundo, tivemos um conflito e rompemos com ele. A história é bem mais antiga do que... Como nós

¹³⁵ Flip-flaps, ou flicks, são saltos para trás, nos quais o artista bate as mãos no chão para chegar com os pés novamente. O salto mortal é o salto no qual o artista sai do chão de pé e chega novamente com os pés, após fazer uma volta completa 90º os pés passando por cima da cabeça.

¹³⁶ Maranhão, apelido de José Araújo de Oliveira, nascido em 1923, trapezista, artista, professor, artesão. Artista múltiplo e professor muito elogiado por diversos artistas.

¹³⁷ Paradista, aquele que realiza paradas de mão, número cuja base consiste em um volante equilibrar-se apoiado somente nas mãos, com os pés para cima.

¹³⁸ Gianfrancesco Guarnieri, ator e dramaturgo, Secretário Municipal de Cultura na gestão Mário Covas, entre 1984 e 1986.

tínhamos aberto o caminho, ele seguiu o caminho dele, foi adiante e montou a escola. Juntou-se com a Bel¹³⁹ e foi adiante.

Nesse momento a gente foi atrás desses outros circos; em 1986 nós estávamos circulando com esses outros circos. Então, quando nós fomos para o Mato Grosso, o Jairo foi para a Picadeiro... Mas com a gente ele já fazia double trapézio, nós revezávamos, ou ele ou eu, éramos o portô de double trapézio, e a Ciça ou a Cintia eram as volantes. Nós revezávamos nos espetáculos e ele já entrava de palhaço também.

Nesse momento a Piolin¹⁴⁰ já tinha acabado, a gente conhecia as pessoas envolvidas, aquele... como se chama? Faz tanto tempo... Aquele que montou a escola de dublagem, o Sabugo! O outro, que fez a parceria com o Zé no Enturmando, o Tadeu Patti, essa turma a gente conhecia, a Verônica (Tamaoki) a gente conhecia – se bem que a Verônica logo foi para a Bahia –, a Val (de Carvalho) nem tanto.

Eu diria que nós fomos o primeiro grupo de circo, em São Paulo, vindos de escola, a montar um espetáculo em lona. O Tadeu fez umas coisas, mas eram, entre aspas, peças de teatro “com circo”. Ele, o Sabugo, faziam peças infantis com circo, peças adultas com circo, tinha também um outro grupo, o Teatro, Truques e Traquejos ... Eles também usavam coisas de circo nos seus espetáculos. Uma trupe assim, não originária do circo, a assumir uma lona e tocar uma lona com um espetáculo circense, fomos nós, fomos os primeiros. Claro, a gente também levou para esse espetáculo a nossa cabeça, mudou as músicas, mudou os figurinos, mudou as entradas e saídas de cena... a estrutura do que nós fazíamos era circense, ou seja, um espetáculo de números, variedades; não tinha estória contada, tinha alguns números com um roteiro intrínseco, uma simulação de personagem, um contexto.

Quando começamos o projeto Tenda Tela, a nossa inspiração era política, naquele momento tinha saque a supermercados, inflação a oitenta por cento ao mês,

¹³⁹ Isabel Toledo de Assumpção, foi casada com José Wilson entre os anos de 1986 e 2009. Trabalhou como administradora do Circo Escola Picadeiro nesse período. Atualmente é presidente da Cooperativa Brasileira de Circo, desde sua fundação, em 2005, na qual foi e é a principal articuladora.

¹⁴⁰ Academia Piolin de Artes Circenses, primeira escola de formação de artistas circenses no Brasil, organizada por integrantes das famílias circenses tradicionais com o apoio do governo do Estado de São Paulo.

carência de tudo, e a peça de Mayakovski que a gente ia montar, fala justamente de uma rebelião, a peça seria a rebelião dos objetos, e as personagens eram um homem sem perna, um homem sem orelha, o homem sem perna é o que mais corre, o sem orelha é o que mais ouve, o homem sem cabeça é o que mais pensa, ou seja, tinha tudo a ver com o momento. Quando criamos o espetáculo de variedades, esse lado político ficou, de certa forma, prejudicado. Mas nós fazíamos algumas ligações, por exemplo, na época, a música do João Bosco e do Aldir Blanc, cantada pela Elis Regina, “O Bêbado e a Equilibrista”, a gente transpôs para o número de arame, inclusive com palhaço, ou seja, tinha alguma interface política, mas não era explícita, nítida.

Mas havia uma diferença clara entre o nosso espetáculo e os espetáculos que nós víamos na periferia, nas outras lonas que circulavam. Diferenças no aspecto estético, da música, dos figurinos... na época, por exemplo, rodavam pela periferia os que sobraram, o escombros do circo norte-americano, por exemplo o circo da família Stewanovitch, que foi um circo fantástico, e o espetáculo deles naquele momento já era inacreditavelmente decadente... O que o nosso circo tinha como elemento diferencial? Tinha alegria e o prazer de fazer, em primeiro lugar; tinha o charme da classe média, que afinal de contas a gente não era subnutrido, estou falando ironicamente mas era isso mesmo, a gente sabia dançar, tinha treinamento em música, em dança, em capoeira, então, era outra coisa. O figurino era diferenciado. O número de arame alto por exemplo, só para se ter uma ideia, era feito com o Bolero, de Ravel: O número ia num crescendo; o cara subia o arame, ele precisava de uns 15 metros de extensão, o arame ficava a sete, oito metros de altura, então o cara começava na subida, e a música junto, crescendo a tensão, ia crescendo, e isso dava... era outra coisa, eu até me empolgo! Nós tínhamos, no quesito música, não usávamos o galope no final dos números, apenas de vez em quando, nos números de palhaço. Então, era um outro jeito de fazer, muito diferente, assustava um pouco o povo, porque o público tá acostumado com um padrão, e naquele momento o padrão que imperava nos grandes circos era o padrão show-business; e as músicas eram os sucessos das rádios, bate-estaca, coisa que, de certa forma, ainda se mantém até hoje. E nos circos de periferia ainda não havia esse padrão, eram espetáculos mais despojados, que tinham uma carência de números de habilidades circenses. E eu explico o porquê: O circo tinha

que ficar no lugar, o circo não tinha muitas opções de terrenos na cidade – hoje ainda menos –, naquela época já se sentia falta de terrenos e os circos tinham que ficar nos terrenos o maior tempo possível. Os números de habilidade são repetitivos, você não muda um salto de um dia para o outro! Então, a ênfase do circenses era mais para palhaço, para a comicidade, um pouco de circo-teatro, que você varia o repertório, muda o repertório, usa shows musicais, desde sertanejos até, como é o nome daquele de chapéu, que tá na televisão, o eterno menino... O Sergio Mallandro! Eu enumero: Genival Lacerda ia se apresentar no circo, dupla sertaneja da época, Pedro Bento (já estava em decadência), Milionário e Zé Rico iam muito aos circos, no comecinho da carreira o Chitãozinho e Xororó; então, era um espetáculo que mais aproveitava essas oportunidades, e as “artes circenses” eram reduzidas a dois ou três números. O nosso espetáculo não, era do começo ao fim, composto de variedades circenses. Do começo ao fim. Então, esse era o elemento diferencial.

Nós não tivemos relação alguma com a Associação Piolin, ou com a Academia Piolin¹⁴¹, porque quando a gente começou, a Piolin já tinha acabado.

Mas nós nunca chegamos a estrear a peça do Maiakovski. Ensaíamos, tenho o texto até hoje, adaptado para o circo. Eu não sei se, hoje, caberia uma montagem desse texto, mas valeria pensar a respeito. A adaptação final, para se ter uma ideia, tinha a rede do trapézio montada na entrada do público, como uma nau portuguesa; o espetáculo começava com o Camões, chegando em terras brasileiras, no trapézio (de vôos): Era assim: “As armas e os barões assinalados que, da ocidental praia Lusitana, por mares nunca de antes navegados passaram ainda além da Taprobana”, começava assim, no trapézio de vôos... E o texto do Maiakovski era intercalado com um poema de Cabral de Mello Neto, outro de Carlos Drummond de Andrade, então, é muito difícil de montar... Nós não tínhamos muita noção das dificuldades, nós queríamos fazer um salto mortal no trapézio de vôos, voltar para a banquilha e falar Camões! Ou falar Drummond! Quer dizer, a gente ensaiava,

¹⁴¹ Associação Piolin foi uma das organizações criadas para criar defender a categoria e lutar por ações de proteção à atividade circense. A Associação surgiu no final dos anos 1970, com o propósito de fundar a Academia Piolin de Artes Circenses (a Escola Piolin). Era formada por artistas circenses da época, e atuou ao lado da Comissão de Circos, Teatros e Pavilhões, da Secretaria Estadual de Cultura, presidida por Miroel Silveira. A Academia funcionou entre os anos 1977 e 1982.

ensaiava, mas tinha que ter o momento de chegar, respirar e falar... Não era fácil... Então, tinha essas maluquices que precisavam de adaptações. Até que não era tão difícil, precisava de uma incidência musical maior ali, a pessoa que está esperando na banquilha começa, o outro termina, mas enfim, era esse tipo de maluquice. Mas eu me empolgo... O espetáculo tinha dois universos, o chão e o ar, o ar era obviamente o sonho, e o chão a realidade. A cena final era concebida assim: Naquele momento, no país inteiro, não era só em São Paulo, a situação estava bastante trágica, estava tudo um caos, então – o Paulo Vicente que bolou isso, inclusive, na época não existia nenhum desses recursos de computador –, tinha uma projeção de vídeo simultânea no chão, entrava um coração pulsando e um Brasil estourando e o coração estourando, no chão. Isso aí era o fim da peça. Porque o circo era inteiro branco e o piso também era branco. Então, ele projetava no chão o Brasil e em cima o coração. Ficava isso aí, pum, pum, pum, explodindo tudo. O Paulo Vicente, eu não me lembro o sobrenome dele, ele trabalhou um bom tempo em estúdios fotográficos, com moda, fazia cenografia para moda¹⁴².

Bom, naquela trupe que chegou a viajar para o Mato Grosso tinha gente que era oriunda do universo circense. Não era só a gente. Mas era duro, viu? Imagina, hoje em dia, com leis de incentivo, editais, os circos não conseguem se manter, imagine na época. E a gente vivia de bilheteria, não tinha alternativa.

Naquela época, não vi um grande espetáculo circense, um espetáculo que tivesse me marcado. Não um espetáculo, como um todo. Mas havia alguns números que chamavam bastante a atenção, alguns números especiais. Por exemplo, o trapézio dos Neves. Eu vi o Gilberto fazer quatro voltas e meia. E ele estava ensaiando a quinta. Isso era de tirar o chapéu¹⁴³. Os Ortaney, no malabares, quando estavam a

¹⁴² O que eu confirmo, pois o conheci nessa época, trabalhando em um estúdio fotográfico (nota do colaborador).

¹⁴³ Eu acompanhei os treinamentos da trupe, cheguei a fazer alguns ensaios com eles. Havia, na época, os Neves e os Alves. Ambas trupes fortíssimas. Gilberto Alves era da trupe dos Alves, e estava ensaiando o quadruplo salto mortal no trapézio de voos, o recorde mundial. Não se tem notícia, até hoje, de alguém que tenha feito o quádruplo. Normalmente ele fazia o triplo e meio (três voltas no ar, mais meia volta e entregava as pernas para o portô). De minha memória foi o maior trapezista que já vi ao vivo. Pelo que dizem seus parentes e antigos parceiros, ele tentou por vários anos pegar o quádruplo salto mortal, depois de ter conseguido uma única vez, num dia em que havia alguns alunos do Circo Escola Picadeiro assistindo ao treino, e havia um colega gravando em vídeo. Depois de algumas tentativas ele conseguiu. Foi uma explosão. Ao conferir se havia sido gravado, o vídeoasta disse que não tinha gravado. Gilberto então ficou obcecado, tentou mais várias

Miriam, o marido e o Darly, era um troço impressionante. Aliás, depois de muito tempo, fui ver a Miriam e o marido dela¹⁴⁴, no circo do Marcos Frota e, por acaso, no número deles, acabou a energia. A Miriam pegou três claves de fogo, acendeu-as e ficou uns 15 a 18 minutos jogando malabares com as tochas de fogo no escuro, sem repetir nenhum truque. Então, essas coisas faziam cair o queixo, né? Me lembro do número do... como era o nome dele? Era um número de equilíbrio em escada, escada Bartolete, que era um número que ninguém mais fazia, era também de arrepiar; me lembro do número do Santiago, de báscula, quando toda a trupe estava junta, eles iam à quinta altura, era outro número de arrepiar; e ah!, o número do Wilson patinador! Bom, eu não posso contar muita coisa com o gravador ligado, mas se você desligar eu falo alguma coisa... O Wilson patinador fazia um número de equilíbrio no monociclo no qual jogava xícaras na cabeça com um cômico que, quando ia servir o “chá”, lhe caía a peruca, depois a careca, o salto, ou seja, o número era ele e era fantástico. Wilson era um artista de tirar o chapéu! Enquanto pessoa, complicado, mas, como artista, impressionante.

Eu nunca pensei que o circo fosse acabar, que estivesse em crise, nada disso. Quando nós enfrentamos o Plano Funaro e muitos circos fecharam, isso fez que acendesse uma luz amarela, nós ficamos apreensivos, mas aos poucos se via que a atividade era retomada, e várias companhias, que achavam que São Paulo estava impossível, iam para o interior, tanto é que, quando eu comecei a fazer pesquisa, em 1997¹⁴⁵, portanto quinze anos depois, na região de Rio Preto, Catanduva, Ribeirão Preto, Jaboticabal, havia uma infinidade de circos, muitos circos funcionando. Cada cidadezinha do interior tinha um circo. Em condições difíceis, é verdade... Mas com a maioria deles se voltando mais para a parte cênica, mais para o circo-teatro do que para as variedades propriamente ditas. E hoje eu também não acho que o circo itinerante esteja acabando, acho que está se “reformatando”, para usar a palavra contemporânea. Ou seja, o circo como atividade está se reavaliando, se refazendo; por exemplo, o circo não pode mais contar com shows musicais no

vezes sem sucesso. Pelo que me disseram, ele seguiu tentando por muitos anos depois disso, sem sucesso.

¹⁴⁴ Alex Brede, filho de Marion Brede, importante artista e, hoje, ambos são professores de toda uma geração de artistas em Campinas.

¹⁴⁵ Mario é autor do livro “Palhaços”, uma pesquisa sobre palhaços e suas esquetes nos circos brasileiros no ano de 2003.

seu espetáculo, pois os artistas da música tem, na televisão, uma audiência incrivelmente maior, os artistas que chamam o público não vão para o circo, vão para a televisão. Então, isso aí já está reequacionado. Restam ainda esses shows que são dublagens da televisão, essas... Bananas não sei das quantas...¹⁴⁶, essas coisas que são puro recurso para matar a fome, recurso de sobrevivência. Os artistas propriamente ditos, os artistas dedicados às artes circenses, estão retomando a atividade, com os filhos, com os netos; houve uma geração que quis negar o circo, os pais mesmos incentivavam: "Vai trabalhar no banco", "vai ser escriturário", "vai fazer não sei o que", "vai estudar", etc. E agora, eu posso estar equivocado, mas acho que está havendo um movimento de retorno, pelo que eu tenho visto, por exemplo o caso do Fernando Neves¹⁴⁷, aqui em São Paulo. Ele está, de certa forma, voltando. Você tem alguns outros exemplos de gente da geração atual, cujos pais pararam com o circo, que estão retomando, por exemplo, no circo-teatro, tem o Tubinho, que retomou há uns quinze anos, e deu certo, deu muito certo, é impressionante.

Eu não sei avaliar com precisão a importância do trabalho do IA da Unesp nesse cenário. O que a gente faz aqui no IA? A gente abriu espaço para a pesquisa em torno desse tema. Alguns pesquisadores são ligados à prática, você, a Bel (Isabella Mucci), a Maria Silvia (do Nascimento), quem mais que está ligado à prática? O Ivanildo (Piccoli)... Então, há essa continuidade. E aqui, de certa forma, tem sido uma porta a mais, para um outro lado desse mesmo fenômeno: o que acontece com o circo aqui na Unesp, no estacionamento, é um projeto de extensão que é bastante tímido, porque ele abre possibilidade de um pequeno grupo treinar, aprimorar-se, fazer circo, mas não sei, respondendo objetivamente, eu acho que, timidamente, sim, a Unesp contribui para essa retomada do circo, com a retomada da importância do circo em São Paulo, o que abre no interior da estrutura da grade curricular, tanto da graduação como da pós-graduação, essa iniciação, essa abertura, essa possibilidade da pesquisa e, no caso da graduação, os estudantes de artes cênicas

¹⁴⁶ Supõe-se que seja "Bananas de Pijama", desenho animado de muito sucesso na televisão durante os anos 1997 e 2000.

¹⁴⁷ Fernando Neves é da tradicional família circense Neves. Não seguiu a carreira circense imediatamente, sua família o fixou em São Paulo, onde seguiu estudos e acabou formando-se em Letras, na USP, em 1980. Depois, entrou para a EAD, tornou-se ator e diretor teatral. Então, realizou toda sua pesquisa estética no Circo-Teatro, recuperando os textos teatrais que sua família encenava.

podem experimentar, pelo menos, alguma coisa de circo, nas aulas práticas que fazem na lona; são dois semestres só, o que é muito pouco, obviamente, mas já é um começo.

Realmente, agora o aluno que quer fazer circo tem a opção de seguir os estudos e ter um diploma na área, enfim, nós estamos bem no começo disso, veja, aqui isso é possível, na Federal da Bahia isso é possível, na Unicamp é possível, no rio Grande do Norte há uma pessoa fazendo isso também, então lá é possível, mas no rol das universidades brasileiras, dos cursos de Artes Cênicas, é um número ainda bastante pequeno, mas já é significativo. No Pará também tem, Uberlândia também tem essa possibilidade, pequena, modesta, iniciando, mas é uma contribuição.

