

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

ISABELLA MUCCI

**Circo Zanni e Linhas Aéreas: expressões da arte circense na cena
contemporânea paulista**

São Paulo

2013

ISABELLA MUCCI

Circo Zanni e Linhas Aéreas: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Fundamentos e crítica das artes

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

São Paulo

2013

Nome: MUCCI, Isabella

Título: Circo Zanni e Linhas Aéreas: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Fundamentos e crítica das artes

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi (Presidente)

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
UNESP

Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição _____

Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição _____

Assinatura _____

Agradecimentos

Gostaria de agradecer aos mestres, tradicionais ou não, que me passaram os ensinamentos da arte circense e me abriram as portas deste universo: Erica Stoppel, Rodrigo Matheus, Marcelo Milan, Alex Marinho, Dani Lima, Edson Silva, Angel Andricain, Yanet Batista, Guga Carvalho, Paulo Barbuto, Marley Eltz, Vincent Michels, Juliana Neves, Guto Vasconcelos, Felipe Matsumoto e Domingos Montagner.

Gostaria de agradecer a todos os parceiros que trabalhando com a arte circense dividem ou dividiram comigo o picadeiro da vida: Adriana Telg, Claudio Parente, Ziza Brisola, Natalia Presser, Erica Stoppel, Daniel Pedro, Maíra Campos, Luciana Menin, Luciana Lima, Fernando Sampaio, Pablo Nordio, Marcelo Lujan, Domingos Montagner, Cassia Teobaldo, Daniela Rabelo e a todos os outros que não pude citar.

Gostaria de agradecer imensamente ao meu orientador Mario Fernando Bolognesi pelos ensinamentos, pela confiança no meu projeto de pesquisa, pela compreensão e mais ainda e acima de tudo por ter aberto a porta da universidade e do mundo acadêmico para pesquisadores das artes do circo. Gostaria de agradecer também à Erminia Silva pelos mesmos motivos.

Agradeço também à parceira, produtora e artista Ziza Brisola pela disponibilização de muitos arquivos e fotos, por sinal muito bem preparados e organizados, de toda a trajetória da companhia Linhas Aéreas. Agradeço também às produtoras Luciana Lima e Luciana Gualda por fornecerem o material para pesquisa da trajetória do Circo Zanni. Gostaria de agradecer também a Erica Stoppel, Rodrigo Matheus e André Caldas pela disponibilização de material e pelas conversas e reflexões sobre o circo. Agradeço aos fotógrafos que disponibilizaram suas imagens para ilustrar esta pesquisa, especialmente a Paulo Barbuto, companheiro antigo desta trajetória.

Gostaria de agradecer à amiga e parceira de mestrado Lilia Nemes pelas correções, orientações e pela amizade.

Agradeço finalmente ao meu amor Daniel Passos Miraglia pela compreensão e paciência e à minha família, que me apoiou em toda a trajetória como artista na vida, especialmente aos meus quatro sobrinhos, que focalizam minha inspiração.

Resumo

MUCCI, Isabella. **Circo Zanni e Linhas Aéreas**: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista. 2013. 233 f. Dissertação – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Neto”, São Paulo, 2013.

Este trabalho apresenta um estudo sobre o circo contemporâneo no Brasil por meio da análise das trajetórias de duas companhias de circo atuantes em São Paulo, o Circo Zanni e a Companhia Linhas Aéreas. Através de estudo teórico, de levantamento histórico e da análise das obras destas duas companhias, a pesquisa procurou verificar as particularidades do circo contemporâneo e as similaridades e rupturas que este estabeleceu frente ao circo tradicional nos campos artístico, de sua produção, de seus mediadores e de sua recepção a fim de fornecer material para futuras análises e reflexões a respeito da arte do circo.

Palavras-chave: Circo, Circo Tradicional, Circo Contemporâneo, Arte do Circo.

Abstract

This study presents a research of the contemporary circus in Brazil by analyzing the trajectories of two circus companies working in São Paulo, Circo Zanni and Linhas Aéreas. Through theoretical study, historical survey and analysis of the works of these two companies, this research verifies the particularities of contemporary circus and its similarities and ruptures to traditional circus regarding the artistic field, their production, their mediators and their reception in order to provide material for future analysis and reflections concerning the art of the circus.

Keywords: Circus, Traditional Circus, Contemporary Circus, Art of the Circus.

Lista de imagens

Figura 1 - Vaso de toalete da dinastia Han.....	20
Figura 2 - Escultura da dinastia Han.....	20
Figura 3 - Os equilibristas, pintura decorativa romana.....	22
Figura 4 - Palhaço Piolin	44
Figura 5 – Companhia Acrobático Fratelli.....	53
Figura 6 – Espetáculo <i>Uma Noite e Tanto</i>	54
Figura 7 - Espetáculo <i>Uma Noite e Tanto</i>	55
Figura 8 - Espetáculo <i>Deadly</i> da Companhia Circo Mínimo.....	58
Figura 9 - Espetáculo <i>Deadly</i> no Festival de Teatro do Curitiba.....	59
Figura 10 – Cia. La Mínima com o número <i>Can-Can</i>	73
Figura 11 – Triângulo, aparelho do espetáculo <i>Linhas Aéreas</i>	103
Figura 12 – Janela, aparelho criado pela Companhia Linhas Aéreas.....	104
Figura 13 – Trapézio em balanço, espetáculo <i>Linhas Aéreas</i>	105
Figura 14 – Trapézio em balanço.....	105
Figura 15 – <i>Linhas de Lina</i> , cordas indianas.....	107
Figura 16 – Aparelho Janela em <i>Linhas de Lina</i>	108
Figura 17 – <i>Linhas de Lina</i> recriado.....	109
Figura 18 – Estrutura aérea do espetáculo <i>Plano B</i>	111
Figura 19 – <i>Plano B</i>	112
Figura 20 – <i>Plano B</i>	112
Figura 21 – <i>Carrossel</i>	118
Figura 22 – <i>Enlouquecendo a Mamãe</i>	119
Figura 23 – <i>Enlouquecendo a Mamãe</i>	120

Figura 24 – <i>Pequeno Sonho em Vermelho</i>	122
Figura 25 – <i>Pequeno Sonho em Vermelho</i>	123
Figura 26 – <i>Pequeno Sonho em Vermelho</i>	123
Figura 27 – <i>Pequeno sonho em Vermelho</i>	124
Figura 28 – <i>Pequeno Sonho em Vermelho</i>	124
Figura 29 – <i>Galinhas Aéreas</i>	128
Figura 30 – <i>Galinhas Aéreas</i>	129
Figura 31 – <i>Andaime</i>	133
Figura 32 – <i>Andaime</i>	133
Figura 33 – <i>Andaime</i>	134
Figura 34 – <i>O Animal na Sala</i>	138
Figura 35 – <i>O Animal na Sala</i>	138
Figura 36 – <i>A Pulga do Arquiteto</i>	143
Figura 37 – <i>A Pulga do Arquiteto</i>	144
Figura 38 – Lona alugada para o Circo Zanni em Boiçucanga.....	154
Figura 39 – Bar da temporada inaugural do Circo Zanni.....	155
Figura 40 – <i>As Bailarinas</i> , Circo Zanni.....	156
Figura 41 – <i>Caminito</i> , Circo Zanni.....	156
Figura 42 – Banda do Circo Zanni.....	157
Figura 43 – <i>Monga</i> , Circo Zanni	160
Figura 44 – Equipe de artistas fundadores do Circo Zanni.....	160
Figura 45 – Filipeta da primeira temporada do Circo Zanni em São Paulo.....	160
Figura 46 – Filipeta do Circo Zanni em São Paulo.....	162
Figuras 47 e 48 – Número da Companhia Linhas Aéreas na abertura do Circo Zanni.....	162

Figura 49 – <i>Carrossel</i> da Companhia Linhas Aéreas no Circo Zanni	162
Figuras 50 e 51 – Duo acrobático <i>O Flerte</i> , Circo Zanni.....	162
Figura 52 – Número cômico <i>Monga</i> , Circo Zanni.....	163
Figuras 53 e 54 – Double trapézio <i>Caminito</i> , Circo Zanni.....	163
Figuras 55 e 56 – Número cômico <i>Branca de Neve</i> , Circo Zanni.....	163
Figura 57 – Número de malabares com fogo e monociclo, Circo Zanni.....	164
Figuras 58 e 59 – Número cômico <i>As Bailarinas</i> , Circo Zanni	164
Figura 60 – Número de arame, Circo Zanni.....	165
Figura 61 – Número de corda marinha, Circo Zanni.....	165
Figura 62 – Mestre de cerimônia, Circo Zanni	165
Figura 63 – Banda do Circo Zanni.....	165
Figuras 64 e 65 – Bar do Circo Zanni com desenhos de Naum Alves de Souza.....	169
Figura 66 – Desenhos de Naum Alves de Souza na bilheteria do Circo Zanni.....	169
Figura 67 – Cenário do Circo Zanni por Naum Alves de Souza.....	169
Figura 68 – Número de corda indiana, abertura do Circo Zanni.....	170
Figura 69 – <i>Triângulo</i> , número aéreo, Circo Zanni.....	171
Figura 70 – Número coletivo de báscula, Circo Zanni	171
Figura 71 – Número cômico <i>Boxe</i> , Circo Zanni	172
Figura 72 – Programa do espetáculo <i>Feia</i> , Circo Zanni.....	176
Figura 73 – <i>Feia</i> , Circo Zanni.....	177
Figura 74 – <i>Feia</i> , Circo Zanni.....	177
Figura 75 – <i>Feia</i> , Circo Zanni.....	178
Figura 76 – <i>Feia</i> , Circo Zanni.....	178

Figuras 77, 78 e 79 – Filipetas do Circo Zanni	179
Figuras 80 e 81 – Palhaço Tortell Poltrona no Circo Zanni.....	180
Figura 82 – Palhaço Chacovachi no Circo Zanni.....	181
Figura 83 – Contrarregragem, Circo Zanni.....	183
Figura 84 – <i>Super Zanni</i> , Circo Zanni.....	183
Figura 85 – Banda Circo Zanni.....	183
Figura 86 – Trapézio em balanço.....	184
Figura 87 – Los Gingers, Circo Zanni.....	184
Figura 88 – Duo cômico, Circo Zanni.....	184
Figura 89 – Personagem Mami no Circo Zanni	185
Figura 90 – Filipeta de temporada, Circo Zanni	187
Figuras 91, 92 e 93 – Abertura do Circo Zanni	188
Figuras 94 e 95 – Diabolô cômico, Circo Zanni	188
Figuras 96, 97 e 98 – Número cômico <i>Homens Fortes</i> , Circo Zanni	189
Figura 99 – André Sabatino, Circo Zanni.....	189
Figura 100 – Pedro Sartori, Circo Zanni	189
Figura 101 – Marina e Cosmai, Circo Zanni.....	189
Figuras 102 e 103 – Dupla cômica, Circo Zanni.....	189
Figuras 104 e 105 – Mestre de cerimônia, <i>Zanni Música e Circo</i>	190
Figura 106 – Fernando Sampaio, <i>Zanni Música e Circo</i>	190
Figura 107 – Pablo Nordio, <i>Zanni Música e Circo</i>	190
Figura 108 – Marcelo Lujan, <i>Zanni Música e Circ</i>	190
Figura 109 – Lu Mineiro, <i>Zanni Música e Circo</i>	190
Figura 110 – Manela e Emily da Companhia Jogando no Quintal, <i>Zanni Música e Circo</i>	191

Figura 111 – Banda Mustache e os Apaches, <i>Zanni Música e Circo</i>	191
Figura 112 – Palhaça Rubra, <i>Zanni Música e Circo</i>	191
Figura 113 – Fernando Sampaio, <i>Zanni Música e Circo</i>	192
Figura 114 – Grupo Na Makaka, <i>Zanni Música e Circo</i>	192
Figura 115 – Daniel Pedro, Circo Zanni	193
Figura 116 – Pablo Nordio e Fernando Sampaio, Circo Zanni	193
Figura 117 – Maíra Campos, Circo Zanni.....	194
Figura 118 – Fernando Sampaio, Circo Zanni	194
Figura 119 – Bel Mucci, Circo Zanni.....	194
Figura 120 – Luciana Menin, Circo Zanni.....	194
Figura 121 – Trapézio triplo, Circo Zanni.....	195
Figura 122 – Excêntricos musicais, Circo Zanni.....	195
Figura 123 – Circo Zanni no Festival Mundial de Circo	198
Figura 124 - Circo Zanni no Festival Mundial de Circo	198
Figura 125 - Circo Zanni no Festival Mundial de Circo	199

Créditos das imagens

Figuras 11 a 24; 39 a 45; 48 a 77; 81 a 83 – Carlos Gueller

Figuras 25 a 29 – Gal Oppido

Figuras 30 e 31 – Caio Vilela

Figuras 35 e 36 – Gil Grossi

Figuras 37 e 38 – Mayara Wui

Figuras 85 a 91; 93 a 124 – Paulo Barbuto

Figuras 125 e 126 – André Fossatti

Figura 127 – Asa Campos

Observação: as figuras cujos créditos não foram citados integram o arquivo das companhias, que desconhecem sua autoria.

Lista de reportagens e críticas

Reportagem 1 – Crítica ao espetáculo <i>Prometeu</i>	57
Reportagem 2 – Surgimento da Central do Circo em São Paulo	64
Reportagem 3 – Festival Circonferência no Sesc Belenzinho.....	65
Reportagem 4 – Estréia do espetáculo <i>Fantasma</i>	67
Reportagem 5 – Estréia do espetáculo <i>Fantasma</i>	68
Reportagem 6 – Entrevista com Rodrigo Matheus antes da estreia de <i>Fantasma</i>	69
Reportagem 7 – Estréia de <i>Fantasma</i>	70
Reportagem 8 – Crítica ao espetáculo <i>Fantasma</i>	71
Reportagem 9 – Crítica ao espetáculo <i>Fantasma</i>	72
Reportagem 10 – Matéria a respeito do subsídio da Lei de Fomento ao Teatro à Central do Circo.....	74
Reportagem 11 - Central do Circo.....	75
Reportagem 12 – Estréia do espetáculo <i>Plano B</i>	113
Reportagem 13 – Estréia de <i>Plano B</i> no Festival de Teatro Físico Cultura Inglesa.....	115
Reportagem 14 – Espetáculo <i>Plano B</i> no Festival de Edimburgo....	116
Reportagem 15 – Estréia do espetáculo <i>Pequeno Sonho em Vermelho</i>	125
Reportagem 16 – <i>Pequeno Sonho em Vermelho</i> no Festival Internacional de Londrina.....	126
Reportagem 17 – <i>Pequeno Sonho em Vermelho</i> no Festival de Teatro de São José do Rio Preto.....	127
Reportagem 18 – Estreia do espetáculo <i>Galinhas Aéreas</i>	130

Reportagem 19 – Espetáculo <i>Galinhas Aéreas</i>	131
Reportagem 20 – Estréia do espetáculo <i>O Animal na Sala</i>	139
Reportagem 21 – Espetáculo <i>O Animal na Sala</i>	140
Reportagem 22 – Crítica de Helena Katz a <i>O Animal na Sala</i>	141
Reportagem 23 – Estreia do espetáculo <i>A Pulga do Arquiteto</i>	145
Reportagem 24 – Espetáculo <i>A Pulga do Arquiteto</i>	146
Reportagem 25 – Estreia do Circo Zanni em Boiçucanga	158
Reportagem 26 – Crítica de Sergio Salvia Coelho ao Circo Zanni	166
Reportagem 27 – Circo Zanni na Rua Augusta.....	167
Reportagem 28 – Crítica de Inácio de Loyola Brandão ao Circo Zanni	173
Reportagem 29 – Espetáculo do Circo Zanni em 2009.....	185
Reportagem 30 – Espetáculo do Circo Zanni em 2012.....	195
Reportagem 31 – Estreia do Circo Zanni em 2012.....	197

Sumário

Introdução	16
1 O circo	19
1.1 Considerações históricas	19
1.2 O circo no Brasil	36
2 Metodologia e conceitos	81
2.1 Sociologia da arte	81
2.2 Conceitos	85
2.2.1 Circo tradicional	85
2.2.2 O circo tradicional hoje	89
2.2.3 Novo circo	90
2.2.4 Circo contemporâneo	93
3 Companhia Linhas Aéreas	101
3.1 Trajetória	101
3.2 Análise da obra	147
4 Circo Zanni	153
4.1 Trajetória	153
4.2 Análise da obra	199
Conclusão	205
Bibliografia	208
ANEXOS	213
ANEXO A ficha técnica <i>Uma Noite e Tanto</i>	213
ANEXO B ficha técnica <i>Circo Mínimo</i>	214

ANEXO C ficha técnica <i>Prometeu</i>	215
ANEXO D ficha técnica <i>Deadly</i>	216
ANEXO E programa do Festival Circonferência	217
ANEXO F ficha técnica <i>Fantasmas</i>	219
ANEXO G ficha técnica <i>Linhas Aéreas</i>	220
ANEXO H ficha técnica <i>Linhas de Lina</i>	221
ANEXO I ficha técnica <i>Plano B</i>	222
ANEXO J ficha técnica <i>Enlouquecendo a Mamãe</i>	223
ANEXO K ficha técnica <i>Pequeno Sonho em Vermelho</i>	224
ANEXO L ficha técnica <i>Galinhas Aéreas</i>	225
ANEXO M ficha técnica <i>Andaime</i>	226
ANEXO N ficha técnica <i>O Animal na Sala</i>	227
ANEXO O ficha técnica <i>A Pulga do Arquiteto</i>	228
ANEXO P ficha técnica do espetáculo <i>Circo Zanni</i>	229
ANEXO Q ficha técnica do espetáculo de variedades e da peça <i>Feia no Circo Zanni</i>	231
ANEXO R resumo biográfico dos sócio-fundadores do Circo Zanni	233

Introdução

Esta pesquisa surgiu de uma necessidade de refletir e compreender meu trabalho como artista circense em São Paulo hoje, que se dá por meio de uma gama de atividades dentro do campo das artes circenses. Sou artista e fundadora do Circo Zanni, artista convidada da Companhia Linhas Aéreas e de outras companhias de circo, além de professora de técnicas aéreas circenses.

Não sou artista pertencente às famílias e dinastias circenses. Tenho formação acadêmica em Ciências Sociais e possuo uma formação artística e corporal ampla, que engloba ginástica olímpica, dança clássica e contemporânea e artes circenses. Fui aluna nos cursos de circo que aconteciam em São Paulo no final da década de 1990 nas sedes e galpões de ensaio dos primeiros grupos de circo de artistas formados pelo Circo Escola Picadeiro, uma das primeiras escolas de circo da cidade. Estes grupos eram o Acrobático Fratelli, a companhia Nau de Ícaros e o Circo Mínimo que, junto com outros grupos de teatro como a companhia Pia Fraus, alugavam galpões para ensaios, criação de espetáculos e realização de cursos, entre eles os de técnicas circenses.

Acompanhei de forma participativa o crescimento e a disseminação das artes circenses no mercado de trabalho em São Paulo, nas políticas públicas, nos festivais e eventos artísticos, nas escolas, cursos e na mídia durante os anos de trabalho como artista, produtora e professora de circo.

Nos últimos anos comecei a refletir a respeito do que é a profissão de artista circense hoje, como ela se enquadra no contexto social e cultural contemporâneo e em que aspectos ela se diferencia e se aproxima do trabalho dos profissionais chamados tradicionais de circo. Desta inquietação surgiu esta pesquisa, que foi feita paralelamente à minha vida de artista e professora circense e que preencheu o meu pensamento prazerosamente.

O primeiro passo necessário para realizar esta pesquisa foi conhecer a história do circo e entender a hereditariedade, as continuidades e rupturas desta arte e a sua fruição nos diversos períodos históricos para poder refletir a respeito dela nos dias de hoje. No primeiro capítulo eu abordo aspectos da história do circo no mundo e especialmente no Brasil, procurando explicitar os fatos mais recentes dos quais participei.

No segundo capítulo eu apresento a metodologia da pesquisa e os conceitos que serviram de referência à análise da trajetória dos dois grupos pesquisados, o Circo Zanni e a Companhia Linhas Aéreas. A metodologia provém da sociologia da arte e os conceitos pesquisados são: circo tradicional, circo moderno, circo-família, novo circo, circo contemporâneo e o conceito de socialização, formação e aprendizagem. Neste capítulo eu também analiso as rupturas e transformações ocorridas nas artes e espetáculos circenses com o advento do novo circo, do circo contemporâneo e do surgimento das escolas de circo.

Dedico o terceiro capítulo à análise da trajetória da Companhia Linhas Aéreas e o quarto capítulo à análise da trajetória do Circo Zanni. Vale ressaltar que estas análises são filtradas pela dupla visão de pesquisadora e de artista que, conjugadas, espero que contribuam ao estudo das artes circenses.

1 O circo

1.1 Considerações históricas

As artes que hoje são chamadas de artes do circo, aqui entendidas como a destreza corporal humana exibida para espectadores, estão presentes na origem de todas as sociedades humanas. Na Idade Moderna estas diversas formas artísticas agregaram-se em um espetáculo único, o espetáculo de circo.

Porém, o espetáculo de circo já havia aparecido antes disto em diferentes momentos históricos, com estética e finalidades diversas do espetáculo de circo moderno. Teve sua origem na antiguidade, mais precisamente em Grécia e Roma, perdeu seu prestígio durante a Idade Média e ressurgiu na Idade Moderna. Sofreu transformações nos últimos três séculos, e continua se recriando e se reinventando até os dias de hoje.

Os primeiros registros de demonstrações humanas de habilidades hoje chamadas de circenses foram encontrados na China e no Egito. Na China estes registros datam da Dinastia Ocidental Han (206 a.C. – d.C. 24), quando as habilidades atingiram um alto padrão como arte performática. Em imagens pintadas em vasos de cerâmica conservados até hoje, em esculturas em tijolos e em murais em relevo de templos e grutas observam-se equilibristas, contorcionistas e acrobatas apresentando-se diante de uma plateia visivelmente interessada. A maioria dos utensílios utilizados para estas apresentações era objetos comuns como pratos, jarras, vasos, mesas, cadeiras, tigelas, bancos e escadas, com os quais os acrobatas habilidosos apresentavam performances exibindo sabedoria, trabalho árduo, coragem, força e o otimismo do povo chinês. Há registros também de que, em tempos de guerra, as habilidades acrobáticas eram usadas para surpreender o inimigo e, em tempos de paz, os guerreiros que se destacavam faziam apresentações para o público nas praças (ZHUANG, 1982)¹.

¹ ZHUANG, Bai Wan. **The Art of Chinese Acrobatics**. Beijing, China: Foreign Languages Printing House, 1982.

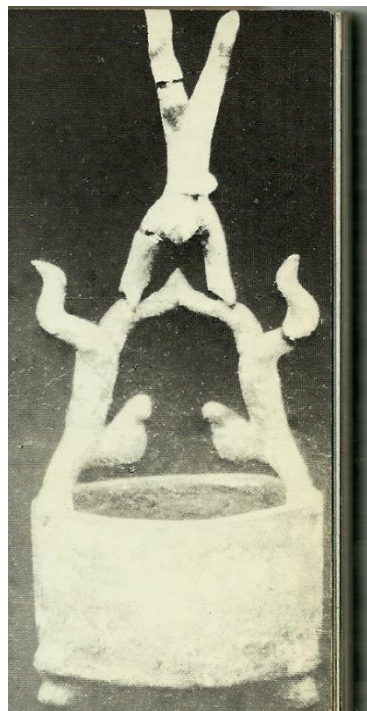


Figura 1 - Vaso de toalete da dinastia Han (206 a.C. – 202 d.C.) (ZHUANG, 1982).

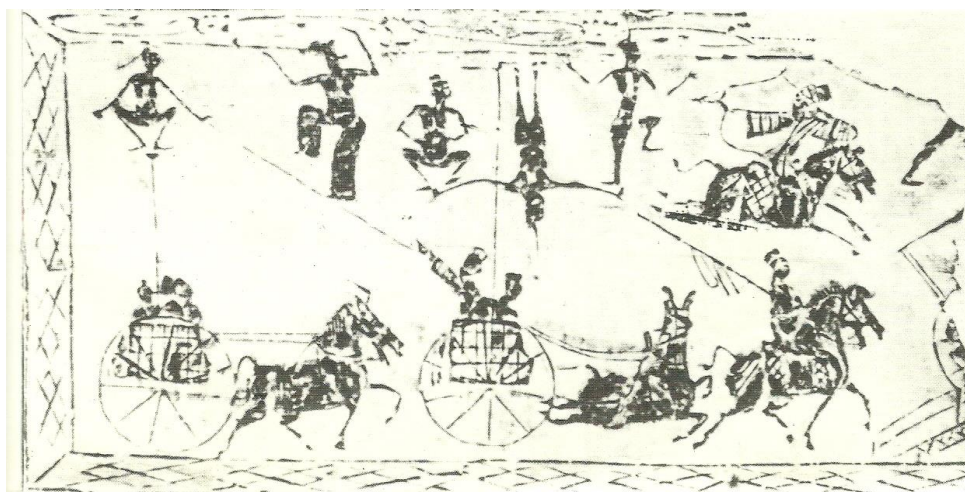


Figura 2 - Escultura em tijolo representando a arte acrobática desenterrada em 1981 de um túmulo da Dinastia Oriental Han (25-220), em Xinye, na província Henan (ZHUANG, 1982).

No Egito, em 3500 a.C., malabaristas com três bolas foram representados nas paredes das grutas de Beni-Hassan. Há também numerosas imagens do desenvolvimento das artes dos equilibristas e acrobatas a cavalo em Tebas e Menfis. Na volta de suas batalhas, os militares egípcios traziam entre os tesouros pilhados exemplos vivos da fauna estrangeira, desconhecida da população local. Estes animais grandes e ferozes eram exibidos nos desfiles. O que encantava era a habilidade com

que estas feras eram controladas e domadas, atendendo gentilmente à ordem de seus treinadores. Escravos também exibiam seus dotes nas apresentações de argolas e barras (SLUIS, 1966)².

No Japão há registros de equilibristas sobre o bambu e na Índia, com conotação religiosa e profunda relação entre o domínio dos mecanismos corporais e o controle da mente, o treinamento eficaz do corpo levou a uma grande quantidade de números de contorção e perigosos saltos ornamentais nos milenares espaços sagrados, onde homens e animais, em conjunto, ocupavam o espaço cênico com danças, música e canto (REIS, 2001)³.

Na Grécia, já antes do século de Péricles, observava-se através de peças de cerâmica o gosto pelas demonstrações de habilidades físicas. Estas habilidades, de início apresentadas na praça e depois nas Olimpíadas, agregavam todos que fossem capazes de demonstrar potencialidades, entre elas: paradas de mão, pirâmides humanas, números de força e de contorcionismo. A criatividade humana sempre presente, aliada ao interesse dos espectadores, levou os gregos a desenvolverem as disputas acrobáticas não só sobre o chão, mas em corridas, saltos e depois em aparelhos como barras e argolas.

Além destas habilidades, que hoje reconhecemos como circenses, havia também a exibição dos conquistadores gregos no Hipódromo, onde expunham os resultados de suas façanhas bélicas exibindo adversários vencidos e escravizados e animais exóticos desconhecidos, como prova de bravura e testemunho das distâncias percorridas e terras conquistadas.

Roma assimilou diversas manifestações gregas e depois as transmitiu para o Ocidente. No entanto, no Império Romano – diferentemente da Grécia, onde as façanhas e habilidades corporais humanas eram utilizadas como exibição de poder político – estas manifestações incorporaram-se inicialmente a atos religiosos, no momento em que a cidade se encontrava e se reconciliava com seus deuses. Corridas equestres e exibições atléticas eram parte obrigatória dos programas das festas religiosas (BOLOGNESI, 2003)⁴.

² SLUIS, Fred Van. **Circus in Europa**. Bussum, Holanda: Van Dishoeck, Van Holkema & Warendorf N. V., 1966.

³ Reis, Luciano. **História do Circo**. Santarém: Normagrafe Ltda, 2001.

⁴ BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.



Figura 3 - Os equilibristas, pintura decorativa romana (REIS, 2001).

O poder de comunicação da política romana com a massa residia na fusão do divertimento com os jogos públicos, os chamados jogos de circo. Estes foram, para os imperadores romanos, um meio de afastar a atenção popular da política, o que originou a célebre expressão “panem et circenses” isto é, “pão e circo”. Esta era a base do Estado militarista romano, caracterizado pelo uso da força guerreira para dominar povos, conquistar terras e fazer escravos. Tendo o povo romano passado pelo Egito e pela Grécia, tomou gosto também pelas exibições. Por debaixo dos arcos romanos passaram tesouros, escravos vindos de terras distantes, animais desconhecidos, todos exibidos em um conjunto contemplado pelos cidadãos como exibição de poder. Estes desfiles aconteciam também nos circos romanos, evoluindo em várias voltas na arena circense, propiciando aos espectadores a possibilidade de visualizar cada componente do desfile. (Ibdem)⁵

Os primeiros circos romanos não eram mais que a imitação dos hipódromos gregos, diferenciando-se pelas suas maiores proporções.

Roma chegou a ter quinze circos. Havia um destes imóveis em quase todas as capitais de província de certa importância. Além dos espetáculos que aconteciam nos circos romanos, companhias de entretenimento visual conhecidas como funâmbulos viajavam pelo vasto Império Romano apresentando-se onde podiam, normalmente em praças.

Nos séculos IV e V da Era Cristã, o circo romano, submetido à forte influência da Igreja, foi deixando de ser apreciado até desaparecer por completo. Durante o cristianismo, em toda a Europa as instalações circenses desapareceram e os artistas em geral tornaram-se ambulantes, buscando praças e feiras para se apresentar.

⁵ (Ibdem)

Durante toda a Idade Média, o pensamento dominante rechaçou espetáculos que exaltassem a beleza e a força do corpo humano.

Fugindo das perseguições da Igreja, os artistas de habilidades e destrezas físicas tornaram-se itinerantes. Herdeiros dos funâmbulos (equilibristas), agora chamados de saltimbancos⁶, estes artistas uniam-se em caravanas, percorrendo longas distâncias, apresentando-se em becos, vilas, praças e mercados. Apresentavam habilidades hoje chamadas de circenses, como malabarismo, acrobacias, equilibrismo e atuações cômicas mescladas à dança, música, mímica, manipulação de bonecos, além de adestramento de animais. Propagavam sua arte passando-a de pai para filho ou a companheiros mais novos, escapando como podiam de guerras, fomes e perseguições. Assim, os cômicos, improvisadores, acrobatas, anões, engolidores de fogo, equilibristas do arame e artistas que se apresentavam com animais seguiram fazendo sua arte durante toda a Idade Média.

Eles podiam ser encontrados nas grandes feiras comerciais que floresceram em toda Europa – de Londres a Vladivostok –, mas também na Ásia e no Norte da África. Também se apresentavam nos castelos dos imperadores e reis da época. Os números de animais eram raros no início da Idade Média, mas podiam ser encontrados números com cavalos, macacos e alguns com cachorros. Animais exóticos vieram apenas na época em que se iniciou o comércio entre a Europa e as novas colônias. Apresentações com animais selvagens voltaram a acontecer somente no início do século XX, com exceção dos ursos que eram capturados nos Pirineus na França. Destes, a maioria era torturada com metal quente em seus pés para depois “dançar” ao som da música.

Os ciganos eram figuras de destaque nas apresentações de feiras, nas praças e vielas, demonstrando suas mais diversas habilidades, dentre elas: doma de animais, ilusionismo, pirofagia e destreza com cavalos. Eram presença obrigatória nas festas populares, pois traziam a música, a dança e a alegria. Erguiam suas tendas usadas como habitação para servir de abrigo às apresentações, que incluíam até teatro de bonecos. Adaptavam suas apresentações ao gosto local, o que fazia surgir novos números.

A maioria das grandes feiras medievais desapareceu da Europa na metade do século XVIII. As grandes cidades já não recebiam bem os artistas itinerantes, que se

⁶ As palavras *saltibanchi* em italiano ou *mountebanks* em inglês significam literalmente “aqueles que pulam sobre o banco”, palco improvisado feito de placas colocadas sobre barris ou cavaletes. Nestas mesmas feiras, credores de dinheiro usavam bancos similares atrás dos quais conduziam suas transações. Estes credores tornaram-se mais tarde os banqueiros.

tornaram andarilhos buscando audiência nas praças das vilas. Não obstante, os melhores dentre eles conseguiram emprego sedentário no desenvolvimento dos teatros comerciais da época, como o Sadler's Wells em Londres ou o Théâtre des Funambules em Paris. Entre o teatro normal da época (peças, burletas e pantomimas), os malabaristas e acrobatas apresentavam suas habilidades, alguns se tornando a grande estrela do espetáculo, para o aborrecimento dos “legítimos” atores. Ao mesmo tempo, os instrutores de equitação, que tinham ficado apenas a serviço do financiamento do setor privado dos regimentos militares, se tornaram cavaleiros de truques quando os aristocratas não puderam mais manter tais extravagâncias. Estes cavaleiros, ex-militares, saíram pelas estradas para mostrar suas habilidades de equitação para uma crescente audiência entusiástica. A fascinação pelo cavalo pode ser difícil de ser compreendida pelo público atual, mas o cavalo por milênios foi a mais próxima e indispensável companhia do homem, servindo para seu transporte, para agricultura, caça e para a guerra. Até o advento do carro motorizado, todos tinham um grande interesse por cavalos e equitação (JANDO, 2003)⁷.

No final do século XVIII, na Inglaterra, o circo como espetáculo no formato que hoje conhecemos foi visualizado por Philip Astley (que hoje é considerado seu criador), um antigo sargento da cavalaria. Depois de servir na Guerra dos Sete Anos, ele desenvolveu um grande talento como treinador e montador de cavalos. Quando se afastou do regimento, optou por apresentar seus truques de cavalaria, exibindo-os com tremendo sucesso por toda Europa. Depois disto estabeleceu-se em Londres, onde abriu uma escola de equitação próxima à ponte de Westminster. Ali ensinava pela manhã e apresentava suas habilidades de montaria à tarde. Philip Astley destacou a arena circular chamada de círculo, ou circo, que seria posteriormente chamada de picadeiro. Esta pista circular, além de permitir à audiência uma visão completa da movimentação do montador (não tão simples quando este cavalgava indo e voltando em um campo aberto), se mostrou ideal para gerar a força centrífuga que ajudava no equilíbrio para os truques de equitação, enquanto o montador ficava de pé no dorso do cavalo. O diâmetro da pista circular de Astley era de 62 pés (aproximadamente 18,8 metros), mas este tamanho foi reduzido mais tarde para 42 pés (aproximadamente 12,8 metros), e desde então se tornou o tamanho padrão internacional para pistas de circo, o picadeiro.

Em 1770, o sucesso considerável de Astley como *performer* ofuscou sua reputação como professor. Depois de duas temporadas em Londres, no entanto, ele

⁷ JANDO, Dominique. **Big Apple Circus: 25 Years**. New York: Big Apple Circus Limited, 2003.

necessitava de novidades para seu show. Assim, empregou acrobatas, dançarinos de corda e malabaristas que encontrou fundamentalmente no Sadler's Wells e intercalou seus números entre as apresentações equestres. Outra novidade que introduziu foi o personagem emprestado do teatro Elisabetano, o *clown* (palhaço), que preencheu as pausas entre os números com sátiras dos malabaristas, saltadores, dançarinos de arame e até dos truques de montaria. O palhaço também apresentava cenas cômicas curtas, além de aparecer nas pantomimas, uma mistura de comédia e espetáculos cênicos tradicionalmente envolvendo o *clown*, que eram extremamente populares nos palcos de Londres. Sendo assim, da combinação de apresentações equestres, comédia, demonstrações de força e agilidade nasceu o que hoje chamamos de circo clássico, ou circo moderno.

No momento de consolidação do circo moderno, a França e a Inglaterra possuíam licenças restritivas reguladoras que determinavam o que era o teatro legítimo e o que era permitido ser apresentado nos chamados teatros menores. O drama legítimo e o diálogo eram apenas permitidos nos teatros oficiais. Aos teatros extra-oficiais, considerados pela legislação da época como teatros menores, eram permitidos espetáculos musicais, shows de dança e, para os recém-inaugurados circos, apresentações com cavalos e shows de montaria. A estes não era permitido nenhum espetáculo dramático contendo prosa. Assim, os produtores dos teatros menores e circos foram forçados a apresentar uma variedade de shows de entretenimento. Pantomimas, ballets de ação, cordas dançantes, shows acrobáticos, fogos de artifício e sombras chinesas eram algumas das atrações que encabeçavam os roteiros destes teatros no final do século XVIII (SAXON, 1968)⁸.

As tradições artísticas populares medievais, o gosto do público pelas apresentações aristocráticas dos cavalos, os teatros “menores” e as leis restritivas do teatro formaram assim o terreno fértil para o surgimento do circo moderno.

Astley abriu o primeiro circo, o Amphithéâtre Anglois, em 1782. No mesmo ano já encontrou concorrência com o equestre Charles Hughes, um membro formado pela sua companhia. Hughes associou-se a Charles Dibdin, compositor e autor de pantomimas, e juntos abriram um anfiteatro rival e escola de equitação próxima à de Astley em Londres. Dibdin chamou-a de Royal Circus and Equestrian Philharmonic Academy. Este título foi adotado como nome genérico desta nova forma de entretenimento, o circo.

⁸ SAXON, A. H. **Enter Foot and Horse: a History of Hipodrama in England and France.** London: Yale University Press, 1968.

O circo moderno surgiu como uma inovação espetacular no final do século XVIII. Apareceu de forma espontânea, com uma rápida cristalização de influências, como uma forma espetacular aparentemente inédita, e se impôs rapidamente como uma escolha de atração popular. Seu vocabulário inicial era essencialmente equestre, mas a acrobacia, juntamente com a paródia e com o escárnio do grotesco, misturava-se às exposições. Possuía um público variado, desde o povo a membros do governo e sua família.

O show de circo era originalmente apresentado em estabelecimentos especialmente construídos para este propósito. No começo eram normalmente estruturas temporárias de madeira, mas logo todas as grandes cidades europeias possuíam pelo menos um circo permanente cuja arquitetura podia competir com os mais extravagantes teatros. Tais construções foram também erigidas nas cidades grandes do Novo Mundo como Nova York, Filadélfia, Montreal, Cidade do México e São Paulo. Na Europa, estas estruturas continuaram sendo o lugar preferido das performances circenses até o Século XX. Nos Estados Unidos e no Brasil, no entanto, o circo desenvolveu-se segundo as possibilidades e características locais, tendo adotado um formato diferente. O caso do Brasil será abordado separadamente.

Em 1793, um dos pupilos de Hughes, John Bill Ricketts, abriu o primeiro circo na Filadélfia, EUA. Era um circo clássico, no modelo concebido por Astley e copiado por Hughes. Cinco anos depois, Ricketts também estabeleceu o primeiro Circo Canadense em Montreal. O equestre britânico Philip Lailson, o único concorrente de Ricketts na América, introduziu o circo no México em 1802. No início do Século XIX, os Estados Unidos estavam no processo de desenvolvimento da nação, com poucas cidades importantes o suficiente para sustentar um circo permanente. Para chegar ao público, o circo deveria viajar de forma rápida e leve. Em 1825, o empresário Joshuah Purdy Brown substituiu o usual circo de madeira por uma tenda feita de lona, um sistema que se tornou lugar comum a partir de 1830 (JANDO, 2003)⁹.

J. Purdy Brown veio da cidade de Somers, Nova York, onde se associou a um mercador chamado Hachaliah Bailey, que havia comprado um elefante africano jovem e o exibiu por toda a nação com grande sucesso. Logo, a introdução de outros animais exóticos em seu circo levou à criação de alojamentos itinerantes para feras (*menageries*) e a sua prosperidade convenceu outros fazendeiros de Somers a entrarem para o negócio, ao qual adicionaram também performances circenses. Em 1835, um grupo de 135 fazendeiros e proprietários de *menageries*, a maioria da cidade

⁹ Ibidem

de Somers em Nova York, juntaram forças para criar o Instituto Zoológico, uma sociedade que controlava treze *menageries* e três circos afiliados, dominando assim o mercado de circos itinerantes do interior dos Estados Unidos da América e o negócio de *menageries*.

Estes primeiros esforços definiram o circo norte-americano: uma tenda itinerante para shows, acoplada de uma *menagerie*, dirigida por empresários. Em contraste, os circos europeus eram situados em construções de circo e em sua maior parte permaneceram sob o controle das famílias de artistas.

Em 1871, Phineas Taylor Barnum, já aposentado mas ainda renomado como empresário, promoveu o museu exibidor. Junto ao empresário de circo William Cameron Coup lançou o P.T. Barnum's Museum, Menagerie & Circus. A parte de museu do entretenimento era a exibição de esquisitices humanas e animais, que logo se tornou um elemento integrante do circo norte-americano: o *sideshow*. Em 1872, Coup desenvolveu um sistema de transporte diário em trem para seus circos. Agora estes podiam se mover mais rapidamente entre cidades, levar um show maior e assim atrair maiores audiências. Os shows criados por Barnum e Coup se tornaram os líderes em entretenimento no final do século XIX e o circo itinerante a forma mais popular de entretenimento dos Estados Unidos.

O maior problema enfrentado por estes circos foi o de ter que mandar o público embora pela falta de lugares na plateia. Devido à dificuldade técnica na construção de tendas naquela época, a única solução encontrada foi aumentar significativamente o tamanho da tenda e sua capacidade, levantando mais mastros e aumentando seu comprimento. Mas isto diminuiu consideravelmente a visão dos espectadores sentados em ambos os lados no final da alongada grande lona, a chamada *Big Top*. Em 1872, Coup adicionou o segundo picadeiro a seus circos, assim todos os espectadores na lona poderiam ter algo perto para ver, ou ao menos assim se esperava. Esta inovação foi um sucesso e em 1881 eles adicionaram um terceiro picadeiro, vangloriando-se disso. Seguindo o exemplo, todos circos americanos adotaram o modelo de três picadeiros, não por motivos artísticos, mas pela ganância empresarial. Ao invés de apreciar as habilidades técnicas e artísticas dos artistas individuais, o público americano apreciava agora espetáculos distantes como o homem-bala sendo atirado pela tenda, rebanhos de elefantes performáticos, entre outras performances grandiosas. Os empresários norte-americanos aprenderam como

tornar o circo gloriosamente lucrativo, mas perderam muito da tradição de Philip Astley (JANDO, 2003)¹⁰.

O circo é essencialmente uma arte performática visual, livre das barreiras da diferença de línguas. Esta característica essencial possibilitou que desde cedo companhias de circo pudessem embarcar em turnês internacionais extensas.

Um dos mais notáveis destes pioneiros de circo foi o equestre italiano Giuseppe Chiarini, que em 1853 navegou até Cuba com sua companhia, estabeleceu um circo em Havana, de lá seguiu para os Estados Unidos e cruzou o Pacífico levando seu circo ao Japão. Em 1864, Chiarini esteve no México, onde construiu um circo permanente. De lá seguiu atuando no Chile e na Argentina antes de retornar à Europa, e depois seguiu para a China e para o Brasil. Depois disto, a companhia seguiu em turnê pela Nova Zelândia, Austrália, Tasmânia, Singapura, Java, Índia e África do Sul. Por aí foi, até falecer em 1897 (JANDO, 2003)¹¹.

Como Chiarini, outros aventureiros equestres da França, Itália, Alemanha e Inglaterra saíram em turnê por outros países levando o espetáculo de circo, reintroduzindo artistas destes países em seu show, construindo edificações de circo e disseminando o circo por todo o globo. Entre eles estão o equestre francês Louis Soullier, que saiu em turnê pelos Bálcãs, permaneceu por um tempo na Turquia, depois continuou até a China, onde introduziu o espetáculo e a edificação de circo em 1854. Quando retornou à Europa trouxe consigo acrobatas chineses que introduziram números tradicionais chineses como a percha em equilíbrio, malabarismo com diabolô, giro de pratos etc. ao público ocidental. Em 1816, outro francês equestre, Jaques Tourniaire, foi a São Petersburgo onde estabeleceu o primeiro circo russo (JANDO, 2003)¹².

Este frenesi por viajar tornou o circo global antes mesmo desta palavra se tornar lugar comum e dinastias tradicionais de circo vivenciaram algumas confusões com sua identidade nacional. As companhias europeias aventuraram-se por novos territórios pelo retorno financeiro. Este potencial econômico também estava presente e foi visualizado pelos empresários do circo americano.

Antes de firmar parceria com P.T. Barnum em 1881, James Anthony Bailey embarcou com seu circo para Honolulu, Ilhas Fiji, Tasmânia, Índia, Austrália, Nova Zelândia e América do Sul. Depois da morte de Barnum, Bailey levou o Barnum &

¹⁰ Ibidem

¹¹ Ibidem

¹² Ibidem

Bailey: *O maior espetáculo da terra*, em uma extensiva turnê europeia de 1889 a 1902. Os proprietários de circo europeus ficaram impressionados com as técnicas da turnê do Barnum & Baileys e os proprietários de *menageries*, que estavam com seus negócios falindo naquele momento, viram logo a vantagem de somar um circo itinerante às suas exibições zoológicas. Os três picadeiros de Barnum & Baileys, no entanto, pareceram estranhos e confusos às audiências bem informadas europeias, que preferiam as tradições do picadeiro único. Assim, enquanto os proprietários de circos europeus estavam tendendo a adotar a lona itinerante e a *menagerie*, o massivo circo de três picadeiros continuou sendo um fenômeno exclusivamente norte-americano.

Bailey retornou aos Estados Unidos em 1902. Um ano após sua morte, em 1906, os Ringling compraram o Barnum & Bailey, que juntaram aos seus próprios circos em 1919 (JANDO, 2003)¹³.

Na Europa, os circos itinerantes e *menageries* alcançaram seu auge entre as duas Guerras Mundiais, especialmente na Alemanha, onde as colossais empresas itinerantes dos *Krone*, *Sarrasani* e *Hagenbeck* dominaram o mercado europeu. No entanto, em cidades grandes, performances circenses ainda aconteciam em edificações. Paris manteve quatro delas na época. Isto formou um público na Europa que cresceu acostumado ao alto nível de conforto e de produções de circo. Nos Estados Unidos, as técnicas para lona desenvolvidas por W. C. Coup continuaram as mesmas, mas na Europa os produtores de lonas constantemente desenvolveram novos sistemas para lonas e arquibancadas, o que tornou os circos europeus itinerantes tão confortáveis e eficientes quanto as construções permanentes (JANDO, 2003)¹⁴.

As transformações não aconteceram somente no aspecto comercial e estrutural do espetáculo circense. As performances foram também se modificando desde a era de Astley e a partir de 1900 o show se transformou fundamentalmente. No início, o forte das performances circenses eram os números equestres – truques de montaria, acrobacias no dorso dos cavalos, adestramento, apresentação de cavalos selvagens e até comédias sobre cavalos, intercalados com acrobacias, números de equilíbrio e de malabares. Charles Dibdin, parceiro de Hugues, tornou a pantomima um ingrediente importante nesta tradição. Elas tradicionalmente encerravam o show e em suas apresentações chegavam a participar números de cama elástica, palhaços

¹³ Ibidem

¹⁴ Ibidem

(não necessariamente mudos) e cenas equestres. As pantomimas foram extremamente bem sucedidas durante todo o século XIX e sobreviveram sob várias formas até o século XX. O último espetáculo famoso de circo de pantomima foi uma espetacular adaptação de Lewis Wallace de *Ben Hur*, que o circo francês *Gruss* apresentou em turnê por muitos anos na década de 1960 (JANDO, 2003)¹⁵.

Junto com as pantomimas, até a segunda metade do século XIX os equestres – homens e mulheres –, eram ainda os verdadeiros astros do circo, mas os acrobatas estavam começando a ganhar real atenção. Não surpreendentemente, isto começou com os acrobatas de volteio, que saltavam no dorso dos cavalos. Os acrobatas do solo trataram de deixar sua marca, os melhores dentre eles sendo normalmente os palhaços. Estes eram primeiro artistas com outras habilidades nas disciplinas circenses: acrobatas, malabaristas, dançarinos de corda e bailarinos. Normalmente faziam paródias dos números equestres, mas a maioria do seu repertório consistia em exercícios de força e agilidade, nos quais a aparente excentricidade era considerada engraçada. No início de 1800, um inglês chamado Little Wheal ficou famoso por apresentar regularmente cem saltos mortais consecutivos (JANDO, 2003)¹⁶.

Dançarinos na corda eram indiscutíveis estrelas das feiras durante os séculos XVII e XVIII e estavam entre os primeiros acrobatas a aparecer nos picadeiros dos circos. Ali, desenvolveram adaptações em sua arte, entre elas a que se tornou uma atração circense muito valorizada, o trapézio. Os primeiros acrobatas de corda começaram a balançar em uma corda individual, depois em duas. Daí foi acrescentada uma barra entre ambas as cordas e assim nasceu o trapézio. Em 1859, o ginasta francês Jules Léotard apresentou no circo parisiense Napoleão (hoje o Cirque d'Hiver), um número chamado *La Course aux Trapèzes*, no qual saltava de um trapézio para outro. Ali inventou o famoso trapézio de voo, ou trapézio volante, que se tornou um sucesso na Europa, e criou um figurino original, o leotard, uma malha justa que deixava ver toda a musculatura do acrobata. Neste figurino Léotard tornou-se uma das grandes estrelas do *show business* do século XIX (JANDO, 2003)¹⁷.

O traço mais forte na história do circo no século XIX é, sem dúvida, a sua expansão. Muitas famílias circenses, resultantes da estimulante associação entre militares e artistas ambulantes, expandiram para muito longe o seu campo de atuação. O espírito nômade levou-as a cruzar o Oceano Atlântico em busca de novos territórios

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Ibidem

para suas exhibiões. Famílias de língua anglo-saxônica foram para América do Norte e outras tantas enraizadas em solos latinos deram preferência à América do Sul.

No final do século XIX, linhas de trem e a nova invenção chamada automóvel começaram a substituir os cavalos. A maioria dos circos europeus era constituída de famílias equestres, mas os números equestres começaram a perder sua supremacia para o treinamento de animais exóticos (especialmente tigres), números de acrobacia, números aéreos, malabaristas e palhaços. O treinamento de animais exóticos apareceu na história do circo moderno europeu no início do século XIX (por volta de 1812, os Franconi apresetaram Kioumi, o primeiro elefante treinado, no Circo Olímpico de Paris). Na Europa, esta combinação de circo e *menagerie* tornou-se mais comum graças à expansão dos Impérios coloniais europeus a outras partes do globo, inclusive à África, o que levou ao hábito de apresentações de animais selvagens. Outro fator significativo que levou ao declínio do prestígio dos cavalos no circo foi a renovação do interesse pela ginástica e pelas atividades físicas (culminando na ressurreição dos Jogos Olímpicos em 1896) em um tempo em que a ginástica acrobática podia ser vista somente nos circos. (JANDO, 2003)¹⁸

Apesar de possuir uma longa história, a arte circense na velha China foi proibida de ser exibida em teatros. Sendo assim, os acrobatas tornaram-se artistas itinerantes. Depois de fundada a República Popular da China em 1912, a arte circense no país ganhou nova vitalidade e passou a ser apresentada novamente em teatros e o status do acrobata novamente subiu. Com o seu vigoroso desenvolvimento, a arte circense introduziu muitos novos números, particularmente em equilíbrio e saltos mortais. Ao mesmo tempo, números tradicionais acrobáticos como paradas de mão em cadeiras encaixadas, a dança do leão, giro de pratos, saltos em cordas e malabarismo com diabolô foram recebidos com entusiasmo por plateias no país e fora dele.

Após a Primeira Guerra Mundial, a figura do equestre na Europa ocidental passou a ser uma memória. As lendárias estrelas foram substituídas pelo triplo mortal de Alfredo Codona no trapézio de voos ou por figuras como Con Colleano dançando no arame, malabaristas como Enrico Rastelli e palhaços famosos como os Fratellinis, Grock e Charles Rivel. Os palhaços europeus permaneceram fiéis à sua ancestralidade teatral. Eram essencialmente atores cômicos que podiam falar, cantar, tocar instrumentos e até comentar sobre os acontecimentos políticos da época. Por esta razão, alguns deles como o russo Anatoly Durov e seu irmão Vladimir tornaram-se extremamente populares. Nos Estados Unidos, o palhaço Dan Rice foi o primeiro

¹⁸ Ibidem

nacionalmente reconhecível a ficar famoso antes da Guerra Civil. Isto foi antes do circo norte-americano perder sua teatralidade para os grande circos como Barnum, Coup e Bailey. Depois disto, os palhaços de todos os formatos e tamanhos tornaram-se menos verbais e confinados a aumentadas gags visuais. (JANDO, 2003)¹⁹

A inovação mais importante do século XX ocorreu primeiramente na União Soviética, onde o circo foi sempre extremamente popular. Em 1919, todos os circos soviéticos foram nacionalizados pelo decreto de Lênin e a grande maioria dos artistas nativos da Europa Oriental rapidamente saiu do país. Frente à necessidade de criar artistas circenses exclusivamente russos, o governo soviético estabeleceu, em 1927, a Universidade Nacional de Circo e de Artes Variadas, mais conhecida como a Escola de Circo de Moscou. Esta escola não só injetou sangue novo no circo, como desenvolveu métodos esportivos vindos da ginástica, criando apresentações originais com o auxílio de diretores teatrais de fora da escola e de coreógrafos e ainda desenvolveu técnicas inovadoras e aparelhos que levaram à invenção de números totalmente novos.

Quando o Circo de Moscou (nome genérico adotado por todos os circos soviéticos que saíam em turnês internacionais) começou a se apresentar no Ocidente, no final a década de 1950, o treinamento de suas performances era visivelmente superior aos treinamentos tradicionais das famílias de circo que forneciam números para os circos europeus e americanos. Os números russos mostravam originalidade, qualidade artística incomparável e técnica impressionante. Os ocidentais, em contraste, estavam inutilmente competindo com o rádio, com os filmes e com a televisão, repetindo os mesmo números já conhecidos que eles pensavam ser sucesso garantido por já terem sido apreciados. O medo da mudança transformou a tradição em rotina e, na maioria dos casos, as famílias de circo estavam perdendo o contato com o público em um mundo em rápida e constante transformação. (SLUIS, 1966)²⁰

Na América do Norte, o próprio tamanho das lonas também encorajou os artistas circenses a reduzirem seus números a poucas acrobacias espetaculares que poderiam ser vistas de todo lugar da casa.

¹⁹ Ibidem

²⁰ SLUIS, Fred Van. **Circus in Europa**. Bussum, Hollanda: Van Dishoeck, Van Holkena & Warendorf N. V., 1966.

As transformações trazidas pelo cinema, rádio e televisão e as transformações das sociedades em geral a partir daí causaram forte tremor no mundo do circo tanto na Europa quanto na América do Norte e do Sul.

Até o último quarto do século XX, os artistas de circo nasciam dentro do circo, onde eram preparados para se tornarem artistas. Como mostra Erminia Silva:

Desde o final do Século XVIII, na Europa Ocidental, grupos e formas de expressão artísticas diversas passaram a se identificar como circenses. Eram grupos na maioria familiares, e formaram as “dinastias circenses”. Estas dinastias iniciaram suas trajetórias para as Américas e para o Oriente. O modo de organização do trabalho e do processo de aprendizagem circense manteve as características presentes entre os artistas contemporâneos do período: a transmissão oral do conjunto de saberes e práticas de geração a geração, saberes que davam conta da vida cotidiana, capacitação e formação dos membros do grupo. A organização do circo foi marcada pelas relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país, sem quebrar a forma de transmissão do saber: familiar, coletiva e oral. (SILVA, 2009, p. 25)²¹.

Antes de 1970, alguns produtores de circo estavam tentando modernizar seus shows através de inovações de iluminação, acompanhamento musical etc. Entre eles estavam o inglês Bertram Mills e seus filhos Cyril e Bernard, Jérôme Medrano em Paris e nos Estados Unidos John Ringling North. Mas a mudança fundamental não aconteceu até que a nova geração aceitasse sinceramente e profundamente o modelo russo, com suas escolas profissionais de circo e com seus números e produções inovadoras. Em 1974, Annie Fratellini (herdeira de uma dinastia de palhaços tradicionais de circo) e Alex Gruss Jr. (herdeiro da última dinastia de equestres franceses) criaram em Paris as duas primeiras escolas de circo inspiradas no modelo russo. Seus respectivos departamentos performáticos eram circos focados na criação, embora em ambos os casos dentro de um quadro clássico. Alexis Gruss definiu seu estilo (e nomeou seu circo) como *Le Cirque à l’Ancienne* – o Circo à Moda Antiga (JANDO, 2003)²².

Este fenômeno aconteceu coincidentemente no momento em que os intelectuais europeus, na maioria franceses, estavam refletindo sobre o declínio do circo como uma arte performática. Em 1975, o Príncipe Rainer de Mônaco, um entusiasta do circo, criou o Festival Internacional de Circo de Montecarlo, em que as medalhas de prata e de ouro tornaram-se para o mundo do circo o mesmo que o Oscar representava para a Indústria do Cinema. Em 1977, surgiu em Paris o Festival

²¹ SILVA, Ermínia e Abreu, Luís Alberto de. **Respeitável Público...** O Circo em Cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

²² JANDO, Dominique. **Big Apple Circus: 25 Years.** New York: Big Apple Circus Limited, 2003.

Mundial de Circo de Demain (Festival Mundial de Circo do Amanhã), criado para mostrar e promover a nova geração de artistas de circo, a maioria deles treinado em escolas de circo. Nesta nova atmosfera, o exemplo de ambos, Gruss e Fratellini, rapidamente estimulou experiências semelhantes. Em 1977, Bernard Paul e André Heller criaram o *Circo Roncalli* na Alemanha, restaurando uma escala mais intimista e menos extravagante do que os outros circos alemães de outrora. Em Montreal, Guy Caron fundou a Escola Nacional de Circo em 1980, que foi precursora do circo inovador que Guy Laliberté fundou em 1984, no qual Guy Caron foi o primeiro diretor artístico, o Cirque du Soleil. Nos Estados Unidos, em 1977, Paul Binder e Michael Christensen, que haviam trabalhado com seu número de malabares no *Nouveau Cirque de Paris* de Annie Fratellini, criaram o Big Apple Circus para reintroduzir no país o circo de um picadeiro, mais teatral e intimista. Do outro lado do mundo, na Austrália, Jane Mullet, a ex-diretora de treinamento do renomado programa de jovens, o Flying Fruit Fly Circus, passou três meses do ano de 1992 viajando pela China, Rússia e Europa pesquisando as escolas de circo e depois foi visitar o Canadá e os Estados Unidos da América, onde assistiu aos espetáculos *Saltimbanco* e *Nouvelle Experience*, ambos do Cirque du Soleil. De volta à Austrália, estava resolvida de que era preciso começar uma escola profissionalizante no país a fim de colocá-lo em pé de igualdade técnica e cultural com o resto do mundo, e assim criou a NICA (National Institute of Circus Arts), que graduou sua primeira turma de artistas circenses em 2003 (ALBRECHT, 2006)²³.

Com a criação de escolas de circo a partir dos anos 1970 e com o recrutamento de artistas circenses dos esportes competitivos, o cenário foi transformado e novos artistas invadiram o mercado artístico circense. A Escola de Circo de Moscou e seu modelo de treinamento e preparação de artistas abalou os padrões técnicos e artísticos circenses, influenciando e estimulando a criação de escolas de circo em todo o mundo Ocidental. A França, com subsídios governamentais tornou-se o país onde a formação de artistas por escolas de circo é mais extenso. O país implantou um projeto piramidal de formação para artistas circenses, onde o estudante geralmente participa de um programa de formação de dez anos de aulas preparatórias antes de entrar em um programa de treinamento profissional, que dura mais dois anos de treinamento em teatro, dança, acrobacias e disciplinas circenses específicas, na Escola de Circo de Remy, subúrbio de Paris, para depois ingressar para a Escola Nacional de Circo da França, Châlon, onde os

²³ ALBRECHT, Ernest. **The Contemporary Circus: Art of the Spectacular**. Plymouth, United Kingdom:2006.

estudantes participam de mais três anos de estudos intensivos (ALBRECHT, 2006, p. 18).

As diversas escolas de circo que surgiram pelo mundo desde o surgimento da Escola de Circo de Moscou e os novos empresários aventureiros do circo dos anos 1980 e 1990 foram responsáveis pela redefinição do circo como uma arte performática e pelo surgimento do circo contemporâneo em toda a Europa, Austrália e nas Américas.

1.2 O circo no Brasil

No Brasil, o desenvolvimento da atividade circense acompanhou o circo europeu e firmou-se a partir da migração e da influência das famílias circenses da Europa.

Desde o século XVIII há registro de artistas ambulantes vindos da Europa percorrendo cidades brasileiras. Configuravam-se como pequenos grupos que se exibiam em diversos lugares, assim como nas festas populares do continente europeu.

Segundo Pero Vaz de Caminha, Diogo Dias foi o primeiro a, como gracioso (ator cômico do período), apresentar aos indígenas piruetas, andar com as mãos no chão e as pernas para o ar e a dar saltos reais, que na cultura renascentista portuguesa eram o mesmo que o salto mortal. Lombo de burro era o meio de transporte utilizado por estes artistas que circulavam no Brasil Colônia. As apresentações mais bem sucedidas coincidiam com os dias das festas religiosas, como na Europa (CASTRO, 2005).

Antônio Torres, em seu livro *O Circo no Brasil*, destaca o ano de 1727, quando Dom Frei Antonio de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro, pede instruções ao Santo Ofício sobre como proceder com os ciganos que infestavam as povoações da capitania, principalmente na Vila Rica de Ouro Preto, realizando com grande aparato comédias e óperas imorais (TORRES, 1998, p. 20).

Afonso Ávila, em seu livro *O Teatro em Minas Gerais*, aponta diversas manifestações circenses ocorridas nesta região na segunda metade do Século XVIII e no Século XIX. Eram apresentações teatrais mescladas com números de dança, palhaços e pantomimas completas, comandadas por José Chiarini. Este representante da família Chiarini tinha em seu currículo mais de duzentos anos de tradições circenses em feiras, ruas, praças e mercados da Europa.

No final do Século XVIII e início do XIX, Portugal, por influência do Iluminismo introduziu o discurso do teatro como propagador da civilidade. Iniciou-se a partir daí o debate sobre a função do teatro. Assim, a metrópole instituiu por lei que as cidades da colônia deveriam construir teatros. Construíram-se galpões de madeira com pé direito altíssimo e janelas no alto. Eram os chamados teatrinhos. Diversas famílias e grupos circenses apresentavam-se nestes teatros, inclusive muitos foram construídos por estas famílias. No entanto, estes grupos não entraram para história do teatro brasileiro

por não apresentarem dramas, mas sim comédias, teatro ligeiro, acrobacias, farsas, danças e mímicas.

Antes mesmo de Philip Astley reinventar o espetáculo de circo, artistas chamados de acrobatas, jogralistas ou prestidigitadores já se apresentavam no Brasil e na Argentina. Em 1757, em Rio da Plata, há registros de trabalho do acrobata Arganda e em 1776 do funâmbulo Joaquim Duarte, que também era jogral, acrobata e prestidigitador. Já em 1785, Joaquim Duarte, com um conjunto de artistas, solicita licença para realizar espetáculos públicos de habilidades de mãos, equilíbrios e bailes. Tal licença foi concedida mediante cobrança de uma taxa de oito pesos por noite. Há relatos deste mesmo artista apresentando-se posteriormente em Porto Alegre, no Brasil.

Em 1808, quando a família Real, sob o comando de D. João VI, escapou das forças Napoleônicas e veio abrigar-se na colônia brasileira, aumentou significativamente a navegação entre o Brasil e o velho continente. Isto facilitou ainda mais a vinda de famílias circenses para o país, entre elas as inglesas. Não vinham apenas grandes companhias, mas também representantes de grupos europeus dispostos a tentar a vida aqui e começar seu próprio circo. Alguns vinham e voltavam, outros ficavam, transmitindo seu conhecimento às gerações que os sucediam. Incorporavam negros pela força e pela musicalidade, juntavam também os ciganos e europeus de origem diversas.

Suas rotas giravam movidas pelos ciclos econômicos do Brasil Colônia, especialmente o do café e o da borracha e, em virtude disto, grandes circos estrangeiros visitaram o país. O itinerário destes circos incluía as cidades litorâneas brasileiras e seguia até Buenos Aires. Viajavam nas piores condições possíveis por terras pouco desbravadas, sem contar nunca com o apoio das autoridades, que muitas vezes colocavam empecilhos ao seu trabalho. Seus espetáculos, sempre muito esperados, contavam com a total adesão da população das cidades (BOLOGNESI, 2003).

Uma vez em solo brasileiro, muitos artistas e famílias resolveram permanecer por aqui. Geralmente empregados em companhias e em circos europeus, aqui chegaram com todo o saber circense para construir aqui seu próprio circo, e assim o fizeram. Não possuíam a matéria-prima necessária para reproduzir as casas de espetáculo em que trabalhavam na Europa, mas construíram de forma adaptada os espaços de apresentação e os espetáculos.

Segundo Mario Bolognesi, em seu livro *Palhaços*, o circo brasileiro tomou orientações diversas do circo europeu:

O circo brasileiro não se instalou em uma sociedade com valores aristocráticos consolidados. [...] um dos seus maiores símbolos, o cavalo, não teve, em terras brasileiras, o sentido maior que ocupou na Europa. Aqui, ao contrário, prevaleceu a pluralidade artística dos saltimbancos. [...] O Brasil adotou o espetáculo mesclado, com predomínio das habilidades artísticas e corporais dos ambulantes. (BOLOGNESI, 2003, p. 13).

Basicamente estes primeiros circos organizaram-se em companhias familiares. A família, portadora de saberes e práticas presentes na memória preservada de seus antepassados, fez parte da construção do circo no Brasil. Surgiu então o chamado circo-família, que a partir do Século XIX formou o cenário circense brasileiro. As companhias organizavam-se como uma família estendida e apesar da grande dificuldade de transporte, fixaram-se em cada capital da América Latina. Deslocavam-se entre Buenos Aires e Brasil e incorporavam as danças e bailes locais.

A família Chiarini, que inicialmente trabalhou na Inglaterra com Philip Astley, montou sua própria companhia, e depois de se apresentar no Japão e na África chegou à América Latina. Em 1810 fundou o Parque Argentino e em 1834 apresentou-se em São João Del Rey, no Brasil.

Neste período a fronteira entre as artes era tênue e ser artista significava dominar o corpo acrobático, a dança, a música e a interpretação. Assim, nos primeiros espetáculos de circo que chegaram na América Latina os mesmo artistas que faziam os números circenses faziam as peças e pantomimas nos espetáculos.

Em 1820, o Circo Bradley, de propriedade de um cavaleiro inglês, foi a Buenos Aires. Neste período, vários circos chamavam-se Circo Olímpico em referência à Grécia Antiga. O Circo Bradley autodenominava-se Circo Olímpico Equestre e o cavaleiro inglês apresentava-se como ginete, palhaço, aramista e com fogos de artifício. O Circo Bradley trouxe em seu repertório danças, equilíbrios, cenas cômicas, músicas e pantomimas equestres de Philip Astley. Entre as montagens dos aparelhos aconteciam as reprises cômicas.

Em 1820, além dos grande circos que se apresentavam nas grande cidades, diversos circos e grupos menores já se apresentavam nas festas nacionais brasileiras perto das barracas de comidas, nas ruas, em toldos, dormindo em barracas. Estes grupos, assim como trabalhadores agrícolas, ciganos e índios, eram nômades. Surge

então no país uma lei para fixar este povo na terra. O circense foi quem menos sofreu com esta lei e seguiu seu trabalho de forma itinerante.

Neste período os circenses começaram a fazer a forma de fechamento de espaço para o espetáculo chamado de tapa-beco, para poder cobrar ingresso do público. O espetáculo era vespertino, pois ainda dependia da luz do dia, e acontecia a céu aberto. O próprio público levava sua cadeira para assistir ao espetáculo ou o assistia de pé. Erminia Silva, em seu livro *Respeitável Público... O Circo em Cena*, descreve esta forma arquitetônica:

Um terreno baldio, ladeado por duas casas, recebia na frente e no fundo uma cobertura, como uma cortina de algodão [...] tingido em um buraco feito no chão de terra vermelha e adicionava-se água e cera de carnaúba [...] No meio do terreno, um círculo feito com uma corda – corda de bacalhau – presa por pedaços de madeira, assegurava o espaço para que os artistas e animais trabalhassem. Este picadeiro já media 13 metros de diâmetro [...] Ao lado desse círculo, levantava-se um mastro de eucalipto, jacarandá ou ipê. No topo era colocado um travessão – escandalosa – formando meio T. Na ponta desta escandalosa prendiam-se roldanas, das quais desciam as cordas para os números aéreos, poucos ainda como o trapézio simples. (SILVA, 2009, p. 123).

Ao mesmo tempo em que os circos de tapa-beco existiram, os circenses foram construindo outras formas arquitetônicas adaptadas para a apresentação de seus espetáculos. Entre elas estava a construção chamada de pau-fincado ou pau a pique. Segundo Erminia Silva (Ibidem), esse tipo de circo começou a existir na década de 1870, avançando até o início do século XX. Era montado com uma madeira cortada do mato, doada ou comprada de algum fazendeiro, e esta era serrada e disposta em círculo, fincada no chão e presa uma à outra, pregada ou amarrada com cordas. Esta estrutura recebia um pano de algodão em volta. Este circo inicialmente não era coberto nem iluminado, portanto suas apresentações também eram diurnas e o público continuava a assistir ao espetáculo em pé ou com cadeira trazida de casa. Muitos circos ficavam fixos e vários seguiam a mesma rota utilizando a estrutura deixada por outros circos. Era feita uma caranguejeira²⁴ de ipê com morto e cordas para se pendurar o trapézio.

Em sua dissertação de doutorado, Daniele Pimenta (2009)²⁵ mostra que a criação de uma cobertura envolvia todos os circenses, incluindo mulheres e crianças. Esta cobertura, inicialmente feita de um pano de algodão, protegia apenas o público

²⁴ Caranguejeira: Madeira presa em um mastro, tensionada com cabos para firmá-la, que na época eram feitas de madeira da árvore Ipê.

²⁵ PIMENTA, Daniela. **A Dramaturgia Circense**: conformação, persistência e transformações. Campinas: Unicamp. Dissertação de Doutorado, 2009.

do sol e protegia para que as apresentações aéreas não fossem vistas de fora do circo. No final do século XIX os circenses desenvolveram o enceramento, um método de impermeabilização desta cobertura com uma mistura à base de cera de carnaúba, querosene e parafina otimizada por eles depois de várias experimentações e aprimorada até sua maior eficácia. Isto possibilitou aos circenses a realização do espetáculo com chuvas fracas e o início dos trabalhos à noite. Os recursos de iluminação também se desenvolveram a partir daí. Os circenses passaram a diferenciar os espetáculos diurnos e noturnos, aumentando também o valor dos ingressos.

No final do século XIX apareceram no Brasil diversos circos estrangeiros com o nome de Circo Olímpico. Eles publicavam propagandas enormes nos jornais, anunciando cenas cômicas sobre o cavalo e pantomimas.

Em São Paulo, com o enriquecimento da cidade devido ao ciclo econômico do café houve um aumento da malha ferroviária e os circenses passaram a anunciar em suas propagandas que haveria bonde ao término da função noturna. O transporte coletivo gerou crescimento econômico e estimulou as artes em geral. Os circenses passaram a utilizar muito o trem e começaram a ir com ele até Campinas e para o interior.

Além dos circos que eram montados perto do centro da cidade de São Paulo havia muitos outros que iam para longe dos centros, inclusive que atravessavam o Rio Tietê e armavam sua estrutura do outro lado. No Rio de Janeiro, o circo, além de ocupar o centro da cidade, ia para bairros mais afastados como São Cristóvão.

Com o crescimento das grandes cidades e com os elencos dos circos em sua maioria agora já falando português, os textos teatrais passaram a ser cada vez mais incorporados nos espetáculos circenses, sempre chamados de pantomimas. As montagens das pantomimas históricas e bíblicas eram as mais recorrentes. Há indícios de que muitas pessoas trabalhavam nestas montagens, inclusive a população local das cidades, que fazia figuração.

Os circos em sua maioria possuíam nesta época palco-picadeiro. As montagens aconteciam ali com música, sons, palavras, mas ainda não eram chamadas de teatro. Havia na época também o teatro ligeiro ou novelinha de folhetim, que era em quase sua totalidade cômico, lidando com problemas sociais e políticos da época. O povo adorava o circo e o teatro ligeiro e lotava os espetáculos. Havia no momento um debate entre o teatro sério e o teatro ligeiro. Os circos respondem a este

debate em seus anúncios de jornais, propondo ao público rir à “bandeiras desfraldadas” (SILVA, 2007).

Em suas propagandas, o Circo Chiarini anunciava-se como um espetáculo modelo, fonte de saúde e o lugar mais fresco e higiênico da Corte. Havia na época a crise da febre amarela no Rio de Janeiro e um debate em torno da saúde pública, proibindo conglomerados de pessoas em lugares fechados.

Havia muito preconceito e debates desqualificando os espetáculos de circo como amorais. No entanto, quem ia ao circo eram as famílias em geral e isto incomodava. Ao elaborar suas propagandas, os circenses, como pessoas letradas, respondiam aos debates e preconceitos da época.

Em 1876, o Grande Circo Chiarini volta a São Paulo e se apresenta no Largo de São Bento. Os circenses começam a fundar vários zoológicos no Brasil e a dar visibilidade aos animais. Em 1880, o Largo da Concórdia, com novas levas de imigrantes, vira o grande centro artístico de São Paulo.

No final do século XIX, as cidades brasileiras já possuíam suas companhias circenses fixas com temporadas extensas e também recebiam as companhias itinerantes, ambas com um público numeroso. Havia uma multiplicidade de gêneros e estilos e os circenses apresentavam-se em cafés e *music halls* com outros artistas. Os circos de pavilhão com estrutura interna parecida com um teatro e palco frontal se multiplicaram. Circos e companhias de diferentes estruturas conviviam. Como em todas as épocas, não se podia falar em circo no singular, eram diversas as formas de fruição da arte circense.