Para mim, eu acho que o que define o circo, o grande “tchans” do circo é, do ponto de vista da plateia, transitar entre o suspense, o risco – aliás, a categoria do risco é crucial para a arte circense –, aquela admiração: “Poxa, eu não consigo fazer isso que esse cara faz”, o que me dá, portanto, uma sensação de impotência, mas ao mesmo tempo ele consegue, e ele faz isso enquanto meu igual, então eu me sinto contemplado; porque eu não consigo, mas ele consegue e ele é igual a mim, então, alguém da minha espécie consegue fazer isso; contraposto ao lado que não é sublime, que não tem risco, que é o palhaço. Eu acho que esse jogo, entre os dois universos, ele é fantástico, por que? Porque, primeiro, ele entra pelos poros, “poxa, que bacana, eu não consigo, mas ele vai conseguir, talvez não...” e o espetáculo consegue trabalhar esse limite, explorar o risco, e do outro lado o grotesco, já que o grotesco é aquilo que temos todo dia, mas fazemos de conta que não temos, que é fome, sede, vontade de fazer sexo e essas coisas grotescas às quais o corpo é reduzido: À boca para falar besteira, o ouvido, para ouvir bobagens, e essa parte que vai de um palmo acima do umbigo até um palmo abaixo do umbigo, que são as partes que a civilização fez questão de esconder muito bem escondidas. Então, o palhaço ainda mantém um pouco disso. O Philippe Goudard tem um texto em que ele está tratando do circo novo, está naquele livro, “O Circo no Risco da Arte”¹⁴⁸, no qual ele começa a analisar a pergunta se o chamado circo novo, o circo contemporâneo não está abdicando dessa categoria do risco. Eu, particularmente acho que sim. Eu acho que o circo contemporâneo abdicou do risco, em nome do

¹⁴⁸ Ver bibliografia da dissertação.

representar uma ideia. Talvez, eu não estou muito seguro disso, mas veja o seguinte: nós vimos o Gilberto fazer quatro voltas e meia; alguém que comece em uma escola de circo com dezessete, dezoito anos, vai conseguir fazer três? É muito, muito, muito difícil. Por que? Primeiro que o Gilberto começou muito pequeno e foi experimentando um pouco de tudo, para depois se especializar, ou seja, o corpo está trabalhado e formado para uma infinidade de coisas, uma infinidade de habilidades dentro do circo, desde criança. Ou seja, não se forma um trapezista em três anos. Naquele nível, de jeito nenhum. Então, nós temos esse limite. E é compreensível, portanto, para um pessoal que geralmente vem do teatro, da dança, da música, que façam essa opção por contar uma história, porque não vão conseguir a destreza a ponto de enfatizar, naquele nível, o risco, o medo, a possibilidade de queda. Ficarão sempre aquém do outro, ou do que está na televisão. Então, ele tem que fazer outra opção. E a opção que tem aparecido com maior frequência é aproximar-se do teatro, naquilo que o teatro era (eu discuti isso com o Ferracini¹⁴⁹, e nós concordamos, na banca do Mallet¹⁵⁰), o teatro não quer mais a representação, o teatro quer a performance, e o circo é performance, mas está buscando a representação. Para alguns espetáculos, é claro, isso não é genérico. Alguns espetáculos focam no enredo a ser contado, e não na habilidade do artista. Ou seja, a habilidade do artista é posta a serviço do enredo. E isso traz um certo prejuízo para o circo... num texto que eu escrevi, que foi publicado na *Sala Preta*¹⁵¹, “Circo e Teatro, Aproximações e Conflitos”. Eu termino falando um pouco disso. Parece que o circo está abdicando do sublime e do grotesco para adotar a categoria do belo, que é do estético, para adotar a categoria da arte. Mas será que, quando o circo faz um número sublime, ele não toca o belo? Sim, ele toca o belo, mas sem abdicar do truque, da grande proeza. Porque o sublime vai, na realidade, ser absorvido pela estética e pela categoria do belo. Mas o belo foi logo direcionado, já no século XVIII, para uma situação de contemplação, e portanto de distância daquilo que está acontecendo, e isso não tem no circo, essa é a grande perda, porque o circo quer a aproximação do público, a imersão. Em primeiro lugar, o circo não se fecha entre quatro paredes; o circo é comunicativo com a plateia, tem o

¹⁴⁹ Ricardo Ferracini – Professor Doutor em Artes Cênicas da Unicamp, artista do grupo LUME.

¹⁵⁰ Rodrigo Mallet, Mestre em Educação Física, defendida em 2015, na FEF, Unicamp.

¹⁵¹ *Revista Sala Preta* – ECA, USP, 2006

apresentador para isso, a pausa que você faz para descansar e agradecer os aplausos também tem essa função, de chamar o público para dentro, para que ele se sinta participante; o público pode comer pipoca, tomar refrigerante, pode levantar a hora que quiser, pode xingar, pode aplaudir; esse elemento vem de uma linhagem de espetáculos de matriz popular, que vão chegar no teatro de feira, com uma sequência de atrações, e essa estrutura é absorvida pelo circo, a montagem de atrações. A atração, o número, tem vida artística por si. O que o circo fez? Juntou várias atrações, naquele momento do seu nascedouro, colocou num **unificador**, que era em torno da matriz militar, voltada para o uso do cavalo. Então, naquele momento, o cavalo era a costura de todo o espetáculo. Mas eram números que não subvertiam a matriz da montagem de atrações. E cada atração, cada número circense tem, na realidade, um roteiro intrínseco: Ele é um ato comunicativo, ele tem a proposta de uma dificuldade, da tentativa e da superação dessa dificuldade. É como em uma peça de teatro, onde duas personagens entram em conflito, aprofundam o conflito e resolvem o conflito. O circo tem essa estrutura dramática básica, só que tudo isso é condensado em cinco, sete, dez minutos, depende do número. Ou seja, o circo fez essa junção. Tomemos, por exemplo, o Cirque du Soleil: houve um momento em que o Cirque du Soleil abdicou da parte cômica, ou seja, ficou só com a virtuosidade costurada no enredo. O melhorzinho deles que eu vi foi aquele que o Mark dirigiu, o Varekai¹⁵²... Mas eles são inteligentes. Porque eles trabalham com música ao vivo, mas música estilo “new age”, com notas longas, de maneira que, se o artista no picadeiro erra, eles podem voltar que a música permite continuidade. As músicas não são uma partitura fixa que, quando há o erro, a música tem que voltar. Não, no Soleil, se alguém erra, eles voltam quatro, cinco, dez compassos, e há continuidade. E essa é função do regente, fazer isso acontecer. Você percebe que ele está o tempo inteiro lá e aqui, entre a orquestra e o picadeiro: Acontece alguma coisa, ele dá um sinal, retorna alguns compassos, mantendo uma variação de notas musicais melodicamente pequena, onde ritmo não é o determinante, e também da harmonia; se você tem uma variação de notas pequena, para você mudar a harmonia é tranquilo, é fácil, se você está variando entre o lá menor, o mi menor e o si maior, se está no momento do si maior, e alguém cai e

¹⁵² Mark Bromilow, diretor australiano que tinha a função de diretor em turnê do espetáculo Varekai, hoje residente em São Paulo.

precisa voltar o compasso, pronto, é lá menor e pronto, deu harmonia. Então, eles são sagazes, nesse aspecto.

Mas voltando no raciocínio, a ênfase que o Cirque du Soleil quer dar – eu não vi os últimos espetáculos, nem em vídeo – a ênfase que eles querem dar, me parece, é no roteiro, na história, Saltimbanco¹⁵³, por exemplo, é um desastre, a história é lamentável! E eles querem enfatizar a história. As pessoas que conhecem um pouco do métier diziam: “a história que se lasque, eu quero ver o truque que ele vai fazer!” só que entre uma coisa e outra tínhamos que aguentar aqueles palhacinhos sem graça... Acho que isso chegou a ser uma tendência. A tendência dos franceses é por outra linha, mas ainda privilegiando o personagem e a representação... Eu costumo brincar que é o circo “cabeça”, não o circo do corpo. E o incrível é que você vai a alguns circos do interior assistir aos espetáculos e a tendência de cópia, de imitação, de ir por esse caminho, está aparecendo. O primor do Soleil é o uso da tecnologia muito avançada, e o uso adequado dessa tecnologia, e nós, brasileiros, sempre vamos esbarrar nesse problema, na falta de tecnologia ou no não saber usá-la adequadamente.

Naquele momento, em que eu comecei, todos nós tínhamos uma visão muito romântica do circo, absolutamente romântica, de que o circo seria um esplendor, a realização do sonho, de que a itinerância é a pessoa não se fixar num lugar só, etc. Puro romantismo. E a hora que você vai para a estrada, pega a coisa na mão, pisa no barro, a história é outra. Numa época, nós chegamos a ter que tomar banho num quadrado com uma lata d'água, um daqueles chuveirinhos debaixo da lata d'água, e isso no Mato Grosso, num calor infernal, um calor de 38º; eu fazia o trapézio bem alto, e lá no alto da lona nós estávamos a uns 45º, 50º, não sei exatamente, e eu descia e não tinha chuveiro! Dormíamos em barracas, às vezes... Olha, para mim acabou. Não há romantismo que resista. Meu filho nasceu em 1987 e acho que nós paramos uns dois anos depois, em 1989. Funcionamos entre 1983 e 1989, mais ou menos. Foram uns sete anos de trabalho no circo. Se você me perguntar se eu voltaria a essa vida, hoje, eu diria que não. Para essa vida eu não voltaria. E o pior é que tem muita gente ainda que está nessa situação. E como diz a Verônica Tamaoki: E viva o circo brasileiro!

¹⁵³ Saltimbanco – Um dos primeiros espetáculos do Cirque du Soleil a viajar o mundo, desde 1992. Eu assisti em 1994, em Londres.

Acho que, hoje, essa diferença entre os estilos de circo é que lidamos com a questão da verossimilhança, da representação, ou seja, você oscila entre a performance e o representar papéis, eu acho que estamos vivendo essa polaridade. Você conhece o texto do Eisenstein, a teoria da montagem de atrações¹⁵⁴? É um texto sobre a montagem para o cinema, mas a base dele, a matriz, é o circo, o teatro de feira, o vaudeville, café-concerto, etc. E você lê, no texto, a estrutura da montagem é a estrutura da música, são os itens musicais, você tem o tempo, que significa ritmo, você tem a harmonia e você tem a melodia. Claro, ele estava no universo do cinema mudo, o cinema ainda anterior ao cinema falado, no qual a música é fundamental para criar emoção, dar ritmo e gerar tensão. E o espetáculo circense é assim também. A gente não dá muita importância, a gente vai montar um espetáculo e presta atenção se tem número aéreo, um número de solo, o ritmo desse número é assim, o outro é mais maneiro, mas não dá muita atenção à música. Os americanos já sabiam disso, que a música é incisiva; e esse texto do Eisenstein trata muito claramente disso. E quando observamos um espetáculo, vamos pegar novamente o Soleil, isso é deixado de lado, em busca de algo verossímil, ou seja, a necessidade do espetáculo referir-se a algo que é fora dele. No espetáculo circense, no vaudeville, no café-concerto, o espetáculo é auto referente, ele é somente aquele momento e acabou. Se você assistir ao circo do Tubinho, ainda é isso. O enredo que se lasque, não tem a menor importância! Se nós levamos o enredo a sério, não vamos mais assistir, pois a história é fraca. O que vamos assistir é a performance dele. Ou seja, é um espetáculo no qual o que importa é o que acontece ali, na hora, ainda que tenha alguma referencia a algo externo – sempre tem, numa piada, uma referencia à cidade, ao padre, o Prefeito, o vereador, à zona da cidade, etc. –, essa referencia externa não é o que importa. Quando nós íamos ver o número de trapézio dos Neves, era aquilo naquele momento que nós íamos ver! Não tinha referencia a nada externo. “Eu estou fazendo isso porque lá fora quem ganha salario mínimo tem que dar triplo salto mortal para sobreviver”, não tem essa referencia! É uma experiência cinestésica momentânea. E não é intelectual. Ela é emotiva, sensorial. E, nesse aspecto, se

¹⁵⁴ Sergei Eisenstein – “A Montagem de Atrações”, título de um artigo escrito em 1923, publicado na Revista LEF.

assemelha um pouco à ópera: Nós vamos assistir, não entendemos nada, pois eles cantam em uma língua estrangeira, etc., mas é empolgante. Então, me parece, é essa a diferença entre a tendência atual e o chamado circo tradicional.

Resumindo: A tendência atual está indo muito para o verossímil, está adotando a categoria do verossímil, que é uma categoria do teatro de matriz antiga, realista, de imitação de alguma coisa, de referenciar-se a algo da vida, e os espetáculos populares de um modo geral não tem isso: você pega um bumba-meu-boi, que referencia tem a qualquer coisa externa? É um rito que acontece ali, naquele momento, naquela época do ano; o teatro de feira, a Commedia dell'Arte, têm uma referencia? Têm, mas ela não é importante, o importante é o que está acontecendo aqui e agora, a comunicação com aquela plateia ali.

Entrevista com Veronica Tamaoki – 13 de abril de 2015

Realizada no Centro de Memória do Circo.

Eu era uma menina do interior de São Paulo, de Herculândia, me criei em Dracena; acabei o colegial muito jovem. Passei no vestibular. Vim fazer jornalismo nas Faculdades Integradas Alcântara Machado, cursei 2 anos, mas logo me envolvi com o pessoal de teatro. A Mara Manzan me levou para a Piolim, no Pacaembu. Foi muito importante para mim. A passagem de morar no interior com a família e vir para a cidade grande morar sozinha foi muito difícil, desestruturante. O circo me colocou um pouco no eixo.

Entreí na Piolim em 1978, 79. Fiquei três, quatro anos no Piolim, bastante, até 1982, 83. Fui uma das últimas alunas. Seu Roger e a Amercy ficaram até o fim.

Vivenciei um momento de muita esperança, muita fé, muita disposição quando a Escola estava no Pacaembu. Era muito duro. Os professores fizeram uma quadra aberta, então todo dia tínhamos que montar e desmontar os aparelhos. Tudo isso era feito com muita dedicação, com a consciência de que estávamos fazendo história. Até hoje quando se fala dessa ruptura, me vem muito claro: eu acho que não – nós somos consequência dessas escolas e elas foram feitas por esses tradicionais...

Tinha a Academia e depois a Associação Piolim. Era tudo muito ligado. Não tínhamos onde ensaiar, íamos ensaiar lá... Tudo partia dali, da Casa do Ator. Eu mesma estudei lá. Acho que foi na transição, depois do festival do Guarujá. Era mesmo tudo muito ligado.

Para entrar na Escola tinha que ter o exame médico; depois, o próprio desenrolar das aulas ia selecionando. Havia um orgulho muito grande de receber a sociedade. O Valter Negrão ia lá. O Ewerton de Castro. O Luiz Antônio Martinez Correia estava fazendo o Percevejo... Estava o pessoal do Manhas e Manias. A Carina¹⁵⁵, mãe da Giulia. A Carina Cooper era partner do Vicente, que era mágico. (A Giulia brinca: “quase fui filha de partner!”) Tanto é que o Manhas tinha muitos sketches que

¹⁵⁵ Carina Cooper, integrante do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, mãe de Giulia Cooper, aluna do CEFAC e, hoje, palhaça e artista morando em Recife.

vinham do Manhas: “A Mulher mais forte do mundo”... Como a Carina namorava ele, era a partner dele.

A Carina também era do Manhas, foi uma que ficou bastante. Ela fez escola de circo. Tinha também o Chiquinho Brandão que era muito talentoso. Que talento ele tinha!

Fiz parte do Abracadabra. O Breno Morone. A Academia Piolim tinha alguns alunos que vinham da própria classe circense. E tinha um pessoal que veio de fora e se misturou, foram adotados. E isso é muito importante. Entre os adotados, a Marcia sabe muita coisa de lá. É filha daquela atriz, a Marcia Real. Tinha a Audrey, filha da Dulce Damasceno de Brito. Tinha o Jacaré e o irmão dele, que montaram uma ONG no Amazonas, que tinha um barco.

O Jacaré morreu. Tinha a Marly, tinha os que ficavam debaixo da asa da Marly. E tinha os hippies, que era a moçada mais doida, que queria fazer alguma coisa diferente. E eu estava com eles...

Aí surgiu o Breno, que é uma referência muito importante, tinha tudo mais processado. Ele morou na Inglaterra. Tinha o Tadeu também. A Marli Silva, uma negra acrobata, bonita, rainha de bateria.

Nesse momento eu estava muito ligada à Malu. A gente ia para a Praça da Sé passar chapéu. Conhecemos saltimbancos muito interessantes.

O Zé Celso também ia, e nos abriu o Oficina: “venham pra cá, o teatro é de vocês”. Aí o Breno chegou e meio que capitaneou os hippies. E tem os que seguem: eu, a Amercy, Audrey, Malu, Breno, Magnólio. Adotados pelo Roger, pelo Savalla, pela Amercy.

Tem os adotados e tem os que passam. O Manhas e Manias foi um que passou...

Os professores eram muito rígidos, não gostavam muito do nosso estilo hippie... Apesar de ser uma escola... Quase todo o material que saiu em jornal sobre a Piolin a gente tem aqui...

Tem uma matéria aqui que diz “uma escola pobre como o circo”. E era mesmo. Os aparelhos... Ao ar livre... Mas a gente tinha pretensão. Ia meio na contra mão. Os professores achavam um absurdo a gente aprender pra ir prá rua. E a gente ia prá

rua. Uma vez a gente foi para uma feira e tinha uma faixa “Alunos da Academia Piolim”. A gente pensou: sujou!

Aí o Breno reuniu essas pessoas. Malu, eu, Fernando, Olney, que tinha estudado com ele no Rio. Ele tinha muita capacidade, muita manha, era capaz de ficar na frente de uma boite uma noite inteira trocando repertório um atrás do outro – pirofagia, pôr não sei quantas pessoas numa Kombi, pular de não sei quantos andares...

Aí ele reuniu, Malu, eu, Olney e montamos um espetáculo no Oficina em homenagem à irmã do Breno, guerrilheira, que morreu no Araguaia. *Onde Estás?*. Estava chegando o Paulinho Yutaka. E você aparece logo depois.

Ele fazia coisas também de contra-regragem. Acrobacias. Corda indiana. Ele andava em cacos de vidro. O Araguaia era todo de cacos de vidro.

Quem capitaneou o projeto “Pegou fogo no circo”... Você se lembra da Lena Coutinho, irmã do Laerte Coutinho? Lena e Joel.

O Joel e a Lena tinham um trabalho chamado Habeas Corpus, tinha um pôster com dois nus – você tem direito de usar o seu corpo – a gente ainda estava na ditadura. O Joel e a Lena também estavam no Oficina. E fomos fazer um infantil no Oficina. Eu, a Marly... O Abel Bravo, que depois foi trabalhar com um diretor italiano, importante, na Itália, e ficou muito tempo com ele.

O “Onde Estás” é de 1980. O infantil é de 1979.

Um dos trabalhos mais bem acabados foi o “Onde Estás?” Eu fui assistir à peça da Maria Alice no final desta semana. E tem uma hora que ela fala: “É um happening”. Estamos em uma época de happenings. Savary... Quem está fazendo coisas mais acabadas é o Luiz Antonio¹⁵⁶.

O Luiz quando vem para cá monta a “Ópera do Malandro” e depois o “Mahagonny”, do Cacá Rosset, que não dá certo. O “Percevejo” acho que é de 1981, 82 no Rio e de 1982, 83, aqui.

Saia um happening, uma festa, uma performance... O Ubu é de 1985 ou 86, é mais prá frente.

¹⁵⁶ Luiz Antônio Martinez Correa, diretor carioca que montou o espetáculo “O Percevejo”, com Cacá Rosset e Dedé Velloso. Ver entrevista de Gilberto Caetano.

O “Tapete Mágico” foi uma coisa que aconteceu... É da minha junção com o Anselmo. Ele foi trabalhar no Oficina. O Zé Celso estava montando o “Rei da Vela” e chamou o Anselmo. Chegou um grupo interessante da Alemanha. Era um grupo de cinema, de circo... De uma forma bem teatralizada. As coisas deles ficaram presas na Alfândega de Santos e isso gerou um movimento...Liberem essas coisas! A Val de Carvalho participou do “Tapete Mágico”. O Edson de Melo. Ela trabalhava no arquivo do Teatro Oficina. E pessoas que ficaram - porque a Malu e o Breno foram para o Rio - e quem veio do Abracadabra. Então, o “Tapete Mágico” juntou gente do Oficina, esse alemão, Yeronimus... O que a gente mais precisava era de um palco. E o Anselmo montou uma festa lá na praça da Árvore. E isso foi palco prá gente.

O “Tapete Mágico” é de 1982. O Anselmo fez escola, ele foi me acompanhar, fez pouco, mas fez. E Anselmo trouxe uma coisa importante para o “Tapete Mágico”, oficina e circo. A Lina montou a exposição do Sesc Pompeia – Brinquedos (um carrossel...). O Anselmo, por mim, chegou ao Zé Wilson e ficou amigo dele. Os três vão atrás de buscar essas coisas que o Zé sabia onde tinha na periferia. Ele ainda não tinha a escola.

O Anselmo bolou um palco puxado por um carro. Seria um caixote fechado, com teto. Quando a gente abrisse, pusesse em pé, virava um palco e aí, tirando aquele *negocinho*, virava o camarim. Só que isso na cabeça. Na hora de fazer, eram 5 horas, só para montar, mais 3 para desmontar... Era muito engraçado... Mas ficou bonito. O Anselmo ia todo fim de semana para um circo do Zé Wilson. Aí ele montou esse carroção no circo do Zé Wilson. O Tadeu ... Lembra do Walter Blackberry? Os dois eram muito jovens e eram artistas plásticos. Depois ele foi diretor da TV Cultura e demitiu a Soninha quando ela disse que fumava maconha! Depois eles pintaram esse carroção, numa performance no Sesc Pompeia: “Plaft, Ploft, Pluft”, tipo história em quadrinhos. Num coração, atrás, estava escrito: “O que buscamos, encontramos no caminho”.