Segundo Daniele Pimenta²⁶ em sua dissertação de doutorado, as relações entre os artistas locais e os circenses nas cidades ampliaram ainda mais as possibilidades técnicas e artísticas da concepção das pantomimas e estas se tornaram o ponto alto dos espetáculos circenses. As pantomimas dialogadas começaram a se desenvolver mais e mais e o espetáculo se reconfigurou. A partir daí, o universo temático das pantomimas e os roteiros dramáticos circenses saíram do quadro das tradições, da reprodução e transformação da prática de modelos repassados entre os artistas desde suas origens europeias para uma nova realidade de tratamento teatral do espetáculo em uma temática popular brasileira. A fala abriu outras perspectivas de comunicação e de investigação estética. As músicas e ritmos brasileiros circulavam

²⁶ PIMENTA, Daniela. **A Dramaturgira Circense**: conformação, persistência e transformações. Campinas: Unicamp. Dissertação de Doutorado, 2009.

também intensamente nos circos, que foram os principais divulgadores dos ritmos brasileiros, especialmente os nordestinos.

Em 1889 é construído um Polytheama em São Paulo e em 1893 a cidade já tinha duzentos mil habitantes, oito jornais e três teatros. O jornal *O Estado de São Paulo* anuncia em 1892, detalhadamente, a apresentação de uma pantomima aquática na cidade. As pantomimas aconteciam na França e três anos depois já estavam sendo apresentadas também no Brasil.

Em 1894, anuncia-se a dança serpentina com iluminação com a bailarina Louie Fuller, contemporânea a Isadora Duncan. Há no momento uma revolução da estética da dança na Europa e o circo apresenta esta novidade. Isto mostra a contemporaneidade do espetáculo circense em termos de tecnologia, dramaturgia, dança e arte em geral.

Em 1901, a única foto durante todo ano que se viu no jornal *O Estado de São Paulo* foi a de Benjamin de Oliveira, condecorado com medalhas de reconhecimento de empresários e do público em geral. (SILVA, 2007) Ele apresenta-se como ator, empresário, clown, acróbata e autor. Eduardo das Neves, contemporâneo de Benjamin de Oliveira, é outro ator e cantor negro que se apresentava no circo brasileiro.

O Rio de Janeiro inteiro estava tomado por circos. Estes apresentavam pantomimas, touradas, ginásticas, funambulismo, mímica, bailarinas, zoológicos, tiro ao alvo, bailados e música. Muitos palhaços cantores, como Eduardo das Neves, trabalhavam nos circos e foram por isto os grande divulgadores das modas e ritmos brasileiros. O circo abrigava todas as artes. Precursores do samba apresentavam-se no circo, entre eles *Heróis Brasileiros*, *Teimosos da Gamboa*, entre outros. Além disto, lutas aconteciam nos circos. Em 1909, há em jornais propaganda de vários campeonatos de boxe acontecendo nos circos e em 1913 acontece o primeiro Campeonato Nacional de Capoeira, também no circo.

Neste momento o circo incorporava tudo em seu espetáculo, desde tecnologia, artes, entretenimentos, jogos etc. O circo era estruturado pelas famílias circenses, mas também incorporava artistas de rua que conheciam a realidade do país. E todos iam ao circo assistir a esta mistura. O teatro não chegava onde os circos se apresentavam e, por isso, atores, dançarinos e músicos iam ao circo para terem maior visibilidade.

Diferentemente dos Estados Unidos, no Brasil não houve grande desenvolvimento das *menageries* e a presença de animais reduziu-se aos grandes circos que circulavam pouco e permaneciam em temporadas longas nas cidades

grandes, isto graças à realidade das precárias condições de transporte e alimentação em nosso território, aliada ao calor excessivo. Os circos que possuíam animais e se aventuraram pelo interior tiveram que vender seus animais para outros circos ou os perderam, mortos pela fome ou desidratação. Os substitutos das atrações zoológicas foram os palhaços, expandindo e evoluindo a participação cômica nos circos com suas entradas e reprises, números musicais e pantomimas. Estes se tornaram figuras exponenciais das quais dependia substancialmente o sucesso da companhia. (PIMENTA, 2009)

No início do século XX, o Brasil passou por fortes transformações, assim como todo o mundo. Houve diversos avanços tecnológicos como a invenção do disco, do avião, da fotografia. O circo estava em contato e em sintonia com todas as inovações tecnológicas e sempre as incorporou. Fotografias dos artistas eram vendidas ao final das sessões. Neste período, diferentemente dos Estados Unidos, o Brasil não possuía circos itinerantes grandes. A maioria dos circos itinerantes grandes que percorriam o Brasil e a América Latina era de origem estrangeira. Estes circos apresentavam apenas o espetáculo de variedades, com a presença de feras e animais amestrados. Os circos brasileiros, considerados de pequeno e médio porte, buscaram uma solução para substituir estas atrações, apresentando uma primeira parte com número de variedades e uma segunda parte com o teatro ou pantomimas. Ao mesmo tempo, os mais diversos tipos de circo em termos de tamanho e de espetáculo estavam circulando pelo Brasil em suas mais diferentes cidades, pequenas, médias e grandes.

As propagandas dos circos neste período sofreram algumas transformações. Os circos passaram a abandonar o título de pantomimas e a utilizar em seu lugar operetas, farsas ou paródias, comédias, drama, revista, burlesco. A partir daí surge o circo-teatro. Autores reforçam a ideia de que Benjamin de Oliveira foi o grande inventor do circo-teatro brasileiro. No entanto, diversas companhias de fora já traziam havia tempos pantomimas e operetas para o espetáculo circense no Brasil. Portanto, o espetáculo circense brasileiro, desde a presença das primeiras companhias de circo, sempre foi híbrido de elementos teatrais, tanto pela atuação do palhaço, quanto pela encenação das pantomimas dos mais variados portes. No entanto, os próprios circenses só consideraram que faziam teatro a partir do início do século XX.

O circo-teatro encontrou no Brasil um solo fértil para a multiplicação e a popularização de sua arte. Introduziu o melodrama, que invadiu a cena circense com adaptações de romances e folhetins e se difundiu rapidamente. A fala passou a se apoiar em um texto teatral escrito, que muitas vezes era transmitido oralmente. O

circense passou a construir a partir de então uma dramaturgia teatral circense, adaptando romances, folhetins, textos bíblicos, textos teatrais, operetas e filmes.

Na Argentina, no mesmo período, começou a surgir uma dinastia circense chamada crioula, que também se dedicou ao desenvolvimento da teatralidade circense e do espaço cômico em seu espetáculo a partir do uso maior de textos e da fala.

Entre os palhaços que se tornaram famosos na época encontra-se Piolin. Nascido em 27 de março de 1897 em Ribeirão Preto, no interior paulista, no circo que pertencia a seus pais, começou a fazer sucesso no Circo Irmãos Queirolo no início dos anos 1920. Em 1925 associou-se a Alcebíades Pereira e montou seu circo no Largo do Paissandu em São Paulo, onde viveu sua fase de glória. O presidente Washington Luiz era seu fã e tinha cadeira cativa todas as quintas-feiras no seu circo. Os modernistas, fãs assíduos de Piolin, escreviam frequentemente a respeito dele em jornais e revistas. Em 1929, no dia do seu aniversário, os modernistas homenagearam Piolin com um almoço que chamaram de Festim Antropofágico. Considerando que os antropófagos comiam o inimigo para adquirir suas qualidades, o ato simbólico de “comer Piolin” constituiu-se numa verdadeira consagração ao palhaço (CENTRO DE MEMÓRIA DO CIRCO).

O palhaço Piolin considerava a presença do teatro no circo uma invasão, como pensavam outros circenses da época. No entanto, ele mesmo escreveu várias comédias e tornou-se um dos mais produtivos autores da dramaturgia cômica circense.



Figura 4 - Palhaço Piolin (CENTRO DE MEMÓRIA DO CIRCO).

O circo-teatro brasileiro teve sua fase áurea entre 1930 e 1950. Os circenses deste período já eram filhos do circo-teatro e portanto tinham aprendido a arte de fazê-lo desde o berço. Os diretores de circo, que possuíam mentalidade empreendedora, construíram seus circos como verdadeiros teatros, com poltronas reclináveis e com o uso de picadeiro e de palco. Os circos possuíam urdimento para o recolhimento e troca dos telões que compunham os cenários. Havia circos que possuíam palco sobre trilho, que possibilitava a rápida mudança de cena ou suas sobreposições. Havia até circo com palco giratório, para que uma cena acontecesse enquanto a próxima estava sendo preparada atrás do telão. O telão pintado de fundo era um ícone da estética circense do circo-teatro.

Segundo Daniele Pimenta (2009), ao deixarem as pantomimas e comédias de picadeiro para adotar textos teatrais, os circenses passaram a separar as artes que originalmente eram mescladas nos espetáculos circenses, transferindo a teatralidade exclusivamente para a segunda parte do espetáculo.

Devido a diversos fatores, tais como instabilidade política, econômica e social, influência das mídias e tragédias, o circo brasileiro sofreu diversas crises ao longo de seu desenvolvimento. A partir de 1950 o circo-teatro começou a perder força no país e passou a ser mais interessante para os empresários de circo investir na ampliação do repertório de variedades, com seu próprio elenco. Daniele Pimenta mostra que, para sua sobrevivência, os circos procuraram novas possibilidades estratégicas para atrair o público:

Entre as alternativas procuradas na tentativa de incremento dos espetáculos, as companhias recuperaram um hábito que remonta às primeiras etapas de desenvolvimento do Circo no Brasil: a contratação ou cessão da segunda parte do espetáculo para artistas de outros meios. Assim, cantores populares, humoristas, atores e apresentadores de televisão, radialistas, shows de bonecos supostamente da Disney e lutadores de luta-livre frequentaram assiduamente o meio circense, sobretudo na periferia.” (PIMENTA, 2009, p. 100).

Como nos mostra Erminia Silva, o circo brasileiro foi importante protagonista no desenvolvimento cultural do país:

[...] a rica produção circense brasileira, em todo seu desenvolvimento, desde suas origens no século XVIII até o início do século XX [...] foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses [...] divulgavam e mesclavam vários ritmos musicais e textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. [...] o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX e até meados do século XX. (SILVA, 2009, p. 48).

Apesar disto, a autora verificou que “[...] muito pouco se escreveu sobre o circo no Brasil, apesar de as artes circenses terem sido protagonistas e parceiras no processo histórico da produção cultural artística brasileira [...]”.

O circo brasileiro, configurado em sua estrutura como circo-família, manteve um contato intenso com as novas empresas de comunicação artística, entre elas inicialmente o rádio e, mais tarde, também a televisão. Circenses passaram a gravar discos, participar de programas de rádio, ao mesmo tempo que os artistas destes veículos também se apresentavam no circo. Houve uma participação efetiva de homens, mulheres e crianças circenses em todas as fases de construção destes veículos, o que tornou o circo-família coadjuvante na construção de novas linguagens culturais urbanas e forte concorrente destes veículos, em busca do público dos diversos setores sociais das cidades (SILVA, 2009).

O circo-teatro cobriu a ânsia pela representação teatral no interior do país onde o teatro não chegava. E o circo de variedades veio suprir a carência cultural nas realidades mais longínquas, totalmente desprovidas de políticas públicas culturais. O palhaço, segundo Mario Bolognesi (2003), foi em ambos a figura central, tendo papel significativo nas práticas teatrais. A pluralidade dos espetáculos propiciou ao palhaço o desempenho de papéis e funções que o espetáculo clássico europeu desconhecia, criando as entradas, reprises e exercitando a própria prática teatral.

Logo em seguida ao auge do circo-teatro no Brasil, após a segunda Guerra Mundial, o país adquiriu estabilidade e alcançou o desenvolvimento econômico. As grandes cidades entraram em clima de otimismo e houve um grande desenvolvimento da música e das artes em geral. Houve uma crescente demanda pelo consumo nas camadas urbanas e uma industrialização crescente. Em 1950 chegou ao Brasil o primeiro televisor e em 1953 duzentos e cinquenta mil aparelhos já funcionavam no país.

Muitos circenses tradicionais afirmaram que a televisão foi a principal causa do declínio e da crise que a partir daí se instaurou no mundo do circo. No entanto, diversos fatores podem ser citados como desencadeadores de tal crise. A substituição do transporte em vias férreas pelas rodovias encareceu substancialmente o transporte dos circos, aumentando as dificuldades econômicas, haja vista que os circos dependiam exclusivamente da bilheteria, sem subsídios governamentais ou privados.

A urbanização, o crescimento da construção civil e a especulação imobiliária tiraram os circos dos grandes centros urbanos e estes passaram a encontrar espaço

apenas nas periferias das grandes cidades. Durante mais de 30 anos, Piolin teve seu circo armado em São Paulo, no Largo do Paissandu, e depois nos bairros do Brás, Paraíso e Marechal Deodoro e, por fim, na Avenida General Osório da Silveira (em local onde hoje funciona um bingo) onde permaneceu por 18 anos até ser despejado, no final de 1961, pelo IAPC, antigo INPS. O motivo alegado na época foi a construção de um hospital, mas nada no local foi erguido até o início da década de 80. O despejo de Piolin tornou-se, assim, símbolo do descaso dos poderes públicos com o circo. Em 1972, numa iniciativa de Pietro e Lina Bo Bardi, organizadores da exposição do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, o Circo Piolin foi armado no Belvedere do MASP. Nesse mesmo ano, 27 de março, data do aniversário de Piolin, foi declarado oficialmente como o Dia do Circo. O palhaço Piolin faleceu em setembro de 1973 sem ter realizado seu grande sonho, montar uma escola de circo para que este pudesse continuar existindo.

O grande incêndio que aconteceu no Gran Circo Norte-Americano em Niterói em 17 de dezembro de 1961 contribuiu para denegrir a imagem do circo no Brasil. Nesta tragédia morreram mais de quinhentos espectadores e muitos outros ficaram feridos, tornando esta a maior tragédia já registrada na história do circo. Até então, o maior registro de acidente em circos referia-se ao incêndio que aconteceu em 1944 em Connecticut, EUA, no Circo Ringling Brothers, em que morreram 168 pessoas. O incêndio no Gran Circo Norte-Americano teve repercussão em todo o país, e repercutiu inclusive internacionalmente.

Diversos fatores podem ser citados como causa da crise que o circo sofreu a partir da década de 1960. No entanto, um fator muito importante passa despercebido nos discursos em geral e também no discurso do circense tradicional. Acontece a partir das décadas de 1950 e 1960 uma ruptura, segundo Erminia Silva, no modo de transmissão da tradição através do modelo de socialização, formação e aprendizado dentro do circo-família. O conhecimento do funcionamento do circo como um todo, que foi preservado na memória das famílias circenses por séculos, deixou de ser compartilhado coletivamente e os circenses deixaram de transmitir seu conhecimento para uma determinada geração.

A partir daí, o circo brasileiro passou por significativas transformações em sua forma de organização. Passou a imperar nos circos o formato empresarial capitalista do contrato de mão de obra especializada. As pequenas e médias companhias em sua maioria voltaram a privilegiar o espetáculo exclusivamente de variedades, abandonando a segunda parte de teatro. As grandes companhias de circo como o

Circo Garcia, Tihany, Beto Carrero, Vostok, entre outros, adotaram a diferenciação e divisão do trabalho. O contrato de trabalho, ainda quase sempre verbal, relegou aos artistas apenas a apresentação de seus números e o cuidado com seus aparelhos. Nos circos de pequeno e médio porte ainda prevalecem os laços familiares. (BOLOGNESI, 2003, p. 49).

Os circos passaram a atuar regionalmente, não mais percorrendo todo o território nacional. No Sul e Sudeste do país, artistas circenses tradicionais não trabalham mais nas ruas, sendo a lona o local privilegiado de sua atuação. No Norte e Nordeste do país há ainda um número grande de artistas circenses de rua, além de inúmeras lonas.

No final da década de 1970 consolida-se no Brasil o movimento, iniciado na década de 1920 na antiga União Soviética, de construção de escolas de circo, trazendo a transmissão do conhecimento das artes do circo para fora do grupo familiar circense. Tal movimento aconteceu concomitantemente aos movimentos da Europa Ocidental, Austrália e Canadá e em 1978 surgiu a Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em São Paulo. Em 1982 foi fundada a Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro. Ambas as iniciativas foram de circenses de lona aliados a instituições governamentais.

Em 1978 tornou-se realidade o grande sonho do famoso palhaço Piolin: a criação da primeira escola de circo no Brasil, que, numa justa homenagem, recebeu o nome de Academia Piolin de Artes Circenses. Sem apoio dos poderes públicos, encerrou suas atividades em 1983. Mas serviu de exemplo e inspiração para a criação das muitas escolas de circo que hoje existem no Brasil.

No entanto, há registro de grupos que já procuravam intercâmbios e aulas para uso das técnicas circenses em seus espetáculos antes mesmo do surgimento das escolas, entre eles o Grupo de Teatro Mambembe, que investigou a comicidade do palhaço circense e o grupo Tenda Tela Teatro, que chegou a comprar uma lona e criar o Metrôpole Arte Circo.

Logo em seguida, foi fundada a Escola Nacional de Circo (ENC), da Funarte, em 1982. A escola é até hoje a única escola oficial de formação de técnicos em artes circenses da América do Sul. É também a única mantida pelo Ministério da Cultura no Brasil. Em três décadas formou uma quantidade significativa de profissionais empregados nos maiores circos do mundo, entre eles o Cirque du Soleil e o Ringling Brothers. No Brasil, formou grupos e companhias e forneceu artistas independentes

para circos grandes como o Le Cirque Irmãos Stevanovich, que é composto totalmente por artistas formados na ENC.

A escola abriga uma quantidade significativa de artistas estrangeiros, principalmente oriundos da América Latina, de países como a Argentina, o Chile e o Uruguai. Localizada na cidade do Rio de Janeiro, a estrutura da ENC foi inicialmente composta por uma lona de quatro mastros com capacidade para três mil espectadores, salas de dança, musculação, fisioterapia, refeitório e oficina para confecção, conserto de aparelhos e figurinos. Em novembro de 2012 foi inaugurada a nova sede da escola, agora com uma edificação além da lona.

Segundo Guilherme Veiga em seu livro *Ritual, Risco e Arte Circense*, até 2002 os professores da ENC eram na sua totalidade membros de famílias tradicionais circenses e:

[...] pessoas de notório saber e não indivíduos formados por instituições formais, como a própria instituição na qual trabalham. Cada professor da ENC é um arquivo vivo da própria história do circo e das artes acrobáticas no Brasil e na América Latina, autênticos mestres em suas áreas, esse corpo de profissionais constitui um patrimônio cultural único de valor inestimável. (VEIGA, 2008, p. 223).

O mesmo autor notou em sua pesquisa a idade avançada, entre 60 e 65 anos, destes mestres, muitos já aposentados atualmente. O corpo de professores conta hoje com profissionais formados pela escola que trabalharam como artistas circenses em circos, parques e diversos tipos de show no Brasil e no mundo. Não existe um método formal para o ensino de qualquer atividade acrobática, transmitida de forma empírica, e o conhecimento é passado de modo exclusivamente oral e prático.

Segundo a Fundação Nacional de Artes - Funarte, a missão da Escola Nacional de Circo do Brasil é preservar a tradição da arte circense por meio de seu ensino regular e sistêmico, criando um espaço cultural legítimo, aberto à reflexão e à experimentação. Seu objetivo é formar o artista circense através do domínio de habilidades e técnicas, capacitando-o para: elaboração e execução de números com excelência; montagem de equipamentos com segurança; organização do espaço cênico circense; domínio dos fatores técnicos que interferem na realização dos espetáculos; reciclagem e especialização de profissionais circenses do Brasil e do exterior.

A Escola Nacional de Circo proporciona a vivência e o aprofundamento técnico nas mais variadas modalidades que compõem as artes circenses. São elas: técnicas de manipulação (malabares, laço, bastão do diabo/ bastão chinês, diabolô, entre

outras); técnicas de acrobacias aéreas (trapézio de voos, simples e duplo, em balanço, quadrante, bambu, corda lisa, indiana simples e dupla, marinha, passeio aéreo, tecidos, argolas, liras, faixas ou tiras, entre outras); técnicas de acrobacia (antipodismo na tranca e icários, solo, contorção, aros chineses, escadas, cadeiras, macas russas, barras russas, báscula, mini-tramp, trampolim acrobático, dândis, adágio, entre outros); equilíbrio (paradas de mão e de cabeça, bola, cadeiras, perna de pau, monociclo, rola-rola, arame baixo, alto, bambo, inclinado, patinação, entre outros) e técnicas específicas (pirofagia, força capilar e dental, comicidade, entre outros).

Os cursos oferecidos são:

- 1) Básico em Artes Circenses, com duração de dez meses não consecutivos e, ao final do curso, apresentação de um número individual e um coletivo como requisito para sua conclusão. O ingresso no curso ocorre por meio de processo seletivo por vídeo e as vagas são oferecidas de forma equânime entre as regiões geográficas do Brasil, para candidatos brasileiros com idade entre 18 e 25 anos. O curso básico tem feito parte do programa de bolsas da Funarte.
- 2) Técnico em Artes Circenses, curso completo de formação em artes circenses. Tem duração de sete semestres e ao final destes os alunos realizam um espetáculo de formatura como conclusão do curso. A admissão para este curso se dá por concurso público. Para se inscrever neste concurso é necessário ter idade mínima de 14 anos, estar matriculado em escola regular ou ter concluído o ensino médio e gozar de boas condições de saúde física e psicológica. Para avaliação do aluno é realizada uma análise qualitativa de seu desempenho no processo de concepção, produção e interpretação artística e na aplicação, neste processo, de elementos e valores estéticos, técnicos e materiais.
- 3) Reciclagem, com duração de três meses, nos quais artistas circenses com experiência comprovada se aperfeiçoam nas modalidades às quais se dedicam.
- 4) Extensão, um curso livre com duração máxima de três meses em que se pretende reunir artistas circenses, sem experiência comprovada, interessados em obter conhecimentos básicos sobre novas técnicas (FUNARTE).

Desde a formatura da primeira turma de alunos da Escola Nacional de Circo surgiram diversos grupos de artistas formados pela escola. Os pioneiros foram a Intrépida Trupe, hoje com vinte anos de existência, o Teatro de Anônimo e Os Irmãos Brothers.

Em 1982 surge na Bahia a Escola Picolino de Artes do Circo. A partir da segunda metade da década de 1980, junto com as primeiras escolas de circo no Brasil, diversos projetos sociais foram organizados por iniciativas governamentais e não governamentais. Contavam inicialmente com mestres tradicionais de circo, mas posteriormente incorporaram professores formados por escolas de circo. Estes projetos passaram a utilizar o circo como ferramenta pedagógica e de inserção social.

Em 1984, em São Paulo, José Wilson Leite, de família tradicional de circo, após viajar pela Europa e ganhar medalha no Festival Internacional de Circo de Montecarlo na França, influenciado pelo movimento de surgimento de escolas de circo, fundou o Circo Escola Picadeiro em São Paulo. A escola era uma iniciativa privada e tinha também finalidade social, abrigando jovens da periferia da cidade. Situada em bairro nobre de São Paulo, atraiu, no entanto, alunos das mais variadas classes sociais e formações. José Wilson Leite, o diretor e fundador da escola, afirma que no início não sabia como gerir uma escola. Tinha o conhecimento de muitos números circenses e convidou alguns circenses tradicionais, entre eles Roger Avanzi e Tadeu Paty, que já haviam dado aulas na Academia Piolin de Artes Circenses, e o mestre Maranhão. José Wilson conta que desde o início as famílias tradicionais de circo tiveram uma resistência muito grande em relação às escolas de circo, e encontrou resistência a seu empreendimento até mesmo dentro de sua família.

No segundo ano de funcionamento da escola, José Wilson Leite uniu-se ao diretor de teatro Cacá Rosset, do grupo Ornitorrinco, e juntos criaram o espetáculo *Ubu*. O espetáculo trazia técnicas circenses para sua encenação e foi um sucesso de público e crítica. Depois disto, diversos artistas teatrais procuraram o Circo Escola Picadeiro para fazer aulas de circo e agregar as artes circenses ao seu trabalho. Tal iniciativa gerou o movimento de criação de novos grupos circenses na cidade, grupos que traziam a novidade de não pertencerem a famílias tradicionais circenses, possuírem vida sedentária na cidade de São Paulo, formação acadêmica em muitos casos e terem aprendido a arte circense dentro da escola de circo.

Entre estes grupos, os pioneiros foram os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, o Acrobático Fratelli, o Circo Mínimo, a Cia. La Mínima, a Nau de Ícaros, o Circo Nosotros e o Circodélico. Em sua grande maioria, os artistas destes grupos foram alunos no Circo Escola Picadeiro. A produção destes grupos era inicialmente composta de espetáculos de rua ou criados para palco teatral e utilizava a técnica circense em função de encenações com uma dramaturgia. Também passaram a

utilizar a arte circense como meio de divulgação ou promoção de produtos, marcas e estabelecimentos comerciais, difundindo a arte circense no meio corporativo.

O Acrobático Fratelli especializou-se em grandes produções técnicas e em shows que pudessem ser apresentados para um público numeroso em espaços ao ar livre e invadiu o mercado de eventos corporativos com seus números circenses e apetrechos voadores, mesclando técnicas de alpinismo e circo. O grupo abriu um galpão para aulas, ensaios e treinamentos, inicialmente no bairro do Itaim em São Paulo e depois na Granja Viana. André Caldas, fundador e diretor da companhia, descreve abaixo a contribuição do trabalho do Acrobático Fratelli para o circo brasileiro:

Nossa maior contribuição técnica para o circo foi o desenvolvimento de equipamentos e acessórios para números e efeitos aéreos, nossa especialidade. Nossa evolução e contribuição técnica deu-se devido a vários fatores. Após o surgimento das escolas de circo, pessoas de outras áreas começaram a frequentar os picadeiros. Artistas, engenheiros, músicos, arquitetos, professores de educação física, etc., trouxeram novos ares para o circo. Conosco não foi diferente pois fomos a primeira geração de circenses que não nasceram no circo.

Várias evoluções contribuíram para aperfeiçoamentos técnicos no circo, tais como o desenvolvimento rápido dos equipamentos de alpinismo e equipamentos para efeitos de cinema, entre outros. A indústria contribuiu com aprimoramentos na área de segurança no trabalho.

No nosso caso, sempre colaboramos para estas evoluções já que trabalhamos em várias áreas do mercado e sempre temos oportunidades para testar novos materiais e efeitos. Um grande diferencial técnico em nossa equipe é que todos os nossos funcionários fazem regularmente cursos de trabalho e resgate em altura, trabalho em espaços confinados e primeiros socorros, além de investimentos em treinamentos e aperfeiçoamentos em várias áreas. Temos também o compromisso com a qualidade e o cuidado com os equipamentos que usamos, muitas vezes criados por nós mesmos e várias vezes com ajuda de engenheiros e outros profissionais gabaritados. (informação verbal)²⁷.

A fotografia a seguir mostra a primeira formação da companhia Acrobático Fratelli. Da esquerda para direita: em pé, Kiko Belucci, Kiko Caldas, Paulo Vasconcelos, André Caldas, Luis Ramalho e Guto Vasconcelos; agachados, Felipe Matsumoto e Marcelo Castro.

²⁷ Depoimento fornecido por André Caldas em março de 2013.



Figura 5 - Companhia Acrobático Fratelli.

A Companhia Acrobático Fratelli criou o espetáculo chamado *Uma noite e tanto*, que contava com um elenco de dez artistas circenses e uma banda com sete músicos tocando ao vivo.

Até hoje, a Companhia Acrobático Fratelli cria espetáculos, produz shows, participa de gravações de filmes fornecendo dublês e atores acrobáticos, assim como realizando a parte técnica e criando performances para eventos em geral.



Figura 6 - Espetáculo *Uma Noite e Tanto*. Na foto, Kiko Belucci e Monica Alla.



Figura 7 - Kiko Belucci, André Caldas, Kiko Caldas e Georgia Branco no espetáculo *Uma Noite e Tanto*.

Em 1988, Rodrigo Matheus, recém-formado em teatro pela Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP) e aluno do Circo Escola Picadeiro, após viajar pela França e assistir no Festival de Voiron em julho de 1987 a diversos espetáculos que misturavam o circo e o teatro, estreou em São Paulo, no Teatro do Bexiga, atual Ágora, em 05 de maio de 1988 o espetáculo *Circo Mínimo*, que fundou a companhia circense com o mesmo nome. O espetáculo foi indicado para o prêmio Mambembe de teatro daquele ano na categoria de revelação pela pesquisa de linguagem.

Após a temporada do espetáculo *Circo Mínimo*, Rodrigo Matheus viajou novamente e estudou circo na Inglaterra, em Bristol, por três anos, na escola Fool Time. Os professores desta escola hoje dirigem a escola Circomedia na mesma cidade. Depois estudou circo durante um ano na França, onde conheceu a trapezista Deborah Pope, com a qual montou um número de double trapézio que apresentou por sete anos pelo mundo. Em 1992 Rodrigo voltou ao Brasil, escreveu e estreou sem nenhum incentivo financeiro um novo espetáculo chamado *Prometeu*.

CIDADES DA BAHIA

SEXTA-FEIRA, 20/9/96
A. 1
Bahia
HOJE

I SEM TOCAR NO CHÃO

'Prometeu': teatro nas alturas

Prometeu é um espetáculo vertical onde o herói protagonista é acorrentado pelos pés, sem tocar no chão. É um solo que traz à cena o ator Rodrigo Matheus em uma performance arrojada e vertiginosa. A peça será realizada no Terreiro de Jesus, hoje, às 18 horas, onde será utilizada uma escada magirus do Corpo de Bombeiros para colocar o ator amarrado a um par de cordas que fica suspenso a cerca de sete metros de altura do chão. Uma experiência imperdível. A peça é aberta ao público, sem cobrança de ingressos.

A montagem tem direção de Cristiane Paoli e estreou em 1993, no Teatro Mars, em São Paulo. De lá para cá, já se apresentou em diversas praças, tendo participado em março deste ano da programação do Festival de Curitiba. Lá, acabou sendo o espetáculo preferido do público dentre as vinte peças exibidas, segundo pesquisa divulgada à época pelo Instituto Paraná. Em Curitiba, a montagem também foi para a rua, utilizando-se da escada magirus do Corpo de Bombeiros. Realizado na rua, o espetáculo *Prometeu* também acabou por somar o maior público do festival: mais de duas mil pessoas em duas apresentações.

Prometeu é uma peça escrita por Ésquilo. Referência da tragédia grega, o texto conta as proezas de um astuto deus que se associa ao seu primo, Zeus, para destronar o terrível Cronos, pai de Zeus. Cronos havia devorado todos os seus filhos para que nenhum atentasse contra o pai. Sobre apenas Zeus que, unido a Prometeu, conseguiu as honras supremas do Olimpo. Só que a astúcia de Prometeu passa a amedrontar Zeus, que manda exilar seu primo no planície fértil e lugar ermo e distante.

Solitário, Prometeu cria do barro pequenos seres à semelhança dos deuses e rouba o fogo dos céus para dá-lo à sua criação. Com o fogo, energia vital para a vida, a nova raça prospera e não depende mais do Olimpo. Furioso, Zeus ordena que Hefesto faça uma mulher, Pandora, a quem dá uma caixa e manda entregá-la a Prometeu. Mistro de criador, herói e divindade, Prometeu é um nome que se traduz como "previdente". Evidentemente, o astuto titã não se rendeu aos encantos de Pandora mas seu irmão, Epimeteu, o "imprudente", apaixonou-se pela moça e acabou por abrir a caixa maldita. Assim, os males da caixa de Pandora espalharam-se pelo mundo, comprometendo irremediavelmente a obra de Prometeu.

TEATRO E CIRCO

O espetáculo inspira-se nas coreografias aéreas da americana Elizabeth Streb e no movimento do *new circus*, cada vez mais forte na Inglaterra e que resulta da fusão de técnicas teatrais e circenses. Nessa montagem há também uma contemporização do texto, dando-lhe um tom de história em quadrinhos. "Leio gibis desde os cinco anos e acho que os super-heróis, assim como o circo, estão em meu subconsciente", comenta Rodrigo Matheus.

Durante todo o espetáculo o ator fica atado pelos pés. Para isso, Rodrigo mandou fazer em uma selaria paulista duas tomazeleiras de couro e feltro, onde são amarradas as cordas. Em sua tristeza, Prometeu balança nas cordas tentando alcançar Zeus, conquistar a compaixão dos homens, ou mesmo combater as forças da natureza que teimam em mandar que o vento, a chuva, o trovão e o sol venham para castigá-lo. O resultado é um espetáculo visceral e contundente na sua simplicidade. Nesta montagem o deus é retratado da forma mais humana e instintiva possível.

Nas cordas, o ator voa, filosofa sobre as nuances das condutas do homem e dos deuses e ainda brinca com a coragem da plateia quando se arremessa em sua direção e se deixa quase cair ao chão. Neste momento, tenta agarrar-se aos seus homens criados do barro, filhos de sua imaginação e poder. Sentando nas cordas, de ponta-cabeça, a poucos ou a muitos metros do chão, a performance do ator é vigorosa. "Os recursos do circo me deram a chance de ser um super-herói", brinca Rodrigo Matheus.

Aos 33 anos de idade, o ator já se dedica ao teatro há mais de 15. Formou-se em Artes Circenses pela Circo Escola Picadeiro de São Paulo e Fool Time Circus Arts, da Inglaterra. Durante esse último período, apresentou-se em festivais como o Covent Garden International Festival, International Mime Festival, München Bienalle, New Zealand International, Festival of the Art, dentre outros. Em Londres, realizou em 1990 o duo *No Ordinary Angels*, com a neozelandesa Deborah Popel, que trabalha na English National Opera de Londres.

Prometeu tem direção de Cristiane Paoli. Iniciada no teatro em 1977, ela já trabalhou como atriz e iluminadora, começando a dirigir espetáculos em 1986, recebendo um ano depois um prêmio por seu trabalho na peça *Escorial*.



O ator Rodrigo Matheus no espetáculo *Prometeu*, de Ésquilo, com direção de Cristiane Paoli, hoje

Reportagem 1 – Espetáculo *Prometeu* encenado em Salvador (BA) em 1996. Jornal *Bahia Hoje*, 20 set. 1996.

O espetáculo *Prometeu* participou de diversos festivais de teatro no Brasil, como mostra a reportagem acima (Salvador, Campinas, Belo Horizonte e Curitiba), e de diversos festivais internacionais em outros países.

Em 1997 Rodrigo criou junto com Deborah Pope o espetáculo *Deadly*, que estreou no dia 16 de março do mesmo ano no Teatro Paiol, em Curitiba, como parte do Festival de Teatro de Curitiba.

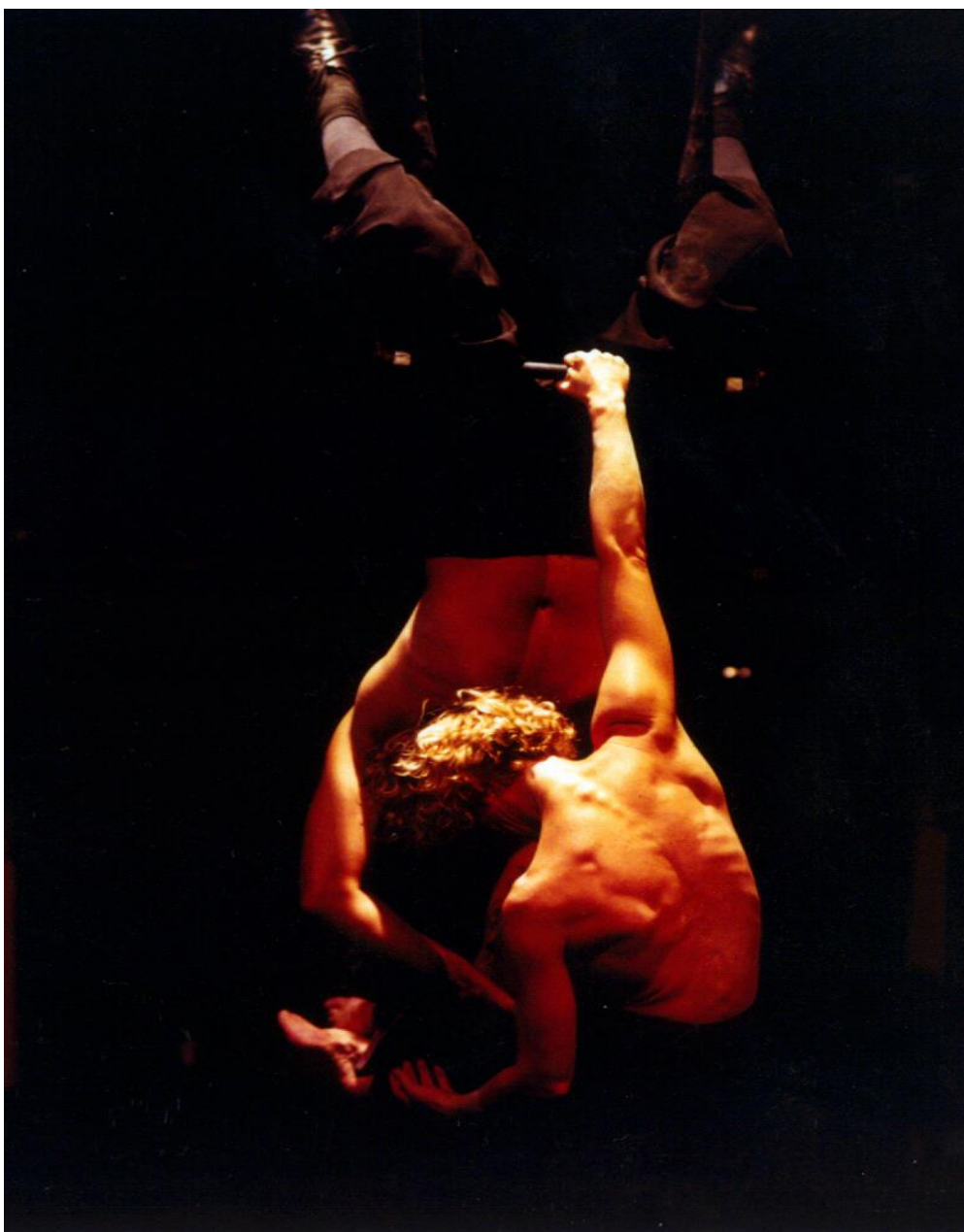


Figura 8 - Espetáculo *Deadly* da Companhia Circo Mínimo: Deborah Pope e Rodrigo Matheus.