A gente ia onde contratavam a gente (ri). Aí a gente foi misturando quadros. Poesias do Maiakovski, Saltimbancos I, Saltimbancos II... Estávamos em 1982, 83.

E fomos para a Bahia com esse carroção. Eu, Anselmo, a Val, o Edson. O Anselmo foi dirigindo o carro. O Yeronimus também foi. Levamos 10 dias para chegar. Essa

saga de 10 dias acabou virando 9 espetáculos na Bahia. Ia parando, ia quebrando ... O espetáculo da Bahia chamava-se Saltimbancos III. Era 1984.

A Picolino nasceu no final de 1984, 85.

Naquele momento me impressionou muito, muito, aquele camarada chamado... um dos maiores artistas de circo que eu conheço: aquele senhor - Wilson, patinador. Os Ortaney, nunca vi nada melhor como número, eram sensacionais. O Santiago, que foi meu professor, tinha um número de ...com muita arte. (...) Sensacionais. Eles tinham muita arte. Eram de arrebentar. A Amercy também era muito boa. Fiquei muito contente que ela tenha ganho o Prêmio Governador do Estado, pela trajetória dela, pela artista que ela foi... Pela educadora, por onde ela andou. Ao mesmo tempo, a gente tinha uma coisa...Eu fui muito para os cirquinhos de periferia, para trabalhar e aprender. Era uma escola pobre como o circo, mas com pretensão. O Jota levava a gente, ficava lá, esperando...o Chiquinho Brandão levava a gente. Lá pro lado do Butantã. Aqueles circos pobres, de lona... O Breno trouxe com muita força um acabamento, um caminho - tanto é que tem um monte de "breninhos"... A gente queria sair da Mulher Dourada... Quebrar essa de Gostosa, mas não tinha muito a quem seguir, não tinha muito exemplo. Pros homens era mais fácil, mas prá gente...

Eu não podia ter ficado no lado dos acrobatas, lá na Piolim, pois eu já tinha experimentado a liberdade. Eu não tive coragem, mas acho que não aguentaria. Conheceu a Miriam Ortaney? Era uma graça, um charme. Ela sambava com aquela clave... Aí os pais dela me chamaram para fazer malabarismo, mas tinha que morar com eles... E eu tinha conhecido a liberdade!

Não conheci o Mario Bolognesi naquela época, talvez o Anselmo tenha conhecido, porque ele ia nos finais de semana acompanhar o Zé Wilson.

O circo para mim é o virtuosismo... O que é difícil a gente tenta fazer... E tem o personagem que quebra todo o virtuosismo, que é o palhaço... Eu cada vez mais acho que o circo devia ter 3, 4 artes – equilíbrio, malabarismo, acrobacia... É trabalho coletivo, trabalho de grupo. Claro que eu tenho algumas ideias mas ia parecer decorado...

O circo deve ser uma coisa do inusitado. Acho que essa é uma palavra de circo. Quais são as artes do circo? É uma coisa que o mundo inteiro está discutindo. A

gente trabalhou aqui na busca da definição...Temos a Alice, temos vários jovens pesquisadores. Houve muita briga. Chegamos a 5 artes. A gente tem que tomar cuidado para não ficar falando de técnicas, modalidades. Quando fui para os Estados Unidos a curadora me disse que o grande esforço dela era mostrar o circo como obra de arte – “aqui a gente é entretenimento”, disse. “Vocês não sabem a sorte que têm porque lá já são arte”. É por isso que a gente está na Funarte, está no Sindicato dos Artistas. Já é tão difícil ser reconhecido como artista, que se a gente mesmo fica falando em técnicas... O Tinho diz, e eu gosto muito: “As artes plebeias do circo”. São seis artes. Acrobacia, equilíbrio, adestramento, malabarismo. E tem o óbvio, a magia, a teatralidade do circo. A música: sem música não há circo. O circo deve muito à dança. É um lugar onde todas as artes se encontram.

Entrevista com Zé Wilson, em 27 de junho de 2015, no trailer do entrevistado, no Circo Spadoni, em Cidade Tiradentes, São Paulo.

Zé Wilson – Meu pai se separou de minha mãe quando eu tinha 10 meses. Fui criado por meu tio, J. Mariano, que era casado com minha tia. Esse meu tio criou a gente, minha mãe, meus irmãos, ensinou, pôs no mundo... Éramos 6 irmãos e 6 primos, 7 mulheres e 5 homens. A gente fazia o espetáculo inteiro no circo dele, números de grupo, individuais. Com 8 anos, eu fazia o trapézio fixo. Aí fui crescendo e aprendendo tudo que era número. Eu fazia percha também, com meu irmão, o Zé Moura. Fazia trio de parada. Até que chegamos aos voos, no globo, que foi o máximo a que a gente chegou.

Naquela época o circo dele chamava-se Brasil Lux. Depois mudou o nome, foi J Mariano, Spadoni. O Spadoni desse meu circo é dele. Trabalhei com meu tio até os 13 anos. Aí saí sozinho, fui pro mundo, me separei dos irmãos. Saí fazendo palhaço e trapézio de balanço - fazia barra fixa, também. Fui trabalhar num circo teatro. Chamava-se Circo Lambari número 2 e era da dona Nair. Era um circo pequenininho, tinha 22 m. Como eu era alto, fazia os galãs... O circo do meu tio era

grande e eu fui trabalhar num circo pequenininho. Depois fui me aperfeiçoando. Trabalhei em quase todos os circos grandes.

Um dos circos que mais me marcou foi o do pai da Emília, chamava-se Charles Barry, era um dos top. Havia muitos circos grandes: o Danilo, que era norte-americano, o Bartolo. Trabalhei 3 anos no Charles Barry - demos 2 voltas pelo Brasil, de ponta a ponta. Saindo por Goiás, entrando pelo Mato Grosso, Bahia. Trabalhei como artista até 40 anos. Você ainda chegou a me ver trabalhando.

Depois eu fiz um petit volant no Sonho de Uma Noite de Verão. Aí eu já estava com 44, 45 anos.

Em 1972, trabalhei no Holiday on Ice, fazendo trapézio; fiquei um ano e meio, viajei pela América Central, passando por San Juan de Porto Rico. Casei com a mãe dos meus filhos lá. Em 75 fui trabalhar num circo no Rio Grande do Sul, o circo do Quando voltei, tinha um dinheiro em dólares que eu não sabia quanto era e que guardei no forro da casa da minha mãe, enrolado. Teve até umas notas que mofaram, tive que limpar. Aí, em 1976, comprei meu primeiro circo, o circo Spadoni; comprei um chipanzé – a Emanuelle – um leão, um caminhão, carro de propaganda. Era bastante dinheiro. Fiquei em sociedade com meu irmão, José Moura, até 1979. Depois nos separamos, eu montei o Circo Royal , em 1979, e ele ficou com o Spadoni. E o Circo Royal é que virou a Escola.

Em 1977 fui um dos fundadores da Associação Piolim de Artistas Circenses; eu, o Roger, o Xuxu... O sr. Colman fundou a Piolim para ter base para fazer uma Escola depois. A Piolim ficou um ano e pouco embaixo do Pacaembu – , o Cunha Bueno era o Secretário de Cultura na época e bancou a Escola. Umas duas ou três vezes eu estive para ser diretor da Piolim.

Miroel Silveira era o chefe de gabinete do Cunha Bueno, e foi quem me convidou para ser diretor da Escola Piolim. O sr. Colman estava muito velho... Mas eu fiquei fugindo, nunca topei, porque tinha a intenção de fundar uma escola. O Miroel tinha muita influência no governo, era diretor da EAD e da ECA. Fiquei amigo dele, que estava sempre falando da escola - e eu sempre brigando pelo circo.

Mas entrou o Maluf e fechou a Piolim; e ficamos sem escola de circo. Aí surgiu o grupo do Mario Bolognesi, que era o Tenda Tela. Ele apareceu no meu circo, que era o Royal. Aliás, primeiro apareceu o Anselmo com a Verônica, querendo que eu

construísse para eles um palco que fosse uma carreta. E eu construí uma carretinha que abria, virava palco e trailer. E aí apareceu o Mario, com um grupo de pessoas, querendo montar Maiakovsky. E eu fiquei dando aula para eles, depois do espetáculo, nos bairros. Ficamos mais de ano e meio fazendo isso. Fizeram trupe de voos, dois portôs, foram para Mato Grosso. Eram todos filhinhos de papai, todos alunos da USP! O Maranhão estava junto com eles.

Antes de eu montar a Escola, Miroel me convidou para montar um circo dentro da USP e fazer uma peça em homenagem aos 80 anos de Gilberto Freyre - Casa Grande e Senzala, em 1982. Foi ali no Relógio da USP. A direção era do Miroel e foi a primeira peça que eu fiz já como profissional de teatro. Alugamos um circo do Armando Dantas e ficamos quase um ano em cartaz. Eu fazia o feitor; Isadora de Faria fazia a senhora de engenho, Hélio Cícero fazia um senhorzinho de engenho, o Zé de Abreu fazia o outro senhorzinho de engenho. Tem uma história longa aí...

Saímos de lá, fomos com a peça para o Teatro São Pedro. Eu entrava com uma onça na corrente, o Miroel adorava. Ficamos 6 meses lá fazendo a peça. Eu tinha feito circo teatro, com a D. Nair mas essa foi a primeira peça que eu fiz. O Miroel era diretor da EAD e da ECA, na época. Os autores eram das duas. Era para o Jardel Filho fazer o senhor de engenho, mas ele teve um enfarto no meio dos ensaios. Aí, o Miroel chamou o Elpídio Navarro, que era um ator lá da Paraíba, da Universidade da Paraíba e ele ficou fazendo.

E o Miroel sempre falando em montar a Escola. Disse que me ajudaria se eu tivesse o terreno. E havia um terreno na Marginal, o Garcia montou o circo ali. Naquele lugar era um lixão. Do outro lado tinha a favela, você chegou a ver a favela.

Fomos ver o terreno, o Miroel e o Tadeu, que tinha sido do Piolim; e a Márcia, mulher dele, também. Miroel deu o apoio da USP, mas não quis ser meu sócio, pôs o Tadeu. Eu fiquei dando aula, cuidando do circo, e o Miroel dando apoio prá gente. Fiz com o Tadeu... O Guarnieri, que era o Secretário na época, junto com a Administração Regional de Pinheiros, mandou aplainar o terreno, fazer a cerca, construir os banheiros. E aconteceu a primeira mostra cultural de Pinheiros, em novembro de 1984 – todo mundo da região, a Vila Madalena em peso. Quem fez a abertura foi o Ney Matogrosso. Tinha Jean e Paulo Garfunkel, Luli e Lucinha, o Luni, uma banda com a Marisa Orth, que também tocava. Foram 30 dias, com

espetáculos de dia e à noite. Flavio Dias era agente cultural na Regional de Pinheiros (encontrei com ele em Mogi, eu estava com o circo lá). Ele e o Tadeu chamaram todo mundo.

Depois que montei a Escola, parei, fiquei direto na Cidade Jardim. O começo foi feio, até chegar o Cacá. Vendi o caminhão que eu tinha, comprei a casa onde até hoje vivem os meus filhos. Fiz uma poupança para segurar os primeiros meses... Quando comecei a trabalhar lá, comecei a ganhar dinheiro, aumentou o número de alunos...

O circo tinha público. Em 1979 o Cunha Bueno liberou 29 contos como subvenção para cada circo. Montamos uma comissão, com o Rocan, o Dema, e fomos visitar os circos – contamos 78 na Grande São Paulo. Tinha muito circo. Até 1960, a maioria era circo-teatro. Pouquíssimos eram circos de tiro, que eram os circos de variedades. Quando eles foram cismando de parar com o circo teatro – ninguém combinou: a mudança do circo era muito cara para a época – muitos cenários (era um espetáculo por dia). Essa foi a primeira crise do circo. Aí veio a TV, com força. Em 1971, 72 ela existia, mas não tinha força; a telenovela (eu me lembro de uma, O sheik de Agadir, com Ioná Magalhães, o país parava para ver aquilo; começava às 8 e ia até as 9 horas. Quem ia ao circo?). Em 1982, 83 o circo deu uma caída. A gente fazia uma primeira parte e aí entrava um show. Tinha muito show que a gente levava para o circo: Os Trapalhões, Milionário e Zé Rico, Chitãozinho e Chororó. Aí enchia, o circo bombava. Mas eram os outros circos que faziam isso, eu fiquei só com o circo.

De 1982 a 84 bombei de ganhar dinheiro. Levei o Sidney Magal, era tanto público que parecia que ia arrebentar tudo. Comprei duas Scania, dois caminhões! Era eu e meu irmão, o Mané, a mulher dele e a minha... Era muito cansativo prá gente. Até a década de 90 a gente ganhava muito dinheiro, mas sempre houve esses altos e baixos. Com a febre dos shoppings, o circo caiu de novo. Quando o Alessandro nasceu, em 1983, eu estava na Av. Cupecê. Eu já tinha a Escola e estava no Ubu.

O Enturmando é de 1986, 87. Começo de 87. A gente foi para a França em 87. Eu tinha ido com Cacá para a Espanha, para Cadiz, e, quando acabou a temporada, fui para a França fazer contatos.

Em 1987, eu estava dentro do circo, dando aula, quando apareceu uma senhorinha, com óculos de fundo de garrafa, que se apresentou e me disse: eu trabalho numa Secretaria, e tenho ideia de montar um circo. Quero montar em favela, para atender crianças carentes. Todo mundo está falando bem da sua escola. Era Elvira Gentil. (Nós estávamos fazendo Ubu, ficamos 3 anos em cartaz). E ela disse: Tem como você fazer um projeto? E eu: Se a senhora explicar o que quer, a gente faz. Ela explicou e eu comecei a trabalhar com a Marcia, aí veio essa lazarenta que é presidente da Cooperativa que eu não aguento nem falar o nome - em dois dias montamos o projeto, junto com o Tadeu, que na época era casado com a Márcia. A Secretária, Dra. Alda - o gabinete dela era na Frei Caneca, lá em baixo - perguntou se demorava muito para fazer esse projeto. “Se eu tiver o dinheiro, em 20 dias a gente inaugura”. Ela depositou o dinheiro na minha conta no dia seguinte. Seria o primeiro, o da Brasilândia. Eu já tinha levantado o custo. Aí fui ao Josias para fazer a lona, no quintal da minha mãe. Meu irmão ficou fazendo e eu fui procurar o terreno. Fui procurar o Jaíca, o bandido chefe lá da Brasilândia e ele disse: eu quero passar no caixa, quero carteira assinada; trabalhar não quero, quero ser guarda noturno do Postinho de Saúde. “Eu vou falar com a Secretária”. Conteí prá ela, “eu tenho o terreno, mas ele quer isso”. Ela mandou assinar (a carteira que ele não tinha). Em 20 dias nós montamos o circo. Contratei o China, pus um elefante, fiz aquela ... E ela disse: eu quero dez. E nós montamos! O da Brasilândia, o Águia de Haia, em Diadema, perto da Imigrantes, um perto da Fernão Dias, em que o Tadeu ficou diretor... Bem, foram 10!

Ganhávamos uma grana por mês para manter. Eram 12 professores em cada circo. A família da Ivana trabalhava toda! Nós contratamos 120 pessoas; eu tinha 3 contratos – com Baneser, Metrô, Sabesp. Até hoje tem gente trabalhando na Brasilândia, no Grajaú. Foi tudo fruto da Picadeiro. Cada circo tinha um capataz. A família dos Tapia, todo mundo aposentou. O Roberto Tapia, o pai, o filho. O Marcio agora tem uma escola. No começo houve resistência. Muita gente não queria ensinar, ensinava com má vontade, não queria passar os ensinamentos de pai prá filho.

Fui 4 vezes para Mônaco com a turma da favela. Na primeira vez levei Alessandra, Zé Maria e o Hélio. Recebi um prêmio da ONU. Em 89 fui para os EUA com a Dra.

Alda receber o prêmio. Era um troféu de porcelana, cravejado com ouro e olhos de brilhante, um palhaço com uma bailarina no colo. Tudo isso com a Enturmando.

Por isso, hoje, quando ouço o pessoal do Rio falando em circo social, me dá vontade de rir. Eles nem tinham saído dos cueiros, e eu já estava fazendo circo social. Dizem “eu criei o circo social”... eu dou risada. A gente nem sabia que estava fazendo circo social. A Secretaria fez um livro bem bonito – eu não tenho uma cópia, me deram, mas acho que foi roubado.

O Enturmando acabou, passou a ser ONG. Hoje estão aí a Vanderléia, o Nildo que está no Tihany, o Julinho que está no Oz, são profissionais. O Manassés, que era do Enturmando.

Tem uma galera que está no Soleil, que está no Oz. A filosofia era profissionalizar, para a turma ir para o mercado de trabalho. Não era para ensinar neguinho a ficar dançando forró dentro do circo... Daí aconteceu toda essa história. Hoje, a filosofia é “cidadania”. Tem no Grajaú, no São Remo, na Águia de Haia, no Serodi. Você vai lá, não tem um profissional, as crianças não saem artistas. Mas tá bom, se o pensamento deles é esse...

Em 90, quando começou essa mudança, eu disse à Dra. Alda: meu prazo venceu. Quando vieram os educadores de rua com essa filosofia de cidadania... E ela: você está louco? Aí eu fui no Metrô prá romper o contrato e o presidente do Metrô me chamou e também me perguntou se eu estava louco: você é contratado, é funcionário do Governo! E eu: desse jeito eu não quero!

Fui ver quase todos os espetáculos do pessoal que saiu da Picadeiro – inclusive os seus. A Nau de Ícaros fez espetáculo na Escola durante um mês. Os do Anselmo, lá na Bahia, ele foi cria minha. Eu construí o carroção dele... A inauguração do carroção foi na rua, na Vila Mariana, fechou a rua. Fui ver os espetáculos do Domingos, do Hugo. Sempre que dá, eu vou ver.

Passaram pela Picadeiro cerca de 7.000 alunos. Eu formei mais de 1.000. Tenho um arquivo com 3.000 e poucos nomes. 3.200, 3.300... Muita coisa se perdeu, mas muita coisa eu ainda tenho. Esse movimento que aconteceu, de gente de outras classes sociais, foi tudo fruto da Picadeiro. Foi precursor. Os alunos do Fratelli são “netos” da Picadeiro.

Fui orientador da escola de Fortaleza, de Campo Grande, uma que tinha aqui em Jacaré, fui eu que montei a de Santa Catarina. Espalhou...

Falando dos professores: Seu Romero foi um dos melhores professores, apesar dos pesares, das coisas que ele fazia e eu brigava com ele prá não fazer. O Cleber Siqueira, malabarista, que bateu o carro e não sobrou nada...A Pingo, irmã dele, que é uma pessoa dedicada... O Duli, do Tangará.

Maranhão, apesar da ranhetice dele, que só queria ensinar menininha... Quando pegava um homem tirava as canelas dele fora, como arrancou as do Marcelo...

Meu irmão, Mané, era bacana.

O pessoal dos Fratelli deu aula um bom tempo. O pessoal gostava do que fazia. Diferente do Enturmando, onde havia muita resistência. Eram capacitados mas tinham uma resistência grande para dar aula. O pai do Roberto Tapia era bom professor.

O circo é a minha vida. Não sei classificar de outro jeito. Não seria como seria eu sem o circo, sem a escola. Não vivi outra experiência. Fiquei 7 anos afastado e agora estou aqui neste circo, estou aqui porque bateu uma saudade... O circo é a minha vida, não tem outra definição. Eu posso fazer teatro, mas o circo... preciso estar engrenado!