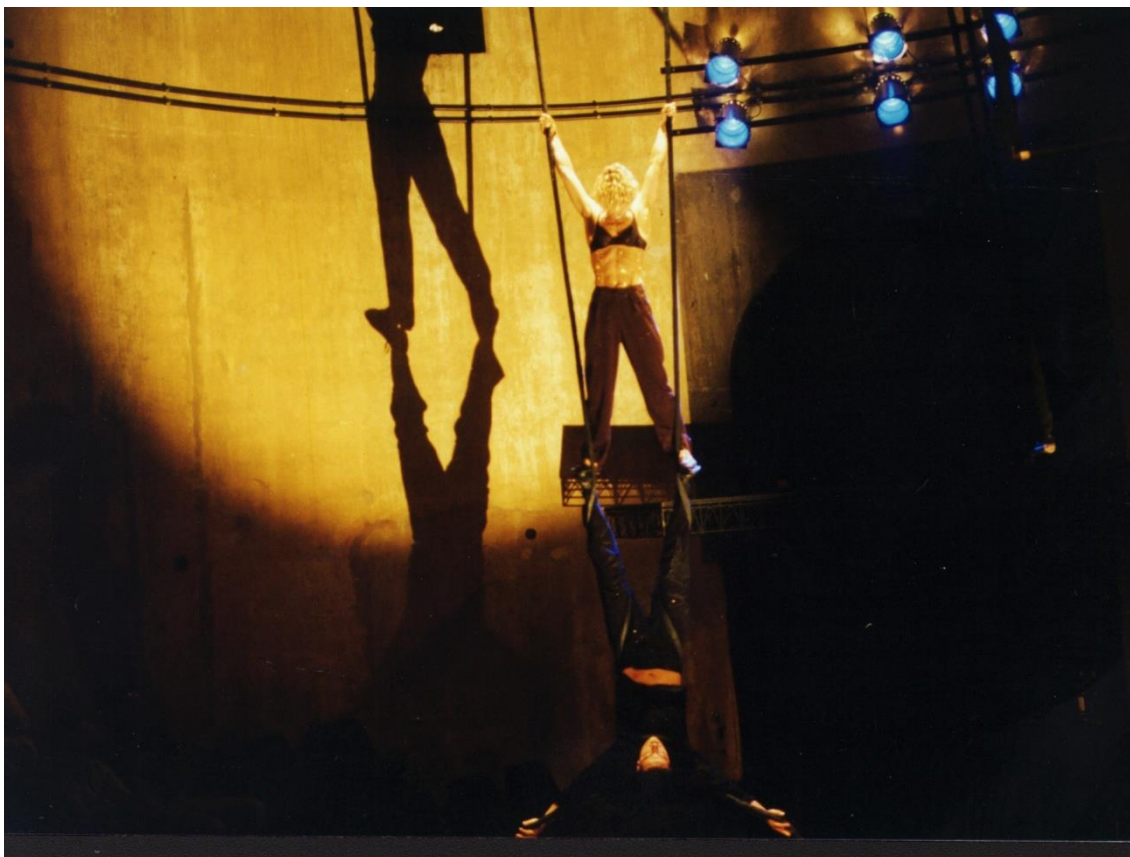


Figura 9 - Espetáculo *Deadly* no Festival de Teatro do Curitiba: Deborah Pope e Rodrigo Matheus.

A Companhia Circo Mínimo existe até hoje e já criou 14 espetáculos, ganhou diversos prêmios e se apresentou em vários países e estados brasileiros. Abaixo segue o relato de Rodrigo Matheus sobre o trabalho da companhia Circo Mínimo:

Eu descrevo o trabalho do Circo Mínimo como a minha possibilidade de romper com o que eu via quando fazia escola de circo, que era uma estética única para as técnicas circenses. Tudo o que eu via de circo tinha cara de palhaço, tinha figurino colorido e tentava ser engraçado ou poético, lírico. Aquela estética importada, em grande parte, do estilo americano cheio de brilhos e paetês. Ou seja, a estética do “circo de lona”, do circo itinerante dos anos 1950, 1960. Era um jeito de ver o mundo, com o qual eu não concordo.

Com o Circo Mínimo consegui fazer um circo que transmite outras possibilidades, outros conteúdos, outros contextos. O circo a favor de outros pressupostos, outras metáforas. Eu gosto de metáforas. E o circo pra mim sugere muitas coisas. As imagens com as quais o circo trabalha sugerem muitas coisas. Um cara pendurado pelos pés pode ser um trapezista, mas pode ser um Prometeu, pode significar uma pessoa em sofrimento, pode significar um louco, pode ser uma vida em suspensão, pode ser alguém que perdeu o rumo, pode ser alguém mergulhando nele mesmo, pode ser apenas um pedaço de carne, pode significar tudo. Cada técnica circense, cada movimento, cada técnica ou cada truque podem sugerir uma ou mais imagens,

figuras, leituras ou sensações muito distantes do universo do circo de lona, do colorido, poético e feliz. Porque, quase sempre, o circo “tradicional” é ou tenta ser feliz.

O circo “tradicional”, o circo de lona, o circo, em geral, tem uma metáfora muito forte, muito interessante, que é a da superação, a de que somos todos heróis, que podemos superar nossos limites. E isso é apaixonante, envolvente, empolgante. Sempre. Mas eu queria, talvez por minha relação com o teatro, explorar outras imagens, outras metáforas. E acho que consegui, bem ou mal, com o Circo Mínimo.

Todos os espetáculos do Circo Mínimo propõem uma visão de mundo por meio de imagens do circo. Ou seja, falando que o ser humano é capaz de se superar, de ser o herói da sua história, ele conta histórias, ou adiciona uma outra concepção de humanidade a esta.

O *Prometeu*, por exemplo, mostra alguém no limite do risco e do perigo. Como um circense. E no limite da exaustão, pelo que a história explica, diferente do circo. Essa exaustão dá a grandiosidade do espetáculo e por isso ele durou 17 anos. Neste espetáculo, conseguimos dar corpo a um Deus, que falava com a humanidade. E o esforço dá ao personagem grandeza e sofrimento na mesma medida. Só o que eu fazia em cena era aumentar o que eu já de fato sentia.

O *Deadly* mostra um casal em situações circenses e/ou teatrais. O perigo do circo é associado ao perigo das relações amorosas. O cansaço e o esforço, também. E a beleza e força, também, são paralelos ao que podemos associar às relações amorosas.

Quando fizemos o *História de Pescador*, numa piscina, foi possível usar o circo para contar uma história de fundo quase religioso, falar da pequenez do ser humano, usando textos da bíblia... pra contar a história do *Velho e o Mar*, do Hemingway. E nessa encenação, falamos da grandiosidade do universo; da incoerência do destino (ou de Deus?), da injustiça, usando uma encenação imensa, grandiosa, com “tubarões” que vêm do céu, para “diminuir” o personagem principal, o pescador que não consegue pescar nada.

Em quase todos os espetáculos o esforço dos intérpretes é expandido, é até exagerado. Quando no circo que conhecemos, normalmente era escondido. O artista deve sempre mostrar que não faz esforço.

No Circo Mínimo eu sempre explorei o esforço, sempre me interessou, pois mostra o quanto o ser humano é frágil, ao invés de ser poderoso. Na verdade, é um paradoxo, pois sofremos para fazer coisas sobre-humanas, e aí, mostramos a fragilidade dos grandes seres, ou os frágeis, nós, pequenos seres humanos falíveis, fazendo coisas incríveis. E é o que é a humanidade.

No *NuConcreto*, tentamos falar de política, de relações políticas e conceitos de geografia humana e economia. Não foi fácil, mas tinha muita força. E o circo deu a técnica e o espaço, redondo. E permitiu imagens muito fortes, distanciando o discurso político do verbo chato. Possibilitando dizermos coisas por meio de imagens.

E assim por diante. Há muito o que falar sobre isso. Cada espetáculo permite longa interpretação. E os espetáculos futuros permitirão outras mais. É um poço sem fundo, o universo de possibilidades de leituras do circo.

Acho que o Circo Mínimo buscou coisas que não estavam evidentes no cenário artístico contemporâneo. Não criou nada de novo, já que faz parte do circo se recriar, buscar o novo o tempo todo. Nesse sentido, o Circo Mínimo só fez o que fizeram incontáveis artistas ao longo da história. Mas é parte dessa história, contribuindo para essa renovação. Contribuindo para que o circo continue sendo sempre contemporâneo, sempre inovador. (informação verbal).²⁸

A Companhia Nau de Ícaros, também formada por ex-alunos do Circo Escola Picadeiro seguiu o mesmo caminho. Fundada em 1992, criou o espetáculo com o mesmo nome da companhia e em 1996 estreou *O Palácio não Acorda*, que recebeu diversos prêmios. A Companhia abriu um galpão próprio para ensaios, treinamentos e aulas. Com a divisão de seus fundadores, o galpão passou a se chamar Galpão do Circo e funciona até hoje como uma escola livre de artes circenses. A Nau de Ícaros criou até hoje 16 espetáculos e continua se apresentando no país e fora dele.

Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões são atores cômicos que também fizeram aulas de circo e de palhaço no Circo Escola Picadeiro. Iniciaram seus trabalhos em 1991, apresentando números circenses na rua. O grupo completou vinte anos em 2011, sempre realizando espetáculos de comédia que mesclam técnicas circenses e de teatro de rua para construir uma dramaturgia própria. Já produziram 46 encenações até hoje e em 2007 fundaram um circo de lona chamado Roda Brasil, em parceria com o grupo de teatro Pia Fraus. O Circo Roda Brasil e o grupo Parlapatões existem até hoje, mas a lona do Circo Roda, como é conhecido, foi vendida e hoje seus espetáculos são apresentados em teatros.

Domingos Montagner e Fernando Sampaio conheceram-se no Circo Escola Picadeiro em São Paulo, onde iniciaram uma dupla de palhaços. Possuíam histórias semelhantes, com algumas experiências em teatro, em grupos experimentais. No Circo Escola Picadeiro criaram e levaram às ruas reprises, entradas e outros números circenses desenvolvidos sob a orientação do Mestre Roger Avanzi, o Palhaço Picolino, professor do Circo Escola Picadeiro. Em 1997, criam o Grupo La Mínima, que estreou com o espetáculo *“La Mínima Cia. de Ballet”*, baseado no humor físico e nas clássicas paródias acrobáticas. Desde então, o circo e a arte do palhaço de picadeiro conduzem o trabalho da dupla em espetáculos de rua, teatrais e circenses, sempre com o objetivo de desenvolver o trabalho do palhaço. O La Mínima já criou 14 espetáculos, lançou dois livros de registro de seu repertório, ganhou diversos prêmios, circulou em festivais de teatro e de circo nacionais e internacionais e continua atuante até hoje. A companhia faz parte do Circo Zanni e seu trabalho será discutido de maneira mais detalhada no capítulo sobre este circo.

²⁸ Depoimento fornecido por Rodrigo Matheus em março de 2013.

O Circo Nosotros foi fundado pelo artista Marcelo Milan, formado pelo Circo Escola Picadeiro. Ele coordenou um circo-escola em Santo André entre 1994 e 1997 e um circo-escola em Santos entre 1996 e 1998. Teve uma lona itinerante com a qual circulou no mês de julho de 1999 com o espetáculo *Levantar Âncora e Voar Pelos Sete Ares*. O espetáculo tinha no elenco dois casais, Marcelo Milan e Sandra Saraiva e Jailton Carneiro e Denise Wal. A companhia continua atuando até hoje com um espetáculo familiar.

O grupo Circodélico foi fundado em 1997 por artistas formados pelo Circo Escola Picadeiro e uma bailarina. No ano 2000 estrearam os espetáculo *De Mala e Cuia*, dirigido pelo experiente diretor teatral Silney Siqueira. O espetáculo lançou a categoria espetáculo com técnicas circenses e ganhou o Prêmio Coca-Cola ou FEMSA de teatro. A companhia existiu até 2004, quando participou da fundação do Circo Zanni em São Paulo.

A Companhia Linhas Aéreas foi fundada em agosto de 1998. Trata-se de uma companhia exclusivamente de mulheres, algumas ex-alunas do Circo Escola Picadeiro, outras já formadas por cursos de circo que surgiram depois, todas com formação múltipla em teatro, dança e circo. Trabalha com a pesquisa e o diálogo entre diferentes discursos artísticos ligados ao movimento expressivo e ao uso do corpo e da imagem como narrativa. Cenicamente, trabalha a junção das linguagens do teatro, do circo e da dança nos mais diferentes graus e contextos. Já criou e produziu 11 espetáculos e recebeu prêmios importantes como Shell de Teatro, Petrobrás Cultural e Fomento ao Teatro e à Dança. Seu trabalho será discutido no capítulo dedicado exclusivamente a esta companhia.

Depois de participar da fundação do Circo Space, espaço destinado à formação e ao treinamento de artistas circenses em Londres, na Inglaterra, Rodrigo Matheus, fundador da Companhia Circo Mínimo, retorna ao Brasil e em janeiro de 1999 cria em São Paulo a Central do Circo, a primeira associação de artistas circenses formados por escolas de circo. O projeto foi uma iniciativa do Circo Mínimo junto com as Companhias La Mínima, Linhas Aéreas e outros grupos em menor participação, apenas como associados – como o grupo Circodélico, Companhia Le Plat du Jour, a Companhia Circo Nosotros, entre outras.

Tal associação, dirigida pelas três companhias principais (Circo Mínimo, La Mínima e Linhas Aéreas), reuniu em seu espaço artistas e grupos paulistanos e de outras regiões do país, além de artistas internacionais, para realização de cursos, treinamentos e criação de espetáculos. Tais artistas acreditavam estabelecer uma

ruptura com o circo tradicional e se autodenominavam artistas do chamado novo circo. Eram em sua grande maioria formados por escolas especializadas de circo, dança e teatro, em oposição aos artistas tradicionais de circo, que aprenderam a arte do circo através do modelo de socialização, formação e aprendizagem das famílias tradicionais de circo, dentro da lona circense. Alguns artistas tradicionais chegaram a participar também da associação.

A Central do Circo localizou-se inicialmente na Granja Viana, em 1998, e no ano seguinte instalou-se em um Galpão de 750 metros quadrados no bairro da Vila Leopoldina, na cidade de São Paulo. Surgiu como um espaço de treinamento para os circenses que viviam a dificuldade da inexistência de tal espaço. As artes do circo têm, caracteristicamente, necessidades espaciais particulares e intrínsecas, como pé direito muito alto, pontos de ancoragem, espaço para guarda de material de fácil acesso para transporte. Além disso, a manutenção diária do treinamento é imperativa para os artistas circenses.

Percebendo que tais dificuldades estruturais eram comuns a todos os grupos de circo, as companhias Circo Mínimo, La Mínima e Linhas Aéreas resolveram abrir este espaço coletivo para treinamento e criação. Esse espírito coletivo gerou a criação de um centro para a pesquisa e treinamento das artes do circo que visava suprir as necessidades de artistas e grupos de São Paulo que não trabalhavam em lona e estimular o encontro e a troca entre esses profissionais. Essa união facilitou a organização de várias ações como cursos, apresentações, promoção de festivais, produção e ensaio de espetáculos e centralização de informações. Tais ações eram norteadas por um olhar sobre a evolução das artes do circo através do intercâmbio entre artistas e pela colaboração com outras artes como o teatro, a dança e a música. Artistas independentes da cidade e artistas e grupos de outras cidades e países se associavam à Central do Circo para utilizar o espaço de treinamento e participar das atividades coletivas, como cursos e apresentações.

O Estado de São Paulo
Caderno 2
27 de Março, 1999

Novo espaço em SP reúne jovens talentos

Instalada em galpão na Rodovia Raposo Tavares, a Central do Circo quer agregar gente de picadeiro

ANA WEISS

Especial para o Estado

Se a união entre gente antiga de circo foi capaz de manter a tradição da arte do picadeiro até ho-

je, a organização entre novos circenses segue o mesmo caminho, mantendo vivo o maior espetáculo da Terra em iniciativas como a criação da Central do Circo, que desde janeiro ocupa um antigo galpão na Rodovia Raposo Tavares (Rua Adib Auada, 41, Granja Viana, tel.: (011) 7922-9087).

O novo quartel-general do circo nasceu da necessidade de artistas de grupos ligados ao chamado novo circo

brasileiro de encontrar locais para ensaiar. A Central do Circo funciona como uma cooperativa com a participação de integrantes de cinco trupes paulistas. Juntos, os artistas do Pia Fraus, do Circo Mínimo, do Acrobático Fratelli, do Circodélico e do Linhas aéreas dividem o aluguel, a manutenção, os equipamentos e a vontade de ampliar a associação independente. "Estamos em contato com a Funarte, que patrocina a Escola Nacional de

Circo no Rio", comenta Rodrigo Matheus, do Circo Mínimo, integrante da cooperativa.

Matheus conta que a primeira preocupação é com a infra-estrutura. "Precisamos garantir a segurança do local para depois investir na ampliação do uso do lugar." Mesmo assim, o local já promoveu cursos de técnicas circenses, como malabarismo, corda e tecido, trapézio de vôo e técnicas aplicadas ao teatro, ofici-

nas abertas para o público.

"A central também irá receber espetáculos", diz Matheus. Uma das montagens já apresentadas no espaço foi *Linhas Aéreas*, da trupe de mesmo nome, antes de ser mostrada no Festival Internacional de Teatro de Curitiba. "A idéia é também funcionar como um espaço para espetáculos experimentais e testes abertos ao público e, dependendo do caso, sem cobrar nada de bilheteria."

Por enquanto, a cooperativa não conta com nenhum tipo de patrocínio e se mantém com a contribuição dos participantes. "Também abrimos o espaço e os equipamentos para artistas que não estejam envolvidos com a central, mas precisem treinar ou ensaiar", acrescenta o trapezista Matheus.

Segundo ele, qualquer interessado em utilizar o local paga "uma diária" de R\$ 10 para utilizar a infra-estrutura e reforça que "o espírito" da central é agregar cada vez mais artistas, estudantes, estudiosos e curiosos interessados tanto nas novas possibilidades cênicas quanto nos velhos truques de picadeiro.

COOOPERATIVA
TERÁ ESPETÁCULOS
ABERTOS
AO PÚBLICO

Reportagem 2 – Surgimento da Central do Circo em São Paulo. Jornal *O Estado de São Paulo*, 27 mar. 1999.

Nos dois primeiros anos de existência, a Central do Circo manteve-se basicamente com recursos próprios advindos das companhias dirigentes e da contribuição mensal dos artistas associados. Em setembro de 1999 organizou em parceria com o SESC Belenzinho o evento Circonferência, um festival de circo contemporâneo que teve em 2001 sua segunda edição. Na sua primeira edição, o festival agregou como convidados grupos de circo de destaque da geração de artistas formados por escolas de circo de todo o país: o Circo Mínimo, a Cia. La Mínima, a Companhia Linhas Aéreas, o Circodélico e o Acrobático Fratelli, de São Paulo, e a Intrépida Trupe, os Irmãos Brothers e a Companhia Dani Lima, do Rio de Janeiro. A ideia dos organizadores do festival, dirigentes da Central do Circo, era realizar um panorama completo com todos os grupos do circo novo – como se autodenominavam

as companhias integrantes da Central do Circo; e conseguiram convidar uma parte significativa destes grupos de todo o país. Além da apresentação de espetáculos, o festival organizou cursos de reciclagem para profissionais com professores nacionais e internacionais, cursos livres e mesas-redondas.

5 ■ 4 folhinha sábado, 28 de agosto de 1999

DIVERSÃO

O Circo Novo está armado

MÔNICA RODRIGUES DA COSTA
Editora da Folhinha

Da forma como você conhece, com lona e picadeiro, o circo tem uns 400 anos. "Circo Novo" é o modo como os artistas que trabalham com essa arte chamam a renovação do circo. O Circo Novo não mostra números com animais.

Além de valorizar habilidades humanas, como equilíbrio, domínio do corpo e coragem, dá valor também à arte dramática (*teatro*), à música, à dança e às artes plásticas.

O Sesc Belenzinho, da cidade de São Paulo, vai apresentar um festival, de 1º a 19 de setembro, com espetáculos com acrobacias, malabarismos, vãos de trapézio e números de palhaços. Também haverá oficinas de circo e teatro.

No projeto Circonferência Festival Sesc do Circo Novo, haverá profissionais de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Distrito Federal. Grátis (av. Álvaro Ramos, 991, tels. 0/xx/11/6096-8143, 6096-8703 e 6096-9136).

Fotos Adí Leite



Ensaio da Intrépida Trupe, que apresentará "Khronos"

Folha de São Paulo
Folhinha
28 de Agosto, 1999

Reportagem 3 – Matéria sobre o festival Circonferência realizado no Sesc Belenzinho em agosto de 1999. Jornal *Folha de São Paulo*, 28 ago. 1999.

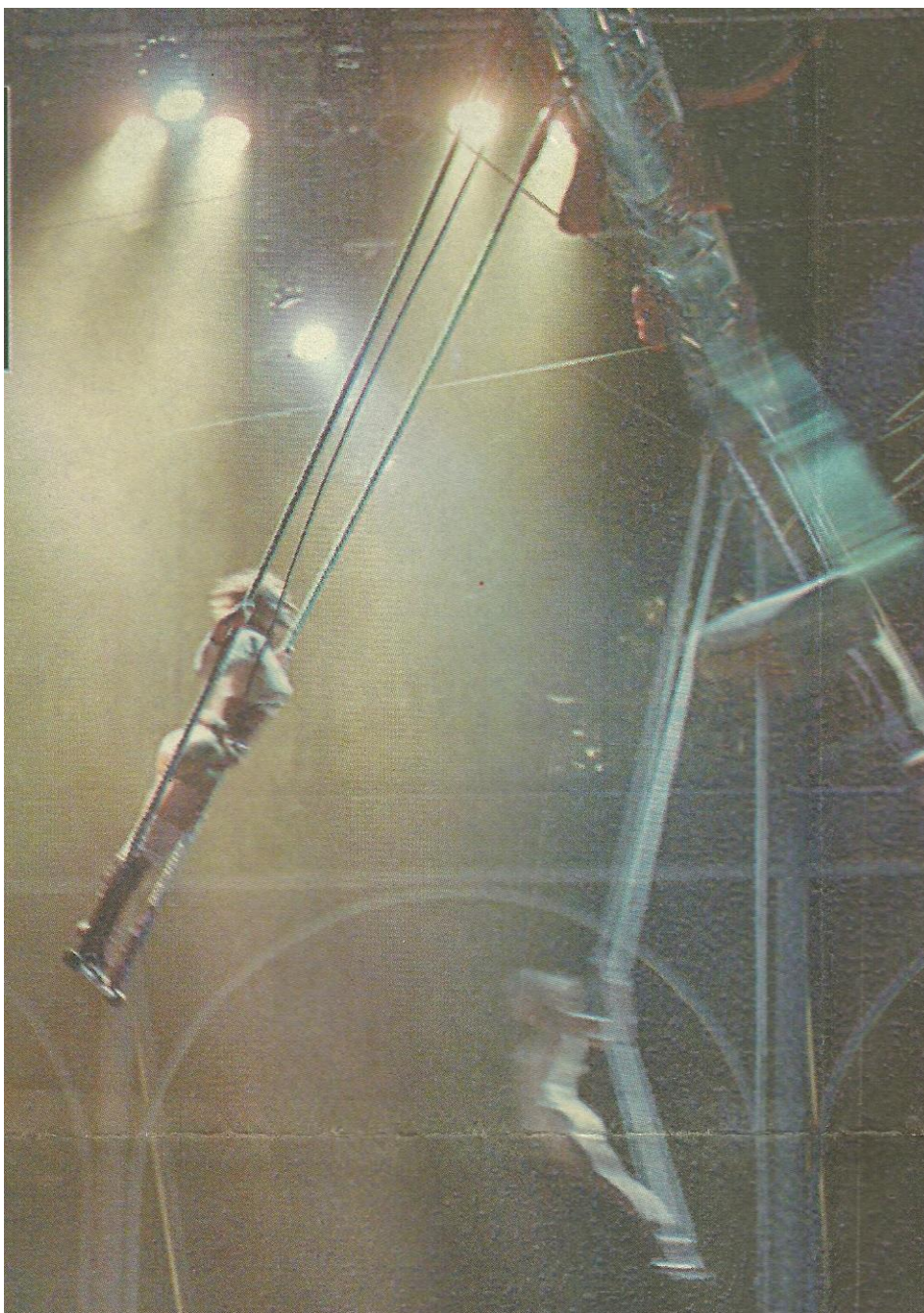
Em sua segunda edição, em 2001, o festival foi totalmente organizado pelo SESC e se chamou Circo Cine Teatro. Desta vez trouxe um número menor de grupos por falta de verba e abriu as oficinas de circo para público em geral.

Em 2001 a Central do Circo foi convidada a criar um espetáculo de abertura para a décima edição do Festival de Teatro de Curitiba. As três companhias dirigentes da Central do Circo criaram então o espetáculo *Fantasma*, apresentado no Teatro Ópera de Arame na abertura do Festival de Teatro de Curitiba nos dias 22 e 23 de março do mesmo ano.

O roteiro de *Fantasma* apresentava um diretor de teatro que, sozinho em uma sala de espetáculos, ouvia um assobio alto que teria surgido do espíritos de profissionais do teatro mortos que habitavam a ribalta. O espetáculo mesclava números de circo a trechos de textos teatrais de Shakespeare e cenas que remetiam a outros autores e encenadores para contar a história do teatro. Segundo o diretor e autor do roteiro Rodrigo Matheus, o espetáculo contava com remissões que iam do coro da tragédia grega às evoluções do circo contemporâneo.

O convite para a criação do espetáculo seguia uma tendência do Festival de Teatro de Curitiba de convidar espetáculos de circo para sua abertura. Em sua oitava edição, em 1999, o Festival convidou para sua abertura o ator Marcos Frota com seu circo, o Grande Circo do Brasil, que apresentou o espetáculo *Sublime*. No ano seguinte, em sua nona edição, o Festival de Teatro de Curitiba convidou a companhia circense do Rio de Janeiro Intrépida Trupe, que apresentou seu espetáculo *Kronos*.

Em reportagens de jornais de São Paulo e Curitiba, o espetáculo *Fantasma* foi nomeado como um espetáculo de Circo Novo. Este foi o início da utilização deste conceito polêmico aqui no Brasil. O conceito Novo Circo será contextualizado e discutido teoricamente no próximo capítulo. Abaixo seguem críticas do espetáculo na véspera e depois de sua estreia no Festival.



“Fantasmas” reúne atores, bailarinos e trapezistas que vão fazer da estrutura da Ópera de Arame uma lona típica do Novo Circo, tendência que desafia os limites corporais

Reportagem 4 – Estreia do espetáculo *Fantasmas* no Festival de Curitiba. *Folha Dois de Curitiba*, 22 mar. 2001.

*Folha do Paraná Curitiba PR
capa 22 de março de 2001*



Reportagem 5 – Estreia do espetáculo *Fantasmas* no Festival de Curitiba, com a Central do Circo. Jornal *Folha do Paraná*, 22 mar. 2001.

FTC 2001

Um toque de classe circense

Rodrigo Matheus
 dirige *Fantasma*,
 que abre 10.^a
 edição do evento

TRÊS DIAS ANTES DE COLOCAR NO PALCO o espetáculo que dará o pontapé inicial ao 10.º Festival de Teatro de Curitiba, o diretor Rodrigo Matheus revelou mais detalhes sobre o espetáculo *Fantasma* – que tem duas apresentações na Ópera de Arame, quinta e sexta-feira –, em entrevista coletiva realizada ontem pela manhã no próprio teatro.

Concebido especialmente para o espaço – a organização do festival entrou em contato com Matheus um mês antes do início do evento –, o espetáculo com cerca de uma hora de duração reúne números de circo – em suas variadas vertentes – para contar uma história que retrata entidades do teatro. Por conta do pouco tempo, o diretor partiu para a produção através da Central do Circo, fundada pelas companhias Circo Mínimo (de Matheus), La Mínima e Linhas Aéreas, e que conta com 19 grupos atualmente.

"Não haveria meios de produzir *Fantasma* se não fosse através desta associação. Por isso, e também pelo fato da manifestação circense ter este aspecto coletivo, gosto de ressaltar que este não é um espetáculo de Rodrigo Matheus", falou.

Reunindo mais alguns artistas independentes – entre eles o acrobata Alan Jones, que acabou de finalizar uma temporada na capital paranaense com o Circo



Matheus, ontem pela manhã, durante a montagem de *Fantasma* na Ópera de Arame.

BASTIDORES

As mais procuradas

■ Segundo informações da assessoria do FTC, Fábulas curitibanas, Hamlet Machine, A Megera, A Mulher sem Pecado, Dilemma, Um Trem Chamado Desejo e A Controvérsia são as peças com melhor desempenho de bilheteria até agora.

Cancelamento

■ A companhia GESAMKUNSTWERK, de Cataguases (MG), que abriria o Fringe dia 22 à tarde com o espetáculo de rua Os Trapos, não virá mais por questões financeiras.

Orlando Orfei –, *Fantasma* tem roteiro também assinado por Matheus, se utiliza de pouco texto – tudo de Shakespeare –, e

alguns momentos do teatro universal. "Abrimos de cara com um 'ser ou não ser'. O espetáculo é conduzido por duas figuras que

seriam Hamlet e Lady Macbeth, e nós brincamos com pequenas frases. Brincamos de recriar coisas, fazendo encenações que lembram o trabalho de Peter Brook e Bob Wilson, por exemplo. Isto vai significar uma diversão a mais para quem conhece teatro", afirma Matheus.

Por conta de um atraso na chegada de parte da equipe – formada por 24 pessoas – em Curitiba, a montagem de toda a estrutura para o espetáculo estava um pouco atrasada. No entanto, o contratempo apenas fez com que o diretor decidisse limar uma das cenas que pensava encenar, que contaria com a participação de crianças da cidade.

• HENRIKTO SLOWIK

20 VARIEDADES teatro

Curitiba, terça-feira, 20 de março de 2001 • FOLHA DE CURITIBA

Fantasma da Ópera de Arame

→ Espetáculo que une circo e teatro é o primeiro do festival, que começa amanhã

Todo ator diz a mesma coisa: nos textos modernos fantasmas. São personagens há muito esquecidos. Da montagem das peças encenadas durante anos. Foi a partir dessa "lealdade" que o diretor Rodrigo Matheus teve a ideia para o espetáculo "Fantasmas", que abre o Festival de Teatro (FETA) amanhã, na Ópera de Arame. A peça é encenada pelos integrantes da Central do Circo, uma associação que reúne profissionais de teatro e do circo, em São Paulo.

"Fantasmas" pode ser definido como circo com elementos teatrais. Haverá acrobacia, acrobacia e pouco texto. Na verdade, não haverá uma história com começo, meio e fim. São várias cenas das peças teatrais. Sua parte, umas de William Shakespeare. A mais famosa de todas — "Ser ou não ser, eis a questão", de "Hamlet" — é a primeira.

O diretor Rodrigo Matheus diz que o espetáculo é uma homenagem às artes cênicas. Durante cerca de uma hora, o público vai ser levado a lembrar as tradições e as que caracterizam o teatro mundial. Tudo pelas mãos do Hamlet e Lady Macbeth, dois dos mais fortes personagens de Shakespeare. A ideia é mostrar quem são os fantasmas que moram nos textos. "Esses personagens me vêm à luz com a movimentação do público", diz Matheus.

Mas para assistir aos espetáculos que, como "Fantasmas", fazem parte do Mostro de Teatro Contemporâneo, só desambolsar R\$ 20 em cada peça. Quem quiser ainda pode tentar fazer um pacote com mais de três ou quatro espetáculos, para que o preço vá ficando ainda. Os ingressos estão à venda no Ticket Center do Shopping Mallier (rua 58, no piso Mezzanine LARJ).



O DIRETOR Rodrigo Matheus e a assistente Carla Condotta. Cláudio Botelho



LUCIANA MENIN, uma das artistas de espetáculos acrobáticos sobre o palco



ERICA STOPEL trabalha no equipamento

*Primeira Hora Caderno Variedades
Curitiba PR
20 de Março de 2001*

Reportagem 7 – Estreia de *Fantasma* e a mescla de textos teatrais e cenas circenses, segundo o diretor Rodrigo Matheus. Jornal *Primeira Hora* de Curitiba, 20 mar. 2001.

O Estado de São Paulo Caderno 2 24 de Março de 2001

A trupe escolhida por Mathéus seguiu a atenção da platéia e arrancou vários aplausos em cena aberta com suas coreografias aéreas.

SÁBADO, 24 DE MARÇO DE 2001

CADERNO 2

O ESTADO DE SÃO PAULO - D7

TEATRO

Temporal dá boas-vindas ao Festival de Curitiba

'Fantasmas', que abriu o evento antecorrendo, teve efeitos especiais extras de raios e trovões

BETHNESPOLI
Enviada especial

CURITIBA - A chuva - um forte temporal com raios e trovões - mais uma vez tornou-se convidada de honra na noite de abertura do Festival de Teatro de Curitiba (FTC). Como já ocorrera em outras edições, o temporal criou alguns efeitos especiais no Ópera de Arame, na apresentação de *Fantasmas*, espetáculo que abriu a 10.ª edição do festival, antecorrendo.

A chuva forte começou a cair durante o cogafest oferecido no Ópera pouco antes do início do espetáculo. A data redonda - 10 anos de criação do festival - estimulou o tom de "balanço de aniversário" nos curtos discursos da solenidade de abertura, entre eles o do diretor do evento, Vitor Aronis, e do governador do Paraná, Jaime Lerner. "Em 1992, nasciam juntos o festival e o teatro Ópera de Arame. Em apenas dez anos, o FTC tornou-se um dos mais significativos eventos teatrais do País, talvez o mais importante, e o Ópera de Arame um dos cartões-postais mais visitados da cidade", afirmou Lerner. E lembrou ainda a magia da primeira noite, quando a trupe dirigida por Cacá Rosset explorou arquitetura singular do Ópera com uma montagem de *Sonhos de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare.

O problema é que, desde então, virou tradição a abertura do festival no Ópera, um teatro deslumbrante, porém difícil de ser ocupado, que acaba por exigir um espetáculo que a ele se adapte e não o contrário. Construído sobre a água, ao lado de uma pedreira, em metal e vidro, numa estrutura inteiramente vazada o Ópera permite que se veja - e melhor ainda a cada relâmpago - toda a beleza de sua arquitetura circular além da bela paisagem lá fora. Nenhum espetáculo deve - ou pode - competir com isso. É preciso contrariar com o teatro, como fez Cacá Rosset.

Ter de abrir o evento no Ópera virou uma camisa-de-força para os organizadores, que, depois de alguns fiascos, já se deram conta da necessidade de investir em montagens férreas ou criadas especialmente para a noite. Foi assim com *Fantasmas*. Vitor Aronis convidou o diretor Rodrigo Ma-

theus, um legítimo representante do chamado novo circo - que já havia feito um grande sucesso em outra edição do festival com *Deadly* - para criar um trabalho especialmente para a noite de abertura.

"Mas a decisão final foi tomada menos de um mês da estreia. Em tão pouco tempo eu não poderia criar um novo espetáculo", afirmou Mathéus ao Estado. Como mesmo um curto esquete circense exige longo treinamento, o diretor sugeriu uma montagem que costurasse números já existentes, criados por algumas das trupes que integram a Central do Circo paulistana, da qual ele é um dos diretores. Aronis, Rosset e o oswaldo Mathéus concentraram esforços para dar "costura dramática" a cenas criadas isoladamente, que nenhuma ligação possuíam a não ser a linguagem circense.

A idéia inicial do diretor era conceber um espetáculo grandioso, que tomasse conta do espaço com atores em trapézios e pernas-de-pau, cujo fio condutor fosse o drama do fantasma que vagam por teatros vazios. Quando soou o terceiro sinal, às 21h35, um som pesado, fantasmagórico, tomou conta do teatro e os refletores começaram a varrer o espa-

ço como se fossem holofotes em perseguição a fugitivos, a noite parecia promissora. E mais ainda quando atores pendurados pelos

ps em cordas saltavam das laterais do Ópera voando por cima das cabeças dos espectadores. Mas, talvez devido ao prazo ex-

iguo, Mathéus não conseguiu criar uma dramaturgia capaz de transformar em insuportáveis dramáticas o que eram apenas números de circo. Houve uma tentativa, com personagens como Hamlet e Lady Macbeth vagando pelo teatro entre um número e outro. Mas se a idéia estava esbarrando ali, a amarração dramática não foi pária.

Não importa. A trupe escolhida por Mathéus seguiu a atenção da platéia e arrancou vários aplausos em cena aberta com suas coreografias aéreas.

Também provocou risos com esquetes - simples, até ingênuos, - como o dos palhaços que jogam água na cara um do outro e chutam-se nos traseiros. O tradicional número circense ganhou uma graça extra, uma vez que os dois palhaços atuam nos papéis de padre e coroinha em pleno ofício religioso.

Com quase uma hora e meia de duração, *Fantasmas* teve pontos altos e baixos. Entre os momentos surpreendentes, a cena em que vários atores cortam o espaço em grupo, amarrados na mesma corda, balançando-se eretos, de pé, na abóbada do teatro, cada um lendo seu jornal, como se fosse um comportamento comum ler balançando-se a muitos metros de altura. Outros, como um número de trapézio em que três mo-

ças americanas Elizabeth Bishop. Também estreia hoje à noite a única atração internacional do festival, *Um Réquiem para Tadeus Kantor*, com a companhia polonesa Ariel Theatre. O espetáculo tem texto e direção de Zofia Kallinska, que trabalhou durante 20 anos como atriz na Central 2, companhia criada e dirigida por Kantor, um dos mais importantes e influentes encenadores de todos os tempos. Depois de duas apresentações na mostra oficial, *Um Réquiem* estreia em São Paulo, quinta-feira, no Sesc Belenzinho.

ÚNICA MONTAGEM ESTRANGEIRA ESTREIA HOJE

nas faziam evoluções em quadrantes, eram meios criativos e acunhados para o Ópera. Ainda que tenha ficado longe de atingir perfeição, *Fantasmas* conseguiu um tanto raro. As noites de abertura do FTC costumam ficar marcadas pela dispersão da agitada platéia, cuja atenção está sempre mais voltada para o contingente de famosos do que para o palco. É muito comum que os primeiros espectadores deixem a sala após 20 minutos de espetáculo. E passem a conversar no corredor circular do teatro, onde a acústica parece ser melhor do que no interior da sala. Em 40 minutos de peça, o burburinho começa a fazer parte do espetáculo. *Fantasmas* manteve o público que lotou os 1.636 lugares do Ópera ligado o tempo todo. Participaram do espetáculo, as companhias La Mínima, Linhas Aéreas, Circo Mínimo (fundada e dirigida por Mathéus), Circo Nosotros, Spasso Escola Popular de Circo e Le Plat di Jour.

Depois da abertura oficial, começou para valer o 10.º Festival de Teatro de Curitiba, que este ano dura onze dias e tem mais de 120 espetáculos na programação. Na Mostra Oficial, ou Contemporânea, como foi batizada neste ano, o fim de semana é das primeiras. *Copenhague*, texto do inglês Michael Frayn e *Um Porto para Elizabeth Bishop* estreiam nacionalmente no FTC, com apresentações nos três primeiros dias do evento.

Amas vêm cercadas de boas expectativas. A primeira, dirigida por Marco Antonio Rodrigues, com Carlos Palma e Oswaldo Mendes, tem como tema a responsabilidade social dos cientistas e gira em torno da construção da bomba atômica. O autor construiu uma ficção inspirada no encontro real entre os físicos Niels Bohr e Werner Heisenberg, durante a 2.ª Guerra. A segunda, no contexto de Marta Góes, tem no desconhecido talento da atriz Regina Braga um dos motivos da expectativa. O monólogo aborda a estada no Brasil da poetisa americana Elizabeth Bishop.

Reportagem 8 – Crítica ao espetáculo *Fantasmas* após sua estreia no Festival de Teatro de Curitiba. Jornal *O Estado de São Paulo*, 24 mar. 2001.

CRÍTICA

Festival começa com técnica demais

KIL ABREU
ENVIADO ESPECIAL A CURITIBA

“FANTASMAS”, que iniciou a décima edição do festival de Curitiba, foi, de acordo com a opinião geral, o espetáculo de abertura que melhor conseguiu mobilizar a platéia nos últimos anos do evento.

E, de fato, não são poucas as passagens de efeito apresentadas por Rodrigo Matheus e seu grupo. Mas, como em teatro dois e dois nem sempre somam quatro, pode-se dizer que é justamente a tônica no espetacular, desamparada de outro apoio que não a busca da cena “de efeito”, o que denuncia a falta de ambição da montagem, a despeito de seu inegável vigor, mais físico que estético.

Dirigindo um “senhor” elenco, onde atuam integrantes de alguns dos mais importantes grupos de pesquisa das técnicas circenses (La Mínima, Linhas Aéreas, Circo Mínimo, Le Plat du Jour, etc.), Rodrigo Matheus não chega a desen-

volver seu interessante argumento: fantasmas que habitam os palcos e que revivem personagens pinçados da história do teatro.

No belo, mas difícil espaço da Ópera de Arame, o que temos é uma sequência de números, bem executados, metidos em frágil estrutura dramaturgica, que tenta manter-se de pé à força da intervenção de um Hamlet-condutor (Millhem Cortaz), colocado no centro de uma angústia que no ambiente do espetáculo não sabemos identificar bem qual é.

O verniz shakespeariano, como a maior parte dos recursos usados para “amarrar” a encenação, mais embaralha do que ajuda uma narrativa marcada por pistas falsas, que não dão em lugar algum, e que apoiam-se em frases cujo apelo contribui pouco com o que o espetáculo tem de essencial, e que, por fim, prevalece: seus números de teatro-circo (ou circo-teatro, como queiram).

Dai que “Fantasmas” torna-se mais empolgante quando desisti-

mos de acompanhar seu “em torno” e resolvemos dar maior atenção às partes que ao todo.

Sob esse ponto de vista, as acrobacias e evoluções nas cordas, trapézio, tecido, quadrante, chicote, etc. são intervenções bem executadas — embora nem sempre originais. O problema é que, como verbos à solta, não se articulam em discurso e, portanto, não correm atrás da linguagem.

O espetáculo mostra a expressão técnica em busca de uma proposta (sem dúvida apontada), mas cuja experimentação não saiu da base, apesar do esforço, muito mais acrobático que poético.

A busca da linguagem, ainda que direcionada ao puro entretenimento, já sinalizaria um avanço importante dentro de um festival que convida ao fast food da cultura e anuncia seus espetáculos em caixinhas de sanduíche e embalagens de sabão em pó.



Cena de “Fantasmas”, que abriu o festival

Avaliação: ★★

Folha de São Paulo
Ilustrada
24 de Março de 2001

Reportagem 9 – Crítica ao espetáculo *Fantasmas* após sua estreia no Festival de Teatro de Curitiba. Jornal *Folha de São Paulo*, 24 mar. 2001.

A crítica de Kil Abreu no Jornal Folha de São Paulo descreve o espetáculo *Fantasmas* como focado no espetacular e nas cenas de efeito, mas sem consistência dramaturgica, voltado ao puro entretenimento, em que a expressão técnica circense aponta uma experimentação que não sai da base quando tenta articulá-la à linguagem teatral, ao texto e às falas. Ainda critica o Festival chamando sua programação de *fast-food* da cultura. Vemos aqui o preconceito da crítica com espetáculos que mesclam linguagens e que não se configuram como teatro puro.

Durante sua existência, a Central do Circo sediou 21 espetáculos de grupos diversos e vários cabarés, que eram espetáculos de variedades, com números e cenas cômicas e representavam um grande encontro entre várias tendências, incluindo grupos e artistas não associados à Central. Tais Cabarés chegaram a participar de uma mostra da Prefeitura da cidade de São Paulo em 05 de fevereiro de 2003, chamada Mostra São Paulo Teatro na Cidade, que reuniu além do Cabaré da Central do Circo outros espetáculos dos grupos circenses e aconteceu no Teatro Municipal da cidade.



Figura 10 - Companhia La Mínima com o número *Can-Can* na Mostra São Paulo de Teatro na Cidade em 2003 no Teatro Municipal de São Paulo.

O Cabaré da Central do Circo renovou a vontade dos artistas circenses de aprofundar o treinamento das técnicas e criar números de circo no formato de apresentações independentes que se dão em no máximo dez minutos, nas quais a técnica se une a uma concepção artística que engloba música, figurino e dramaturgia com início, meio e fim. Antes disto, as companhias utilizavam as técnicas circenses diluídas na dramaturgia de um espetáculo.

A Central do Circo contou com subsídio da Prefeitura de São Paulo em 2002 e 2003 por meio da Lei de Fomento ao Teatro. No período ainda não existiam subsídios públicos voltados ao segmento circense. Com seus mais de 21 espetáculos, a Central do Circo movimentou a cena teatral e circense paulistana. Em 2003, com o término do subsídio, a Central do Circo teve que fechar suas portas. A seguir, uma reportagem da revista *Época* mostra como a mídia reconheceu o movimento artístico gerado pela junção dos grupos da Central do Circo, um movimento que tem revigorado o teatro e uma das tendências mais interessantes do teatro brasileiro.

Em entrevista com os membros da Central do Circo, vê-se a importância de tal associação para a continuidade do trabalho de treinamento, pesquisa e criação das suas companhias integrantes. Percebe-se também a trajetória de formação destes artistas em sua maioria com formação teatral e circense e o constante questionamento

de sua linguagem, como aparece na entrevista de Rodrigo Matheus a Marici Salomão para reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*: “Temos questionado muito o que dizer, para quem dizer e como dizer.”

Revista *Época*, número 237, 2 de Dezembro de 2002

DIVERTIMENTO

Respeitável público

Técnicas circenses garantem o sucesso de companhias teatrais e despertam o interesse por cursos e escolas especializadas

ANA PAULA FRANZOIA



CIRCO MÍNIMO

- **Início:** Rodrigo Matheus fundou a companhia em 1988
- **Características:** técnicas de trapézio usadas em montagens de textos para adultos
- **Prêmios:** Festival de Curitiba e Festival de Edimburgo

PARLAPATÕES, PATIFES & PASTELINHOS

- **Início:** Hugo Possolo e Raul Barreto atuam juntos desde 1992
- **Características:** humor despojado inspirado em pastiches e malabarismo
- **Prêmios:** APCA, Apetesp, Shell

LA MÍNIMA

- **Início:** Domingos Montagner e Fernando Sampaio criaram a companhia em 1997
- **Características:** técnicas de trapézio e humor com música
- **Prêmio:** Estímulo Flávio Rangel

PIA FRAUS

- **Início:** fundada em 1984 por Beto Andreetta e Beto Lima
- **Características:** centrados em bonecos e música
- **Prêmios:** Shell, APCA, Coca-Cola de Teatro Jovem

mo referência”, diz o ator Beto Andreetta, do Pia Fraus. “A outra se inspira no circo para criar novas linguagens.” O Pia Fraus baseou-se nos domadores para conceber os bichos infláveis de suas peças. “Conseguimos suprir a ausência dos animais usando um recurso do teatro de bonecos”, diz Andreetta. O Circo Mínimo parte da superação dos limites para chamar a atenção da plateia. “Em *Prometeu*, passo o tempo todo amarrado pelos pés”, conta o ator Rodrigo Matheus. “Mas tomamos o cuidado de não deixar o virtuosismo encobrir o trabalho de interpretação.” As companhias já não pisam, necessariamente, em palcos tradicionais, de terra batida sob a lona, para fazer as apresentações. Há dois meses o Pia Fraus, os Parlapatões e o La Mínima percorrem o país com o projeto Pano de Roda – nome dado às trupes que só tinham dinheiro para circular as ambulâncias com tecido. Montado em praças e parques, o espetáculo gratuito já foi visto em 18 cidades e será encerrado no próximo fim de semana, em São Paulo. É uma espécie de estilo mambembe adaptado ao profissionalismo dos novos tempos.

O apelo popular e a versatilidade são o combustível desses grupos. Além de se beneficiar com apoios e patrocínios culturais, boa parte deles tem prontos shows especiais para eventos e festas. O respeitável público bate palmas.

96

Reportagem 10 – Matéria sobre a Central do Circo de São Paulo. Revista *Época*, n. 237, 02 dez. 2002.

ARTES CÊNICAS

Central do Circo ganha sede na Lapa

Fotos: Divulgação

Os cinco grupos que formam a associação foram beneficiados pela Lei de Fomento

MARICI SALOMÃO
Especial para o Estado

A Central do Circo é uma associação de cinco grupos de circo-teatro, entre eles o Circo Mínimo, o La Minima e o Linhas Aéreas. Nasceu em 1999, com um galpão-sede na Granja Viauna, com aparelhos para treinamentos, ensaios e realização de eventos, como o *Cabare* e o *Cabarezinho*. Hoje, a Central, que chega a realizar uma média de 500 espetáculos por ano, vai mostrar o resultado de sua mais nova acrobacia: a mudança de sua sede para o Galpão da Lapa, em São Paulo, um espaço com 600 metros



O La Minima e Circo Mínimo em ação: contratação de novos atores e a busca de uma dramaturgia própria

quando era possível. Grande parte do tempo era dedicada a contatos para venda de espetáculos." O ator e diretor Rodrigo Matheus diz que também foram contratados dois novos atores, além de ensaiadores e mestres convidadas para workshops e acompanhamento de trabalhos.

Picadeiro – O teatro brasileiro nas técnicas circenses é uma modalidade de "fortemente popular e relativamente novo no Brasil", explicam seus praticantes. Só há uma escola no Brasil regulamentada para formar o artista circense: a Escola Nacional de Circo do Rio. Ontes, ensaiávamos



Linhas Aéreas: agora, mais tempo para ensaios

ESPETÁCULOS CHEGAM A 500 POR ANO

é a busca de uma dramaturgia própria. "Temos questionado muito o que dizer, para quem e como dizer." Um dos projetos do Circo Mínimo, por exemplo, é a montagem de um texto clássico, adaptado para a linguagem teatral do grupo. "Não descartamos um Shakespeare, um Chekhov ou um Alfred de Musset", afirma.

SERVIÇO

Central do Circo. Galpão será inaugurado hoje com aulas gratuitas nas próximas 2 semanas. Os espetáculos de estréia serão apresentados no domingo: 'Cabarezinho', às 16h30, R\$ 5,00; e 'Cabare', às 19h30, R\$ 10,00. Informações pelo tel. 4612-9087 Local: Rua Imperatriz Leopoldina, 1.248

Alguns dos artistas que faziam parte da Central do Circo (O Grupo Circodélico, o La Mínima, o Circo Amarillo e o Linhas Aéreas) resolveram novamente se juntar para a realização de um espetáculo de variedades, só que desta vez em uma lona de circo. Juntaram recursos, alugaram uma lona e realizaram uma temporada no litoral norte de São Paulo, no verão de 2004, em Boiçucanga. Foi um sucesso de público, que fez com que estes artistas decidissem levar o projeto adiante e comprassem uma lona própria. Com subsídio governamental do primeiro Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo²⁹, lançado pelo Ministério da Cultura, somado a recursos próprios, os grupos compraram sua lona e criaram o Circo Zanni que resgata o formato de espetáculos de variedades, com sequência de números, banda realizando a trilha do espetáculo ao vivo, apresentador, arquibancada e pipoca. Hoje já com nove anos em atividade e com mais de 29 temporadas realizadas, já apresentou em São Paulo e no litoral norte de São Paulo, em Minas Gerais, Espírito Santo, Argentina e Recife e já conseguiu dois patrocínios privados, participou de projeto de Fomento ao Teatro em projeto da Cia. La Mínima, festivais nacionais e internacionais de circo, ganhou quatro editais de circo do governo, obteve patrocínio de manutenção de grupo circense da Petrobrás e estreou depois de oito anos de funcionamento, em 2012, um espetáculo totalmente novo em São Paulo.

Em 2002, antes de fechar suas portas, a Central do Circo iniciou um importante projeto de formação nas artes circenses, o Centro de Formação em Artes Circenses (CEFAC). Tal iniciativa, privada e sem subsídio governamental, foi encabeçada por Alex Marinho, dono do Galpão do Circo e pelo fundador do Grupo Circo Mínimo, Rodrigo Matheus. Os fundadores sentiram a necessidade de convidar coordenadores para as diferentes áreas e convidaram o artista Alexandre Roit, na época integrante do grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões, para coordenar a área de malabares, Erica Stoppel, na época diretora da Companhia Linhas Aéreas, para a coordenação dos

²⁹ Prêmio Carequinha, primeiro subsídio criado para o segmento de circo pelo Ministério da Cultura do Brasil depois da criação da Escola Nacional de Circo em 1982. Lançado pelo Presidente da Fundação Nacional de Artes – Funarte, do Ministério da Cultura do Brasil em abril de 2004 no uso das atribuições que lhe confere o inciso V artigo 14 do Estatuto aprovado pelo Decreto nº 5.037 de 07/04/2004, publicado no DOU de 08/04/2004. Em sua última edição, em 2012 o Prêmio Carequinha contemplou 159 projetos direcionados à área de circo através de sete categorias: Circos de lona, Mérito artístico, Números, Espetáculos, Eventos, Formação e Pesquisa. Poderiam concorrer a este edital pessoas físicas ou jurídicas, com ou sem fins lucrativos, de natureza cultural, de todo o Brasil, à exceção das categorias B (Mérito artístico), E (eventos) e F (Formação), abertas apenas a pessoas jurídicas. Os projetos habilitados foram avaliados por duas comissões de seleção nomeadas pelo presidente da Funarte e compostas por sete membros, sendo um da Funarte, um da Petrobras e cinco especialistas em arte circense.

aéreos, Paulo Barbuto, ex-acrobata formado em educação física para a coordenação de acrobáticos e Marcia Francine para coordenação de condicionamento físico.

Em 2004, com apoio do Ministério da Cultura do Brasil, do Consulado Geral da França em São Paulo, do SEBRAE-SP e do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversão (SATED – SP), o Galpão do Circo em parceria com a Central do Circo lançaram oficialmente o CEFAC, curso profissionalizante em artes circenses com duração de três anos.

O curso tinha como objetivo fornecer ao aluno conhecimentos técnicos e artísticos necessários para a entrada e integração no universo – artístico, técnico e teórico – das artes circenses, incentivando um bom nível técnico em pelo menos duas das técnicas circenses disponíveis na escola, incentivando o potencial criativo crítico e coletivo dos alunos e formando artistas empreendedores e criadores. Os criadores do CEFAC buscaram professores que tinham alguma ligação com a educação física e que estavam no período em São Paulo para formar os artistas profissionais de circo. Entre eles o cubano Angel Andricain, técnico de ginástica artística em Cuba e sua esposa Yanet Batista, ex-ginasta da seleção cubana de ginástica artística e ex-artista do circo de cuba, os trapezistas e professores em técnicas aéreas Erica Stopel e Rodrigo Matheus, Alex Marinho, professor de acrobalance, e Alexandre Roit, professor de malabares. Do circo tradicional, o CEFAC tinha como professores: Alice Medeiros ensinando equilibrismo no arame e Luis Marinho ensinando escadas acrobáticas. Além das técnicas circenses, os alunos tinham aulas de dança, teatro, preparação física, além de aulas teóricas, entre elas a de história do circo. O curso funcionou inicialmente dentro da Central do Circo, depois no Galpão do Circo. Depois passou a funcionar no Tendal da Lapa, espaço cedido pela Prefeitura de São Paulo, com estrutura bem precária.

O CEFAC formou duas turmas apenas. Muitos alunos saíam no meio do curso. Aliás, muitos faziam dois anos como curso preparatório para fazer audição das grandes escolas do exterior. Aproximadamente 20 alunos foram estudar nas escolas da Europa ou Canadá. Por isso, os diretores do CEFAC discutem hoje a opção de retomar o curso como uma formação preparatória, com duração de dois anos. Dos muitos alunos que saíram antes do término do curso, 15 foram estudar nas escolas superiores de circo da Europa ou Canadá, dois foram estudar na ENC – Escola Nacional de Circo, do Rio de Janeiro e sete foram trabalhar no exterior, em grandes circos. O curso teve no total cerca de 120 alunos ao longo de oito anos de existência. Mas muitos saíam depois de dois ou três meses de curso.

Em 2011 o CEFAC deixou de existir como curso de educação permanente, por ser insustentável sem subsídios. A mensalidade dos alunos (todos bolsistas com desconto de metade do valor total) não chegava a pagar as horas-aula dos professores e o espaço era cedido pela Prefeitura da Cidade de São Paulo. Hoje o CEFAC é uma ONG que oferece cursos esporádicos.

Segundo Alice Viveiros de Castro, desde que o fenômeno do circo escola aconteceu no Brasil, surgiu o chamado novo circo, que ela prefere chamar de circo contemporâneo e com isto houve:

[...] uma grande e profunda transformação na estética e na estrutura de produção de uma forma de arte que sofreu com um longo período de marasmo criativo. O circo tradicional sofreu de um mal que acomete todas as formas de arte: ao tornar-se clássico, ficou previsível. (CASTRO, 2005, p. 217).

Apesar disto, o chamado circo tradicional ainda está bem vivo também no Brasil, renovando-se sempre. O país conta hoje com uma diversidade de formatos de espetáculos de circo e com uma diversidade artística que vai dos artistas tradicionais aos mais novos artistas estudantes ainda das artes circenses, centenas de escolas de circo, diversos festivais e leis federais, estaduais e municipais de incentivo ao circo.

Entre os festivais pioneiros estão o Festival Mundial de Circo de Belo Horizonte, que existe desde 2001 e já está na 12ª edição, o Festival de Circo do Brasil, que acontece em Recife desde 2004 e que está em sua oitava edição e o Festival Anjos do Picadeiro, que acontece na cidade do Rio de Janeiro desde 1996 e já está em sua 15ª edição.

O Festival Anjos do Picadeiro teve sua primeira edição em 1996, organizado por integrantes da Companhia Teatro de Anônimo, formados pela Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro. Em sua primeira edição, o Festival realizou uma homenagem ao palhaço Benjamin de Oliveira, personagem de destaque do circo-teatro no Brasil na virada do século XIX para o século XX. Contou com a participação dos grupos cariocas Irmãos Brothers, Teatro de Anônimo, As Marias da Graça, Cia. do Público, palhaço Xuxú (Luiz Carlos Vasconcelos – PB, Brasil), Antônio Nóbrega, de São Paulo, Parlapatões, Patifes e Paspalhões, de São Paulo, e do Grupo Lume, de Campinas (SP). Desde então o Anjos do Picadeiro conta com edições a cada dois anos visando o encontro e o intercâmbio de experiências sobre a profissão, a arte de ser palhaço e sobre o circo. Promove oficinas, debates, aulas-espetáculo, seminários e mesas-redondas visando também discutir alternativas de preservação das artes circenses, tendo como foco principal a arte de ser palhaço. Além disto publica uma revista com

artigos e entrevistas com artistas e pensadores sobre o fazer da arte circense e da teatralidade circense no Brasil. Vale ressaltar que tanto os grupos quanto os palestrantes e professores de oficinas não são circenses tradicionais e sim artistas formados por escolas de circo.

O Festival Mundial de Circo de Belo Horizonte é um evento de grande visibilidade, oferecendo um vasto leque de atividades como espetáculos, oficinas, palestras, seminários, mostra de filmes, exposições, lançamentos de livros, entre outras. Em 2009, no ano da França no Brasil, em uma parceria do Ministério da Cultura e do Ministério das Relações Exteriores do Brasil com o Ministério francês das Relações Exteriores, o Festival publicou o livro *O Circo no Risco da Arte*, em parceria com a Editora Autêntica. O livro é uma compilação de artigos de pesquisadores, artistas e diretores de circo que fazem uma reflexão sobre o circo contemporâneo na França, constituindo assim uma rica contribuição para a pesquisa sobre a produção circense contemporânea. Em suas edições bienais, que aconteceram em 2001, 2003, 2005, 2007, 2009 e 2010 e 2012, e em quatro edições especiais, realizadas em 2002, 2004, 2006 e 2008, o Festival Mundial de Circo contou com a participação de escolas, pesquisadores, artistas e grupos de diversos países e de todas as partes do Brasil. Ao longo de sua trajetória obteve apoio e chancela de órgãos e instituições como a UNESCO, Ministério da Cultura, FUNARTE, Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, entre outros, além do patrocínio de grandes empresas privadas através de leis de incentivo à cultura.

O Festival de Circo de Recife teve sua primeira edição em 2004 e em todas as oito edições teve apoio institucional das prefeituras de Recife, Olinda e de outros municípios próximos por meio da liberação de espaços públicos. Em algumas edições recebeu apoio financeiro governamental e sempre contou com subsídios de empresas privadas através da Lei Rouanet. Contou com atrações internacionais em todas as edições.

Recentemente outros festivais de circo surgiram no país, entre eles o Festival Paulista de Circo, organizado pelo Governo do Estado de São Paulo e pela Secretaria de Estado da Cultura. O Festival está em sua quinta edição e tem por objetivo contemplar as diversas modalidades e representações das artes circenses, unindo as mais diferentes vertentes de artistas e espetáculos com o intuito de fornecer ao público um amplo painel capaz de espelhar a diversidade da produção artística circense no momento.

Com início em 02 de maio e programação até o dia 12 de maio de 2013, o Sesc São Paulo realizou o Circos – Festival Internacional Sesc de Circo, no qual diversas unidades abrigaram 24 espetáculos, 18 nacionais e seis internacionais, atividades formativas e encontros entre artistas de diferentes países. O Festival teve por objetivo mostrar as diversas possibilidades cênicas da linguagem circense, que não a da lona e do picadeiro, e optou por espetáculos que possuem uma dramaturgia inovadora.

Uma outra iniciativa recente que contribuiu para organização da classe circense em São Paulo foi a Cooperativa Brasileira de Circo, fundada em dezembro de 2005. Trata-se de uma entidade criada e mantida pelo próprio setor circense com o objetivo de fortalecer o trabalho do artista circense, sendo uma representante jurídica de artistas associados. Presta consultoria jurídica, contábil e financeira aos cooperados. Tem por objetivo estabelecer o diálogo entre o poder público, a iniciativa privada e a classe circense, além de pensar, organizar e abrir novos caminhos para políticas públicas na área. Conta hoje com mais de 500 cooperados espalhados por todo o país, entre eles artistas formados por escolas, grupos e trupes, artistas circenses e circos tradicionais. Agrega assim artistas tradicionais e contemporâneos, unindo diversos segmentos e linguagens, sendo uma iniciativa inovadora por ser uma das primeiras organizações políticas formais no setor circense brasileiro.

O espetáculo circense hoje tem forma múltipla e acontece na rua, em parques, teatros, no entanto o formato de espetáculo de variedades apresentado em lona é ainda o espetáculo circense que existe em maior quantidade no país, mesmo com sua constante diminuição frente às dificuldades econômicas e transformações em seu formato de transmissão de aprendizado e organização empresarial.

Estas transformações têm em seu núcleo de consequências o surgimento das escolas de circo e de inúmeros projetos sociais que utilizam o circo como ferramenta de socialização. Estes levaram a uma significativa ampliação da presença da linguagem circense no interior da sociedade brasileira de hoje. Novos e muitos agentes culturais passaram a fruir e disseminar a arte circense.

Os próximos capítulos tratarão deste universo de agentes culturais, novos no contexto circense do país, os grupos e trupes circenses formados por artistas oriundos das escolas de circo. O foco dos capítulos serão as companhias circenses paulistanas Linhas Aéreas e Circo Zanni, porém inseridas no contexto histórico e cultural geral em que nasceram e do qual fazem parte hoje.

2 Metodologia e conceitos

2.1 Sociologia da arte

A sociologia da arte é uma vertente recente da sociologia e teve origem com Norbert Elias em uma conferência na qual atribuiu o desenvolvimento da arquitetura gótica à concorrência entre cidades pela afirmação de seu poder através da visualização de locais de culto.

A corrente denominada marxista é considerada a primeira geração da sociologia da arte. Arnold Hauser foi um dos principais nomes desta corrente, denominada de análise marxista da história da arte. Propôs uma explicação de toda a história da arte a partir do materialismo histórico, interpretando as obras de arte como um reflexo das condições socioeconômicas. Esta corrente privilegiou as explicações das causas exteriores à arte, determinadas pelos interesses e condições materiais.

Paralelamente à corrente marxista, surgiu nos anos 1930 um conjunto de ensaios sobre a arte elaborado por filósofos alemães reagrupados mais tarde sob a denominação de Escola de Frankfurt. Esta corrente, do ponto de vista da sociologia da arte, também colocou no centro de suas reflexões as relações entre arte e vida social, porém se afastou da tradição marxista por sua exaltação da cultura do indivíduo, acrescida da estigmatização do social e das massas. Theodor Adorno, em *Notes sur la littérature* (1958), considera a arte e a literatura como instrumentos de crítica da sociedade, exercendo uma força “de negatividade” pelo simples fato de existirem. Mais tarde, em *Théorie esthétique* (1970), defenderá a autonomia da arte e do indivíduo contra a massificação. Walter Benjamin, em seu ensaio *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, propõe uma reflexão criativa sobre os efeitos das inovações técnicas, no caso a fotografia, na percepção da arte. Analisa a arte e a cultura como um meio de emancipação das massas frente à alienação imposta pela sociedade.

Uma última corrente, contemporânea aos historiadores marxistas e aos filósofos da escola de Frankfurt, proveniente da história da arte, evidenciou a arte como reveladora – e não mais, como na tradição marxista, o efeito – de realidades coletivas, visões de mundo ou “formas simbólicas”. Na França, esta corrente foi ilustrada por Pierre Francastel, que em *Art et Technique* (1956) enfatizou as condições materiais e técnicas da produção artística, afirmando que a arte não é, como na

tradição marxista, um “reflexo”, mas “uma construção, um poder de ordenar e de prefigurar. O artista não traduz, ele inventa e ao estudá-lo, deparamo-nos com o domínio das realidades imaginárias.”

Roger Bastide em *Arte e Sociedade* (1979) resume a corrente de pensamento acima dizendo: “a análise sociológica da obra de arte não é mais uma sociologia-fim, mas uma sociologia-método”. Assim, a partir de seu estudo sugere que os artistas se submetem às influências da sociedade em que vivem, mas agem também sobre ela. A arte torna-se um documento para melhor conhecer a sociedade e resume: “Partimos de uma sociologia que busca o social na arte e chegamos a uma sociologia que vai, pelo contrário, do conhecimento da arte ao conhecimento do social”.

O sociólogo do teatro Jean Duvignaud, em *Sociologia do comediante* (1972), tenta mostrar que os grandes períodos do teatro correspondem às grandes mutações de uma sociedade e que os dramaturgos cristalizam a inquietude face às mudanças em torno de heróis imaginários.

A terceira geração da sociologia da arte passa a basear-se exclusivamente na investigação empírica e a não mais considerar a arte e a sociedade, nem a arte *na* sociedade, mas a arte *como* sociedade, interessando-se pelo funcionamento do meio em que se dá a arte, seus autores, suas interações e sua estruturação interna. Assim, não concede mais um privilégio de princípio ao estudo das obras de arte selecionadas pela história da arte, mas se interessa pelos processos pelos quais as obras de arte – grandes ou pequenas na qualificação artística e na importância – são a ocasião, a causa ou a resultante. A partir daí, não é mais possível imaginar uma “arte” – não mais do que qualquer outra experiência humana – constituída fora de uma sociedade. A arte é agora considerada como uma forma, dentre outras, de atividade social, possuindo suas próprias características. E os sociólogos da arte passam a se consagrar livremente à pesquisa das regularidades que governam a multiplicação das ações, dos objetos, dos autores, das instituições, das representações, compondo a existência coletiva dos fenômenos compreendidos pelo termo “arte”.

Os resultados desta sociologia de pesquisa, da terceira geração da sociologia da arte, são apresentados através de um recorte que respeita os diferentes momentos da atividade artística: obras, produção, mediação e recepção. Vale ressaltar que estudos puramente sociológicos privilegiam em sua maioria um destes recortes.

Em um primeiro sentido, os estudos sociológicos das obras de arte entendem por obra um objeto de arte criado por um autor. Para ser percebido como uma obra e

não como um objeto deve obedecer a três condições: estar livre de qualquer condição que não seja estética; estar ligado pela assinatura ou atribuição a um nome próprio de artista ou equivalente; e ser singularizado, considerado não substituível, dada sua originalidade e unicidade (HEINICH, 2001, p. 130). Em um segundo sentido, os estudos sociológicos das obras de arte entendem por “obra” o conjunto de criações atribuídas a um autor: conjunto aberto durante sua vida e fechado a partir de sua morte.

A sociologia contemporânea da terceira geração procura analisar as obras de arte em situação, observando-as o mais próximo possível da realidade, valendo-se da intervenção empírica para esta análise. E antes de falar de obra procura elucidar sob quais condições estas são tratadas como tais e por quais atores. Além disto procura trabalhar as obras de arte em um nível coletivo, colocando os objetos individuais em relação a fenômenos coletivos, buscando efeitos de universalidade.

Existem estudos sobre as fronteiras das artes consagradas que levam em conta primeiro: as fronteiras geográficas, alargando a perspectiva para além do quadro cultural da história da arte; e as fronteiras internas de uma sociedade, que diferencia “grande arte”, “arte menor”, “arte de elite”, “arte de massa”, “belas artes” e “artes populares” ou indústria cultural. Estudos da sociologia da arte visam identificar e explicar os processos sociais e os traços culturais que são utilizados para elaborar o valor artístico das obras, descrevendo as operações que permitem aos atores excluí-las ou incluí-las na categoria “arte” e as justificativas que eles dão. Estes estudos mostram como as atividades marginais fazem as fronteiras da arte atual se moverem pouco a pouco. É o caso do objeto desta pesquisa, o circo, que foi recentemente incluído entre as artes subsidiadas pelo governo no Brasil e no mundo.

No segundo recorte da sociologia da arte de terceira geração, os estudos sociológicos da produção artística depararam-se com um problema teórico na definição dos autores de obra, os artistas. Na arte contemporânea, o surgimento de novas práticas mesclando as artes e a prática de criações coletivas e colaborativas levaram a uma maior dificuldade na definição de autores e de artista.

No âmbito da mediação, a sociologia da arte de terceira geração passou a estudar o mercado cultural, os intermediários culturais, os críticos e as instituições. O termo “mediação”, de uso recente na disciplina, designa tudo que intervém entre uma obra e sua recepção, tendendo a substituir “distribuição” ou “instituições”. Verificou-se que uma obra de arte não encontrará espectadores para contemplá-la sem vendedores para negociá-la, colecionadores para comprá-la, críticos para comentá-la,

peritos para identificá-la, curadores para selecioná-la, conservadores para transmiti-la à posteridade, historiadores para descrevê-la e interpretá-la etc.

Neste recorte da mediação existem diversos estudos dedicados às instituições e são numerosas as pesquisas de sociologia das organizações orientadas para uma demanda de perícia interna provinda dos estabelecimentos públicos de difusão cultural. Na França houve estudos consagrados às administrações do Estado revelando a evolução dos eixos das políticas culturais. Percebeu-se com estes estudos como as instituições podem desviar o curso e transformar a prática, o estatuto ou a recepção de uma atividade artística.

No último recorte da sociologia da arte da terceira geração, os estudos sociológicos da recepção verificaram que não se pode compreender a especificidade dos fenômenos artísticos sem levar em conta a estratificação de seu público, indissociável dos efeitos de elitismo. Passou assim a ser objeto da sociologia da arte o estudo dos processos que permitem a um objeto, dotado de propriedades requeridas, adquirir e conservar as características de valorização que farão dele uma obra de arte aos olhos de diferentes categorias de atores sociais.

São diversos e extremamente específicos os estudos recentes da sociologia da arte da terceira geração. Estes em sua grande maioria privilegiam um dos recortes de sua metodologia para aprofundar o estudo sobre um fenômeno artístico.

Esta pesquisa não pretende realizar um estudo sociológico do surgimento do circo contemporâneo, visa apenas utilizar a metodologia da sociologia da arte da terceira geração como uma ferramenta, recorrendo a seus recortes no âmbito da obra artística das duas companhias pesquisadas, sua produção, mediação e recepção servindo de orientação para o entendimento do funcionamento interno das companhias, colocando-as também dentro do contexto geral do circo contemporâneo.

As duas companhias objeto da presente pesquisa fazem parte da geração de artistas e grupos formados por escolas de circo e são, portanto, novos atores do fenômeno artístico circense no Brasil. Diferenciam-se em diversos fatores das gerações anteriores às escolas de circo, chamadas de artistas tradicionais de circo, que no Brasil se constituíram em sua maioria como circo-família. Uma análise com base nas categorias da sociologia da arte da terceira geração permitirá identificar em quais sentidos a geração do circo contemporâneo se aproxima e em quais se diferencia do circo tradicional.

Para completar as ferramentas desta análise, se faz necessária uma melhor abordagem dos conceitos de circo tradicional, novo circo e circo contemporâneo.

2.2 Conceitos

2.2.1 Circo tradicional

O espetáculo de circo, em sua concepção moderna, surgiu na Europa no século XVIII e no século XX, quando os circos deixaram de lado as pantomimas e outras formas teatrais e passaram a privilegiar o espetáculo de variedades de números circenses.

Segundo Mario Bolognesi (2006), desde que se constituiu como espetáculo no seu formato moderno no século XVIII, o circo despertou interesse em artistas de diversas linguagens. O intercâmbio com o teatro de gêneros tidos como menores foi intenso. Na outra mão desta via, o circo também encontrou possibilidades de ampliação de seu espetáculo no teatro. Sendo assim, o espetáculo de variedades e atrações manteve desde o começo estreito relacionamento com o fazer teatral, especialmente aquele que era praticado nos tablados, nos teatros de feiras e nos bulevares.