Para ser circo é preciso ter artistas de qualidade, com boa técnica, vontade, determinação. O número que escolher prá fazer, tem que ser feito com dedicação – há muito poucos assim – e responsabilidade. Precisa ter número de qualidade.

Hoje o pessoal só quer saber de tecido e lira. Ninguém sobe num trapézio para fazer um número de qualidade. Tenho vontade de comprar uma tesoura bem grande e sair cortando tudo por aí. Graças a deus meus sobrinhos estão mantendo essa tradição nossa. Eles estão em Goiânia, no circo Máximo, que é um circo muito lindo. O Alex, meu sobrinho neto, está arrebentando no trapézio. Faz a triple, a triple e meia. Tem 21 anos, é um capeta no trapézio, não é por ser meu sobrinho, o moleque é bom mesmo. Eu disse prá ele: quero ver você fazendo 4! A trupe chama-se “os Irmãos Moura” – se mudarem o nome, apanham!

Minha visão de circo mudou absurdamente. Eu não gosto desse espetáculo aqui. É um espetáculo fraco. Não é um espetáculo que eu goste de fazer. A gente leva em

conta o espaço, o público, mas tudo depende de dinheiro. Se eu tivesse hoje bastante dinheiro eu montava um circo, que não tinha prá ninguém... Não adiantaria vir Soleil, não adiantaria vir ninguém. Dava para fazer só com ex alunos, fácil, fácil e não ia ter Soleil, não ia ter ninguém.

A gente fala do Miroel Silveira, mas 90%, vou mais além, 97%, dos que se dizem diretores de circo, hoje, nem sabem a importância de Miroel Silveira para o circo, ninguém nem comenta. Mas ele era apaixonado pelo circo.

Entrevista com Alexandre Roit, em 7 de agosto de 2015, às 14h30.

Na casa do entrevistado.

Nasci de parto natural, em 1968, em Santos. Minha mãe já morava em São Paulo, mas minha mãe fez minhas duas irmãs nascerem em Santos: quando ela ia parir ela descia prá Santos!!! Estourou a bolsa da minha mãe em SP, ela entrou no carro e foi parir em Santos. E era a estrada velha! Vim muito pequeno para SP, tão pequeno que não me lembro em que idade. Estudei no Dante, o primário e o colegial, só no 3º Colegial eu fiz o Objetivo.

Já no Dante eu comecei a fazer teatro com Maurício Paroni, ele estava se formando na ECA e era ex aluno do Dante. Ele estava indo prá Itália mas antes ele quis aplicar algumas coisas lá. E como ele tinha intimidade com a escola, ele montou um grupo. Houve uma vaga, eu entrei. Tive uma experiência de montagem teatral no 1º colegial que foi muito legal. Baseada em Stanislavsky, ele fez todo o roteiro oficial, memória emotiva... Todos os exercícios da cartilha a gente fez. Mas eu estava Foi impressionante, tanto o processo de montagem do espetáculo quanto o processo...

Até aquele momento eu pretendia fazer engenharia, eu não desgostava de engenharia mas aquilo foi muito sedutor, naquele momento, me seduziu. Aí passei

todo o 2º colegial buscando pessoas que tivessem interesse em fazer teatro, tentando de outras formas, mesmo dentro do Dante.

Essa primeira montagem do Maurício foi em 84. Quando terminei o ano, quis mudar de área, de Exatas - eu estava fazendo porque queria fazer Engenharia Mecânica - para Humanas, mas no Dante não podia trocar, então eu fiquei puto e saí de lá e fui para o Objetivo, fazer o 3º Colegial.

Meu pai tinha feito teatro, ele era muito amigo do Ricardo Gouveia, eles eram contemporâneos que era filho da Tatiana Belinck e do Júlio Gouveia e me deu bastante apoio naquele momento. Então eu frequentei a casa da Tatiana, tinha gente no Objetivo que também queria fazer teatro. A gente formou um grupo. Tudo que era bacana eu tentava fazer. Cruzei pessoas muito bacanas naquele momento. Só iam me consolidando essa vontade de fazer teatro. Prestei vestibular para a ECA [Escola da Comunicações e Artes], não passei. Saí do Colegial, vou me preparar para prestar de novo e enquanto isso, o que eu faço? Eu já tinha estudado flauta, com 8 ou 9 anos. Voltei a fazer aula de flauta, em 85, para me preparar para ser um bom ator. 85, que foi o ano em que me formei, foi o ano que estourou o Ubu, eu estava absolutamente encantado com aquilo. Todo mundo falava escola, escola, e eu comecei a fazer escola de circo.

Em abril de 86 entrei na Escola de Circo e também fui fazer balé clássico no Ballet Stagium. Era muito engraçado: eu, desajeitado, com 17 anos, e um monte de menininhas de 7, ou 8 anos. Era bizarro! Eu fazia aula com a Geralda, lá. Consegui fazer 6 meses.

Entre na Escola de Circo e um mundo se desvelou à minha frente. A classe teatral inteira estava fazendo escola de circo. Só tinha gente bonita. A relação humana mudou completamente, pensei “que lugar bom de estar”. Eu vinha do Dante, uma escola de patrão. Foi um pouco confortável ir para o Objetivo mas ainda mais ir para a Escola de Circo. Muito rapidamente, tanto pela minha vontade, quanto pelo cara que me adotou, o Rogério, em um mês eu estava no espetáculo. Cheguei e uma semana depois e me arrependo até hoje porque perdi uma festa – a festa dos

arianos¹⁵⁷. E passei um ano ouvindo falar dessa festa, eu morria de ódio. Mas, tudo bem, eu consigo conviver com isso.

Entrei num momento em que a primeira turma que entrou estava entrando em conflito com o Zé Wilson – acho que foi recorrente na Escola, era quase normal de acontecer, aluno se sentindo explorado pelo Zé Wilson, no quesito fazer espetáculo (Kikão¹⁵⁸, Luiz, tia Tonha¹⁵⁹, o Hugo, a Magali, a Mariana, o Jairo).

Eu estava chegando, mas já estava preparado para fazer o número de chicote. A trupe de chicote éramos nós três: eu, o Gabriel Villela, a Renata Martelli.

Zé Wilson não se fez de rogado, tirou a primeira trupe, inventou uma 2ª. trupe e nos pôs para fazer espetáculo. Para mim foi fantástico porque o Zé Wilson me pôs pra fazer palhaço. Com Caru Camargo, e o Romis. Continuou fazendo o número de bicicleta porque ela era da primeira trupe. Eu apanhei muito, porque a Caru não sabia dar claque. Eu nunca tinha feito, não tinha nenhuma experiência, meia hora de ensaio e faz aí...

Lembro de ter ido no circo mas não era uma coisa de estar conectado antes. Eu me conectei com o circo por causa do Ubu. Eu não tinha nenhuma opinião sobre o circo até então. Eu tinha pouquíssima opinião sobre as coisas, na verdade. Quem era aluno da Escola Picadeiro, não pagava, mas eu pagava, feliz. Acho que vi 15 vezes. O Ubu me dava a sensação que era possível não ter limites, senti uma fúria – vamos conquistar o mundo!

O fato de estar na escola, o contato com os alunos, e aquilo que me moveu para a Escola, foi muito forte! E junta isso com: em 87 a gente fez a primeira viagem com a Escola de Circo para a França, participar de um festival de escolas de circo¹⁶⁰. O Zé

¹⁵⁷ Festa dos Arianos – Uma festa organizada pelos alunos que faziam aniversário naquele mês de Abril, com apresentações de números circenses, de acordo com as concepções de cada um. Aquele foi o primeiro momento em que se viram, no Circo-Escola Picadeiro, apresentações com estéticas mais ousadas, ou diferentes do “padrão” do momento, com truques e pedidos de aplausos. Alguns números foram criados e ensaiados especialmente para aquela data, quando também estrearam alguns truques mais difíceis, como o número do trapézio de vôos com luz negra.

¹⁵⁸ Kiko Belucci, um dos posteriores integrantes do grupo Acrobático Fratelli.

¹⁵⁹ Rosane Nóbrega, aluna da escola. O apelido vem do marido, também aluno da escola, Antônio Nóbrega, chamado por todos de Tio Tonho.

¹⁶⁰ 12ème Rencontre Internationale des Écoles de Cirque, na cidade de Voiron, França. Em agosto de 1987.

Wilson dava as passagens e usava o nosso direito de comprar dólares para ele. Ficamos 15 dias em Voiron, depois podíamos viajar, cada um, se quisesse, comprando uma passagem de até R\$ 2.000. Ainda no projeto “A Rosa está desabrochando” (Risos). Foi pesado, foi forte a viagem, passar 15 dias em Voiron. Era o 12º encontro de escolas de circo. Saí de SP para fazer o número de palhaço com a Cássia Venturelli, ele botou a gente para fazer um número – o do repolho, do árabe. Foi do caralho passar 15 dias em Voiron.

Foi forte a viagem. Imagine, eu estava há um ano e pouquinho na Escola de Circo, foi forte em vários aspectos. Culturais, porque era a primeira vez que eu sai do Brasil para ir pra Europa. Pessoais porque eu, pelo meu trabalho, com aquela idade, estava fazendo uma viagem internacional, foi muito bom para a autoestima. Isso foi mais forte do que o espetáculo. O professor de palhaço no Festival, o Reymond Peirramaure, da trupe chamada Les Oiseaux Fous, ficou apaixonado pela gente, ficou absolutamente encantado com o número de palhaço. Foi muito significativo. Também, nessa viagem, aprendi a falar francês – eu tinha base de italiano do Dante. Eu tenho facilidade de falar idiomas. Em 15 dias eu descobri que falava francês. Eu, também, aprendi mais técnicas de circo – na época a gente não tinha internet, não tinha nada. A gente não sabia o que acontecia lá. Novo Circo, Circo Contemporâneo, tinha gente que já trabalhava com isso lá. Foi uma nova abordagem, daquilo que eu aprendia a partir de técnicas tradicionais no Brasil. Eu tinha uma visão sobre a técnica, ligada ao virtuose. Ao desenvolvimento de número, numérico. Ao “mais” – o mais estava ligado sempre ao mais voltas, mais tempo, mais altura, mais dificuldade.... O mais era o melhor. Eu não pensava muito a respeito do trabalho de palhaço. Só vim a pensar no trabalho de palhaço com o Hugo¹⁶¹. Era tudo muito empírico para mim. Não tinha reflexão.

Passei a frequentar circos. Não sei se criei um padrão. Talvez a viagem para a França seja um divisor de águas, nesse sentido, tenha me feito pensar no que era o circo. Vi uma outra possibilidade daquela que me foi apresentada no Brasil.

O meu circo da memória era esse lugar onde eu falava: Caralho, eu quero chegar nesse apuro técnico. Que apuro técnico legal. Coisas de criatividade. A minha

¹⁶¹ Hugo Possolo, com quem viria a fundar o grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões, em 1991.

reflexão era muito simplória naquele momento. Não era muito elaborado. Comecei a elaborar um pouco mais, vendo outras coisas...

Não fui ver o Archaos¹⁶². Chateauroux foi suficiente. A escola de Grenoble depois, foi outra coisa, outra referência. Comecei a trabalhar com o contraste [do circo que eu conhecia] e aí comecei a pensar o circo. E os relatos dos que tinham ido ver o Archaos. Nesse momento eu tinha muito contato com o Felipe [Matsumoto, depois seria um dos fundadores do grupo Acrobático Fratelli], a gente era muito próximo. A gente voltou e se dedicou muito aos malabares. Muito, muito, muito. Não o malabarismo individual, mas em dupla. Quis fazer um pouco aquela coisa da velocidade, que a gente tinha aprendido e outra coisa, além da velocidade, que era o que nos tinha sido apresentado. Malabares foram muito significativos para mim como uma analogia para a vida.

O professor lá de Voiron foi suficiente para me fazer ver de forma diferente. O ensaio de um número que ele fez me fez entender de outra forma. Ele tinha uns sapatos de sapateado, punha as claves no chão, fazia uma sequência de sapateado e resgatava as claves do chão, sem levantar, como a gente fazia. Olha, existe um outro modo de fazer... Foi um caminho sem volta.

Voltei, continuei fazendo coisas, continuei fazendo a Escola de Circo, procurando iniciativas de teatro. Eu pensava que eu queria fazer teatro, que eu precisava me credenciar. Eu ainda pensava em fazer vestibular mas a ideia foi se diluindo porque fazer Escola de Circo era muito intenso, forte e eu estava muito envolvido com teatro. Acabei me envolvendo com questões técnicas, até para você eu trabalhei. Tinha menos gente e muita coisa prá fazer, muito espaço para ocupar.

Tinha a turma da EAD que passava por ali, o Teatro Domus, o TUSP era ali perto, todos os espetáculos deles eram ali, a própria USP era perto, a Fundart do lado. Era uma efervescência... Se você ficasse parado a coisa batia em você. Não precisava se mexer. Acabei protagonizando um espetáculo em Santos, projeto escola. Então, só ator em umas, só circo em outras, só técnico em outras. E ia indo. Trabalhei com luz, com som, como ator em cena, com palhaço, como malabarista, como trapezista,

¹⁶² Um grupo de alunos saiu de Chateauroux, onde fomos fazer 15 dias de oficinas, num Festival de Workshops de dança, circo, teatro e música, para ir a Avignon, onde se apresentava um circo falado por todos, o Archaos, parte do Festival de Avignon. Esse grupo foi, assistiu ao espetáculo, dormiu dentro de um circo e voltou no dia seguinte.

com laço e chicote, não necessariamente nessa ordem. As coisas se misturavam. Cheguei a fazer algumas apresentações como portô de voos, no Circo Real de Moscou. A gente ainda tinha a lona baixa, que tinha ficar puxando, senão a gente batia. Eles chegaram correndo na Escola: cadê o portô? Cadê o Kikão? O portô tinha desaparecido. Eu não tive ensaio! Os caras disseram: sobe, eu vou te regulando a altura do voo do balanço, da banquilha, puxo a corda... e cato você! Para fazer o espetáculo à noite! Naquela altura, como eu caguei! Mas foi. Depois acabei fazendo mais algumas vezes, tb. pela mesma razão, aí com menos medo.

Como palhaço, em lona, só no Picadeiro, nunca entrei num picadeiro de circo, mesmo, para fazer palhaço. Mas fiz bastante festa infantil...

Da volta de Voiron até o Circo Mínimo, fiquei nesse pula pula, atendendo à demanda do que estava ao redor, era mais do que suficiente. Nunca me interessei em procurar um circo para trabalhar. A quantidade de eventos que o Zé Wilson fazia... Para estar na lona, tinha a Escola, que me satisfazia. Por muito tempo teve o espetáculo Chambinho, que ficou muito tempo... Sempre tinha trabalho. A gente levava a lona, levava o trapézio. Numa apresentação no SESC Campestre, a gente montou num campo de futebol, eu queimei a mão na véspera, tinha uma bolha gigante na minha mão.

O Sonho de Uma Noite de Verão foi em 87. Fracasso retumbante!

Imagine, em abril de 86 entrei na Escola, em janeiro de 87 caio naquela putaria que foi o Sonho de Uma Noite de Verão; vou passar o Carnaval de 87 fui para a Bahia, ganhando. Depois fui para a Europa. Como eu vou pensar em fazer Engenharia? Cê tá louco?

O Circo Mínimo foi uma nova caixinha, uma nova expertise. Acho que pelo que você viu na viagem depois, você voltou de Voiron com mais coisas. E pelo fato de ter mais experiência teatral... Foi muito legal. Seu convite para o Circo Mínimo foi muito generoso, muito sincero, muito claro, o que me fez tentar manter aquele comportamento nas várias coisas que eu fazia. “Toda contribuição que você puder dar vai ser muito bem vinda, a decisão final é minha e o espetáculo é meu”. Foi muito legal. A delicadeza do Edu com a gente, a cumplicidade que a gente estabeleceu... A própria Cuca, com toda a atrapalhação dela, era bom estar com

ela. Com toda nossa limitação técnica, foi muito legal. A cena do duelo¹⁶³... [Aquilo] foi fazer uma revisão, não foi rever a palavra, é avançar naquilo que eu já tinha vislumbrado na viagem a Voiron. Eu fazia poucas coisas no espetáculo: fazia a cena do duelo com você, a gente outra cena em cima do Cabaré Valentin¹⁶⁴, malabares de fogo e a cena de luz negra¹⁶⁵. Mas acompanhei o processo inteiro. A busca era de um equilíbrio entre dramaturgia e técnica. Não colocar a dramaturgia em cima da técnica, nem a técnica em cima da dramaturgia. Nem sempre era exitosa, mas eu participei desse processo. Foi muito importante. Principalmente isso, me colocar em situação de texto, coisa que eu ainda não tinha tido oportunidade até então. Foi meu primeiro espetáculo adulto em circuito comercial. Fora o Sonho de uma Noite de Verão, que foi um ponto fora da curva. Ainda não tinha me dado conta disso. Estava juntando as coisas a que eu estava me dedicando, de forma muito legal.

Quando o Ubu coloca o circo em cena, o circo estava desconectado da dramaturgia, estava a serviço do espetáculo, não da dramaturgia. E, no Circo Mínimo, o circo estava a serviço da dramaturgia.

R – Que legal. Eu estava tentando falar isso no meu texto e não sabia como.

A – Então dá o crédito, por favor! (Risos) Estou de saco cheio de não ter crédito, cheio dessas coisas.

R – Claro!

Eu fiquei totalmente dedicado, vinculado ao pessoal do Teatro do Bixiga. Trabalhei bastante com.... (?) Necas de Pitibiriba¹⁶⁶. Continuei a ensaiar com o Felipe. Não sei se já tinha brigado com o Zé nessa época. Mas acho que já frequentava menos a Escola. Viajava muito com o Marco [Ricca], fazendo espetáculo. Conheci o Val

¹⁶³ Uma das criações com a cara do Circo Mínimo: Dois cowboys, feitos com interpretação bastante exagerada, clichê, se encontram num bar. Um desafia o outro, e eles fazem uma luta, um tiroteio, no qual as armas são as claves de malabares.

¹⁶⁴ Seguindo o mesmo princípio, dois operários falam um texto de Karl Valentin, expoente do expressionismo alemão, bastante cômico, onde o calor sobre o qual eles falam é expressado com claves de malabares, que eles jogam entre si, como se fosse uma linha de produção.

¹⁶⁵ Cenas feitas com técnica de animação de objetos, sugerindo elementos clássicos do circo (pratos que giram, bolas de malabares), mas que são manipulados em uma cena de luz negra, sempre buscando o humor.

¹⁶⁶ Grupo formado por Marco Ricca, Cacá Soares e Roberto Lima, que gerenciava o Teatro do Bixiga, atual Teatro Ágora.

Folly, que era o diretor do Bacuni. Foi outra pessoa na minha vida que foi.... Mistificador de um monte de coisas mas, ao mesmo tempo, valorizando uma série de coisas que às vezes passavam batido. Tive pouco contato, mas foi revelador. Em 89 o Hugo me convidou para fazer um espetáculo – ele era casado com a Magali Géara – o Medo de Careta. A gente viajou pelo interior. Ele viajou com o Jairo, depois o Jairo foi substituído e eu entrei. A gente viajou pelo interior, eu era empregado do Hugo e da Magali. Quando viajava com o Tadeu ele queria saber onde estavam todos os botecos da cidade e comigo, todas as sorveterias da cidade (risos).

Em 89 foi o ano que comecei a dar aula na Escola de Teatro. O Felipe tinha começado a dar aula lá, precisava de alguém para dar aula nos horários invertidos e me convidou. Conheci a Maria Taís que foi muito importante... Foi a primeira vez que ouvi a expressão práxis teatral. Todo meu trabalho pedagógico hoje passa pela prática. Sempre antes da teoria, a pessoa tem que fazer alguma coisa. Vi o Celso Frateschi fazer Horácio. As coisas se juntavam.