Era muito comum aos artistas teatrais da época do surgimento do espetáculo moderno de circo o domínio da acrobacia, da dança e da música. As fronteiras entre as expressões artísticas não existiam tão formalmente. Assim, o espetáculo circense, desde sua criação apresentou o conceito da mistura das artes. A mentalidade empresarial fez a diferença entre os artistas isolados e levou ao surgimento de circos estabelecidos, multiplicadores, que possibilitaram o surgimento de outras tantas companhias.

Em seu formato consagrado no século XX, conhecido como espetáculo de variedades, as disciplinas (malabarismo, equilibrismo, trapézio, acrobacias, adestramento etc.) são selecionadas pela diversidade dos números e apresentadas numa sequência de performances autônomas com a intenção de magnificar a virtuosidade do artista. A estrutura de lona permite o deslocamento da apresentação em 360 graus. A dramaturgia interna funciona por graus sucessivos e funda-se sobre o

crescente da proeza, orquestrada pelos rufos dos tambores e pelos aplausos. O artista visa afastar assim as fronteiras do possível. O espetáculo resulta da justaposição sequencial dos números, agenciados em função das necessidades técnicas de montagem e desmontagem dos aparelhos. A intensidade dramática exalta-se pela tomada de riscos, nutrida do medo misturado ao desejo de superação e não necessita de uma causalidade inerente à narrativa.

A partir de atividades ancestrais, com números apropriados ao longo dos séculos, o circense aprendeu a se ajustar às mudanças de seu tempo, procurando maneiras de se comunicar com o público, de forma a trabalhar as transformações de cada época, incorporando-as para garantir a manutenção de suas tradições.

No Brasil, a tradição do espetáculo circense fundou-se a partir do teatro e da acrobacia. Estabeleceu-se com o circo-família e desenvolveu uma variedade de espetáculos desde que aqui chegou. Baseou-se na forma de transmissão oral do saber, passada dentro da lona, de pai para filho, como em toda a Europa. Desta forma, tornou-se uma escola única e permanente. Esta escola foi incumbida de preservar a tradição circense, que significava pertencer a esta forma particular de aprendizagem, em que se recebe e se transmite, através de gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses dos antepassados. A família revela-se o mastro central que sustenta toda esta estrutura de relações sociais e de trabalho desta engrenagem.

Como mostra Erminia Silva, as famílias circenses tradicionais não diferem conceitualmente da família em geral. No entanto, as relações entre papéis de gênero obedecem a uma lógica familiar distinta, determinada pela singularidade da constituição do grupo social circense. O papel feminino difere do papel das famílias da sociedade em geral, pois a mulher desde seu nascimento é preparada para realizar uma atividade profissional artística, além de sua jornada como mãe doméstica. Além disto, ela faz parte de um coletivo em que todos – homens, mulheres e crianças – executam as atividades e são vitais em todo o processo de constituição e reprodução da tradição do circo-família. A criança constitui a herdeira e continuadora do saber e da tradição circense, também fazendo parte do conjunto que articula a organização do trabalho e o processo de socialização, formação e aprendizagem circense, constituintes à reprodução do modo de vida do circo-família (SILVA, 2009, p. 84).

No circo família, o acesso à tradição é estendido àqueles que não nasceram no circo, mas a ele se incorporaram. Estes passam também pelo ritual de aprendizagem

ministrado pelas famílias tradicionais, assim como seus filhos, sendo assim incorporados à tradição.

Apesar das dificuldades enfrentadas pelos circenses desde a constituição do circo família no Brasil, até o início de uma ruptura com este modelo, quando os circos começaram a adotar o formato empresarial, os circenses enfrentaram dificuldades para se inserir na sociedade, inclusive a de colocar seus filhos em uma escola formal de alfabetização. No entanto, não deixavam de alfabetizar seus componentes e pode-se afirmar que o índice de analfabetismo neste grupo era quase nulo, diferentemente do restante da população brasileira no período.

O processo de socialização, formação e aprendizagem acontecia simultaneamente e a organização do trabalho aparece articulada a este processo, que fazia parte da estratégia de manutenção do grupo circense, portador de saberes próprios.

As famílias circenses criaram dinastias em todo o mundo e, no Brasil, a construção das diversas estruturas físicas, dos instrumentos e da organização do trabalho, o modo de transmitir conhecimentos, a socialização de seus integrantes são em alguns aspectos similares ao restante do mundo, mas em muitos aspectos são peculiares ao circo brasileiro. Desde o final do século XIX à metade do século XX, o circo brasileiro desenvolveu relações sociais e de trabalho específicas, resultantes das variadas formas de adaptação entre o artista imigrante, a consolidação do circo como uma escola e das relações entre as várias famílias circenses, proprietárias de circo ou não. A este conjunto Erminia Silva denomina o circo-família.

Este modo de organização do trabalho e de socialização, formação e aprendizagem que se tornou tradicional, baseado na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas, preservou o circo-família no Brasil até meados do século XX.

A partir das décadas de 1940 e 1950, iniciou-se um processo de transformação neste modo de organização do trabalho e do processo de socialização, formação e aprendizagem, alterando a forma de transmissão dos saberes circenses. A tradição passa a não mais atuar no sentido de produção e reprodução do circo-família como espetáculo. Houve uma ruptura no processo coletivo de transmissão da memória oral.

Para Erminia Silva, esta ruptura partiu de dentro do grupo circense, que sentiu uma necessidade de se aproximar mais da sociedade e passou a não mais compartilhar o conhecimento coletivamente. A aprendizagem do domínio da técnica e dos conhecimentos gerais das artes circenses passou a não ser mais transmitida para

a geração seguinte, gerando uma ruptura no processo de transmissão da memória oral.

Com a ruptura do modo de transmissão da memória oral no seio das famílias circenses brasileiras, a organização do trabalho alterou-se ao se desarticular do processo global. Os circos passaram a não mais contratar uma família, mas um artista especialista, e o conjunto dos saberes tornou-se segmentado e hierarquizado. Surgiu a partir de então uma nova maneira de ser artista de circo e novas formas de organização do trabalho e de transmissão do saber.

A partir daí os próprios circenses sentiram ao mesmo tempo em diversos lugares do mundo a necessidade de construir escolas de circo para preservação da arte circense. De início, a principal motivação dos circenses tradicionais ao criar as escolas de circo era dar continuidade à aprendizagem de seus filhos.

Parafraseando Erminia Silva, nenhum artista nasce de chocadeira... Isto é, nenhum artista é independente daqueles que o antecederam. Os primeiros mestres das escolas de circo, especialmente da escola Nacional de Circo, eram artistas tradicionais de circo. Ensinavam através da mesma metodologia que aprenderam, da prática e da transmissão oral dos saberes. O que constitui diferença ou ruptura do modo tradicional de aprendizagem é o local e principalmente para quem as técnicas circenses são ensinadas. Os novos artistas circenses formados por escolas assimilaram estes ensinamentos e os utilizaram para criar novas formas de fazer circo.

Na lona de circo, o artista tradicional passa pelo processo de socialização, formação e aprendizagem completo, e quase que inevitavelmente se torna um artista de circo ou um trabalhador do processo de apresentações, como secretário, bilheteiro, iluminador etc. Já os alunos de escolas de circo normalmente são moradores fixos de alguma cidade e tem que dar conta de se inserir em um outro mercado de trabalho, que não o da lona itinerante, salvo exceções. Têm uma preocupação em se formar como artistas de rua, de palcos teatrais, no bairro ou periferia, festivais artísticos nacionais e internacionais, feiras, eventos corporativos, entre outros. Muitos inclusive passam a se dedicar ao ensino da arte circense. Mesmo os novos artistas que não passaram por ensinamentos com mestres tradicionais de circo são herdeiros deste saber coletivo ancestral, no entanto a herança é passada, aprendida, incorporada, assimilada, reformada e transformada em novos saberes.

2.2.2 O circo tradicional hoje

O movimento do novo circo e o surgimento circo contemporâneo, junto com as transformações causadas pelo aparecimento das escolas de circo, causaram abalos no mundo do circo tradicional. Este, cansado de ser o parente pobre da cultura, também decidiu mudar. O aparecimento de modelos estrangeiros como o Cirque du Soleil, do Canadá, o Circo Roncalli, da Alemanha e o Big Apple Circus nos Estados Unidos também serviu para abalar suas certezas e rigidez. Tais circos foram criados por apaixonados pelo circo que não faziam parte das dinastias circenses e que utilizaram para suas criações colaborações de muitos outros criadores, inclusive de outras artes, abriram-se à multidisciplinariedade, aos estudantes recém-formados das escolas de circo, encenando um projeto escrito e utilizando subvenções governamentais.

Os circos tradicionais pré-existentes a todas estas novidades, classificados como tradicionais como marca de um certo respeito a uma história e como distinção por uma forma de funcionamento interno e de transmissão particular, resistiram inicialmente às transformações, mas logo passaram a incorporá-las aos seus espetáculos. Os circos tradicionais, cada um à sua maneira, estão trabalhando para sua renovação.

Durante 20 anos de crise, muitos grandes nomes do circo desapareceram no Brasil e no mundo. Os circos menores, talvez menos sensíveis às necessidades econômicas e às evoluções estilísticas atuais, sobreviveram baseados em um funcionamento interno próprio. Reduziram seus custos ao mínimo (no Brasil isto levou a uma volta ao espetáculo de variedades, cortando-se a segunda parte de teatro) e utilizaram eficazmente a rede familiar de apoios e ajudas. Na Europa estes circos sobreviveram empregando artistas baratos provenientes do leste europeu, com promoções de final de ano e com cursos de circo improvisados na estação do inverno.

Os circenses tradicionais, em meio a esta crise, esforçaram-se para manter o *know-how* herdado de várias gerações, mas se renderam à cultura de massa e à estética padronizada da cultura norte-americana, projetando seu espetáculo para o espectador médio. O circo no período de crise fechou-se em si mesmo, mas no momento em que decidiu se abrir com as escolas, voltou a se aproximar da sociedade e de suas transformações. Os artistas formados por escolas trouxeram um alto grau de entusiasmo, desejos e ideias novas.

O surgimento de festivais de circo, eventos midiáticos que trouxeram maior prestígio e a aparição dos novos grupos de circo trouxeram a sonhada novidade à mídia. Começa o fenômeno chamado de “artificação” do circo e surgem políticas públicas e leis de incentivo às artes circenses, incluindo-as no *hall* das artes subsidiadas. Isto causou um debate tempestuoso e aquecido entre os circos tradicionais e os novos grupos, revelando a rivalidade política, econômica e ideológica entre eles.

Assim, o circo tradicional, influenciado por todos estes fatores acima citados se abriu e vem transformando seu espetáculo substancialmente. Alguns circos têm evocado mais a autenticidade da verdadeira tradição, outros adotaram espetáculos mais similares ao dos grupos circenses contemporâneos. O circo tradicional apresenta-se hoje como um espetáculo de artes cênicas inventivo, que se interroga e se transforma com o tempo.

2.2.3 Novo circo

O conceito de novo circo começou a ser utilizado no Brasil pelos grupos circenses formados a partir das escolas de circo, para se autodenominarem, e a mídia o incorporou. No entanto, o conceito é polêmico e portanto torna-se necessário esclarecer sua origem e significado para que ele possa ser utilizado corretamente.

Na França, o conceito de novo circo surgiu nos anos 1990 para denominar um coletivo de artistas que saiu às ruas na década de 1970, como os saltimbancos da Idade Média, motivado pelos ideais da Revolução de maio de 1968 e iniciou uma forma diferente da tradicional, apresentada em lonas, de criação e apresentação de espetáculo circense.

Entre 1945 e 1970 houve na França uma paralisia no meio circense devido ao longo tempo confinado nas lonas e na pista. Depois disto, com o surgimento das escolas de circo, os artistas circenses passaram a se reinventar anualmente nas formaturas destas escolas.

A partir de 1974, ano do surgimento das escolas Annie Fratellini e da École au Carré de Alexis Gruss e Silvia Monfort, reconhecidas como as primeiras escolas de circo da Europa Ocidental, inicia-se um movimento de renovação do circo. O espírito da escola Annie Fratellini era o de reestruturar e não somente passar adiante os

fundamentos do circo. Isto pois a arte circense entre os tradicionais era vista como uma arte em processo de perdas. Perda de memória, de respeito social, de imaginação, de ética profissional, o que estava levando o circo a uma falência crônica. O surgimento destas primeiras escolas de circo na França gerou desconforto e relutância das grandes dinastias circenses.

Movidos pelo espírito da revolução de maio de 1968, que buscava um fim de privilégios e uma democratização do acesso aristocrático à pista, os artistas do novo circo foram os primeiros a estabelecerem rupturas com a dinastia circense tradicional na França. Eram produtores de show de rua, que se apresentavam nas vilas, à maneira dos saltimbancos, com espetáculos que mesclavam circo e teatro. Entre eles estão os diretores Igor Barbatas, da companhia Volière Dromesko, Pierre Bidon, criador do Archaos, Bernard Kullak, criador do Cirque Plume e Cristian Taguet, criador do Cirque Baroque. Este grupo de artistas, conhecidos como os *saltimbancos*, foram reconhecidos nos anos 1990 como fundadores do movimento chamado Novo Circo. As referências destes grupos do novo circo eram: *happenings*, performances, manifestações do Living Theater, ações do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Tal movimento estabeleceu rupturas estéticas, sociais, econômicas e políticas com o circo tradicional.

Em artigo intitulado *A Transfiguração do Circo* (GUY, 2001), Jean Michel Guy aponta algumas rupturas que aconteceram no movimento de renovação do circo que se iniciou na década de 1970 na França:

- O desaparecimento de números de adestramento de animais selvagens.
- A redução do envolvimento com o picadeiro e com a lona.
- A implementação de uma nova dramaturgia.
- A multiplicação de estéticas, portadoras de novas representações do homem e do mundo social.
- Estabelecimento de um novo contrato entre o artista e seu público.

Segundo Jean Michel Guy, a primeira ruptura, o desaparecimento de números de adestramento de animais, acontece pois há uma mudança de paradigma da sociedade. Esta não reconhece nem valoriza mais a vocação do homem de dominar a natureza. A partir dos anos 1970 um forte movimento de organizações não governamentais inicia campanhas para a não utilização de animais em testes e há junto com isto um movimento para que não maltratem animais para seu adestramento. Neste movimento, a estética e os valores clássicos relacionados à tecnologia e ao

progresso, ao heroísmo humano, à relação de produção e de hierarquia dos homens entre eles e dos homens em relação aos animais tendem a ser questionados. Estes são realocados progressivamente por outros valores, por outros tipos de relações sociais e por novas estéticas, muitas vezes que trazem mensagens que não transmitem e celebram estes ideais, mas sim os criticam e revelam sua vaidade e invalidade, satirizando e causando reflexões sobre a sociedade atual.

Em 1992 o Cirque Plume da França criou um espetáculo intitulado *No Animo Mas Anima*. O espetáculo era um manifesto contra o uso de animais em espetáculos. O Cirque du Soleil, nascido em Montreal em 1980, sem levar o ato como uma forma de manifesto, também optou por não trazer animais aos seus espetáculos.

Ao mesmo tempo, há nestes grupos uma tendência ao abandono da pista (picadeiro) e da lona em benefício de outros dispositivos cênicos. O novo circo não crê mais nos dispositivos arquitetônicos originários do circo moderno. Isto, segundo Jean Michel Guy, é uma declaração radical contra o tratado tradicional da raiz do circo, a pista. Mas, no entanto, os grupos do novo circo não deixam de ser uma forma de reviver a memória do ideal comunitário do circo moderno, no qual sempre existiu o agrupamento e a concentração de várias artes. A itinerância da lona passa a ser um dispositivo cênico circense entre outros e passa a ser uma entre outras formas de difusão do circo.

Na dramaturgia, para Jean Michel Guy, acontece a ruptura mais fundamental do novo circo em relação ao circo tradicional. Neste, há uma justaposição sequencial de números. Não há entre dois números consecutivos uma linha lógica. O apresentador e as entradas clownescas são o fio condutor que faz a junção das peças separadas do espetáculo. O estilo musical e os códigos visuais asseguram a unidade estética do todo. Cada número possui um crescente emocional interno e todos os números entre si também formam uma sequência de emoções para o espetáculo, que se apoia e entrelaça dois tipos de emoções universais: o riso e o medo (neste caso o medo de ser devorado, o medo da queda ou o medo do ridículo).

Assim, a estrutura tradicional do espetáculo circense é uma sucessão descontínua de performances independentes, curtas e autônomas. O artista tradicional pode apresentar o mesmo número em diferentes circos ou cabarés.

O novo circo vai interrogar essas noções. Seus primeiros espetáculos buscam uma forma mais lógica de continuidade entre os números. De início experimentam sequências do tipo literárias ou teatrais, com histórias ou adaptações de textos. Alguns

criticaram estas continuidades narrativas, dizendo que os números dentro delas estavam colocados de forma artificial. No Brasil muitos espetáculos que tentaram adaptar a variedade de número a sequências literárias receberam esta crítica, como é o caso do espetáculo *Fantasma*, dirigido por Rodrigo Matheus para abertura do Festival de Curitiba em 2002, citado no capítulo anterior.

As experiências posteriores de criação de espetáculo destes grupos buscaram linhas mais complexas e não lineares para a questão sequencial dos números. Procuraram uma unidade estilística com luzes, som e em alguns casos unidade coreográfica, com gestos unificantes, organizando os espetáculos com poucos elementos unificadores que serviam geralmente a uma temática central. A noção de vocabulário se sobrepôs à de número. Quanto à composição do espetáculo, as formas passaram a ser cada vez mais variadas. O grupo Archaos adotou a apresentação simultânea de várias ações, o Cirque Plume utilizou todos os recursos da citação e da repetição de movimentos que se amplificam e são lembrados fugazmente no final do espetáculo. O que melhor resolveu eficazmente a questão sequencial dos números nos espetáculos foi a redescoberta do personagem. Este no novo circo possui um caráter, uma personalidade singular e uma lógica que prende o espectador. Mesmo que o espetáculo não possua uma lógica interna, a lógica do personagem agora se torna marcante. O artista deixa novamente de ser um especialista e volta às suas origens, retornando ao artista polivalente, podendo passar de uma técnica a outra, passando por outras linguagens artísticas como a dança e a música.

2.2.4 Circo contemporâneo

A forma moderna de espetáculo circense, ou tradicional, adquiriu status e tornou-se padrão com uma estética coerente ao desenvolvimento sociocultural da sociedade ocidental moderna. O novo circo rompeu com esta estética. No entanto, a sistematização do ensino das artes circenses nas escolas de circo e a formatura anual de novos artistas trouxeram novas gerações de artistas que aprofundaram esta ruptura, modificando profundamente o modo e o espírito de aprendizagem das técnicas do circo e ampliando as origens e referências socioculturais dos artistas circenses, alargando e diversificando assim o campo artístico de proposições de seus criadores e atores. A pesquisa formal e estética do circo mostrou-se cada vez mais complexa e sofisticada.

Na segunda metade da década de 1990, começa a ser utilizado o conceito de circo contemporâneo, assim como a arte contemporânea ou a dança contemporânea. As obras das novas gerações de artistas e criadores circenses cada vez mais apresentam as características socioculturais de sua época e inserem-se no contexto da arte contemporânea.

Segundo José Manuel Lázaro, em seu texto *Dramáticas re-significadas, agires comunicados* (2011), em que analisa a dramaturgia no teatro pós-moderno, existem pelo menos quatro elementos que já são características estabelecidas na arte contemporânea, identificados por estudiosos da estética e da sociologia da arte atual: o hibridismo, ou seja, as linguagens diversas em cada uma das artes se misturam e se entrelaçam; a intertextualidade, quando diferentes fontes são incorporadas ou explicitamente citadas numa mesma escrita; a metalinguagem, que traz a linguagem que se expõe e se discute a si mesma; e a fragmentação, em que há uma falta de unidade rigorosa na linguagem da obra, criando uma dinamicidade particular em sua estrutura, elaborando uma espécie de *collage* em que as diferentes partículas (dramatúrgico-cênicas, no caso das artes cênicas) se apresentam de forma rápida e intensa gerando leituras complexas.

Estas características estão presentes nos espetáculos de circo contemporâneo. O hibridismo de estilos e linguagens, a releitura e apropriação de temas e estéticas do passado e do circo tradicional, a citação de textos teatrais, charges de jornais, poemas e referências a obras de outras linguagens como as artes plásticas e o cinema, a fragmentação e a *collage* em sua dramaturgia, tudo isto se apresenta nos espetáculos de circo contemporâneo conferindo novos significados à sua dramaturgia na busca de organizar eficientemente a variedade de números circenses em torno de um conteúdo a ser expresso, de forma distinta em cada espetáculo.

Outro fenômeno presente no teatro contemporâneo que se verifica nas produções de circo contemporâneo é a forma de produção de espetáculo através da criação coletiva. Espetáculos são construídos de forma coletiva, cada parte da equipe contribui de forma democrática na criação do todo. A improvisação e a pesquisa são praticadas como uma etapa necessária da criação da grande maioria dos espetáculos. Propostas múltiplas com diferentes linguagens são incorporadas e o intercâmbio com outros grupos, inclusive de diferente linguagens, é valorizado.

Em sua grande maioria, os espetáculos de trupes, grupos e companhias contemporâneas buscam fugir do espetáculo de puro entretenimento para criação de espetáculos com a representação de um olhar, uma denúncia ao mundo

personalizada, múltipla e contemporânea. No Brasil há hoje um grande número de grupos que aprofundam a pesquisa da comicidade, tendo o palhaço como foco central.

A constante dos grupos circenses em tentar resolver o quebra-cabeça da noção sequencial dos números, a fim de manter o perfil da variedade de técnicas em seus espetáculos, alimentou as experiências criadoras e levou a um leque de soluções, em alguns casos, soluções radicais com a recusa mesma de número em si. Uma dentre muitas possibilidades que surgiram foram os espetáculos inteiros de uma só técnica, como por exemplo o Grupo Les Arts Sauts, que criou um espetáculo no qual a única técnica circense desenvolvida durante toda sua encenação era a de trapézio de voos ou o espetáculo *Extraballe*, do malabarista Jérôme Thomas, no qual o artista joga malabares durante todo o espetáculo, que dura uma hora. Acontece assim uma autonomização das artes circenses em especialidades e uma explosão da forma tradicional de espetáculo de circo, como ponto de convergência entre acrobacia, comédia e arte equestre.

Vale lembrar que as artes do circo são anteriores à forma genérica do circo moderno. Os dois séculos em que elas se encontraram lado a lado no picadeiro e que a nomearam como artes do circo pesam muito pouco em termos da história milenar do malabarismo, da acrobacia, do equilibrismo e da farsa. Com a libertação destas artes da pista, as artes circenses são impulsionadas a um posto de linguagens artísticas autossuficientes, suscetíveis de gerarem obras de todos os formatos.

O circo é uma linguagem capaz de todas as experimentações. A proeza circense pode significar apenas a si mesma, mas pode também guardar um reservatório inesgotável de metáforas. Desta forma, o movimento do novo circo que eclodiu no circo contemporâneo quis se livrar da camisa de força da tradição e do antigo para criar obras originais, sem animais selvagens, com dispositivos cênicos originais, com uma efervescência de referências estéticas, dramaturgias inspiradas na dança, nas artes plásticas ou no teatro, gerando uma explosão de formas. O circo deixa a partir de então de ser um gênero para se tornar um conjunto heterogêneo de habilidades, em que cada uma delas tem a oportunidade de desenhar. Esta atomização das artes do circo facilitou uma reconciliação entre as diferentes artes do espetáculo. Existem hoje obras inclassificáveis, espetáculos totais que transcendem os gêneros. Segundo Jean-Marc Lachaud em seu texto *Sob o risco da mistura*:

Diante dessas tendências exaltadas das artes da pista contemporâneas, que correm o risco da mistura, seria simplista remeter a um processo de teatralização. De fato, nós assistimos ao surgimento de obras inclassificáveis e desconcertantes. Se a abolição

total das fronteiras entre as artes e se a dissolução radical das identidades artísticas não são quase nada prováveis, contudo, múltiplas correspondências são tecidas. (LACHAUD, 2009, p. 58).

O circo contemporâneo se opõe esteticamente ao circo tradicional não com um único código, mas com uma multiplicidade de estéticas. Não existe um circo contemporâneo, mas sim uma multiplicidade de proposições artísticas. Estas proposições trouxeram novas formas às questões do corpo, do tempo, do espaço, da narrativa e da representação nos espetáculos de circo, além de novos valores e conceitos como o absurdo, a ironia, o *kitch*, entre outros.

O corpo no circo contemporâneo mostra uma ruptura ou até revolução em relação ao modelo do circo tradicional. Aos corpos tecnicamente e fisicamente trabalhados, extremamente especializados e estritamente performativos exibidos no circo tradicional, se opõem hoje corpos versáteis, mais sensíveis, com a possibilidade de representação de outros valores, por vezes mais íntimos, singulares, desnudos e falíveis com seus limites, com sua morfologia particular e mesmo com suas falhas e imperfeições. Os artistas mostram na maioria das vezes um personagem, liberado de sua dimensão técnica e performativa, que se presta à exposição de um corpo mais cotidiano, realista e inscrito na sua própria finitude. Revela a fragilidade de um corpo-sujeito pessoal e individualizado, que por outro lado expõe o espectador a uma gama de imagens e de representações simbólicas ou abstratas, que apesar disto realizam proezas sobre-humanas. Esta dupla aparência dá aos corpos do circo contemporâneo uma ambiguidade ainda mais profunda que a existente no circo tradicional.

O circo contemporâneo reconstrói e repensa o espaço cênico e a cenografia. A lona do picadeiro não é mais o único modo de exposição do espetáculo de circo e mesmo quando é o espaço escolhido, é repensado através de múltiplas configurações criando novas imagens e novas sensações ao espectador. Um bom exemplo disto é o espetáculo *Kayassine* da companhia Les Arts Saus, que transforma a lona em uma bolha planetária onde os artistas voam sobre o público, transformando a visão frontal da lona. Outro exemplo é o espetáculo *Corteo* do Cirque de Soleil, no qual a arquibancada gira 360º graus em torno de um palco circular. O espaço e a cenografia no circo contemporâneo são parte importante e participam da estética do espetáculo, fazendo parte da assinatura particular da pesquisa, da reflexão e de um dizer artístico que conjuga a imagem e o espaço à proposta.

Aliado a uma abordagem nova do espaço, a noção de escrita afirma-se como uma dimensão central dos espetáculos de circo atuais. Esta escrita consiste na inscrição da coesão e da continuidade de uma história, narrativa, temática ou percurso

de um personagem, real ou imaginário no espetáculo. Quer seja esta fábula passada ao espectador de forma realista, paródica ou metafórica, os elementos circenses são parte desta narrativa ou dos universos abordados. Vale lembrar aqui que a escrita não é um fenômeno novo na história do circo. Caroline Hodak-Drueel, em seu texto *Proeza e a Escrita*, coloca:

Desde o final do século XVIII, proeza e escrita foram sempre ligados no seio das produções circenses. Dissociar essas duas dimensões equivale não somente a negligenciar períodos inteiros da história da qual emergiu o circo contemporâneo, mas também a deixar de lado elementos de análise úteis para a compreensão e o deciframento de um espetáculo sempre em busca de grades de leitura.

Mas o que entender por escrita quando se trata de um espetáculo a priori sem texto e sem palavras? A escrita é, antes de tudo, o traço gráfico de um texto. Menos concretamente, a escrita é também a trama narrativa de um espetáculo, a linha que dá sentido para uma representação e permite transcender até o sensacional". (HODAK-DRUEEL, 2009, p. 112).

Em grande parte dos espetáculos de circo contemporâneo verificam-se em sua escrita ações simultâneas que se apresentam de forma fragmentada, sem uma lógica linear visível. Nestas escritas verifica-se também uma tendência ao distanciamento ou relativização, com uma representação à distância, irônica, trágica ou risível do personagem frente ao surpreendente da performance. Nos espetáculos de formatura do Centre National des Arts du Cirque, principal escola de circo da França e centro de referência estética para todo o mundo hoje, verificam-se algumas constantes: hegemonia de coletivos ou de grupos, desconstrução do espaço e simultaneidade de ações e performances, tempo ultra rápido suportado por um forte volume sonoro com música eletrônica ou rock. Os espetáculos de formatura das escolas de circo do Brasil apresentam características mais tradicionais, em que a variedade de técnicas se apresenta por meio da sucessão de números independentes. No entanto, um grande número de estudantes brasileiros circulam e se formam nas escolas europeias de circo e trazem ao voltar ao Brasil as técnicas e estéticas aprendidas por lá.

Assim, as novas criações de grupos, trupes e companhias no Brasil e no mundo estão propondo uma variedade de representações do mundo, correspondendo a uma grande diversidade de públicos. Representam novas categorias sociais, traduzindo em formas dramatúrgicas e estéticas as aspirações e conceitos da vida em sociedade que o circo tradicional negligenciou. Na França, a companhia Archaos criou uma grande afinidade com o público jovem, seduzindo uma categoria social que o circo tradicional não mais seduzia. A música – rock ao vivo, a citação do filme *Mad Max* – com motos, combates, o couro no vestuário tiveram grande sintonia com a

ideologia da juventude. O Cirque de Barbarie, de Barbara Ville, um circo só de mulheres, assume de forma militante o feminismo, a vontade das mulheres de participar plenamente da vida social e a singularidade do olhar feminino acerca das coisas, atacando a imagem da mulher-objeto e cortesã do circo tradicional. No Brasil a companhia Linhas Aéreas assume o mesmo papel. Uma gama de mulheres entrando no universo dos palhaços, exclusivamente masculino no passado e no circo tradicional, também é uma ruptura ou novidade do circo contemporâneo.

Assim, a explosão destes novos circos, trupes ou grupos de artistas criadores e as transformações estéticas que eles revelaram tiveram como efeito uma transformação da recepção dos espetáculos circenses, levando ao surgimento não de um público do circo, mas de muitos diferentes públicos do circo. O circo contemporâneo, ao substituir a noção de espetáculo pela noção de uma obra única, expôs estas obras ao olhar crítico de um público cultivado e familiarizado ao teatro e à dança, linguisticamente competente. Também expôs estas obras aos poderes públicos e à mídia, garantindo ao circo o estatuto de arte e abrindo aos seus produtores novas formas de fruição de sua arte através de políticas públicas governamentais específicas. No Brasil, estes subsídios públicos são voltados a vários segmentos do circo como pesquisa, memória, produção e formação da arte circense.

Denomina-se “artificação” o fenômeno de reconhecimento institucional do circo como arte. Apesar de alguns autores franceses reconhecerem que a artificação do circo é um fenômeno que se dá desde o surgimento do circo moderno no século XVIII, hoje dois fatores são fundamentais para a artificação do circo: a abertura de escolas de circo e a emergência de novas criações expressando outros valores e estéticas, mais próximas do teatro e da dança contemporânea. Segundo Magali Sizorn em seu livro *Female circus performers and artification: the passage to art and its implication*, o reconhecimento do circo como arte pelas instituições, ou a artificação do circo, foi baseado em diversos fatores: as novas estéticas expressas através de uma outra relação com as técnicas circenses, com a virtuosidade e com expressões da fisicalidade; novas mídias, jornais, revistas, sites e locais de pesquisa de imagens como o YouTube; um novo público, menos familiar, mais segmentado, próximo ao público do teatro e da dança contemporânea; a utilização de novos espaços cênicos, como teatros, espaços alternativos e a própria rua; especificamente na França um outro fenômeno se verifica, o novo status dado aos artistas circenses, agora reconhecidos por lei como autores e titulares de direitos autorais por suas obras por decreto assinado em 1985. Por este decreto um artista circense hoje não necessariamente

precisa ser o virtuoso, pode ser também um artista-criador, autor de um número ou espetáculo (SIZORN, 2011).

Quanto à organização do trabalho dos grupos e trupes circenses contemporâneos, verifica-se uma dinâmica ou autogestão coletiva propriamente dita ou ao menos uma forma ativa de democracia participativa das escolhas, da organização e do funcionamento interno do grupo, forma de gestão verificada também na elaboração dos projetos e na condução dos processos de trabalho e do processo criativo.

A formação do artista de circo, chave de toda a renovação iniciada por Annie Fratellini nos anos 1970, tornou-se vinte anos mais tarde a questão central na discussão e pesquisa das artes circenses. As rupturas mencionadas acima norteiam a formação nas escolas de circo. Estas têm um questionamento constante a respeito do tipo de formação que deve ser dada aos novos artistas de circo, incluindo formação em dança, em teatro e em música e encorajada com a concepção de escrita em números e espetáculos. Entretanto, por mais que as escolas formem artistas capazes de se adaptar à diversidade de proposições do circo contemporâneo, o advento de autores e de trabalhos que guiarão esta formação conduz também as novas estéticas, pois o mercado também dita as proposições da formação do artista.

Outro fenômeno recente e interessante do circo na sociedade contemporânea é o surgimento de uma paixão pela prática amadora das artes do circo e pela proliferação de novos “saltimbancos”: artistas circenses, em sua maioria malabaristas, que se apresentam nas ruas, faróis, parques e recolhem um pagamento espontâneo do público ao final da apresentação.

Segundo Erminia Silva, a técnica e a estética artística são sempre novas, frutos de sua época, incorporando sempre a tecnologia (o conjunto de saberes) desta época. Criar o novo é a condição de ser artista. O artista é um aprendiz permanente. Assim, os elementos estéticos exclusivamente não podem ser usados para distinguir o circo nos diferentes períodos, especialmente o Novo Circo ou Circo Contemporâneo do Circo Tradicional. O que os distingue substancialmente, além da estética, são os modos de produção e de aprendizado, sua relação com as instituições e sua recepção. O circo sempre teve mistura de saberes, de artes e de tecnologia. Sendo assim, a análise francesa do movimento do novo circo e do circo contemporâneo fornece diversos elementos de rupturas e transformações do espetáculo tradicional ou moderno de circo e de sua forma de produção, aprendizado e recepção. Estas análises, aliadas aos recortes da sociologia da arte, servirão de ferramenta de análise

das obras do Circo Zanni e da Companhia Linhas Aéreas, de modo a identificar as semelhanças e particularidades das obras contemporâneas de circo brasileiras e do movimento do novo circo e do circo contemporâneo, além de compará-las às obras dos circos tradicionais.

3 Companhia Linhas Aéreas

3.1 Trajetória

A Companhia Linhas Aéreas foi fundada em agosto de 1998. Uma de suas fundadoras, a artista Erica Stoppel, iniciou seu treinamento e aprendizado de circo em Buenos Aires, Argentina, sua cidade natal. Depois estudou circo na Escola Nacional de Circo de Cuba e no Circo Escola Picadeiro em São Paulo. Teve contato direto com o circo tradicional trabalhando no Circo Vostok. Depois disto fundou a Companhia Nau de Ícaros com outros ex-alunos do Circo Escola Picadeiro em São Paulo. No final de 1997 foi estudar trapézio em balanço no Canadá com o professor André Simard. Este aprendizado mudou sua forma de ver a técnica dos trapézios fixo e em balanço e também a alertou para o fato de que o trapézio poderia ter formatos diferentes. Assim, voltou do Canadá disposta a criar outras possibilidades de aparelhos aéreos, com novos formatos, utilizando os mesmos princípios técnicos para pesquisar e criar. Juntou forças com outras mulheres de sua geração, também formadas pelo Circo Escola Picadeiro, para iniciar esta pesquisa. Eram elas as artistas Monica Alla, que trabalhava com a companhia Acrobático Fratelli e possuía um histórico artístico de capoeira e dança e Isabela Graeff, atriz formada pela Unicamp, que também trabalhava com a Companhia Acrobático Fratelli e possuía histórico de trabalho com companhias de teatro físico em Campinas.

A este grupo inicial juntaram-se as artistas Juliana Neves, também integrante da Companhia Nau de Ícaros, ex-aluna do Circo Escola Picadeiro e que paralelamente desenvolvia um trabalho que mesclava dança e circo; Ziza Brisola, aluna dos cursos regulares da companhia Nau de Ícaros e com formação em dança e Cintia Beraneck, bailarina da companhia de dança de Diadema.

A ideia inicial era pesquisar a técnica aérea em aparelhos criados pela companhia com formas geométricas diversas, realizar um treinamento em dança contemporânea e pesquisar temas do universo feminino para buscar uma dramaturgia para criação de um espetáculo.

No início de 1998, as artistas começaram a ensaiar diariamente no Galpão do Grupo de Teatro Pia Fraus, na Granja Viana (SP). Agregaram a este trabalho o

coreógrafo Rogério Maia, que iniciou o treinamento em dança e criações coreográficas e o filósofo George Barcat, que trouxe textos para estudo do universo feminino.

No final deste mesmo ano o grupo fez um ensaio aberto de seu primeiro espetáculo, *Linhas Aéreas*, que deu nome à companhia. O espetáculo foi uma criação coletiva das cinco artistas do elenco e do coreógrafo Rogério Maia. Era uma sucessão de números aéreos, coreografados em aparelhos geométricos, tecido e trapézio, ligados entre si por coreografias de dança contemporânea no chão e partituras de teatro físico. Os números retratavam imagens do universo feminino e diferenciavam-se dos números tradicionais de circo tanto pela inovação dos aparelhos criados pela companhia com formas geométricas, quanto pelo trabalho de criação coreográfica e cênica nestes aparelhos, saindo do universo do truque espetacular para um resultado coreográfico mais poético e temático.