“Se eu quiser ser um ator que faz isso, eu vou ter que estudar” – eu quero ter esse domínio de cena, que eu vi no Marco, que eu vi no Celso Frateschi. E foi aí que eu resolvi entrar na EAD, de 89 para 90. Comecei a fazer aula em 90, passei o ano de 1990 fazendo aula na EAD. Eu levava junto as aulas na Escola Livre de Teatro de manhã e de noite na EAD. Era legal e difícil, eu saía da EAD muito tarde e entrava na Escola de Teatro muito cedo. Ai eu já nem ia mais à Escola de Circo. Nem sei como eu treinava. À tarde o Felipe dava aula, mas ele parou logo, ele não curtiu. Eu era aluno na EAD e professor na Escola Livre. E isso era bem legal.

O Hugo chegou na Escola Livre em outro contexto. Nesse primeiro ano eu tive contato com mais duas, três pessoas que merecem nota na minha vida, o Roberto Damasceno, que era professor de interpretação, o Khoury que era professor de estética e a Sandra Stroesser (?), que dava filosofia, da Escola Livre. A Escola Livre foi muito importante. Muitas fontes teóricas que eu fui atrás depois foram indexadas na EAD. Seis meses de curso com o Damasceno foi um puta de um desafio. Ele me pôs prá pensar, a encarar coisas minhas que foram foda! Foram 6 meses de um mergulho profundo no que é ser ator. Qual é o papel do ator, o que você tem que esperar de você como ator, o que você tem que buscar em você, como ator.

Coisas teóricas: o Paradoxo do Comediante, Platão, Miceia Eliades, caíram na minha mão por causa da EAD. Savary veio depois, pelo Hugo.

Terminou o ano de 1990, a Maria Thais me disse: “vou fazer, em janeiro de 1991, um oficinão no parque de Atatuba, em Santo André. Quero montar 2 ou 3 lonas e usar o apelo das técnicas de circo para atrair para o teatro” e me incumbiu de contratar mais 3 professores para fazer esse intensivão de 2ª. A 6ª. no Parque de Atatuba, de oficina de circo. Chamei o Marrocos, o Irã, que era filho da Meczy (?) e o Hugo. Até então nosso contato era na Escola de Circo. E aí, durante nossos trajetos no trenzão, entre SP e esse lugar aí, em Sto. André (Prefeito Saladino era a estação) eu e o Hugo tivemos várias conversas. Ele me disse que já tinha feito várias tentativas, frustradas, de ir prá rua e aí ele me convidou e a gente foi para a Praça da República e começou a fazer squetches de palhaço, os squetches que a gente conhecia. Ele acabou envolvendo também o Artur Leopoldo e Silva, que era cunhado dele – marido da Elisa, irmã do Hugo, com quem ele começou a fazer teatro, que não era palhaço, era de teatro. Ele faleceu.

Um pouco como fonte de inspiração, aquele cara que ficava horas falando, horas falando, essa habilidade de segurar o público com o verbo e a expectativa. E a gente achava que naquilo que a gente fazia a gente tinha isso. A gente criou um número de malabares para a rua. Até que chegava a hora e eu jogava 5 bolinhas. Mas eu não jogava as 5 bolinhas antes de passar o chapéu

Cada número que a gente fazia tinha o momento de passar o chapéu.

Mas a gente não fazia todos os números, a gente fazia um bloco de 15, 20 minutos.

A gente fazia uma roda de 15, 20 min. E passava para os colombianos que faziam música. A gente revezava com eles. Houve um primeiro momento de atrito mas depois foi muito legal. Eles faziam 15, 20 min. E passavam pra gente.

Segundo o livro, os Parlapatões surgiram em 1990, a partir da vontade do Hugo de ir prá rua, não da parceria com alguém. O livro foi o detonador da minha saída. A gota d'água foi a saída do livro. As relações estavam deterioradas, eu questionava bastante o que a gente estava fazendo artisticamente e eu comecei a sabotar o trabalho, o que eu só fui perceber depois. Eu via coisas que eu sabia que iam cair e eu não interferia, deixava cair. E não estava certo disso. Mas eu usei as ferramentas que eu tinha. A gota d'água foi o livro: o Valmir me passou o copião o livro. O Hugo

me perguntou se prá mim estava tudo bem. O Hugo disse: apesar de algumas questõezinhas que a gente precisa corrigir, prá mim está tudo bem. E eu sei como o Hugo é cuidadoso com as palavras. Então eu vi que a gente via o grupo de um modo muito diferente. Até então todas as nossas contas era que o grupo surgiu em 1991. Foi aí que eu vi a necessidade de me afastar. Eu não quis brigar por coisas que eu achava óbvias. Achei melhor ir embora. Já estava tudo tão deteriorado, eu ia entrar em mais essa briga? Talvez eu devesse ter insistido. Mas, ao mesmo tempo, a minha trajetória é muito legal e se eu tivesse ficado lá até agora, não teria passado nem perto dessa trajetória.

R – Tudo que eu sei que está tudo muito ruim...

A - A gente já vinha nessa toada no começo dos anos 2000. Em 98, teve um momento muito significativo na vida dos Parlapatões, que foi o PPP Shakespeare, que foi dirigido por alguém competente. Eu estou na montagem de 2001 de Sardanapalo. É que depois o Pedro me substituiu na montagem em 2001. Na remontagem ele foi meu substituto. Mas não está no livro: “Alexandre Roit foi substituído por”....

A importância dos Parlapatões foi romper com os clichês, foi um rompimento das convenções do teatro clássico, da sala fechada. A gente explodiu a relação com o público da caixa preta. A gente foi além do Ubu, um passo além do que o Cacá Rosset deu no Ubu. De gerar um desconforto no público, uma tensão. O público é parte fundamental do espetáculo, não é testemunha do espetáculo, pode ser acionado a qualquer momento, então ele tem que estar muito atento, muito ligado. A gente foi desenvolvendo uma série de regras ao longo do tempo, que foram dando qualidade a esse rompimento. Erramos muito para chegar a um lugar de excelência.

O momento máximo do PPP é uma fase do PPP, quando a gente entrou no TBC. Quando a gente entrou no TBC a gente passa do limite. A sensação que eu tinha é que a gente terminava o espetáculo numa vibração que quem vinha no dia seguinte não sabia de onde vinha. Que parecia mais o desafio de onde eu posso chegar do que E eu acho que a gente perdeu, em vários aspectos. Mas eu era voz dissonante. A habilidade retórica do Hugo era sempre muito forte e continuou sendo. Conversei com o Raul, Raul, eu não consigo, se eu for falar com o Hugo ele vai dar um nó em mim, você tem que me ajudar. E o Hugo deu um nó em nós dois.

O circo passa fundamentalmente por uma questão ética. É uma manifestação expressiva que independe do intérprete. O Zé Wilson provou isso claramente, quando descartou a primeira trupe e chamou a gente. E o espetáculo continuou. E quando eu achei que o espetáculo era pouco prá mim, eu fui alçar meus voos. Mas o espetáculo continuou. Ele não dependia de mim. A falta desse espaço ético está meio diluído hoje, e faz falta.

Sonho de uma Noite de Verão, Circo Mínimo, Parlapatões, todos eram teatro. Tinham o circo como ferramenta. Eu só voltei a fazer circo em 2004, na fundação do Zanni. Ele estava fundamentado nessa ética, por isso ele era circo. Uma ética de horizontalidade, da relação horizontal.

O que é ser de circo? O que é ser circense? Acho que é suficiente você se reconhecer circense e o seu entorno reconhecer isso em você. Nenhuma das duas isoladas atende ao ser circense. Se uma das coisas não acontecer, a coisa não funciona. Por mais que o que seja ser circense seja completamente dúbio. Vou usar um péssimo exemplo: o Monteiro, dando aula na Unicamp, era um circense, por mais que a gente o questionasse. O melhor exemplo que eu tenho: o cara que aprendeu a jogar 4 bolinhas e 3 claves e vai dar aula no meio da Amazônia em um lugar onde tem 450 habitantes, e assim se estabelece um circense no meio do Amazonas.

R - Hoje, fora dos da Iona – Circo Espacial, Circo dos Sonhos – tem algum espetáculo que você considera circense?

A - Eu tenho ido pouco ao teatro. Tem o que eu dirigi “os dois Pierre” (?) mas é umbilical...

O risco não define necessariamente o circo, é um dos componentes. O risco define a arte, toda arte deveria conter uma dose de risco. Inclusive o teatro. Acho que isso falta ao teatro hoje. Admitir-se que existe um componente de risco. O que está se arriscando é o psiquê das pessoas. Um teatro mal feito é uma ferida que não se vê...

O “mais” é como um desafio pessoal, se servir à cena, tudo bem, mas tem que existir como uma evolução, uma referência pessoal. Naquele tripé, estética, ética e técnica...

R - E qual é a estética que define o circo?

A – Puta pergunta capciosa! Não existe. É criminoso, é ingênuo querer definir esteticamente o circo.

Hoje eu uso o circo como ferramenta. Meus espetáculos não são de circo. Não faço circo, faço teatro, seja de sala, seja de rua. A definição de teatro é mais abrangente. A definição de circo passa pelo emissor e pelo receptor. Da mesma forma como a definição de teatro passa por quem está fruindo e quem está recebendo

Mesmo que seja “O Pelada na Rua”, que é um palhaço charlatão para caralho, que é o espetáculo mais circense que eu tenho, eu acho que é teatro. O Globo da Morte que estou montando também é teatro, teatro de rua, por mais que haja um globo da morte que se impõe esteticamente, é teatro, teatro de rua.

Antes do Ubu, antes dos Parlapatões, eu trabalhava para estar em cena, nunca tive “eu quero esta vertente”; eu não tinha o menor problema de estar debaixo da lona fazendo portô, ou no palco do Circo Mínimo ou fazendo uma coisa de outra ordem.

Entrevista com Gilberto Caetano, palhaço, trapezista, artista circense, professor, ator

Entrevista realizada em 15 de Agosto de 2015, casa do colaborador.

Nasci em 1961. A minha história é a seguinte. Comecei com teatro amador, em 1978, já vão lá 30 e poucos anos, com o grupo Saltimbancos, de Mairiporã e aí comecei a trilhar a trajetória teatro...espetáculos de teatro. E após essa primeira imersão com esse grupo maravilhoso, que nós fundamos, eu vim para São Paulo e comecei a trabalhar, no TBC com Abujamra, tive experiência com Zé Celso, com vários diretores, teatrão, naquela época eram grupos de teatro.

E foi aí que eu conheci o Cacá Rosset, que era do Grupo Ornitorrinco. Antes de conhecer o Cacá...

A Escola Piolim é anterior ao encontro com Cacá Rosset. Na realidade, eu queria ser músico, eu toco até hoje, trombone de vara, a brincadeira minha com o trombone. Peguei o Conservatório Marcelo Tupinambá. Mas eu não tinha muito

ouvido. Então era partitura, partitura... Eu adorava Bocato, Raulzinho de Souza, músicas instrumentais. Então achei complicado, no Brasil é difícil. Comecei a trabalhar no teatro

Eu fiz o Percevejo, acho que foi em 1982, por aí, no Teatro do Sesc Pompeia, com a Dedé Velloso, música do Caetano Velloso. Dirigido por Luiz Antonio Martinez Correia. O Cacá também fazia o Percevejo. Foi meu primeiro contato com o Cacá. A Rússia é o berço do circo, lá todo mundo faz circo, é como futebol no Brasil. Ali eu comecei a me apaixonar pela linguagem circense. Aí eu pensei: ator, eu já sou, músico eu já sou. Não sou um bom ator, não sou um bom músico, acho que o circo vai me abraçar. É aí que eu vou conseguir minhas frustrações, de galã, de ator, de músico. No circo o erro é bem vindo. Foi aí que fui para a Escola Piolim. Ela começou no Pacaembu, depois foi para o Anhembi. Tinha grandes mestres – a Amercy, o Roger, o Savalla, o palhaço Piolim. Era uma experiência fantástica. Não era cultural abrir escola de circo. Você itinerava e era circo de primeira, segunda, terceira geração.

Depois que você se envolve tanto com circo, você começa a conhecer todo mundo de circo, você vai a circos pequenos, circos grandes, você já não paga mais, você diz que é trapezista, pega o camarote. E te perguntam: de que geração você é? De que família você é? E eu dizia: da família Caetano (risos). Não, eu sou ator, eu faço escola de circo. E da Escola de Circo começam a surgir vários grupos, tinha o Tapete Mágico, da Cassinha, tinha a Regina Helena que começaram a trabalhar com técnicas de circo na rua.

Foi aí que veio o Cacá e chamou atores que tinham vivência de circo. Ele foi para a Europa, não era bobo nem nada. Na década de 80 no Brasil tinha grupos de teatro. Tinha o Teatro Oficina, o Pod Minoga, o pessoal do Vitor, era uma década de grupos. Conheceu o Jérôme Savary, que era o ministro da Cultura na época, começou a mesclar técnicas de circo nos espetáculos teatrais. Bom, é isso que vou levar para o Brasil. Pensei, agora, a coisa vai funcionar perfeitamente. Tudo era feito dentro do universo circense. Aí a Piolin já tinha fechado, por falta de subvenção, por falta de apoio. Então não tinha mais escola de circo no Brasil, era raro, até que abriu a Picadeiro. Tinha alguns ensaios, tudo de famílias tradicionais – a Amercy, com o grupo Marrocos,... Aula de chicote era com Sbanno. Então, se tinha alguma cena de

perseguidor, de laçador, a gente falava com o Sbanno. Eles começaram a dar aula para os grupos.

O Cacá teve essa ideia fantástica de montar o Ubu, fez adaptação, utilizando técnicas circenses, música, teatro, num mélange, numa mistura que foi um espetáculo único, que foi uma das experiências mais bonitas que eu tive, além do Percevejo, que também foi um embrião. A Piolin foi antes do Percevejo.

Eu fiz pouco tempo a Piolin. Eu estava mais envolvido com teatro, estava buscando meu caminho, fiz a Piolin, curti. Mas como eu estava trabalhando com Abujamra, Zé Celso, teatro infantil – com teatro infantil a gente ganhava muito dinheiro na época. Você vivia de teatro infantil, na década de 80, 90. Ainda não estava claro como utilizar as técnicas. Eu vi que o pessoal ainda não estava explorando as técnicas de circo. Muitos começaram a trabalhar na rua, a passar o chapéu...

Mas o forte mesmo, o que deu impulso foi depois do Ubu. Quando foi montar o Percevejo e eu já tinha feito o Ubu com ele, o Cacá me disse: preciso de uma equipe prá montar um texto do Alfred Jarry. Aí lembrei da Piolin das pessoas que estavam fazendo na época. Eu, a Cassinha, o Luiz Ramalho e a gente chamou a Regina Helena, que já trabalhava com a gente no grupo Eureka, mesclando um pouco as coisas de circo. Osvaldo Barreto que já faleceu, um bem antigo.

André (Fratelli) fazia a segunda versão. Era eu, a Cassia, a gente estava trabalhando...

Aí montamos uma equipe. O Cacá aprovou. Mas, aonde ensaiar? Foi aí que fomos para a Escola Picadeiro, que estava começando, ali na Cidade Jardim. Foi ótimo. A Escola já estava aberta. A gente tinha 5 ou 6 horas de treino por dia. Ia ter monociclo, pirofagia, trapézio, corda indiana, acrobacia, então a gente treinava uma hora cada modalidade. Foi uma tesão. A gente estava focado no que ia ter no espetáculo. Eu aprendi a fazer monociclo, a fazer trapézio, jogar malabares, tudo. Portô, para girar as meninas... Aí a gente convidou o Zé Wilson, que era o diretor da Escola, faltava uma pessoa, o Cacá gostou muito dele.

Então, foi ali que foram surgindo os grupos: o Lincoln e a Pat, do Abacirco, o Hugo, o Raul e o Alê que foi o embrião dos Parlapatões; mais posterior, os Fratelli, que eram professores de educação física, o La Minima, com o Fernandinho e o Domingos, o Totonho e a Rosângela, o Antonio Carlos Nóbrega, o folclórico. O

Circo Mínimo, que também bebeu naquela fonte. Eram atores, professores. E foi ali que estreou o Ubu que foi um sucesso estrondoso, que nem a gente esperava. Era uma festa, uma folia. Tinha Rose Campos, Zé Português, tinha Chiquinho Brandão, o Cacá que é uma figuraça.

R - Eu vi na semana de estreia, a primeira montagem. Eu lembro que não estava cheio. Mas, depois, foi aquela loucura, não tinha mais lugar. Acho que vi umas 6 vezes, fiquei enlouquecido. Eu já estava na Escola de circo. E eu pensei porque que eu não tive essa oportunidade?

Foram 3 anos. E as pessoas diziam: Esse é o caminho que eu quero. Foi muito prazeroso ver que as pessoas encontravam seu caminho artístico vendo aquele espetáculo. Então dali começaram a sair vários embriões de grupos, mesmo individuais, na década de 80, 90, foi que começaram a surgir muitos grupos. E muitos amigos nossos (Guto Vasconcelos, as irmãs a Lu e a Li, o Guto Vasconcelos) foram para o Soleil, que também estava começando (foi em 80, 90 que deu o boom). Brasil, China e África era por onde eles passavam para recrutar atores. O Brasil, pela ginga, pela criatividade, pela diferença de raças, a China, pela bagagem acrobática, a África pela missigenação, e os negros, aquela coisa bonita. Aí a gente começou a ter contato com o Soleil, com grupos da França, com Perrault Bidon, que veio para o Brasil, se apaixonou, casou com uma grande brasileira – Raquel, montou o Circo da Madrugada e doou o caminhão trapézio para o Zé Wilson.

Essa década de 80,90 foi a grande os Parlapatões, o Cacá continuou a trabalhar com outros grupos Sonho de Uma Noite de Verão... Espetáculos que tinham mais a linguagem... Ele falou é aqui que vai dar certo. E os grupos começaram a proliferar.

Outro dia encontrei o Fernando Neves é de circo-teatro. E ele disse e os dramas? Os grandes dramalhões? O Ébrio...Até hoje ele tem o grupo dele. E representa as grandes comédias, aquelas que antigamente tinha nos circos.

Acho o circo, que é uma das primeiras artes... Eu lembro muito do Bye Bye Brasil, do Zé Wilker, que é lindo. O circo é eterno, não vai morrer nunca. O Ubu mostrou o caminho

É essa coisa cômica...Zé Vasconcelos, o Costinha, eram comediantes, tinha o Pinguim, o parceiro do Picolino, que era o Roger Vasconcelos que começou as

esqueches, a Wilza Carla. Os grupos começaram a ver que o circo tinha tudo a ver com o teatro.

A minha cia. também, a Estripulias Imaginarias. Hoje eu faço um espetáculo, com o Marcelo, As aventuras atrapalhadas de Jibiló e Jubileu, na cia. Praxis, que é a dele.

Os Fratelli já estavam com o grupo deles, eu montei a minha cia, Estripulias Imaginárias.

Fiquei um ano no Chile, estava viajando por lá, eles me convidaram para trabalhar com a cia. Teatro-Circo Maginário. Eles fizeram uma montagem sobre a vida do maior palhaço do Chile, como nosso Arrelia, nosso Piolim – o Tony Caluga. Tem o Caluga, o Caluguita. Teatro-Circo Imaginário, do André Boffi – As 7 vidas de Tony Caluga. Fui diretor de aparelhos e técnicas de circo. Era 1989. Você acha no Google. Vai ver meu nome na ficha técnica.

Aí eu vi que o meu caminho era o circo. Apesar de trabalhar com teatro, de ter feito pedagogia, de ser arte educador, sempre especializado circo e teatro como forma de ensinar. E me apaixonei por ensinar. Até hoje são poucas as escolas de circos. Tem o Galpão do Circo, o Espaço Off, tem a Picadeiro, em Osasco, tinha o CEFAC no Tendam da Lapa, o Bortolotto... na Barra Funda?

R - Mas o Bortolotto (Mario) é uma extensão da universidade, da Unicamp, só tem duas aulas por semana, em Campinas, só pode fazer aula se for aluno.

Aí começou, segui com meu grupo, nessa trajetória. Aí viajei para fora, fiquei 5 anos na França, de 90 a 95. Lá conheci vários grupos. Fiz a escola de Frateleny, que tinha paixão pelo Brasil, tinha muitos brasileiros que tinham ido fazer curso; fiz um pouco de Jacques Le Coq, Jean Palassy, que era só de aéreos. Conheci a Pauline. Passei perto da Ariane Moussequine, mas já estava mais envolvido com circo. Tinha a Juliana Carneiro da Cunha, que passou por lá, e trabalhou com ela. Tinha o Théâtre du Soleil, que era muito legal, também. Acabei me envolvendo com De Foy (?) era um grupo de comédia dellarte que era do Pepe Money. Fiquei trabalhando com comedia dellaarte, fazendo curso, algumas experimentações em rua. Fomos dois anos para Avignon, participando do Festival, com o grupo desse italiano, não me lembro em que ano (93, 94, por aí). Encontrei o Fagundes lá, com a cia. dele, de repertório. Acho que era o Cyrano de Bergerac. Ele montou vários espetáculos, “Morte Acidental de um Anarquista”...

Trabalhávamos muito no TBC. E quem dirigia o TBC era o Abujamra. O Fagundes estava direto ali, porque a Clarice Abujamra era a mulher dele na época. Os Parlapatões também trabalharam lá, na salinha de baixo. E o Abujamra é que dirigia toda aquela brincadeira lá.

Depois de voltar para o Brasil é que fui para o Chile (mais ou menos em 96).

Em 78, 79 eu estava em Mairiporã. Quando entrei na Piolin (acho que era em 80. Fiquei um ano lá) já existia o Tapete Mágico, com a Verônica, ela já estava lá, era o único grupo, estava formando. A Katinha (Venturelli) fundou o Eureka depois da Escola Piolin; ela me convidou para trabalhar, a Nina, várias pessoas. (...) A minha cia. foi depois do Ubu, depois que voltei do Chile, mais recente ainda. Eu já tinha dado uma gira grande pelo mundo, aí eu pensei, vamos se situar no Brasil.

Com Zé Celso eu fiz As Boas, depois que voltei da Europa, anos 90. Não trabalhei no Oficina antes da Piolin. O contato com Zé Celso foi através do Percevejo, do irmão dele, o Luiz Antonio Martinez Correia, que morava no Rio e como eu tinha essa linguagem de circo, tinha a Katarine, que vivia com a Verônica. Aí, não sei porque o Raul Cortez saiu e o Zé Celso me convidou para uma turnê pelo Nordeste, eu, ele e o Drummond. Imagine que luxo, substituir o Raul Cortez: o Zé Celso fazia a madame, eu e o Drummond fazíamos as empregadas. Maceió, Salvador... Gostoso era ser dirigido pelo Zé Celso, Abujamra, Cacá Rosset!

No Percevejo era muita plasticidade. A coisa do surrealismo, do Maiakowsky. O trapézio era sentar e fazer duas ou três posições. Tinha circo. O único número que eu lembro era de pirofagia – o fogo. Eu lembro do Zé Maria que depois foi para a dança. Tinha a Michelle Matalon. Eu. Ensaíamos aqui em SP. Fizeram uma temporada no Rio, com o grupo do Luiz Antonio e na montagem de SP eles pegaram elenco de São Paulo. Começou com o Cacá Rosset e depois foi substituído pelo Cacá Carvalho, que o substituiu e também foi um luxo, trabalhou com o Antunes, fez Macunaíma; hoje ele está na Itália, monta espetáculos aqui também.

Na Piolin minha referência de circo era muito vaga. Como eu sou do interior, de Mairiporã, a referência era dos circos que iam para o interior; eram circos de lona, não tinham nem o pano de roda, a gente via, mas o que me chamava a atenção era o teatro – Stanislawsky, o gestual. O circo eu tive mais quando eu fui para a França e

comecei a ver o grupo Plume, o Perrault Bidon, o Arcaor (?). Havia vários grupos lá que mesclavam técnicas de circo, estavam ali no embrião ... Eu não tive influência do teatro tradicional paulista, do palhação. O palhaço por quem mais me apaixonei foi o Picolino, do sr. Roger Avancini, que dava aula na Piolin e depois fez um programa de um ano na tv. Depois teve o Bão Ba La Lão na Cultura, com o Chiquinho Brandão. Quando acabou o contrato, ele chamou o Roger para fazer o programa na Record. A gente fazia esquetes, com o palhaço Tique Taque. Tem que fazer assim, senão não vai dar certo... Mas na televisão funcionava, cortava aqui, cortava ali. Meu contato com palhaço foi...

Circo Espacial, o palhaço Bacalhau, o Pirulito. Depois a gente vai estudando: o Piolim, o Arrelia, o Benjamim, o primeiro palhaço negro. Acabei entrando nesse universo e até hoje estou aí. Trabalho como palhaço. Montei um espetáculo, As Aventuras Atrapalhadas de Jibiló e Jubileu, com Marcelo, da cia. Praxis. A gente recupera os esquetes clássicos do circo brasileiro. É a história de um palhaço procurando um parceiro. O outro personagem vai aprendendo. Então agora a gente pode ser palhaço? A gente faz o que a gente mais gosta – que é levar alegria a todos!

Mas eu adorava fazer trapézio. Engraçado, tinha sempre aquele preconceito com palhaço, a gente não queria ser palhaço, queria ser trapezista. Mas como a gente é ator, palhaço é puro ator. Hoje eu faço teatro com técnicas de circo. Ser palhaço num contexto teatral. Você pega um esquete e põe um cenário, uma luz, um roteiro teatral. O espetáculo fica com o palhaço mas num contexto teatral. Acho que o circo são as gerações.

Mesmo os Parlapatões, eu acho que eles fazem teatro. É o teatro bebendo no circo, não é o circo bebendo no teatro. Eles vem de uma formação acadêmica. Somos todos acadêmicos, professores, estudantes de educação física, arquitetos, jornalistas que resolveram ser atores e montar um grupo de teatro. Nossa formação, nossa base, foi o teatro. Não tinha escola de circo. Não tivemos nossos pais fazendo circo. E tinha preconceito! Eu lembro do meu pai: Músico não ganha dinheiro! Tem que ser engenheiro civil! Aí, um dia, eu disse: Pai, não vou fazer mais música, eu descobri o que eu quero ser: Palhaço! Então volta prá música! (Risos) Então, era complicado.

Mas, por incrível que pareça, o circo era o que dava o maior sossego: comprei o meu primeiro carro fazendo festa infantil. A gente fazia muitos eventos, lançamento de produtos. Era o circo saindo da lona, entrando no corporativo, na empresa; hoje o circo está dentro das escolas particulares, com atividade extra curricular, nas empresas, como reeducação dos funcionários, como reengenharia, na universidade, na grade. E está até hoje aí.

O Ezio Magalhães, o Anônimos do Rio que tem uma trajetória imensa. Hoje tem festivais internacionais de circo, festivais nacionais de circo. Agora tem um Festival de Circo, em Piracicaba, de que eu vou participar.

Eu acho que o circo está bem. Eu me considero um ator, bebendo no circo. Eu faço circo, mas dentro da estrutura teatral.

Eu tive o prazer de fazer um projeto para a Prefeitura de SP, uma escola de circo, de formação, um convênio, subvencionado: em bairros, Pirituba, Mooca, Lapa, Santo Amaro. Com 3 professores, um de acrobacia, um de malabares, um de aéreos. Era um celeiro.

Eu já tenho a lona, o que me falta é coragem para montar a lona nos bairros: Jibiló apresenta o espetáculo. O circo do Jibiló. Ou montar uma escola de formação de circo. Tem que doar algumas bolsas de estudo porque só cobrar não dá. O nome Circo Mínimo é muito legal: não precisa ser grande, basta a ideia ser fantástica. Ali está a magia.

Qual é a espessura da corda, a textura da corda, qual é o perímetro do circo, é tudo artesanal, não tem fábrica de trapézio. Cadê a nota fiscal do trapézio? O que falta pra mim é um projeto pra frente, procurar apoio e montar. Eu não preciso da lona para fazer o circo. O que remete ao circo é o palhaço, não a lona. Eu tenho duas, boas.

Se tem gente sentada numa praça, numa rua, numa escola, e a gente com a cara pintada, o circo está ali. O circo é mágico. Você não precisa de quase nada. Nessa conjuntura, cada vez mais difícil, montar uma lona, é complicado...

No começo, o que me marcou foi o Circo Wostok, o Alexandre Wostok. Eu fazia A Turma da Mônica, foi meu primeiro emprego, com carteira assinada na empresa do Maurício de Souza. O Maurício fez uma parceria com o Alexandre Wostok, a segunda parte do espetáculo era da Turma da Mônica, a Magali, a Mônica, o

Cebolinha... Havia 3 sessões por dia, a gente vivia no circo. A gente podia tomar banho, tinha um hipopótamo, a gente ia brincar com ele naquela banheirona imensa. Lá eu conheci... o Abelardo, o Davi, malabarista, o Neves, que fazia trapézio. O circo lotava. Minha lembrança maior é o Circo Wostok, que era lindo. Não era diretamente com circo mas era no universo do circo. Era no Anhembi. Eu, moleque lá, no Circo Wostok.

Trabalhei lá depois de fazer a Piolin. Lá no Anhembi, foi muito legal. Depois deu um susto enorme (com um leão?), o Alexandre parou, acho que hoje mora em Osasco. Depois veio a lei que proíbe os animais. Não que eu fosse a favor (dos animais) mas é cultural... O circo era o animal!

R – Eu vi coisas antológicas, vi o Pierrot Bidon fazendo uma doma de galinha!

Eu acho que o circo... a gente acompanha, ele sempre teve seu lugar, eu nunca acho que ele acabou, ele foi até mais eficiente, mais transparência, ele teve mais aceitação do que antigamente. O Soleil, querendo ou não... ele é meio “careta” (o Força Bruta – tem grupos que são muito mais criativos) mas ele chamou o circo, de duas décadas para cá. Falando mal ou bem, ele chamou o circo. Aí os circos começaram a ter mais cuidado, a se cuidar mais. “Nossos artistas estão indo trabalhar no Cirque du Soleil”. Acho que o Soleil ajudou o circo. Acho que nunca teve grandes problemas. O problema é do país, cortando verbas para a Cultura (Proac), para a educação. Já participei de uma banca, havia 200 projetos bons e eu tinha que escolher 10! Tem que optar. E como optar? São todos bons. E você tem que optar. Quem precisa mais, quem está começando, quem merece mais?

O Nordeste tem muito circo, lá é muito popular. Aqui em SP tem menos – o circo Spadoni, o circo Moscou, o Espacial, o... Tem que pôr o nosso aí. Tenho uma lona em que cabem 700 pessoas (16 X 24), outra em que cabem 300 (10 X15), são lonas grandes. Eu tinha outra, que acabei vendendo para o projeto Itanhaém. A gente fica parado, tem que passar prá frente. É uma delícia. Tenho fotos, o circo cheio, escolas, encontro de formadores...Para você manter uma, é difícil. Se quiser uma, te dou de presente! Pode levar prá casa. Se tiver um projeto com lona, no que eu puder ajudar...

Entrevista com Jairo Mattos, em 18 de setembro de 2015, na casa do entrevistado, às 15h.

Meu começo no circo deveu-se totalmente ao acaso. Aconteceu assim: eu sou gaúcho, vim de Porto Alegre, e estava andando no centro de São Paulo - eu tinha um projeto de ficar 15 dias em cada capital. Era o meu sonho de consumo naquele momento. Eu já conhecia Florianópolis e Curitiba, então vim direto para São Paulo. Estava aqui há uma semana, mais ou menos, e encontrei o Plínio Marcos vendendo seus livros na rua. Achei que conhecia aquele cara... Me aproximei, comprei um livro dele e, para autografar, ele perguntou meu nome e me disse: o teatro está precisando de galãs e você é um galã.

Acontece que eu não fazia teatro em Porto Alegre, tinha acabado de trancar agronomia. Mas o Plínio Marcos me deu um bilhete, me apresentando à Celia Helena, que estava começando uma escola de teatro. E acrescentou: vai fazer aula com ela, ela vai te ajudar. Eu cheguei, me apresentei, dizendo que o Plínio me enviara - eu ainda não sabia bem quem era o Plínio Marcos, quem era a Celia Helena... Eu era um garoto, tinha 18, 19 anos... E aí ela me deu uma bolsa! Fiquei com ela durante um ano e meio, mais ou menos. E nesse um ano e meio fiz de tudo, menos aula. Eu trabalhava que nem um camelo, fazia o curso, administrava, gravava o programa do Tom Brasil com Rolando Boldrin, cuidava do teatro nas segundas, e de terça a domingo também, porque tinha espetáculo, espetáculos da Escola com Caloni, com Eric Nogueira, Cassio Scapin. Com uma cambada de gente.

E aí apareceu um grupo de Campinas chamado Tenda Tela Teatro, com um espetáculo de bonecos para criança, que tinha os atores mas não os técnicos e eu acabei operando luz para eles, dando uma força, porque eu já conhecia tudo do teatro, uma vez que trabalhava lá. E eles ficaram encantados com a minha disposição de ajudar e me falaram do projeto que eles tinham de montar um grande circo branco na Av. Paulista, e trabalhar às 3as. feiras com o Brecht. Era um projeto enorme, lindo, mas que nunca vingou. Mas estava no papel e era lindo. Criado pelo Sergio Carvalho, um professor da Unicamp (não o da Cia. do Latão) e o Mario Bolognesi. E tinha o entorno: a Cintia Pinheiro Machado, a Daisy Barrilnuevo... eram 10 ou 11 pessoas. E eu fui fazer aula no Circo Royal, que era um circo de dois mastros, do Zé Wilson. E me dei muito bem: comecei a fazer malabares, trapézio,

palhaço e fiquei muito amigo do Zé. Esse grupo, particularmente o Mario Bolognesi e o Sergio, convenceram o Zé a montar uma escola de circo. Foram eles que estimularam o Zé, que começou a se interessar. Ai deu certo uma parceria dele com o Tadeu Patti, e eles montaram a Escola, dois anos depois, – acho que a Escola inaugurou no final de 84...

Portanto, conheci o Zé no Royal. E o Zé gostou de mim, sei lá porque, e me deu a bolsa para a Escola de Circo. O Tenda Tela, por falta de grana, deu uma esfriada, mas se encontrava eventualmente para ensaiar. Eu fiquei na Escola. E quando eles estavam prestes a montar um espetáculo, me chamaram de volta. Aí, no meio dessa produção, surgiu a possibilidade de comprar um circo. Eu entrei junto no projeto - era uma cooperativa. Compramos o circo. E o que devíamos pagar em um ano, pagamos no primeiro mês! Foi uma coisa absurda.

O circo inaugurou na Av. Santo Amaro, num terreno baldio, na frente da FMU, ao lado de uma loja de pneus. A gente ia ao Ibirapuera, fazia uns números, para atrair o público, nem precisava de muita gente... Em um mês a gente pagou o circo.

Depois a gente foi para a periferia. E aí fez um trabalho incrível... Passamos por todos os lugares que se possa imaginar. Fazíamos espetáculo de terça a domingo e durante o dia dávamos aula para a molecada que se interessava, no bairro. Fizemos isso durante um ano e tanto. Aí, eu já fazia trapézio - aliás, a minha estreia no doble foi muito engraçada porque quem fazia o doble era o Mario Bolognesi, o Mario e a Ciça (não me lembro do sobrenome dela). E o Mario dava aula no interior, em Assis. E não deu para ele vir para a estreia, ficou preso em Assis. E a menina aos prantos: acho que eu não vou fazer o número! E eu: ah, que nada! Se for perigoso, eu subo com você! Subi, cheguei lá em cima, fiquei com medo, o que é que eu estou fazendo aqui? Mas ela foi me contando os truques, a gente fez, foi legal à beça. O circo estava lotado... Quando desci, quase desmaiei. Foi assim a estreia.

E aí foi uma loucura, a gente não imaginava, porque o circo paulista, tradicional, estava em franca decadência... Mesmo o Circo Royal, do Zé, era um desastre: a gente ia para a periferia, e havia 10 pessoas na plateia! Estava em franca decadência mesmo!

O espetáculo do Circo Royal era misturado. O Zé era um excelente trapezista. Tinha o Mané, os irmãos, que ainda estavam com ele e eram magníficos. O forte deles era

o palhaço e o trapézio. Nisso eles dominavam: o número deles era muito bom. Depois da criação da escola, eles se separaram. E o número de palhaço deles também era muito bom, era o irmão mais velho deles que fazia. O resto era o resto, era o que dava, o que havia. E eles também não tinham preocupação estética, tinham a preocupação de comer! E até hoje é assim.

Então essa foi a diferença que fez o Metrópole. Quando a gente criava os números, o espetáculo, já foi pensando na estética. Pusemos uma banda tocando ao vivo, com músicos excelentes, havia um roteiro. O Sergio Carvalho era um excelente roteirista, fizemos adaptações de infantil. Ele criava coisas incríveis! Com um cenário lindo, figurino... Na verdade, não era exatamente um cenário, mas um cuidado com o cenográfico.

Tinha a luz, e tinha música, o que faz toda a diferença e acho que também encantou a plateia. A gente ia contando umas historinhas: o nosso número de dândis, por exemplo, acontecia num cais de porto, tinha uma relação com as putas, aí já começava uma briga, e a gente ia para o número, montava a rede, ia para o trapézio. Já havia uma preocupação estética, em cima de um roteiro. E a coisa acontecia, o povo adorava. O número de fogo também era incrível, insuperável!

Portanto, havia uma pesquisa, que a gente trazia do teatro. O Sergio tinha uma cabeça brilhante, e o Mario vinha atrás, calcando e segurando-o na teoria e o trabalho vingou, por um bom tempo. Mas eles caíram num conto, uns dois anos depois, ou um pouco mais, de um super-projeto em Cuiabá e foram para lá. Eu não fui. Fiquei para fazer o dublê do Raul, no teu lugar; eu estava esperando um trampo que vinha da Bahia, nem me lembro em que circo.

Enquanto isso fui fazer o dublê, o Gianni ficou encantado, e comecei a fazer coisas no teatro. Foi então que reencontrei o Gabriel Vilela. Fui fazer uma peça com a Maria do Carmo Soares, um infantil com a ex-mulher do Fagundes, Mônica Carvalho. Isso em 87, 88. E a Maria do Carmo estava junto e me disse: a gente está montando uma peça no Centro Cultural, você não quer participar?. E ela estava montando Eu respondi que não era ator, e sim palhaço, que gostava de ser palhaço, de estar na rua... Foi o embrião do...

Em 87 foi o Drácula e em 88 encontrei o Gabriel Vilela, que me chamou para fazer o *Concílio do Amor*. O Concílio era o *Hoje é dia de rock*. A vontade dele era montar o

Hoje é dia de rock. E aí o João Cândido Galvão virou prá ele e falou assim: eu te dou prometeu-lhe um dinheiro da Bienal desde que ele montasse o Concílio do Amor, do Oscar Panizza. O Gabriel largou todo o projeto e não era tanto dinheiro assim... Era a possibilidade de montar... E o texto era incrível. Resolvemos montar e montamos com cerca de 20 atores, uma cooperativa. Foi um estouro. E aí eu nunca mais voltei para o circo.

Voltei para a rua, montamos os Parlapatões, depois... Bem, a gente já estava na rua, mas não era ainda os Parlapatões, ainda não tinha o nome.