O espetáculo não possuía textos e em algumas cenas uma das atrizes, Isabela Graeff, tocava acordeom. A dramaturgia era baseada na pesquisa de arquétipos do universo feminino. Cada cena ou número possuía sua própria cor, que era percebida tanto no aparelho quanto no figurino e na iluminação para dar tom e intensidade à cena. Não havia cenário, apenas uma estrutura de *box truss* para pendurar os aparelhos aéreos circenses e um fundo preto. O espetáculo podia ser apresentado em teatro ou em espaços abertos.

Na sua produção, o espetáculo *Linhas Aéreas* foi feito de forma totalmente independente, com recurso próprio da Companhia em início de sua organização, sem apoio ou subsídio. Foi apresentado no Festival de Dança em Santos em janeiro de 1999, mas teve sua estreia oficial no 8º Festival de Teatro de Curitiba de 1999. Depois, ainda em 1999 foi vendido para algumas apresentações nos Sescs Bauru e Belenzinho, participou de Festival de Artes em Barueri e do Festival Circonferência – Festival Sesc do Circo Novo.



Figura 11 – Espetáculo *Linhas Aéreas*. Monica Alla no Triângulo, aparelho aéreo criado pela Companhia Linhas Aéreas para o espetáculo homônimo em 1998.



Figura 12 – Espetáculo *Linhas Aéreas*. Monica Alla, Isabela Graeff, Gabi Mendes, Ziza Brisola e Erica Stoppel na Janela, aparelho criado pela Companhia Linhas Aéreas. Festival de Teatro de Curitiba, 1999.



Figura 13 - Erica Stoppel no trapézio em balanço. Espetáculo *Linhas Aéreas* no Festival Sesc de Dança, Santos (SP), 1999.



Figura 14 - Erica Stoppel no trapézio em balanço. Espetáculo *Linhas Aéreas*, Festival Circunferência, São Paulo, 1999.

Em 1999 a Companhia Linhas Aéreas foi convidada pela equipe do Sesc Pompeia a homenagear com um espetáculo a arquiteta Lina Bo Bardi, responsável pela reforma do centro cultural.

Linhas de Lina foi concebido inicialmente como uma performance itinerante composta por uma sucessão de números aéreos que narravam a trajetória de vida da arquiteta Lina Bo Bardi, contemplando sua vinda como imigrante da Itália ao Brasil, sua chegada na cidade do Rio de Janeiro e suas passagens pelos locais do país onde deixou obras arquitetônicas importantes. O espetáculo não possuía textos, a narrativa era feita pela sucessão de números aéreos circenses costurados entre si por coreografias de dança contemporânea. Os números eram realizados em aparelhos tradicionais de circo como a lira, a corda indiana e o tecido, mas havia também uma janela (aparelho aéreo de ferro retangular) como a do primeiro espetáculo da Companhia, só que agora estilizada com o formato das janelas do Sesc Pompeia. O elenco contava com cinco artistas circenses e com uma banda de cinco mulheres tocando ao vivo.

Em 2001 o espetáculo foi remontado, desta vez para ser apresentado de forma não mais itinerante, em espaços abertos e com novo cenário, novos figurinos, sem a banda de mulheres tocando ao vivo, portanto agora com trilha mecânica.

O espetáculo foi criado e remontado com recursos próprios da Companhia, no entanto sua estreia foi vendida para o Sesc Pompeia. Logo após a estreia o espetáculo participou do Festival Circonferência no Sesc Belenzinho, da Mostra Internacional Sesc de Dança e foi vendido depois disto para vários Sescs: Pompeia, Vila Mariana, Pinheiros, São Carlos, Piracicaba, Santo André e Bertioga. Em 2001 o espetáculo foi apresentado no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro e em janeiro de 2002 participou do Festival Circo-Cine-Teatro do Sesc Belenzinho. Ficou em cartaz no Centro Cultural São Paulo na mostra de repertório da Companhia Linhas Aéreas em 2005, quando também participou da Virada Cultural da Cidade de São Paulo, sendo apresentado no Pátio do Colégio e no CEU Perus.

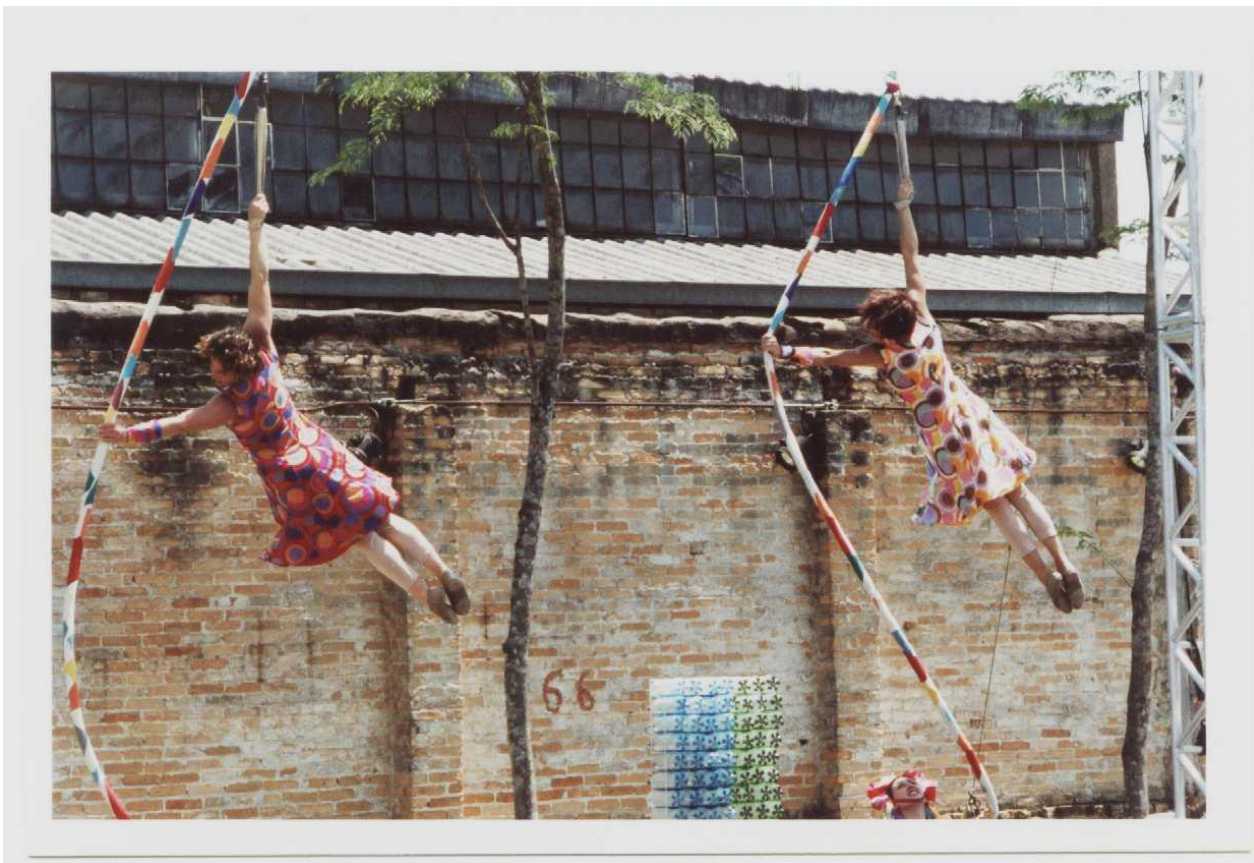


Figura 15 – Espetáculo *Linhas de Lina*. Erica Stoppel e Bel Mucci nas cordas indianas. Sesc Belenzinho, São Paulo, 2001.

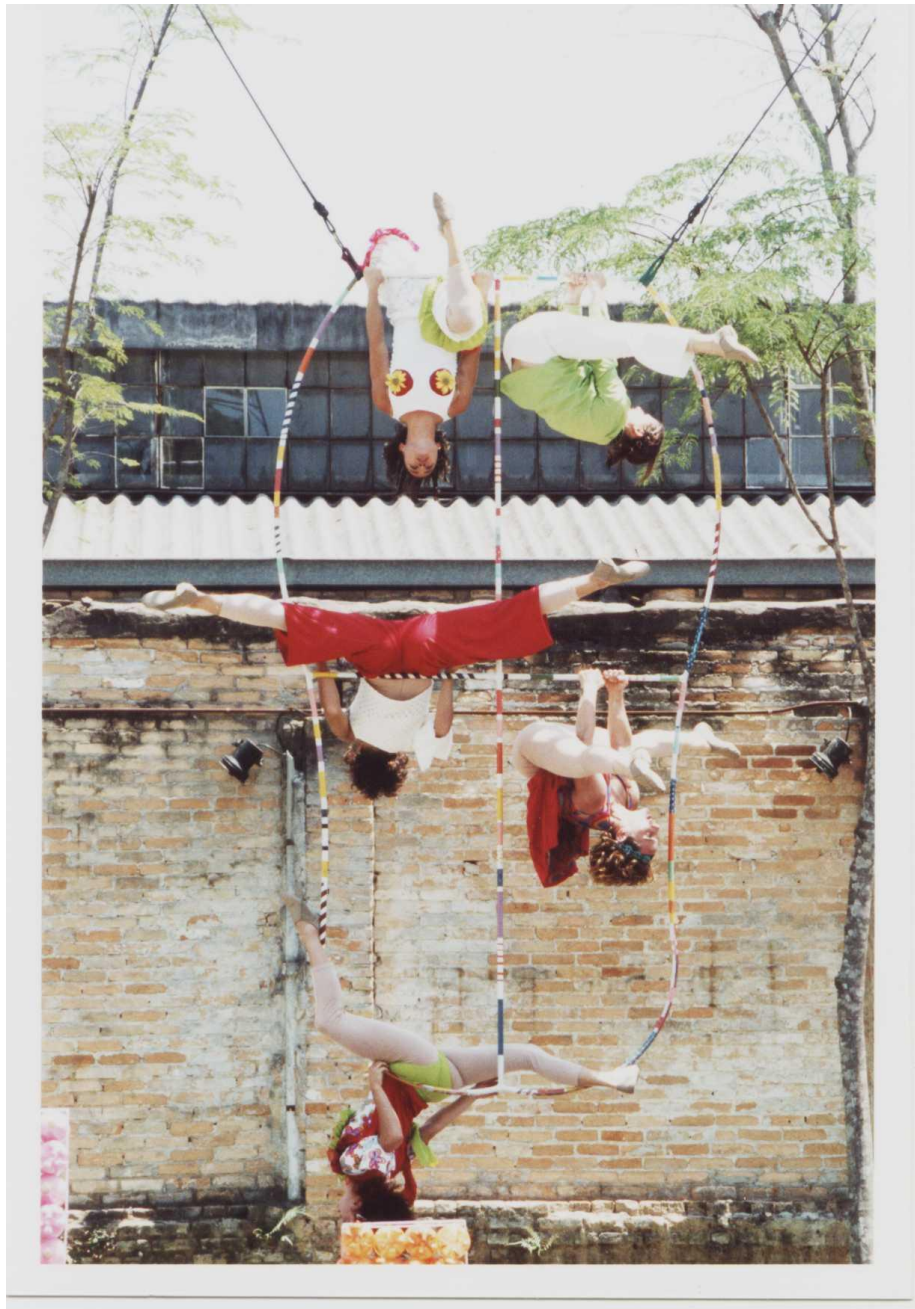


Figura 16 – Espetáculo *Linhas de Lina*. Erica Stoppel, Ziza Brisola, Luciana Lima, Luciana Menin e Bel Mucci na Janela. Sesc Belenzinho, 2001.



Figura 17 - Erica Stoppel, Ziza Brisola, Luciana Lima, Luciana Menin e Bel Mucci. Cenário recriado do espetáculo *Linhas de Lina*. Sesc Belenzinho, 2001.

Em 1999, a Companhia Linhas Aéreas fundou a associação Central do Circo junto com as companhias La Mínima e Circo Mínimo. O local fornecia a infraestrutura necessária para o treinamento, pesquisa e criação da Companhia. Com administração e produção própria, a Central do Circo, com subsídio da Lei de Fomento ao Teatro³⁰ e com uma crescente demanda de performances para eventos corporativos, gerou recursos para a companhia continuar sua pesquisa, treinar e criar novos espetáculos.

³⁰ Estabelecido pela Lei 13.279/02 o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo tem por objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo, por intermédio de grupos profissionais de teatro que são financiados diretamente por este programa. São realizados dois editais por ano, um por semestre, para os quais os grupos interessados apresentam seus projetos que são avaliados por comissões julgadoras compostas por membros com notório saber em teatro, que atendem aos critérios de avaliação previstos no art. 14 da Lei de Fomento ao Teatro (13.279/02). São selecionados no máximo 30 projetos por ano e os grupos contemplados recebem recursos da Prefeitura para realizar as atividades, havendo a possibilidade de participarem de outros editais e novamente serem financiados para executar seus projetos. O edital tem como pré-requisitos para a aprovação dos projetos: proponentes com sede no Município de São Paulo que representem núcleos artísticos sediados e com atividade profissional no Município de São Paulo, constituídos como pessoas jurídicas que atendam a todas as disposições do edital e que não estejam impedidos de contratar com a administração pública; o compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos; a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA).

No ano 2000, algumas integrantes da companhia deixaram o elenco para trabalhar em outros projetos, ficando somente Ziza Brisola e Erica Stoppel. A atriz Isabela Graeff, artista convidada, juntou-se a elas. Inspiradas no trabalho de pesquisa criativa realizado com o canadense Allan Veliere nos aparelhos aéreos e em um carro que a companhia pretendia pendurar, as artistas iniciaram pesquisa para uma nova criação que recebeu o título de *Plano B*. Desta vez procuravam um resultado ainda mais teatral e para isto chamaram uma diretora de teatro, Beth Lopes. A diretora, acostumada a trabalhar com adaptações de textos literários, iniciou com a companhia uma pesquisa de texto para a criação e o escolhido foi o poema *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. No poema existem três personagens femininas que permaneceram na narrativa. Foi convidada uma criança, Verônica Garcia, para integrar o elenco. A narrativa do espetáculo *Plano B* mostra três mulheres que vivem uma situação-limite dentro de um ambiente fechado, junto com o cadáver de uma donzela. Envoltas em lembranças do passado, de sonho e de medo, elas vivem um profundo questionamento da própria vida e da condição humana, numa atmosfera em que o real e o imaginário, a vida e a morte, o sonho e a realidade se confundem. Trechos pequenos do poema eram citados durante o espetáculo.

O espetáculo tinha trechos de texto, teatro físico, cenas em uma lira – aparelho aéreo circense no qual as três mulheres subiam ao mesmo tempo –, redes de pesca penduradas onde eram executadas técnicas aéreas verticais e um armário utilizado como caixão, tendo seu revestimento de madeira tirado, sobrando apenas uma estrutura retangular de ferro que também era pendurada, onde as atrizes executavam coreografias aéreas.

Neste terceiro espetáculo a companhia aprofundou a pesquisa cênica e de movimentação em estruturas aéreas trazendo novos aparelhos, agora objetos do cenário do espetáculo e não aparelhos tradicionais – ainda que transformados –, trabalhando ainda mais profundamente as possibilidades de junção do circo e do teatro, resultando na criação de uma gramática do espaço, sobretudo do espaço aéreo, para concretizar sua busca por uma linguagem própria.

O espetáculo também foi produzido de forma independente, com recurso próprio da Companhia e estreou no Centro Cultural São Paulo em 2000, onde ficou em cartaz. Participou do IV Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual no mesmo ano, no qual ganhou o prêmio de melhor espetáculo. Por isto foi ao Festival Fringe de Edimburgo (Escócia) como convidado, em agosto de 2001, onde foi sucesso de público e recebeu uma crítica com cinco estrelas no jornal *The Scotsman*. Neste

mesmo ano participou da Caravana Paulista de Teatro, edital de circulação de espetáculos promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e em julho de 2002 participou do Festival Planeta Circo – Arte Circense Contemporânea, no Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília.



Figura 18 – Espetáculo *Plano B*. Ziza Brisola, Erica Stoppel e Isabela Graeff na estrutura aérea (armário e caixão do cenário). Festival Cultura Inglesa, 2000.



Figura 19 - Erica Stoppel, Isabela Graeff e Ziza Brisola no espetáculo *Plano B*, 2000.



Figura 20 - Ziza Brisola no espetáculo *Plano B*, 2000.

O único roteiro completo da cidade
GUIA DA FOLHA
 Roberto Minczuk
 rege a Osesp
 De 28 de julho a 31 de agosto

Ano 3, n. 176 Não pode ser vendido separadamente
 and foris images

teatro
Beth Lopes encena Fernando Pessoa “invertido” em “Plano B”



Ziza, Isabela e Erica em cena de “Plano B”
 Divulgação

Gustavo Fioratti
 A diretora Beth Lopes chama de “não-teatro” sua peça “Plano B”, que estréia hoje no Centro Cultural São Paulo. A classificação provém da falta

de linearidade do espetáculo e de um texto baseado no poema “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa, “invertido e decomposto”, segundo ela.

O texto de Pessoa, escrito para teatro, pressupõe a ausência de personagens. “Ele pede para que os intérpretes permaneçam estáticos ao lerem o texto”, diz Beth. Mas as atrizes Ziza Brisola, Isabela Graef e Erica Stoppel não só se movimentam, durante a peça, como compõem um trabalho baseado em acrobacias e outras técnicas de circo e dança.

O trio, integrante da companhia Linhas Aéreas, vaga por um quarto, onde se depara com um cadáver. “Este encontro leva todas elas ao pânico”, diz Beth. No palco, um armário exerce papel fundamental. De lá são retirados elementos que darão origem ao cenário e ao desenvolvimento da narrativa.

Beth também assume um sentido existencial, não só neste, mas na maioria de seus trabalhos, entre eles, “À Margem da Vida”, com Regina Braga, e “Silêncio”. A morte tem peso em “Plano B”, e os personagens não existem fisicamente, “são apenas vozes”, diz.

Nesta crítica para o Guia do jornal *Folha de São Paulo*, Gustavo Fioratti reconhece o espetáculo *Plano B* como *não teatro*, pois este não possui uma linearidade, o texto foi *invertido* e *descomposto* e híbrido de linguagens, pois mistura a encenação a um *trabalho físico baseado no circo e na dança*. Percebe-se um reconhecimento da linguagem de encenação contemporânea na crítica, apesar de ainda não denominá-la como tal.

A crítica a seguir, do *Jornal da Tarde*, insere o espetáculo *Plano B* no contexto do teatro físico, tema do Festival Cultura Inglesa em São Paulo no ano 2000, quando o espetáculo participou do evento e ganhou o prêmio de melhor espetáculo. O crítico Douglas Portari retrata os espetáculos participantes da edição do Festival como um teatro no qual o corpo vale mais do que o texto e no qual há narrativa através dos movimentos corporais, mas sem que eles se transformem em dança. A mímica e o circo também são apontados como recurso das narrativas. Na crítica, o organizador do Festival Cultura Inglesa Laerte Mello diz que o objetivo do evento era incentivar no Brasil a vertente teatral que busca o entendimento da narrativa não através do texto, mas através do visual e do gestual. Mello afirma também que esta forma teatral é uma forma de globalização do teatro, já que este não depende da língua.

Vê-se aqui um evento e uma crítica que classificam os espetáculos que utilizam linguagens híbridas, apoiadas no circo e na dança, assim como na exploração do gesto e da pantomima como teatro físico, uma outra possibilidade de classificação dos espetáculos da companhia Linhas Aéreas dentro das artes cênicas.

A crítica a seguir, do Festival de Edimburgo, elogia o espetáculo e classifica-o como um espetáculo de dança e circo no qual as bailarinas executam dança aérea no aro (lira, aparelho circense). Ao mesmo tempo, refere-se à obra como um teatro experimental tão esquisito que poderia ser de outro planeta. Vê-se nesta crítica a dificuldade de compreensão da linguagem da companhia na mídia internacional e a dificuldade de classificá-lo dentro dos padrões das artes cênicas em geral.

setembro de 2000

sp variedades

Fotos: Divulgação



COMPETIÇÃO: o grupo vencedor ganha passagem para a Escócia

É teatro. Mas o corpo vale mais que o texto

O Festival de Teatro Físico da Cultura Inglesa mostra um novo tipo de interpretação em que os atores dão duro, sem precisar abrir a boca

Uma vertente teatral em que o texto pouco – ou nunca – aparece, na qual a ênfase está nos movimentos corporais, sem que o espetáculo se transforme em dança, e que tem a força do malabarismo circense e da mímica. Enfim, Teatro Físico. O termo, cunhado nos anos 60 pelo ator inglês Stephen Berkoff, pai do movimento, pode ser melhor compreendido na quarta edição do Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico-Visual, que começa hoje e segue até sexta-feira no Teatro da Cultura Inglesa em Pinheiros.

Serão apresentados quatro espetáculos escolhidos pelos organizadores do festival entre 35 inscritos e mais a peça vencedora da última edição, *Deadly*, de Rodrigo Matheus. O vencedor ganha o direito de participar no ano que vem do principal festival do gênero, o Fringe Festival, na Escócia.

Nesta edição do festival, disputam o direito de se apresentarem no teatro Saint Bride's, em Edimburgo, os espetáculos *Frankenstein*, do grupo Pia Fraus; *Moby Dick*, de Rodrigo Matheus; *Plano B*, com a Companhia Linhas Aéreas e *Em Algum Lugar*, de Beth Lopes.

"Nosso festival tem o objetivo de incentivar no País essa vertente, que busca o entendimento não através do texto, mas do visual, do gestual. É também uma forma de globalização do teatro, pois não depende da língua", diz o ator Laerte Mello, um dos idealizadores do evento e curador dos festivais da Cultura Inglesa.

Percussão

Outras marcas desse teatro

percussão, fazem com que os atores muitas vezes se portem como atletas. Os primeiros espetáculos do gênero foram adaptações dos romances *O Processo* e *A Metamorfose*, de Franz Kafka, criadas por Berkoff, na Inglaterra dos anos 60.

"Nós usamos técnicas circenses, corporais para expressar idéias, então o público tem que criar o espetáculo junto com a gente. A mensagem não vem pronta, como numa novela", afirma o ator Rodrigo Matheus, criador do espetáculo *Moby Dick*, baseado no romance de Herman Melville, e encenado em um barco estilizado.

Matheus foi o vencedor da edição anterior do festival, com a peça *Deadly*, que discorre sobre a relação de um casal, e acabou excursionando por alguns países da Europa depois de se apresentar no festival de Edimburgo.

O uso de técnicas circenses não é novidade para o grupo Pia Fraus, acostumado também a utilizar teatro de bonecos, dança e artes plásticas em suas peças. Mas a excursão pelo teatro físico mostra-se agora com a encenação de *Frankenstein*, de Mary Shelley, que concentra sua ação em três protagonistas, a própria autora do livro, o cientista e sua criatura.

Domingos Montagner, um dos criadores do Pia Fraus, acha que o teatro físico foi a melhor forma de expressão encontrada pelo grupo para a montagem pretendida por eles do espetáculo. "Como adaptamos uma obra atemporal, que tem um aspecto humanista, uma temática universal, queremos uma montagem também universal, ou seja, pouco texto, para ser compreendida em qualquer lugar do mundo".

Douglas Portari

4º Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico / Visual - Teatro da Cultura Inglesa (Rua Prof. Lacerda Franco, 333, Pinheiros, tel.: 3814-0100) Hoje *Frankenstein*, com Pia Fraus; amanhã *Moby Dick*, com Circo

10 FESTIVAL MONDAY The Scotsman, 20 August 2001

FRINGE DANCE

AIRBORNE ARTISTRY

A high-energy show from Brazil is hauntingly beautiful, surreal and unsettling by turns

Plano B ★★★★★

Continental Shifts at St Bride's Centre (venue 62)

THE mind-bogglingly agile and athletic Companhia Linhas Aéreas presents this interpretation of *The Sailor* by Fernando Pessoa, an astonishing fusion of dance and circus.

Three women share a confined existence, their space defined by nothing more substantial than piles of white feathers and red rose petals. A white hoop and square frame dangle from the ceiling. The women gaze through the hoop as if it were a window in a grand house, and watch their world pass by.

Swathes of white netting cascade on to the black floor. A huge white wardrobe, robustly masculine but florally feminine, stands stark against black curtains. It all suggests the fierce sun and deep shadow of Brazil, home to this company. The women look like wealthy brides, strutting about in long white gowns and high heels. They seem smugly content with their lives, but this conceals a barely contained sadness and hysteria. They discharge their frustration through childlike

leaping, handstands and balancing games. Some of the poses they strike are sinister and surreal.

Stripped down to their frilly undies, the women look like young swans. One leaps and pulls herself on to the hoop. The other two join her. The hoop spins faster and faster as they perform balletic manoeuvres in mid-air. They toy with rebellion, creating a crazy party with an old accordion, a saw and a lace tablecloth. Then, one of the women pulls a dead child from the wardrobe. They gleefully play with her limp body, and we are treated to more hair-raising and beautiful aerial gymnastics. The ending, with the child restored and flying on her trapeze, hair-streaming out behind her, is pure Wim Wenders magic.

This piece explores the way we sacrifice our childhood dreams in order to live adult lives full of practical concerns. It is theatre so experimental it might have come from another planet. Those coming to see the show should brace themselves for something very beautiful and very, very weird.

Diane Dubois

Until 25 August



Mid-air manoeuvres from Companhia Linhas Aéreas, in *Plano B*. Picture: Graeme R

Joe In Winter ★★

The Garage (venue 81)

JOE cartwheels and pirouettes. Joe strips down to his Calvin Klein's. Joe even reveals some interesting piercings. But from the moment Joe appears stage

right, bound in rope and clutching a fistful of leaves, to the show's sweaty conclusion, this is simply too pretentious to take seriously. Focusing on Joe's messy, wintertime break-up with a former lover, the hip soundtrack does go some

way towards lifting the. But after spending an in Joe's company, it would not take a marriage guidance counsellor to work out he ended up getting the heave-ho.

Matt

Until 27 August

Reportagem 14 – Crítica ao espetáculo *Plano B* no jornal *The Scotsman*, 20 aug. 2001.

Tradução:

Festival de Edimburgo/2001 – Crítica

Arte em pleno voo

Um espetáculo brasileiro cheio de energia alterna-se entre assombrosamente belo, surreal e desconcertante

Plano B

A estonteantemente ágil e atlética Companhia Linhas Aéreas apresenta esta adaptação de “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa, uma impressionante fusão de dança e circo. Três mulheres dividem uma existência confinada, seu espaço definido por nada mais substancial do que pilhas de plumas brancas e pétalas de rosa vermelhas. Suspensos no teto, um aro e uma moldura quadrada.

As mulheres fixam seu olhar através do aro como uma janela numa mansão, e observam seu mundo passar. Tiras de tule branco espalham-se em cascatas sobre o chão preto. Um imenso armário branco, robustamente masculino mas floralmente feminino, sobressai-se em frente a cortinas pretas. Tudo sugere o sol feroz e a sombra profunda do Brasil, de onde vem esta companhia. As mulheres aparentam ser noivas ricas, movendo-se pomposamente em longos vestidos e saltos. Elas parecem confortavelmente satisfeitas com suas vidas, mas isto esconde uma tristeza mal contida e histeria. Elas descarregam suas frustrações através de jogos infantis, dando saltos e plantando bananeira. Algumas figuras que elas criam são sinistras e surreais.

Despidas exceto de suas rebuscadas roupas de baixo, as mulheres se parecem com cisnes jovens. Uma salta e se pendura no aro. As outras duas se juntam a ela. O aro gira cada vez mais rápido enquanto elas realizam manobras de um balé aéreo. Elas brincam com a rebeldia, criando uma festa louca com um velho acordeom, um serrote e uma toalha de renda. Então, uma delas tira uma criança morta de dentro do armário. Elas brincam alegremente com seu corpo inerte, e nós somos entretidos com mais ginástica aérea arrepiante e bela. O final, com a criança restaurada e voando em seu trapézio, cabelo jorrando por trás dela, é pura magia à Wim Wenders. Esta peça explora a maneira como sacrificamos nossos sonhos de infância para viver vidas adultas repletas de preocupações práticas.

É teatro tão experimental que poderia ser de outro planeta. Aqueles que vierem assistir ao espetáculo devem se preparar para algo muito bonito e muito, muito esquisito.

Diane Dubois (tradução nossa).

De forma paralela à criação de espetáculos, a Companhia manteve o trabalho de criação de números e performances circenses para participação nos Cabarés da Central do Circo, em eventos corporativos, festivais de circo, eventos e em espetáculos em geral. Entre estes, destacou-se o número aéreo *Carrossel*, criado em um aparelho em formato de átomo no qual quatro acróbatas realizavam coreografia aérea. O número participou em outubro de 2003 da Mostra Competitiva de Aéreos do II Festival Mundial de Circo de Recife e de Cabarés da Central do Circo realizados de 2002 a 2004, incluindo os Cabarés no Teatro Municipal da Cidade de São Paulo em 2003 e em 2004. O número também foi apresentado no Sesc Belenzinho em 2002, no Sesc Santo André em 2003, no Circo Zanni em 2005 e no III Festival Mundial de Circo em Belo Horizonte em agosto de 2005.

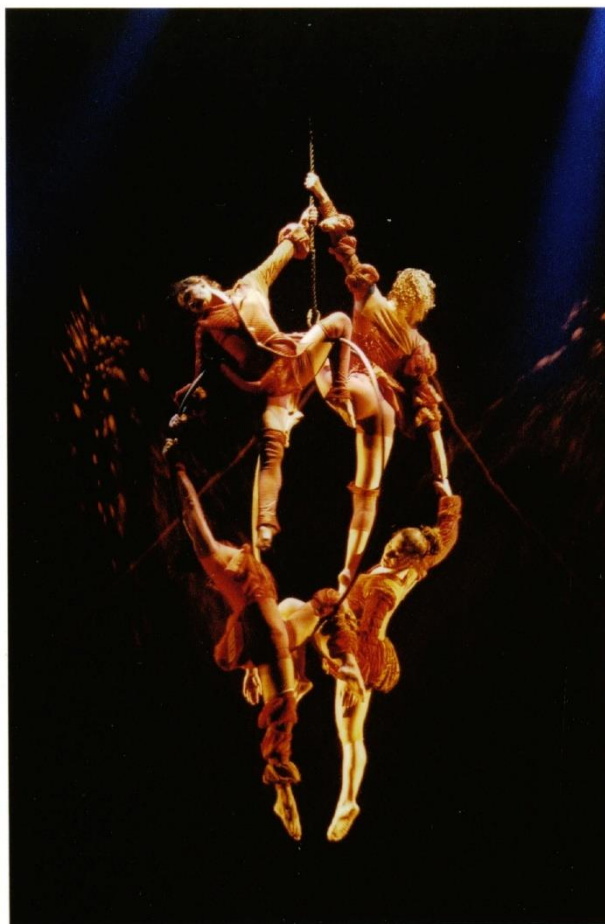


Figura 21 - Ziza Brisola, Bel Mucci, Erica Stoppel e Dani Rabello no número *Carrossel*. Mostra 450 anos – Teatro Municipal de São Paulo, 2004.

Em 2003 a Companhia resolve entrar no mercado de espetáculo infantil por acreditar que estes seriam mais vendáveis e teriam um apelo comercial maior. Cria então o espetáculo *Enlouquecendo a Mamãe*, o primeiro do que depois se tornou uma trilogia de espetáculos infantis, todos escritos pelo mesmo dramaturgo, Paulo Rogério Lopes. O espetáculo foi mais uma vez uma criação coletiva, na qual a diretora Débora Dubois assinou a concepção e a direção. Pela primeira vez a companhia convidou um ator para o elenco e inseriu na dramaturgia um personagem masculino.

O resultado da criação foi uma peça teatral com elementos circenses, indicada para crianças a partir de três anos de idade, que apresenta a realidade cotidiana das crianças e a convivência entre mãe e filhos. A narrativa ganha ação, com tom de aventura e até de magia, ao mostrar a ponte entre a realidade do cotidiano da família e a fantasia que habita o universo infantil constantemente, e no diálogo que ocorre ou

não entre estes dois universos. As falas dos adultos com sentido ambíguo geram uma série de mal-entendidos e confusões. A mãe, que metaforicamente enlouquece na árdua tarefa de cuidar da casa, do gato e da família, ganha ares de uma bruxa de verdade. Nesta confusão e fantasia tudo é possível. O circo forneceu o suporte para que os atores pudessem andar pelas paredes, balançar no lustre e até dormir de ponta-cabeça. Uma estrutura de andaime foi incorporada ao cenário e nela os atores transitavam, se penduravam e se movimentavam.

Nesta montagem a Companhia aprofundou ainda mais a pesquisa de utilização e ocupação do espaço aéreo para um resultado cênico teatral, o que se tornou definitivamente o foco de sua pesquisa cênica.

O espetáculo foi montado de forma independente, com fundos da Companhia e estreou em abril de 2003 no Teatro da União Cultural Brasil-EUA. Em setembro do mesmo ano a peça ficou em cartaz no Teatro Folha, também na cidade de São Paulo. Entre os meses de agosto e dezembro de 2004, circulou pelos CEUs da Prefeitura de São Paulo. Neste mesmo ano foi vendido para os Sescs Santo André, Ribeirão Preto e São José do Rio Preto. O espetáculo foi indicado ao Prêmio de Teatro Infantil Coca-Cola na categoria maquiagem.



Figura 22 - Erica Stoppel, Ziza Brisola e Romis Ferreira no espetáculo *Enlouquecendo a Mamãe*, 2003.



Figura 23 - Erica Stoppel, Ziza Brisola e Romis Ferreira em *Enlouquecendo a mamãe*, 2003.

No final de 2003 a Companhia ganhou o Edital de Teatro da Petrobrás, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura³¹, para criação de novo espetáculo. O projeto visava trabalhar com a geometria do espaço, falar de pessoas e colocar uma lente de aumento em pequenas mas profundas coisas do cotidiano, distanciando este espetáculo da temática da maioria dos espetáculos anteriores, que trabalhavam com um universo mais abstrato e exclusivamente feminino. O diretor convidado foi Francisco Medeiros, com assistência de direção e coreografias de Lucienne Guedes. Para criação do texto chamaram Fernando Bonassi e para cenário e figurinos o projeto contou com Daniela Garcia, antiga parceira da companhia.

Foram convidados dois atores com experiência física em dança e em kung-fu, Luciano Quirino e Nicolas Trevijano, três artistas circenses com experiência em dança e teatro, Bel Mucci, Daniela Rabello e Natalia Presser, além das integrantes da companhia Ziza Brisola e Erica Stoppel.

³¹ Com o estabelecimento da Lei Federal de Incentivo à Cultura, também chamada de Lei Rouanet em 1991 (Lei nº 8.313/91), o Ministério da Cultura do Brasil, através da isenção fiscal de pessoas físicas e jurídicas, traçou o objetivo de desenvolver a produção cultural brasileira estimulando as empresas e pessoas físicas a investirem parte de seus impostos em projetos culturais. Pela Lei, pessoa física pode investir até 6% do total de seu imposto de renda anual em projeto cultural aprovado pela comissão julgadora do Ministério da Cultura do país. Pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá investir em projetos culturais até 4% do total de seu imposto de renda anual. Pessoa jurídica tributada com base no lucro presumido não pode ser financiadora, bem como as optantes pelo simples, que são microempresas ou empresas de pequeno porte (MINISTÉRIO DA CULTURA).

O espetáculo recebeu o nome de *Pequeno Sonho em Vermelho*, título de um quadro de *Wassily Kandinsky*, de 1925, pesquisado no processo criativo. O quadro mostra formas geométricas e é ambientado no tom vermelho e veio ao encontro da ideia central do espetáculo de mostrar pequenas cenas do cotidiano em um cenário inspirado nas formas geométricas em suspenso, colocando nestas uma lente de aumento. A hora que não para, o jornal e as notícias diárias, indagações sobre corpo e alma, preocupações com regime, cabelo, rosto, obsessão por limpeza, um amor que assalta um homem que não consegue pensar em mais nada a não ser em sua amada, a vida de um casal e as contas a pagar. Tudo partia do cotidiano, interpretado pelos sete atores ao mesmo tempo, em cenas simultâneas e independentes que dialogavam entre si sem um roteiro linear, tornando a encenação dinâmica.

A Companhia já não queria mais trabalhar com aparelhos aéreos de circo e então trabalhou as cenas em um cenário com passarelas altas dividindo o palco em planos (baixo, médio e alto). Objetos do cotidiano (cadeira, sofá e cama) foram suspensos no ar. O espetáculo era quase todo encenado nos diferentes planos e nos objetos suspensos. Outros objetos do cotidiano, como geladeira, aspirador e telefone, serviam de referência às situações.

Os figurinos começavam o espetáculo em tom de bege, mas à medida que as cenas aconteciam, cada vez mais a intensidade dramática do cotidiano ia se revelando e os figurinos iam escurecendo, passando por rosa, até chegar ao vermelho. A iluminação também tornava os ambientes cada vez mais vermelhos.