Eu já fazia rua com o Hugo desde 85, talvez. Em 84 nos encontramos no circo e resolvemos montar um grupo de rua: Nakamura, o Hugo, Murano, Popote e mais algumas pessoas de que não me lembro. Caiu na nossa mão o texto do Jérôme Savary, aquele argentino, filho de franceses, que tinha um grupo sensacional na França: Le Grand Magic Circus. O texto era *Os Últimos Dias de Solidão de Robinson Crusoé*.

E fomos para a rua. Aa gente ensaiava no Sergio Cardoso, montava uma cena e ia experimentar na rua. Na época, o Bixiga estava no auge. A gente ia para a Rua 13 de Maio, e fazia coisas. E aí o Cacá Rosset o Ubu, que era exatamente aquilo que a gente estava pensando em fazer. E como não dava para comparar, a gente desistiu e continuou fazendo outras coisas. Já éramos uma dupla de palhaços no circo e já fazíamos coisas fora do circo – infantis, festinhas de aniversário, peças curtas. E nisso ficamos muito tempo! Chegou um momento em que a gente combinava por telefone o que ia fazer, não ensaiava mais! Cada um levava sua produção de casa e fazia!

Mas depois dessa fase, desse período do *Concílio do Amor*, começou a ficar puxado, porque comecei a trabalhar muito no teatro. O *Concílio* foi uma catapulta para a Globo, fui fazer a primeira novela, em 90, 91.

O meu treino no circo ajudou muito. Na verdade, eu nunca deixei de fazer palhaço, em nenhum personagem, mesmo nos mais sérios. Isso não significa que eu use humor o tempo todo, mesmo porque o palhaço não é cômico o tempo todo, é trágico, na sua essência. Então, tudo que eu fiz de Dostoiévsky, Maiakovski, tem um apontamento de palhaço. Ou comportamental, ou no gestual, em algum momento

ele está lá. Na verdade, ele é a base de tudo. E na TV também, fazendo galã, foi fundamental.

Na TV havia uma tensão de um jovem ator, palhaço de rua, no meio de uma indústria! No set, eu me perguntava: que demônios é isso? No meu primeiro dia de estúdio, gravei 28 cenas com Mario Lago. No primeiro dia! Eu, um cara que nunca tinha pego uma empreitada dessas dar de cara com meu ídolo! Eu tremia. Ficava ouvindo ele falar, ele tinha o dom, o domínio da palavra, saboreava cada palavra. Ele começava a falar e eu às vezes me perdia, assistindo. Ele me ensinou. Foi ele que me deu a direção. Gostou muito quando soube que eu era de circo e me “comprou” imediatamente por isso. O Daniel Filho também. Todos eles me “compravam” por causa disso. Então, havia uma paixão, mas, também uma total falta de conhecimento do veículo, da parte técnica. O Mario me levava para a casa dele, me convidava para jantar e me ensinava: “No close você tem que ficar paradinho, senão vai ficar parecendo uma galinha esperneando, fica paradinho. Olha, assim! Em cena, no set, ele cortava para mim, sabia que eu estava com medo, e fazia assim para mim. E foram 11 meses de uma escola com esse cara. Eu gravava todos os dias com ele. Foi um presentão, que caiu do céu.

Eu estava muito tenso inicialmente, tenho umas histórias incríveis... Um dia encontrei o Paulo Gracindo, velhinho, na frente da Globo, e ele: “meu jovem, eu amo muito seu trabalho!”

E eu: Muito obrigado. Mas estou muito tenso, ainda é uma novidade para mim... não consigo relaxar ainda...

“Não, você está maravilhoso!”

Que situação: eu era ator, me convidaram para fazer uma novela ao vivo, entrei no estúdio à tarde, o diretor virou para mim e mandou: “Você vem do fundo, em diagonal, falando tal coisa”. E eu: “Não, não, não, ou fala ou anda!”. Se você fala e anda você ... Ou seja, peguei palhaço estava lá, nunca o deixei de lado.

Também usei habilidades circenses no teatro, encenando Maiakovski, em que havia cenas com portô... Era *I love Maiakovski*. Direção de Tinha alguma coisa acrobática e na época eu tinha ainda aquele tônus de portô! Usava como recurso para o teatro mesmo, não como número, e funcionava muito. Acho que isso foi em 94 ou 95.

Não cheguei a ter contato com a Escola Piolin, só com os alunos, o Tadeu, o Gilberto... Nem com o Breno Morone, ou Morrone... Nunca fizemos nada juntos. Não que eu goste de nada dele. De produção nenhuma dele.

Houve um desmembramento no grupo do Breno, o grupo da Piolin. Um grupo ficou mais punk, outro ficou mais teatral, um seguia mais aquela linha do La Fura e o outro era mais circo-teatro, mesmo.

O Abracadabra, antes de virar peça infantil, era uma tentativa de espetáculos na linha do La Fura. Talvez eles nem soubessem do La Fura, ainda, mas já eram mais radicais, quebravam vidro, umas coisas malucas assim. O Tadeu fazia muito isso, aquela coisa do faquir, umas bizarrices. Depois o grupo desmantelou e acabou virando uma coisa para o público infantil, mesmo.

Como dizer o que é o circo, o que define o circo? É uma questão complexa! Eu tenho sempre a imagem do homem de circo como um semi deus, um semi herói. Ele é capaz de fazer quase tudo. E se comporta como um semi deus. Ele entrando no picadeiro... O jeito como ele cumprimenta, como se relaciona com a plateia... Entrou o super homem. É incrível. Um dia, o diretor técnico, sei lá, o gerente, o capataz do Metrôpole, chamava-se Capello - uma figura! Para dar uma ideia de como ele era: um dia, a gente desmontou um circo - ele era casado com a Dita, uma negona enorme, grandona - foi todo mundo embora, e ficamos nós dois para levar mais um carro e o trailer dele. Mas o trailer dele estava com o pneu furado. E ele sem macaco, nem no carro, nem no trailer. “Oi, Dita, vai fazer um café enquanto a gente troca o pneu”. Mas não tem macaco! Não tem macaco mas a gente dá um jeito”. Desatarraxou os parafusos da roda e me disse: “tira essa e coloca a outra!” E pegou o trailer aqui, ergueu e... É essa a imagem que eu tenho do homem de circo!

Ele era capaz de pegar um mastro, botar aqui e fazer assim... até encaixar o macaco embaixo e fazer o bicho levantar.

O circo novo muda isso tudo! Traz toda uma traquitana, um aparato técnico que não havia. Era tudo na mão. Pegavam muito pouca coisa de fora – eram soldadores, mecânicos, figurinistas, costureiros, faziam de tudo, só compravam comida fora.

O circo é apaixonante! Todas as vezes que pego um texto pra ler, faço uma decupagem técnica dele como circense, não como ator de teatro... não consigo ver só como uma peça. Mesmo quando vou dirigir.

Tenho sempre preferência pelo circo-teatro. Minha primeira leitura é essa. Depois eu posso rever isso, Mas a referência é sempre essa: como seria feito no circo-teatro? E fico lendo e ouvindo – velhos companheiros que eu gostava de ouvir. A primeira referência de distanciamento brechtiano que tive na vida foi com um palhaço chamado Pisca Pisca, que trabalhava num circo de um primo do Zé, o circo Wallace, um circo feito em casa, de 100 lugares. Então montava-se o cirquinho de madrugada e o Pisca Pisca que era muito fraquinho, parecia o Piolim, uma coisícula, e que não bebia, só tomava café e fumava, ficava no boteco do bairro, fumando e tomando café. Conhecia o bairro inteiro - no boteco! As pessoas iam comprar pão, comprar isso e aquilo... e ele conhecia todo mundo. E à noite usava tudo que tinha visto. E nunca tinha ouvido falar em Brecht.

Essas referências são muito fortes. Não consigo abandoná-las. Então, em tudo que faço com texto tenho essa primeira imagem, essa decupagem...

Não me considero um circense e sim um apaixonado pelo circo. Bem apaixonado. Mas não sou um circense. Sou um ator. Estava pensando nisso, ontem. Eu conheci o Plínio Marcos! Sou um privilegiado! Sou afilhado do Plínio Marcos. Nasci assim no teatro. Nasci ali, artisticamente. Passei um período, um ano e meio. E fui para o circo e fiquei sei lá quanto tempo. E o circo revolucionou minha vida. Ali eu entendi muita coisa. Depois voltei para o teatro. Mais um ano e pouco, também, não muito mais do que isso. Aí fui para a TV e aconteceu um absurdo, um sucesso internacional, a novela foi vendida para nem sei quantos países, e conheci uma porção de países por causa dessa novela. Aí desisti disso porque não era isso que eu queria e voltei para o teatro, nas mesmas condições. Só que com dinheiro no bolso. E aí montamos os Parlapatões. E ali também..... queria ser mais, entender como era o ofício do ator. E aí me distanciei deles e me juntei ao Emilio Di Biasi, com Bosco Brasil. E montamos o teatro Esquema de São Paulo, em 93, 94.

Fui entender o significado da função do ator em 94. Porque até aí, para mim era tudo uma grande farra. Eu estava indo no embalo, estava fazendo. Era muito divertido, eu tinha facilidade para a coisa e com o Emilio Di Biasi, com a montagem, com tudo... Aí entendi a função do ator no mundo. “Nossa, é isso?” Aí caiu uma fichona e mudou tudo. Mudou toda a minha relação com tudo isso. Deixou de ser só uma farra e comecei a pensar como uma pessoa de teatro, como um homem de teatro, no sentido da responsabilidade artística. Minha referência é a seguinte: a arte

está acima, à frente e acima de todos os partidos políticos, de todos os políticos, e de uma série de camadas sociais. A arte para mim é isso. Essa é minha referência. A partir dela eu me relaciono com todo o resto. E começo a discutir essas coisas todas. Antes de 94, eu fazia qualquer personagem. Estava lá, ah, vamos fazer! Podia ser protagonista, podia ser qualquer coisa, desde que o projeto me interessasse. Hoje me interessa o assunto. Do que estou querendo falar? E aí, uso um texto como pretexto para tratar desse assunto, que vai da solidão até a morte.

Mas há algum tempo, venho muito insatisfeito com a função teatral. Eu aprendi muita coisa. Fiz muita peça...Umas fizeram muito sucesso, outras nem tanto. Mas sempre tive autocrítica. Isso funciona, isso não funciona. Muito em função dos professores que eu tive. Quem conheceu o Bogus... O Francisco Milani um dia me disse: você tem uma penetração social, você é um galã, muito conhecido. Então você tem que tratar assuntos com muito cuidado. Se você for fazer publicidade, vender um banco, você tem que ganhar muito dinheiro. Se você for vender álcool, tem que pensar nisso. Se você quer mesmo vender... Então, eu tive essas pessoas me dando toques. Tive Amir Haddad, tive gente que...

Houve uma fase em que eu estava ganhando muito dinheiro, muito mesmo, e aquilo virou uma coisa opressiva. Aí eu tive um longo papo com Almir Haddad e um longo papo com a Vera Holtz. E os dois disseram: larga! Está chegando uma hora em que você não vai conseguir dar continuidade a isso. E eu: olha só! Era garoto, tinha 20 e poucos anos, não é que é isso mesmo? Larguei!

Tive bons contratos. Fazia uma novela e garantia o ano. O que me deixava fazer teatro tranquilamente, que era o que eu queria realmente fazer. Fiz monólogo de Dostoievsky, fiz o Cacá Carvalho. E só pude fazer isso porque tinha dinheiro. Tinha o nosso teatro, montava, tive uma relação forte com os psicanalistas, foi incrível! Mas só porque tinha essa ida e vinda. Até hoje. Quando estou meio mal, faço uma novela, fico 3 anos... Normalmente eles me convidam. Ou o Bosco, ou o fulano... Tenho uma turma de amigos. Se tenho o perfil do personagem, me colocam. E eu me divirto fazendo TV. Não tenho nenhum problema. E eu transito fácil, fiz parte de direção, parte de produção, de finalização, conheço o trabalho. É fácil transitar lá dentro. E tb. tem essa coisa de não dar trabalho para eles. Chego lá já tendo decorado, sei o que é preciso fazer... Ah, qual é o plano ? É fechado, é aberto? Já

trabalho nessas condições. E isso para eles é importante porque é uma indústria, é pau na máquina!

Na minha época, quando eu cheguei, o Royal era um circo muito pequeno, de dois mastros... Havia o circo Garcia, o norte-americano... Ainda havia essas coisas. A gente no Metrópole, chegou a alugar uma elefanta dos americanos, a *Joga*, e a usava como chamariz para o público da periferia. Foi uma experiência incrível, a bichinha era muito doce, era uma maravilha. E aí, tinha a história dos norte-americanos, houve o acidente no Rio de Janeiro, em que morreu muita gente. A gente pegou o final disso. Mas o circo, de modo geral, estava em franca decadência. Havia ainda os velhos palhaços vivos, o Arrelia, que ainda fazia muito sucesso, o Carequinha... E tinha os shows... E a gente estava mais próximo deles. A gente era uma novidade. Um bando de garotos, todos bonitos e estavam interessados neles. Eu me lembro que, no Metrópole, a gente pegou uma praça e estava chegando um outro circo. Era um circo... talvez o Stankovitch? Não me lembro. E a gente acabou juntando os dois circos e fizemos espetáculo juntos! Uma praça inteira, duas, três semanas! E a gente, uns malucos, moleques, tudo isso dentro de uma estrutura familiar circense! Houve um pouco de choque inicialmente, mas a gente baixou a bola e passou a respeitar os limites. Por exemplo, a gente trocava roupa pelado, junto, no fundo do palco. Mas começamos a perceber que não era por aí. Então, no camarim... feminino... Houve uma enquadração. Mas foi uma tremenda experiência. Era um abismo entre uma coisa e outra. Um abismo estético, de pensamento... Era muito interessante mesmo.

Naquela época alguns circos tinham espetáculos deslumbrantes. Todos eles tinham sempre alguns bons números – era intercalado: um excelente número e um número mais ou menos – rápido, como eles chamavam; um bom, um ou dois rápidos, um bom. Mas os palhaços sempre eram impressionantes. Nunca vi um circo que tivesse um palhaço ruim. E eles tinham ou um trapézio muito bom ou um número forte de dobre, alguma coisa assim. E tinha a cafonice. As águas dançantes do Tihanny, que era maravilhoso! O mais interessante era que a gente já tinha um olhar um pouco mais técnico para a cenografia, para a luz, e eles se interessavam. E quando a gente chegava nesses lugares e via, podia ser kitsch, cafona, mas era deslumbrante!

Havia coisas boas. Os circos maiores e os médios ainda tinham uma vida forte. Os de dois mastros, esses estavam em franca decadência. O próprio Zé estava ralando muito. Eu acho que fez bem para o Zé essa possibilidade de montar a Escola, de conversar com outras pessoas. Fez bem para ele, fez bem para o circo novo, foi incrível, os grupos todos que saíram!

R – Que mais? O que você viu, dessa galera que fez Escola, fazendo circo, que você achou interessante, nos anos 80, sei lá, desde que você começou, desde que vocês fizeram o Tenda Tela até começar os Parlapatões, que foi no começo de 90? Foi 90, né?

Os Parlapatões começaram no início de 90. O Tenda Tela correu mais riscos. Já foi direto para uma lona. E a gente trouxe o que tinha de bom e o que tinha de ruim do circo tradicional. Assim, na logística, na montagem e desmontagem, no dia a dia, no aprendizado de como lidar com uma... Para o Zé foi muito boa essa mudança, tinha muito grupo, muito artista, muita gente...

A diferença do Metrópole foi isso... Montaram um espetáculo e trouxeram o Maranhão para dar palpite em todos os números. Éramos 11 sócios e uns 8 circenses, juntos. Fazendo coisas. O Capello fazendo número de arame alto era incrível! É o daquela história do trailer que eu contei. Tinha uma mistura... E a gente tinha aula todo dia!

A gente pagava para eles. Porque ainda se contratava. As pessoas se encontravam no largo e combinavam: “eu quero tanto”. Era tudo no fio do bigode. E era interessante. A gente viajava com o secretário na frente. Tínhamos uma administradora, a Neusa, que era uma japonesa incrível. E tinha uma pessoa de circo, o Vanderlei, que era incrível também. E que era um excelente secretário. A gente chamava de secretário, porque ele fazia a frente. Agitava tudo, ia e conseguia bicicleta no comércio... E o circo lotava!

Os ingressos eram muito baratos e mesmo assim a gente ganhou muito dinheiro, sei lá, mil e tantos. A gente parou porque surgiu a possibilidade de um negócio da China em Cuiabá. Mas eu disse que não ia. E eles foram para lá e quebraram. Tiveram que vender o circo lá e voltaram, todos com uma mão na frente e outra atrás. Foi uma roubada!

Eu acho que essa é a diferença. Tivemos uma vivência na periferia, mais diretamente ligada aos tradicionais. Eu acho que os outros grupos todos, inclusive nós, os Parlapatões, estivemos mais ligados a nós mesmos. E ao Zé. A nossa referência era o Zé e os professores que ele tinha lá. O irmão dele, o Mané, o sr. Romero, e era essa nossa referência. O que a gente estivesse disposto a descobrir, ia buscar em outro lugar, não tinha esse contato, essa troca, assim, tête à tête. Basicamente acho que essa é a diferença. Você saía com essa referência do Picadeiro e montava um grupo e ia fazer sua vida. Aí, alguém trazia, sei lá, o Fernandinho trazia alguém da Argentina, tinha outras referências, mas não essa nossa, brasileira, junto com o circense tradicional.

Eu vi o Percevejo. O Ornitorrinco já era uma referência muito forte, tinha excelentes atores, tinha gente pensando teatro de alto nível. Eu assisti uma peça do.... eram sensacionais! Do Brecht... Como é que se chamava? Enfim, eles tinham uma pegada! Eu acho que a referência do ... e do Savary para a gente era muito forte. Foi impactante quando descobrimos o Savary, embora não tenhamos visto o espetáculo. Na verdade, ele esteve no Brasil muito antes, em 78 ou 79. O Cacá viu. E a gente teve acesso ao álbum de família dele que consistia, em não sei quantos livros, uma coleção que tinha todas as fotos. Tanto que, quando fomos assistir ao Ubu, estava tudo lá! A gente pensou que ele era um pilantra mas, ao mesmo tempo, sensacional!

E os caras tiveram a sabedoria, ou sei lá, a esperteza, não sei como chamar isso, de colocar o Zé na roda. Porque o Zé, pode falar o que você quiser dele, mas ele sabia tudo. Criou números incríveis, montava, fazia a gente subir e descer e trouxe uma galera que se movimentava bem. Ele nunca botou qualquer um para fazer os números, punha gente de ponta e a coisa fluía. Então acho que esse encontro do teatro com o circo tradicional... porque eram todos cria do Zé. E o Zé era linha dura, não tinha nada mais ou menos. Acho que deu uma virada. Ali. Acho que desde então eu só fiz repetir esse nível de qualidade. Mas a gente não consegue mais aquela coisa impactante...

Foi diluindo. Não é questão de ser pior ou melhor, é diferente. As coisas foram acontecendo o que eu acho que é bem bacana também. Quando a gente fez o Maiakovski, quando a gente começou a colocar o circo, trapézio, coisas de acrobacia, pensamos: temos que fazer, mas não pode dar a impressão que estamos

cansados. Então tudo foi diluindo o número, o grande feito, o impacto do circo como técnica, como habilidade. Foi virando uma outra coisa, uma outra coisa, uma outra coisa... O circo passa a servir a alguma coisa. Já não é o foco principal.

O que é bem interessante. Como a dança. A dança, quando quer fazer teatro, põe texto em algumas coisas; às vezes pode ser perfeito. Aí descobrimos gente como a Marilene Ansaldi, que faz isso com maestria: as duas coisas estão lá, conversando. E eu acho que o que aconteceu foi isso. O Zé tinha grupo, tinha grandes atores que não se metiam a fazer circo e tinha gente de circo querendo fazer teatro! Mas estava cumprindo a função dele, que era de circo.

Acho que tem muito a ver dizer, como o Ferracini, que o teatro está num movimento na direção da performance e o circo está num movimento para fugir da performance e ir para o ilusionismo.

Vamos pegar dois exemplos clássicos de circo. O Cirque du Soleil e o Circo Popular da China. Um, cafona e o outro com uma mega produção. Um tem um número perfeito e o outro tem um número perfeito e o resto mais ou menos mas aí eles põem uma luz maravilhosa e fica impactante. Imagina se nós pegássemos toda essa parafernália do Soleil e puséssemos no Circo Popular da China. Seria incrível, mas como perfeição teórica. Eu acho que o que está acontecendo é isso. Eu não estou dizendo que é o correto. Acho que a tentativa é essa, de unir essa parafernália de produção à técnica. E as duas partes estão tentando a mesma coisa. A excelência técnica é uma coisa que todo mundo quer, o difícil é conseguir. É são poucos os que conseguem. A gente mesmo, na nossa época, pegou uma fase dos irmãos do Zé tentando fazer o quádruplo, era incrível! Havia uma coisa brega por trás que era mais incrível ainda! Agora imagine aquilo com uma tremenda produção...

Não me importa a breiguice do circo tradicional, porque vou lá e fico encantado. Não me importa a falta de técnica, às vezes, do Cirque du Soleil porque eu vejo uma outra coisa. Não dá para comparar. É diferente. Não é melhor ou pior.

Falta falar dos Parlapatões. Antes do *Concílio*, a gente fazia festa de aniversário, a Escola de Circo, o Conjunto, aí fizemos o Defunto, do... no Caleido. A gente já fazia experiências. E aí montamos um espetáculo da... Magaly... que se chamava Medo

de Careta. Era um festival do ator. Foi uma peça infantil e era muito interessante. Tinha uma corda... Isso foi em 86 ou 87.

E aí, não sei o que aconteceu, no meio disso, mais para o final, tive que fazer outro trabalho, entrou o Tadeu Patti no meu lugar, ficou muito pouco tempo, e aí entrou o Alê., O mentor das coisas que a gente fazia na rua era o Artur Leopoldo e Silva. Então, antes disso, antes desse espetáculo, a gente tentou... nesse esquema do Savary, por quem estávamos completamente apaixonados, fomos para a rua com outras coisas, além do texto dele, com performance de circo. O Ailton Graça queria fazer de qualquer jeito com a gente. Mas não podia, só eventualmente, porque era enfermeiro num hospital na Vila Mariana. E um dia a gente foi fazer umas fotos para divulgação de um espetáculo desses, e ele dizendo que queria porque queria ir. Então a gente marcou numa folga dele e fomos fazer uma performance na Pompeia, e as fotos também. E o negão queimou os cabelinhos com o fogo!

Foi muito divertido. Era um bando de palhaços, fazendo palhaçada de qualquer jeito, querendo estar na rua. Naquela fase, o barato era estar na rua. Então, montamos mais não sei quantos espetáculos. Antes, o Hugo estava montando um espetáculo com a Carmen Burano e os dois brigaram... Na época tinha um teatro da Prefeitura, e se fosse considerado inadimplente ficava 2 ou 3 anos sem poder fazer teatro.

O Hugo me ligou numa 6ª. feira, (a gente ia estreiar no sábado) “Jairão, tem que estreiar, vamos fazer tal coisa!” E foi um sucesso! Passei uma noite construindo... eu fazia bonecos de Tinha um bonecão enorme, de macacão... infantil. Enfim! Portanto, eu já tinha essa vivência... e a gente estava muito bem, nos entendíamos, sabia o que estava acontecendo, sabia para onde ia. Então, saí eu, entrou o Tadeu no meu lugar, saiu imediatamente e entrou o Alê que incorporou. E o Hugo começou a trabalhar como escada dele. Na rua. E aí, nesse período, eu já estava fazendo o *Concílio do Amor*, estava meio distanciado porque não dava mais tempo: eu estava fazendo de tudo! Foi a época em que mais trabalhei, de manhã, à tarde, à noite. Fazia 3, 4 espetáculos por dia e ainda na madrugada, nas boites.

Fui prá TV e ele, o Alê e o Artur começaram a trabalhar na República. Com um número que acho que se chamava *Bem debaixo do seu nariz*. Não tinha esse nome

ainda. Era o embrião desse espetáculo. Virou esse espetáculo. Era a mesma coisa, uma versão adulto e uma versão infantil.

De vez em quando, eu ficava meio deprimido, chamava o Hugo e levava o Hugo para o Rio para fazer não sei o que... E o Hugo me ligou um dia, dizendo que surgira a oportunidade de comprar um ônibus e perguntando se eu não emprestaria o dinheiro para eles. E eu disse que dava o dinheiro, mas que queria fazer parte daquilo, ser sócio. E ele achando que não dava para eu ir para a rua. Bem, compraram esse ônibus e a gente começou a fazer uma avaliação desses dois espetáculos. Eu voltei da novela e como tinha uns amigos no CDHU que estavam lançando vários conjuntos habitacionais no interior, vendi a eles nosso projeto: a gente faria espetáculos na inauguração. Era um dinheiro, era divertido e havia o público da periferia, o público do conjunto. Mas era sempre difícil, porque chegava uma hora em que me reconheciam. Então, eu tinha que aparecer com a cara pintada. E ficavam na dúvida. E houve coisas engraçadíssimas, tive que fugir, várias vezes.

Teve carro de prefeito, carro de polícia, não sei mais o que. Aí o Hugo escreveu um texto chamado Parlapatões, Patifes e Paspalhões que resolvemos estreiar. Mas não havia personagem para mim na peça. Era um para o Hugo, um para o Alê e um para a Jacqueline Obrigon. Mas eu disse a eles que queria, além de fazer a produção, entrar em cena. “Fico repetindo o que vocês dizem!” E entrei, de palhaço! A Catherine era uma atriz maravilhosa! Ela fazia uma cena... E eu fazia uma cena de galã pateta! Era hilário, hilário! No meio disso tivemos que dar um nome para o grupo. Eles queriam não sei o que... Mas, para mim, tinha que ficar Parlapatões, Patifes e Paspalhões! Temos que estreiar amanhã. Quase bati neles! E ficou Parlapatões, Patifes e Paspalhões. Devia ser em 92 ou 93, por aí.

Porque em 94 eu fiz... Aí, a gente começou a produzir coisas... Eu achava que a gente devia ter uma equipe para cada espetáculo. Um diretor, um cenógrafo, um roteirista, etc. E já tinha contrato com uma porção de gente! Tinha uma equipe para escrever. Já estava armando isso. Mas os dois estavam muito voltados para eles mesmos. Quanto ao roteiro, à cenografia. Já eu achava que a gente ia ficar na mesmice, se repetindo. E pensei: Eu quero ser ator, quero trocar com mais gente. Aí saí do grupo. Eles continuaram, montaram alguns espetáculos que foram interessantes. Mas o que mudou mesmo a trajetória deles foi o PQP. E aí havia um

diretor de fora, um cenógrafo, uma boa produção, gente pensando para eles a logística.

Fiquei com eles sei lá quanto tempo, 2 ou 3 anos, no máximo. Eu tinha essa fissura de querer mais, porque essa parte eu dominava! Já tinha passado pelo trapézio, pelo palhaço, pelo circo, tinha feito sucesso no cinema, na TV. Queria entender o ofício do ator no teatro, que era o mais complexo. Queria me juntar com gente que acrescentasse... Já tinha tido experiência no cinema com Ermano Pena, na TV com Celso de Araújo, como ator com Celso de Araujo, não queria ficar no teatro patinando com gente da minha idade. Temos que ter uma referência! Então, fui fazer coisas com Abujamra, com Fauzi Arap, com Emídio, que era uma pessoa que sempre entendeu o teatro. Mas nunca deixei o circo. E o palhaço era minha vocação. Mesmo no trapézio, era o palhaço. Quando fiz o Budro, já tinha feito algum sucesso no teatro. Também nunca fiz nada mais ou menos. Mesmo quando era tudo farra, havia uma paixão, ainda que eu não tivesse equipamento técnico.

Mas o Budro era muito complexo. O personagem era muito pequeno - no papel. Porque a presença dele era muito forte. O palhaço me deu algo que vai além do carisma. Uma coisa magnética. A técnica dele, quando bem usada, torna-o magnético. Você não consegue despregar o olho dele. E foi isso que eu aprendi.

Há coisas que aprendi e que sempre usei. Quando fiz o Stalin, eu fazia um ditador! O que foi mais complexo para mim? Foi deixar o texto de lado, como um pretexto, que era o que eu fazia sempre, antes, para entendê-lo como... essência. Como é que se aproveita a palavra? Decupam-se frases e se faz ser entendido! O Fauzi Arap me deu, de bandeja, uma organizada! Você tem material, é só fazer assim, assim!

Essa leitura foi incrível. E foram eles que me deram. Eu não teria essa capacidade. Talvez conseguisse, mas ia levar muito tempo!

R – Mas, também, você já estava na lida, já estava fazendo as coisas, você tinha toda a vivência para entender o que eles estavam dizendo, também...

Eu já tinha tomado surras enormes, na TV, no cinema, mesmo no teatro. Fui fazer uma peça no Rio de Janeiro, tinha acabado de fazer uma novela... . Graças a deus, foi minha tábua de salvação depois desse rolo compressor. Foi uma experiência

terrível. Tem sempre um lado ruim. A gente vai com muita sede ao pote, achando que é o tal...

Mas logo depois vim para São Paulo, fui fazer outras coisas, foi bom, fiz Godot! Esperando Godot! Foi um sucesso. Eu tinha passado os anos 80 todos odiando Beckett. Houve um surto de montagem na EAD. Eu ia assistir, dizia: “nossa, que cara chato!” Aí, estava fazendo a novela, e a Denise Fraga me diz: “estou fazendo uma peça, eu, o Rogério Freitas, um outro moleque lá da Bahia, o Rogério Cardoso, quer entrar com a gente?” “Que peça é essa?” “Esperando Godot”. “Esquece!” “Por favor, só prá dar uma força!” “Quem vai estar lá?” “Vai estar fulano”... “Então, vai ser uma farra, vamos lá!”

Acertei ... O Rogério Cardoso, que ator! O Rogério Freitas fazia um ... No dia da estreia, o que tinha de gente! Assistiram os 4 dias, o cara que fazia... acho que joguei tanta praga que a mãe dele passou mal na Bahia e ele teve que ir embora correndo. E eu entrei na semana seguinte para fazer o espetáculo.

A Denise fazia novela e fazia o... O humorista era engraçadíssimo.

Fazia coisas também na TV, então, estava cheio de trabalho. O Rogério Cardoso também, fazia uma peça no... tanto que acabei ensaiando sozinho. Decorei as minhas falas e as marcas na rubrica. Foi uma aula. Que ator! ... do Chico Anysio, que fazia o ... Era incrível trabalhar com eles! Era incrível! Ali eu entendi o que era silêncio, pausa e tempo.

Agora estou montando um espetáculo com o Alê, cujo elemento principal é um Globo da Morte. É uma homenagem ao circo. Os dois atores não são só palhaços. São bufões. Bufões contemporâneos. O que acontece com o bufão? Ele tem um número, sempre muito interessante, e, a partir desse número ele se comunica com o povo. É numa grande praça, ou onde for, que ele vai fazer um grande número e se comunicar com o povo. Os camelôs fazem muito isso, os ambulantes. Essa é a essência do bufão.

E eu e o Alê, depois de muito tempo – fizemos uma viagem juntos – redescobrimos o humor que tínhamos lá atrás. Às vezes agressivo, às vezes infantil, às vezes ingênuo, às vezes grosseiro... E foi muito bom resgatar isso. Há muito tempo eu queria sair do teatro e ir para a rua. Acho que a rua ainda é o melhor. Todo o dinheiro que se gasta, hoje em dia, no teatro, não chega. Porque o dono do teatro

leva a maior parte, o iluminador, outro tanto... então, se a gente põe esse dinheiro todo em um espetáculo de rua, vai lidar com mais gente e gastar o dinheiro mais bem gasto.

E o Alê concordou. O Alê! A gente pensou numa coisa pequena, a princípio; daí essa coisa pequena virou o Globo da Morte e a gente está pensando numa arquibancada de 500 lugares...

Já temos um estudo do cenário. Vai ser um espetáculo à noite, a intenção homenagear os artistas, todos, de modo geral, de circo, de rua, esses que estão sempre à margem. Então, não fazem parte dos formadores de opinião, dos que agradam. São dois velhos, ex lobistas, com mais de 50 anos, que já não fazem mais o número, estão aposentados. E resolvem se encontrar para fazer uma última apresentação. E aí, têm várias discussões, até entrar no globo da morte. Há uma divergência entre os dois que eles vão resolver correndo um atrás do outro. Mas a ideia é que seja uma grande homenagem aos artistas que vivem à margem.

A ideia é dizer o texto no meio do globo. Talvez a gente não consiga mas, aí, a gente grava, põe em off, equaliza...

São 4 motos. A gente chega em duas motos e há mais duas motos dentro do globo.

Vai ser muito legal! Estamos fazendo aula e o Alê está muito melhor do que eu!

Isso tem quase 9 m de altura e eu queria que subisse. O globo tem 4,5 m e eu queria que subisse uns dois metros, pelo menos, mas com moto não dá! A ideia é fazer à noite. Eu quero vender a um projeto de pequenas hidrelétricas no Nordeste

Vai chegar um momento que vamos fazer sem esse grid, não vamos precisar dele, mas aí entra a vontade de ter essa posição para quem nunca viu.

Uma luz incrível, um microfone... E nem é caro: as motos eu consegui de graça, e são só dois atores. Estou pensando em colocar rampa para a gente chegar e andar no meio do povo!

Testemunho de Breno Moroni, por mídia social, no dia 25 de março de 2016, entre 10 e 16h.

Onde Estás? Começou depois da minha vinda da Europa. Eu morava em Londres, morei 5 anos lá, onde eu fazia teatro-circo. Voltando para o Brasil, fui para a Escola Piolin e lá conheci os alunos, Malu Morenha, Verônica [Tamaoki], Luis [Ramalho], Fernando [Cattany]; Nos juntamos e começamos a fazer algumas *performances*. Fizemos uma peça no Teatro Oficina, chamada *Pegou Fogo no Circo*, depois eu fui de novo para a África, e quando eu voltei, vim com a sensação que eu tinha que fazer alguma coisa, escrever uma peça que fosse um grito, eu tinha vontade de gritar naquela época. Assim, escrevi o *Onde Estás?*, que nós montamos no Teatro Oficina. Foi muito difícil, pois nós não tínhamos recursos de produção, e o Teatro era constantemente invadido, ameaçado; nós recebíamos recados, por estar fazendo uma peça misturando circo, guerrilha e religião. O *slogan* era “bíblia, circo e guerrilha”. Fizemos com muita dificuldade, depois fomos para o Rio de Janeiro, fizemos o espetáculo no Parque Lage, fizemos no teatro Carlos Gomes; então, *Onde Estás?* é uma peça que durou bastante, mais de ano. Paralelamente nós fazíamos outras peças também, *performances*, movimentos sociais, íamos a favelas, inauguração de partidos, estávamos sempre envolvidos com a “coisa” do teatro-circo, que é diferente do circo-teatro. O circo-teatro são pessoas que vão ao palco para apresentar truques, números de circo feitos no palco. Nós tínhamos outra entrada, que era fazer teatro, se utilizando de técnicas circenses como uma moldura das nossas cenas, da nossa dramaturgia. No *Onde Estás?* Tínhamos corda indiana, o homem tocha – o espetáculo terminava comigo, eu era ator, pegando fogo no corpo inteiro, tinha camas de cacos de vidro, que simbolizavam o rio Araguaia; tinha malabarismo, tinha percussão, tinha algo de dândis¹⁶⁷, porque o cenário era uma mesa e uma cadeira. Então, era uma mistura de técnicas circenses mas dentro do teatro-circo verdadeiro, que é apresentar enredo, ideias, mensagens, onde o truque circense fica secundário, apesar de ele ser de primeira linha, as nossas técnicas eram, ou são, avançadas, não era malabarismo de três bolinhas. Eram e são coisas pesquisadas, muito estudadas durante anos; então, é um circo de primeiro grau, feito em teatro revolucionário.

¹⁶⁷ Dândis – número circense que, tradicionalmente, envolve acrobacias cômicas em uma mesa e, em alguns casos, uma cadeira. Normalmente a mesa tem talco, para facilitar aos acrobatas escorregar pela mesa.

O *Onde Estás?* era feito na base do guaraná em pó. Assim como a Academia de Piolin de Artes Circenses. Nós morávamos juntos, fazíamos malabares nas feiras, em troca de comida, de verdura, legumes, tínhamos dificuldades de pagar aluguel, pulávamos roletas, andávamos por trás do ônibus, sempre ameaçados, nós tínhamos uma vida de perigo, eu me lembro que, no Rio de Janeiro, nós tínhamos uma mala pronta, com documentos, troca de roupa, algum dinheiro, atrás da porta, para o caso de termos de fugir, porque nós chegamos a fazer depoimentos no Dops, polícia invadiu o teatro.

No Rio de Janeiro nós fundamos, junto com o ator Vicente Barcellos, o Centro das Artes Universais, onde fazíamos treinamento, dávamos aula para as crianças; aquele grupo – também tinha o José Lavigne –, fazia performances pelo Rio de Janeiro, no Morro da Urca, em bares, boates, cafés, praças, parques, era um grupo profissional, no sentido comercial. Trabalhávamos todos os dias, independente de cachê ou condições de produção, tínhamos que trabalhar todos os dias, como as pessoas de circo, que trabalham todos os dias.

O *Onde Estás?* foi uma peça revolucionária, porque agente conseguiu transformar o circo em drama. As poucas manifestações que existiam na época eram sempre comédia, como é hoje em dia, as pessoas tendem mais à comédia. Mas nós fazíamos o drama. O *Onde Estás?* é uma peça que se refere à guerrilha do Araguaia, fala de mortes, desaparecidos, crianças sequestradas, tortura, isso tudo com o circo. Essa era a novidade. Um dia, o Fantástico, da TV Globo, resolveu nos gravar, no Parque Lage. E, por uma estranha coincidência, não havia chave para entrarmos no Parque Lage. Então, foi um momento ruim.

A peça é inspirada na minha irmã, Jana Moroni Barroso [nascida em Fortaleza, CE, em 1948, morta em São Domingos do Araguaia, em 1974, pelas forças militares anti-guerrilha], e no marido dela, Nelito, o Nelson – Nelito é o nome de guerrilheiro – [Nelson Lima Piauhy Dourado, morto oficialmente em 1974, casou-se com Jana em 1971], e Nelson seu nome verdadeiro. Seria uma história entre eles que eu imaginei, juntando todas as lendas e histórias que se contam sobre os guerrilheiros do Araguaia; eu fiz uma história própria, que está inspirada em fatos reais, mas é uma ficção. Ela foi um sucesso artístico e um fracasso econômico, e marcou o momento do nascimento do teatro-circo no Brasil.

As técnicas usadas, como o homem tocha, eram adaptadas do cinema, já não era circo. Mas todas as noites eu punha fogo no corpo inteiro, braços, pernas, corpo. E também caminhar nos cacos de vidro, era uma cama de cacos de vidro de cinco metros, ela ocupava todo o proscênio,

Eu faço teatro-circo até hoje. Minha última peça chama-se *Quem Matou o Morto*, é uma história de um general que morre assassinado depois de ser envenenado, uma comédia usando circo, que trata desses assuntos, ditadura, general, tortura, desaparecimento de crianças, sequestro etc. então, continuamos fazendo quase a mesma coisa, o mesmo tema.

A peça foi produzida por Malu Morenah (minha esposa na época), e fotografada por Enio Brauns (ver trabalho).

Minha outra irmã, Lorena Moroni Girão Barroso, trabalhou na Comissão da Verdade e pode te ajudar a encontrar mais informações sobre o companheiro da Jana.