A ocupação do espaço aéreo, a arte abstrata e geométrica de Kandinsky e o tema do cotidiano deram origem à peça, que foi construída em um processo colaborativo entre as duas atrizes da Cia., Erica Stoppel e Ziza Brisola, os atores convidados, o dramaturgo Fernando Bonassi, o criador da trilha Gustavo Kurlat, o iluminador Domingos Quintiliano e o diretor Francisco Medeiros, que assinou a direção ao lado de Lucienne Guedes. A preparadora vocal Monica Montenegro realizou trabalho de voz e técnica vocal em execução acrobática nos aparelhos ou objetos aéreos com o elenco. Esta equipe foi reunida graças ao subsídio recebido pelo Edital da Petrobrás através da Lei Federal de incentivo à Cultura, primeiro financiamento da companhia para criação de espetáculo.

A trilha sonora, especialmente composta para o espetáculo por Gustavo Kurlat, com arranjos de Binho Feffer, trouxe vários ritmos, entre eles uma valsa e um hip hop, este último como fundo para um desvario urbano e também serviu de suporte para a intensificação das cenas. Kurkat ganhou o Prêmio Shell de Teatro na categoria de

trilha original e Domingos Quintiliano na categoria iluminação. O cenário e a direção foram indicados ao mesmo prêmio e o espetáculo foi selecionado pela revista BRAVO! na edição de retrospectiva de seus oito anos como um dos cem melhores espetáculos deste período.

Pequeno Sonho em Vermelho estreou em outubro de 2003 no Teatro Sesc Anchieta em São Paulo. Ficou dois meses em cartaz. Em maio de 2004, participou da abertura do Festival Internacional de Londrina – FILO. Em julho de 2004 participou do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto. No mesmo ano participou da Mostra São Paulo – 450 anos, promovida pela Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo no Teatro Municipal da cidade de São Paulo. O espetáculo ficou novamente em cartaz em outubro e novembro de 2004 no Centro Cultural São Paulo.



Figura 24 – Natalia Presser em cadeira suspensa no espetáculo *Pequeno Sonho em Vermelho*, 2003.

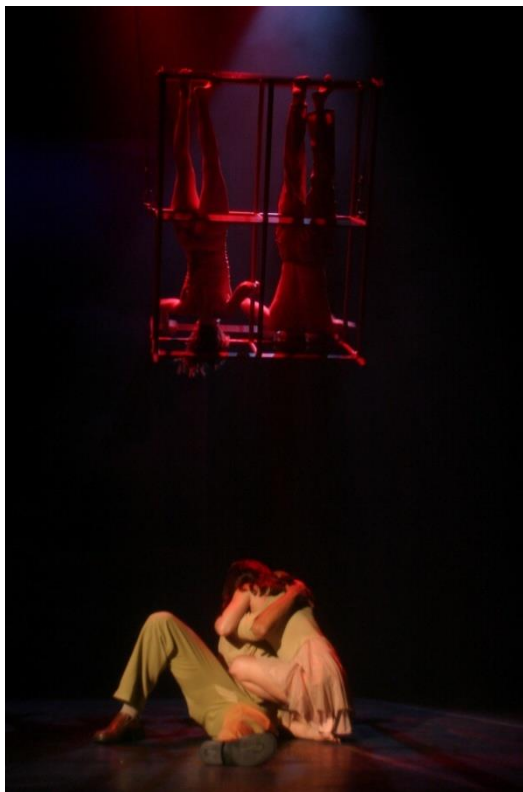


Figura 25 - Dani Rabello e Nicolas na cama suspensa, Ziza Brisola e Luciano Quirino no chão. *Pequeno Sonho em Vermelho*, 2003.

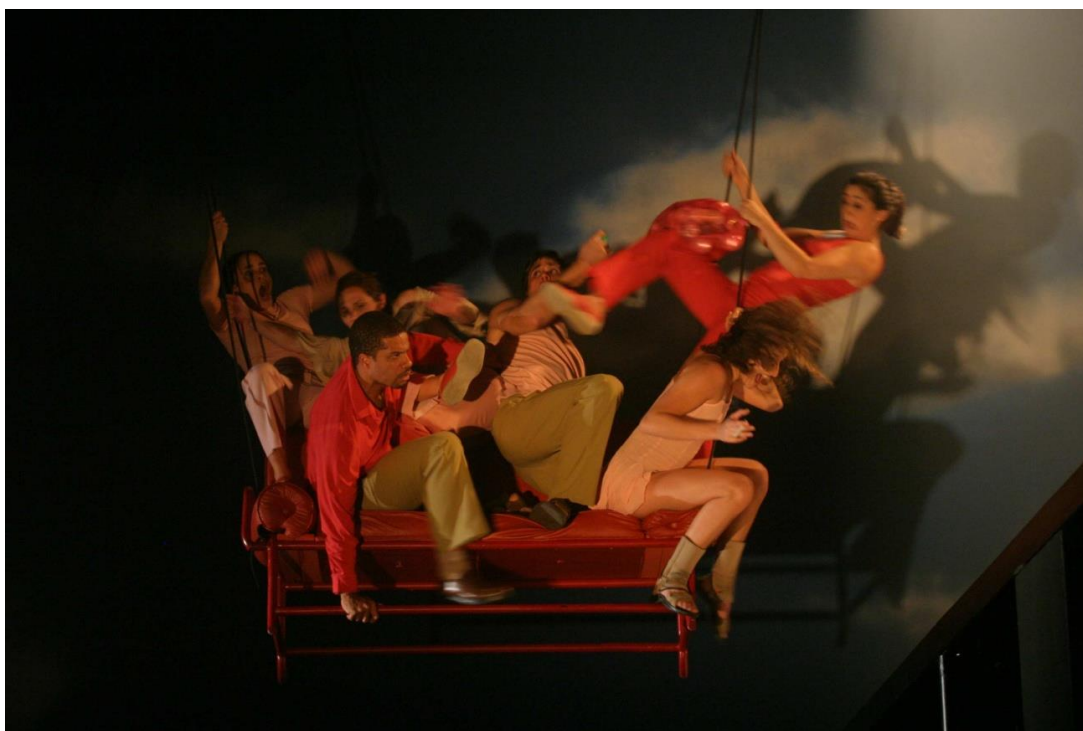


Figura 26 - Natalia Presser, Erica Stoppel, Luciano Quirino, Nicolas, Ziza Brisola e Dani Rabello em sofá suspenso. *Pequeno Sonho em Vermelho*, 2003.



Figura 27 - Natalia Presser em salto mortal da passarela. *Pequeno Sonho em Vermelho*, 2003.



Figura 28 - Bel Mucci e Luciano Quirino em cena de enforcamento com o tecido. *Pequeno Sonho em Vermelho*, 2003.

O ESTADO DE S. PAULO

CADERNO 2

A aparente banalidade do cotidiano

'Pequeno Sonho em Vermelho' une circo, dança e teatro para tratar de temas como a solidão

Uma tarde de ensaio, uma atriz é incitada a criar, no palco, ações que só possam ser feitas em grupo. Entre outras coisas, ela sugere fazer fofoca e carregar peso. Na junção desses dois atos nasceu uma das intrigantes cenas de *Pequeno Sonho em Vermelho*, da Cia. Linhas Aéreas, que estreia hoje para convidados no Sesc Anchieta, sob direção de Francisco Medeiros, com textos de Fernando Bonassi.

Na cena nascida daquele exercício, proposto por Bonassi e Medeiros, a atriz Natália Presser, solitária no palco, move um imenso colchão, sem parar, num movimento contínuo, pelos diversos planos do palco. A tarefa, que aparentemente exigiria um esforço hercúleo da atriz mignon, é executada com tranquilidade. Energia mesmo ela gasta para falar, uma vez que, paralelamente, desfia um texto hilário – a mais pura fofoca – para si mesma.



Cena do espetáculo: idéia é atingir as pessoas pelos seus sentidos

**PEÇA É FIEL
AO ESPÍRITO
DA CIA.
LINHAS AÉREAS**

A cena é fiel à idéia original do espetáculo – trabalhar com a linguagem da companhia, misto de circo, dança e teatro, cenas do cotidiano, vivências que possam ser compartilhadas por qualquer espectador. Desde uma briga de casal, passando por uma interessante ligação para o número errado feita por uma mulher carente e conflitada, até uma conversa de amigos num sofá, são muitos os movimentos do espetáculo –

quase inacreditáveis para simples mortais, não acostumados a bailados ousados sobre trapézios, malabarismos sobre cordas bambas e saltos mortais.

Nasceu das atrizes Ziza Brisola e Erica Stoppel, fundadoras da companhia, a idéia de mesclar cotidiano aparentemente banal e risco no palco. Delas também veio o título, tirado de uma pintura de Wassily Kandinsky (1866-1944). “Estávamos na época muito interessadas não só na sua pintura, mas principalmente em suas idéias sobre abstração”, diz Ziza. “De alguma forma casavam com nosso desejo de criar um espetáculo de forte comunicação a par-

tir da nossa linguagem lúdica”, completa Erica.

O dramaturgo Bonassi e o diretor Medeiros mergulharam na proposta de corpo e alma. “Foram horas em sala de ensaio, provocando, propondo, criando, escrevendo, reescrevendo, jogando fora, refazendo”, lembra Medeiros. Não há propriamente uma historinha no espetáculo, ainda que esteja interligado pelo toque insistente do telefone, sempre a mesma mulher, sempre enganado. “Embora não tenha acontecido uma ‘unidade’ temática, e decidimos não forçar isso, acho que a solidão é uma tônica entre os personagens”, diz Ziza. Um bom exemplo disso, no palco, entre cômica e trágica, é a cena, ou melhor, a ‘contracena’ entre um homem e sua geladeira. “Nosso desejo é atingir as pessoas pelos seus sentidos”, diz Erica. (B.N.)

SERVIÇO

Pequeno Sonho em Vermelho. De Fernando Bonassi. Direção Francisco Medeiros. Duração: 60 minutos. Quinta, às 21 horas; sábado, às 22 horas; domingo, às 18 horas. R\$ 15,00. Teatro Sesc Anchieta. Rua Doutor Vila Nova, 245, tel. 3234-3000. Até 23/11. Estreia para público no sábado

Reportagem 15 – Texto a respeito do espetáculo *Pequeno Sonho em Vermelho* no Jornal *O Estado de São Paulo*, nov. 2003.

A matéria do Caderno 2 do jornal *O Estado de São Paulo* reconhece o “espírito”, ou seja, a pesquisa da Companhia Linhas Aéreas com a junção das linguagens do circo, da dança e do teatro em suas encenações e reconhece que apesar do espetáculo falar e retratar cenas do cotidiano de pessoas comuns, a movimentação acrobática dos atores é quase inacreditável para simples mortais. Assim, o espetáculo revela-se um teatro de atores com extremo vigor físico, atores múltiplos que transitam entre as linguagens com as quais a companhia trabalha.

COMPANHIA LINHAS AÉREAS

Lirismo nas alturas

“Pequeno Sonho Vermelho” abre hoje o Filo com um elenco de atores/bailarinos/trapezistas/malabaristas

FRANCISMAR LEMES

Mesmo que se comporte de maneira estranha quando se envolve pela ternura, o lirismo pode servir ao amadurecimento – ainda que o cenário desse caso esteja inserido nas minúcias cotidianas. Foi assim para Wassily Kandinsky (1866-1944), que acreditava que o objetivo da pintura é encontrar a vida.

É igual ou parecido, o lirismo estranho de Fernando Bonassi no texto “Pequeno Sonho Vermelho”, inspirado no artista plástico russo, e que abrirá hoje, às 20h30, no Teatro Ouro Verde, o 37º Festival Internacional de Londrina (FILO). O espetáculo será reapresentado amanhã.

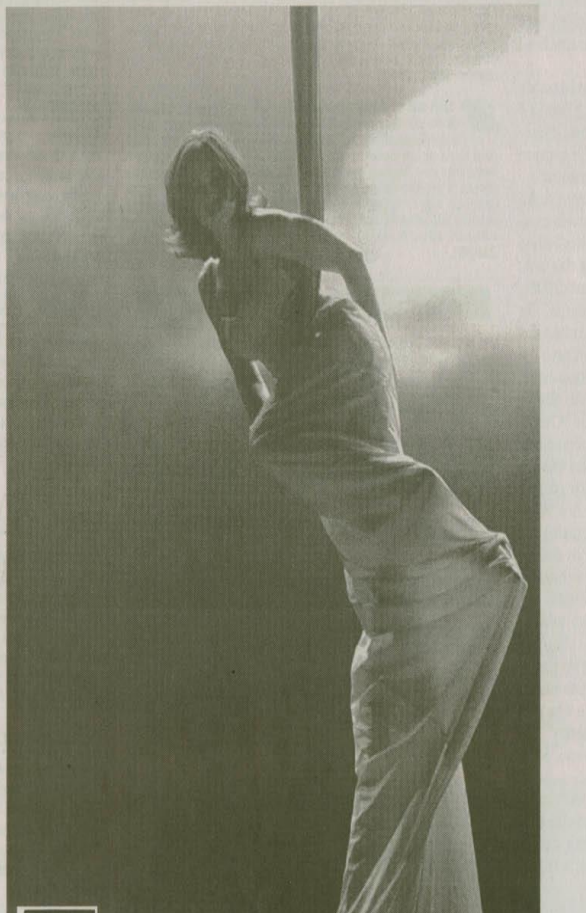
Com a credencial de quatro indicações ao Prêmio Shell na temporada paulista de 2003 - Melhor Cenário, Iluminação, Música e Direção de Francisco Medeiros e Lucienne Guedes, a montagem da Companhia Linhas Aéreas, de São Paulo, traz novamente ao festival londrinense o festejado autor, colunista da Folha de S. Paulo e que, além do jornalismo, gosta de

rolar dos planos é abstrato. Já a peça põe no cotidiano essa cor em toda banalidade dos fatos. A solidão, angústia, insegurança e o medo vão se transformando em devaneios numa ilustração da vida urbana.

NO AR - Para alguns críticos, o espetáculo se arrasta nos primeiros minutos, mas ganha força catapultada pelo humor das esquetes que lançam o elenco formado por Bel Mucci, Dany Rabello, Erica Stoppel, Luciano Quirino, Natália Presser, Nicolas Trevijano e Ziza Brisola às alturas – sem trocadilhos. Já que transitam nos móveis suspensos por cordas, que dão sustentação para a movimentação aérea dos atores/bailarinos/trapezistas/malabaristas.

Antes de chegar ao chão, o elenco apoia a dramaturgia em passarelas sustentadas em colunas – uma imagem dos labirintos das relações humanas.

“Pequeno Sonho Vermelho” é o quinto espetáculo da Cia Linhas Aéreas. Criada em 1998, dedica-se à investigação de possibilidades cênicas, circo, teatro e dança.



Reportagem 16 – Texto a respeito do espetáculo *Pequeno Sonho em Vermelho* no Jornal *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 2 maio 2004.

A matéria acima, publicada no caderno Ilustrada do jornal *Folha de São Paulo*, em virtude da participação do espetáculo *Pequeno Sonho em Vermelho* no Festival Internacional de Teatro de Londrina, também reconhece o vigor da movimentação aérea do elenco e a pesquisa consolidada da Companhia Linhas Aéreas, que segundo a crítica investiga possibilidades cênicas com as linguagens do circo, do teatro e da dança.

E 4 terça-feira, 20 de julho de 2004

ILUSTRADA

FOLHA DE S. PAULO

TEATRO

Grupos Pé de Vento, de SC, e Linhas Aéreas, com peça de Fernando Bonassi, incorporam arte circense e estão entre os destaques

Novo circo híbrido se impõe em Rio Preto

SÉRGIO COELHO
ENVIADO À SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

“**D**e Malas Prontas” é um espetáculo extremamente bem-sucedido graças aos detalhes. A trama, que se sustenta por uma hora sem que uma palavra seja necessária, gira em torno de uma situação banal levada ao paroxismo. No saguão do aeroporto, duas madames rivalizam em mesquinhas enquanto esperam seu avião partir: disputam lugar no banco, comem sem oferecer à outra, até o combate franco.

A sucessão de baixarias, mesmo que previsível às vezes, é tão milimetricamente dosada que leva a plateia não só a gargalhar mas a comentar em voz alta, fazendo ela mesma o texto das personagens. Esta é a grande arte do diretor/autor Pepe Nuñez: a valorização de cada pausa, a clareza de cada gesto é o que compra a plateia.

Claro que ele conta com o extraordinário talento histriônico de Wanderléia Will, de olhos que parecem saltar para fora, secundada com grande cumplicidade pela também excelente Andréa Padilha. Igualmente importante é ele incorporar na trama números tradicionais de circo, como o arremesso de facas, pondo assim o seu grupo Pé de Vento, de Florianópolis, na mesma honrada família dos Parlapatões, do La Mini-

ma, do Linhas Aéreas.

Linhas Aéreas, aliás, que encena hoje no Festival de Rio Preto o belo “Pequeno Sonho em Vermelho”, dirigido por Francisco Medeiros e Lucienne Guedes, que incorpora ao teatro não só o circo, mas a dança e o texto caleidoscópico de Fernando Bonassi, fazendo da solidão urbana e das desilusões amorosas de cada dia um arriscado e luxuoso balé aéreo.

A essa família do novo circo híbrido pertence também o espetáculo de rua de Thomas Holesgrove, que causou impacto no último sábado na Praça Rui Barbosa. “Derick Dirkwood”, personagem-título da performance, atualiza a ingenuidade do clown através de um australiano perdido nessa América disseminada que dá tema ao festival. Tentando se comunicar em um português trôpego, e ainda tendo que manter no rosto seus olhos em frangalhos, acaba dando em inglês mesmo instruções de um número arriscado para um assistente escolhido na plateia entre os que não entendem inglês. Espertamente, seu espaço cultural Arte Langível, em São Paulo, oferece o insólito curso “Inglês através do Circo”.

Holesgrove chega ao ápice quando, de pé sobre quatro cadeiras dobráveis perigosamente sobrepostas, nas quais suas meias prendem, e na iminência de ser arvejado por facas, telefona desesperado para sua mãe na Austrália vir salvá-lo. É puro Monty Python.

Sérgio Coelho, Valmir Santos e Lenise Pinheiro viajam a convite da produção do festival

Fotos Lenise Pinheiro/Folha Ilustrada

Cena de “Pequeno Sonho em Vermelho”, espetáculo de autoria de Fernando Bonassi com a companhia Linhas Aéreas, que estreará hoje no festival paulista

DESTAQUES DE HOJE

- “Os Seretões - Homem 1”, Oficina Uzyna Uzona (SP)
- “Lusco-Fusco ou Tudo Muito Romântico”, com Acômica Absurda (MG)
- “Pequeno Sonho em Vermelho”, com Linhas Aéreas (SP)
- “O Novo Circo dos Irmãos Brothers”, com Irmãos Brothers (RJ)
- “Victor Hugo, Onde Você Está?”, com Ventoforte (SP)
- “Kaspar ou a Triste História do Pequeno Rei do Infinito Arrancado de sua Casca de Noz”, com Os Satyros (SP)
- “Maria Borracheira”, com Ludus (RJ)

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE S. J. DO RIO PRETO

- Quando: R\$ 10 e entrada gratuita
- Quando: até 25/7
- Patrocinador: Petrobras
- Mais informações: pelo tel 0/xv/17/3215-1830 ou pelo site www.festivalriopreto.com.br

Reportagem 17 – Menção ao espetáculo *Pequeno Sonho em Vermelho* no jornal *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 20 jul. 2004.

Na matéria acima, do caderno Ilustrada do jornal *Folha de São Paulo*, o crítico teatral Sérgio Coelho reconhece a linguagem teatral contemporânea do espetáculo *Pequeno Sonho em Vermelho* ao interpretar seu texto como um caleidoscópio e a junção das linguagens do circo, do teatro e da dança em sua encenação.

Neste espetáculo consolida-se a linguagem contemporânea da companhia, que investiga a ocupação do espaço cênico aéreo mesclando as linguagens artísticas da dança, do teatro e do circo. Percebe-se um reconhecimento e um entendimento desta linguagem por parte da mídia.

Em 2005 a Companhia participou das temporadas do espetáculo do Circo Zanni como convidada com números aéreos de seu repertório. Além disto, realizou

uma Mostra de Repertório no Centro Cultural da cidade de São Paulo.

Em 2006 a artista Erica Stoppel deixa a companhia para seguir o trabalho com o Circo Zanni. Ziza Brisola convida a atriz e bailarina Cris Belluomini para montar o segundo espetáculo infantil da companhia, o *Galinhas Aéreas*. Mais uma vez para elaborar o texto foi chamado o autor Paulo Rogério Lopes e desta vez para direção Carla Candioto, da companhia consagrada no mercado teatral infantil paulista Le Plat du Jour. O espetáculo *Galinhas Aéreas* estreou no Teatro da Cultura Inglesa de Pinheiros, onde ficou em cartaz pelo 10º Cultura Inglesa Festival e foi premiado pelo evento como melhor espetáculo infantil. Realizou temporada nos teatros Arthur Azevedo, em 2007 e no Teatro Alfa, São Paulo, em 2009; participou do 14º FENATIB – Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau em 2010; realizou turnê pelo Brasil através da Viagem Teatral SESI de 2011; participou de projeto de circulação de espetáculos nos Sescs: Ribeirão Preto, São José do Rio Preto, São Carlos, Bauru, Araraquara, no interior do Estado de São Paulo e Consolação, Vila Mariana e Santana na cidade de São Paulo; realizou temporada em bibliotecas do interior de São Paulo pelo projeto de circulação das Bibliotecas da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo em agosto de 2013. O espetáculo *Galinhas Aéreas* é até hoje o espetáculo mais vendido e de maior circulação da companhia Linhas Aéreas.



**Figura 29 -
Ziza Brisola e
Cris
Beluomini no
espetáculo
*Galinhas
Aéreas*,
Festival
Cultura
Inglesa 2007.**



Figura 30 - Ziza Brisola e Cris Beluomini em *Galinhas Aéreas*, Festival Cultura Inglesa, 2007.

O ROTEIRO MAIS COMPLETO DE SÃO PAULO

guia

DA FOLHA
de 11 a 17 de agosto de 2006



José Ribens Molder/Diáspora

Cena da peça da Cia. Linhas Aéreas, em cartaz na Cultura Inglesa

Criança

Galinhas Aéreas

Aves em crise resultam em peça divertida e competente

» Gabriela Romeu

Galinhas surgem como seres intrigantes, engraçados e, vá lá, meio estúpidos na literatura ("A Vida Íntima de Laura", de Clarice Lispector), no cinema ("A Fuga das Galinhas", de Nick Park e Peter Lord) e agora no teatro, no espetáculo "Galinhas Aéreas", da Cia. Linhas Aéreas, com direção de Carla Candiotto.

Duas cacarejantes divertidíssimas, Ziquinha (Ziza Brísola) e Criselda (Chris Beluomini), entram em crise existencial quando se dão conta de que nunca botaram um ovo na vida—cabe aí até um rap em que as aves cantam a questão: "Quem veio antes, o ovo ou a galinha?"

As técnicas circenses entram

no espetáculo como brincadelras pueris da dupla. A cena em que as galinhas ninam o ovo, embaladas por movimentos circenses, é pura poesia, reforçada por uma trilha sonora (de Helio Ziskind) que foge ao óbvio, sem deixar de explorar os clichês da comédia e do suspense.

O texto, encenado pelas duas atrizes com competência, também brinca com referências do universo infantil quando bebe nas fontes folclóricas do conto acumulativo.

••••• Cultura Inglesa Pinheiros (r. Dep. Lacerda Franco, 333, Pinheiros, região oeste, tel. 3814-0100), 194 lugares. Sáb. e dom.: 16h. Até 3/9, 60 min. Ingr.: R\$ 10 (p/ menores até 12 anos) e R\$ 20. Estac. c/ manob. (R\$ 5).



JOSE RUBENS MOLDEIRO/DIVULGAÇÃO

O ovo sumiu!

GALINHAS AÉREAS

Uma galinha: ave mais emplumada, ou encorpada, e dona do ovo. Duas frangas: 'mocinhas' valentes, mas que ainda não botaram os ovos

Nada de ovos de ouro ou ovos de Páscoa. O espetáculo *Galinhas Aéreas*, que estréia amanhã (22), traz um ovo da penosa mesmo, e esbanja criatividade.

Duas galinhas estão em crise existencial, pois nunca botaram um ovo. Eis que surge o danado no ninho. Mas o esperado 'bebê' é raptado e elas fazem de tudo para recuperá-lo.

Texto bem-escrito, quase poético, e enriquecido com boas doses de expressão corporal, a Cia. Linhas Aéreas realiza a proeza com as atrizes Chis Beluomini e Ziza Brisola, sob a direção de Carla Candioto, da Le Plat du Jour. O espetáculo, aliás, lembra a versão 'Chapeuzinho Ver-

melho' de Carla no que diz respeito aos figurinos com os criativos chapéus.

A trilha sonora é assinada por Hélio Ziskind, músico responsável por trabalhos importantes da TV Cultura, como 'Castelo Rá-Tim-Bum' e 'Cocoricó'. O cenário é formado por altos canos de ferro que dão asas às peripécias aéreas das meninas. O ovo também não tem frescura: nasceu de uma bola comprada na Rua 25 de Março.

"Optamos por um cenário simples, comparado a outros espetáculos da companhia, pois a linguagem é muito mais de corpo do que acrobática", explica Ziza, atriz que fundou o Linhas Aéreas em 1998. A peça também foi exibida em maio no 10º Festival Cultura Inglesa. (Fernanda Araújo)

Recomendação da produção: para crianças a partir de 3 anos. 55 min. Onde: Teatro Cultura Inglesa (194 lug.). R. Deputado Lacerda Franco, 333, Pinheiros, 3814-0100. Quando: Sáb. e dom., 16h. Quanto: R\$ 20. Até 3/9. A partir de sáb. (22).

Em 2007 a companhia resolve criar um espetáculo para espaços urbanos não convencionais intitulado *Andaime*. O espetáculo consiste em uma junção de textos, de aparelhos aéreos e de figurinos do repertório da Companhia que dão corpo a um espetáculo formado por esquetes independentes, apresentados em um roteiro linear criado a partir de estudos coreográficos sobre composições de dança contemporânea, situações cênicas e movimentações em estruturas aéreas, utilizando técnicas circenses. As estruturas aéreas utilizadas são: um sofá suspenso (do repertório da Companhia, criado para o espetáculo *Pequeno Sonho em Vermelho*) e um andaime de seis metros de altura.

A utilização não convencional da técnica aérea circense, a ocupação do espaço cênico aéreo, assim como suas possibilidades de diálogo com outras linguagens (teatro e dança) em diferentes contextos, aliadas neste espetáculo à novidade da utilização de espaços urbanos para apresentação, novamente se mostrou o foco da pesquisa corporal e cênica da Companhia Linhas Aéreas.

O espetáculo estreou no projeto Dança Pelos Ares, do Sesc Pinheiros em São Paulo, participou da Virada Cultural da Cidade de São Paulo de 2007, quando foi encenado no Vale do Anhangabaú no centro da cidade, participou da Bienal de Dança do Sesc Santos, em novembro 2007, da Mostra Sesc de Artes Circulação no litoral de São Paulo em 2007, do Festival Visões Urbanas do Sesc, no centro de São Paulo e no Sesc Carmo em junho de 2008, e realizou turnê pelo Circuito Cultural Paulista em outubro e novembro do mesmo ano. Participou também da Mostra Dança Aérea – Desafios da Leveza no Sesc Santana, Sesc Ipiranga em 2012 e em janeiro 2013 foi apresentado no Sesc Campinas no Festival de Circo Desequilíbrios. Até hoje o espetáculo é vendido para Sescs e festivais.



Figura 31 - Bruno Rudolf, Ricardo Rodrigues, Patricia Rizzi e Ziza Brisola no espetáculo *Andaime*. Sesc Pinheiros, 2007.



Figura 32 - Cenário do espetáculo *Andaime* montado no Sesc Ipiranga, 2012.



Figura 33 - Patrícia Rizzi, Mariana Duarte, Bruno Rudolf e Ricardo Rodrigues em *Andaime*. Centro de São Paulo, Festival Visões Urbanas, 2008.

Entre 2006 e 2008 a Companhia Linhas Aéreas empreendeu uma parceria com o diretor teatral Maurício Paroni de Castro e seu grupo, o Atelier de Manufatura Suspeita. Desta parceria resultaram dois espetáculos premiados no âmbito teatral e de pesquisa dramaturgica. Em 2007 estreia o espetáculo *Aqui Ninguém é Inocente*, como resultado do projeto “Voltaire de Souza – o intelectual periférico”, uma extensa pesquisa feita a partir de observações na rua, com dramaturgia apoiada no ator em sua relação com os espaços e a população da cidade. O trabalho foi contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo e baseado nas crônicas diárias de Voltaire de Souza, pseudônimo do escritor e jornalista Marcelo Coelho. Em 2008 a companhia recebeu o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz³² e o PAC de incentivo ao teatro para um estudo sobre o autor italiano Luigi Pirandello. Com estes prêmios criou mais dois espetáculos em parceria com o mesmo diretor e sua companhia: *Cada um a seu modo* e *Como você me quer*, de Luigi Pirandello.

Estes espetáculos não serão comentados mais amplamente aqui, pois são obras exclusivamente teatrais, que contam nesta pesquisa apenas através da análise

³² Prêmio do Ministério da Cultura que tem por objetivo conceder apoio em âmbito nacional a projetos que visem o desenvolvimento de atividades artísticas de teatro, nas modalidades de circulação e montagem de espetáculos. Suas metas são: incentivar a produção e a competitividade no âmbito do processo de criação e difusão artística nacional, contribuindo para seu desenvolvimento como mecanismo voltado a favorecer maior participação da iniciativa privada na produção cultural nacional e por consequência, ensejar maior participação do criador brasileiro nos mercados nacionais (FUNARTE).

da obra da Companhia Linhas Aéreas como um todo, pois não incluem a pesquisa de ocupação do espaço aéreo cênico com utilização de recursos circenses.

Em 2009 a Companhia foi contemplada pelo primeiro prêmio do segmento de dança, o Programa de Incentivo à Dança Paulista 2008 da Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo³³, com o qual realizou a criação e estreia do espetáculo *O Animal na Sala*, dirigido por Renata Melo, diretora de dança-teatro. O espetáculo foi o décimo montado pela Companhia Linhas Aéreas e comemorou os dez anos de atuação do grupo. No ano de 2009 circulou gratuitamente pela cidade de São Paulo contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo³⁴ de 2009, segundo do ramo da dança em que a companhia foi contemplada, em projeto propondo diversas ações em virtude da comemoração dos seus dez anos de trajetória, entre eles atividades pedagógicas em dança e circo, oficinas de pesquisa coreográfica e circulação do espetáculo *O Animal na Sala*.

A narrativa deste espetáculo apresenta a evolução humana sob uma leitura crítica e ao mesmo tempo pincelada por ironia e humor, narrando o percurso por várias etapas da evolução humana, contada exclusivamente por mulheres e sob uma ótica feminina. Em um primeiro momento, retrata os ancestrais símios, o homem primitivo, no caso as mulheres, a caça, agricultura, a pesca e os rituais. O desenvolvimento da razão – marcado por alusões à obra *O Pensador*, de Rodin – faz a transição para a civilização e para a segunda parte do espetáculo. É quando surge o

³³ A Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, por meio da Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural lançou o "Programa de Incentivo à Dança Paulista - 2008". Tal programa tinha por objetivo apoiar a produção de projetos inéditos de dança, apresentados por pessoa jurídica brasileira de natureza cultural, por meio do artigo 18 da Lei nº 8.313/91, Lei Rouanet. Somente poderia concorrer a este programa projetos previamente habilitados pelo Ministério da Cultura através da seleção da Lei Rouanet. O proponente deveria ser constituído como pessoa jurídica brasileira de natureza cultural, caracterizada como companhia de dança, com representação própria, existente há mais de 05 (cinco) anos, com sede fixa no Estado de São Paulo há mais de 02 (dois) anos e ter em seu quadro fixo de funcionários no mínimo 3 (três) artistas (PREFEITURA DE SÃO PAULO).

³⁴ O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo foi criado pela Secretaria Municipal de Cultura em setembro de 2006, através da Lei 14071/05. Desde sua primeira edição, compromete-se a destinar recursos para pesquisa, produção, circulação e manutenção de companhias estabelecidas na cidade há pelo menos três anos, trabalhando pela difusão, reflexão e formação de novos públicos e criadores em dança contemporânea. São publicados dois editais por ano com o objetivo de disseminação e de aprofundamento dos debates relacionados ao universo da dança e suas mais variadas conexões. O Programa tem como objetivo principal subsidiar grupos, selecionar projetos de trabalho continuado em dança contemporânea e difundir a produção artística da dança independente, promovendo o acesso da população à produção artística e aos bens públicos. Ao longo de sua existência o Programa promoveu a criação e a circulação de espetáculos, debates, workshops, estágios, residências, mostras, laboratórios, palestras e outras ações focadas na reflexão e inclusão sociocultural, com a participação de diretores, coreógrafos, bailarinos, pesquisadores e pensadores da atualidade. (PREFEITURA DE SÃO PAULO).

começo da civilização e a faceta urbana do homem, em meio a máquinas, trânsito caótico, guerras, violência, medo, solidão e encarceramento.

A construção do espetáculo foi feita em colaboração entre as intérpretes, a diretora e o dramaturgo Paulo Rogério Lopes, partindo de um extenso levantamento de referências nas artes visuais, na literatura e no cinema. Entre elas, obras do escritor Franz Kafka, do cineasta Jean-Jaques Annaud e do artista mineiro Frederico Câmara. Sobre o espetáculo, a diretora Renata Melo considera:

O homem constrói suas próprias jaulas, se fez prisioneiro da civilização. Chegamos a um ponto em que não dá pra voltar atrás. E a ideia não é que o primitivo seja melhor. Claro que há uma crítica ao que se diz civilizado, mas a intenção é propor uma reflexão sobre o tema. (informação pessoal).³⁵

A estrutura principal do cenário, uma árvore estilizada de 4 m de altura e 5 m de diâmetro, feita de ferro e madeira e criada a partir da pesquisa é o centro onde as ações se desenvolvem. A base da árvore é feita de objetos reutilizados – caixas, armários, bancos, ralos, pedaços de portas e rodapés. Os objetos foram encontrados abandonados em caçambas, brechós, lojas de segunda mão e depósitos. São elementos que foram processados, industrializados e depois abandonados. Há aí uma crítica ao consumo desenfreado e ao desperdício de materiais. O projeto é de Renato Bolelli Rebouças, premiado diretor de arte do Grupo XIX de Teatro. Segundo ele, essa árvore:

Representa o ciclo da vida, uma presença natural que envolve e protege o homem. A árvore tudo dá – sombra, alimento, oxigênio, casa, é um símbolo provedor. Ao mesmo tempo, construímos a imagem desse símbolo ancestral com uma base de ferro, que é símbolo da civilização, da indústria. É uma árvore estranha, quase hibridizada, feita em laboratório. Para quê cortar tanta árvore se pouco tempo depois o objeto feito dela vai ser jogado fora? (informação pessoal).³⁶

A árvore transforma-se em cada cena. Barco, fábrica, sala de jantar, elevador, vagão de metrô, tanque de guerra e foguete são algumas das facetas que adquire. Renato Bolelli Rebouças é responsável também pelo figurino, que tem como proposta peças sobrepostas que se modificam a cada cena.

O espetáculo é um grande percurso que vai narrando histórias e não há tempo para trocas de roupas. Por isso, optamos por peças que vão se adaptando conforme as cenas e tudo é feito diante do público.” (informação pessoal).³⁷

³⁵ Depoimento da diretora Renata Melo a Ziza Brisola na finalização da criação do espetáculo *O Animal na Sala* em outubro de 2009.

³⁶ Depoimento do cenógrafo Renato Bolelli Rebouças a Ziza Brisola em novembro de 2009.

³⁷ Depoimento do cenógrafo Renato Bolelli Rebouças a Ziza Brisola em novembro de 2009.

A trilha sonora foi composta originalmente por Claudia Dorei, compositora, instrumentista e cantora que pertence à cena musical contemporânea paulista. A sonoridade da trilha mescla uma base contemporânea a diferentes sons: recursos primitivos, como flautas, água, percussão e cantos tribais, instrumentos e texturas sonoras sobrepostas.

A Iluminação foi criada por Miló Martins, parceira da Companhia desde 2006. O seu trabalho foi jogar com o espaço cênico e o cenário, transmutando-os em locais diferentes que percorrem a evolução humana, compondo com eles as passagens do espetáculo. A partir deste conceito as imagens criadas por estes recursos de iluminação representam as mais diversas situações, como uma floresta, um quintal de terra, um barco, um varal, uma avenida, um prédio e até um foguete.

O *Animal na Sala* é um espetáculo híbrido, que mistura as linguagens da dança e do teatro além de algumas intervenções no espaço aéreo através da exploração de movimentações no cenário. As cenas são inteiramente coreografadas e acontecem no chão e em uma árvore de madeira e ferro que remete a um cenário futurista ao estilo do filme *Mad Max* e que é desconstruída ao longo do espetáculo. Nesta montagem, prosseguindo com a pesquisa das possibilidades narrativas do gesto, a Companhia Linhas Aéreas investe na radicalização da linguagem, abolindo o discurso falado e privilegiando a fusão do teatro com a dança e com o circo para constituir seu vocabulário corporal.

O espetáculo *O Animal na Sala* estreou no Sesc Santana em novembro de 2009, realizou uma temporada de circulação gratuita em São Paulo nos CEUs da Prefeitura da cidade de São Paulo entre dezembro de 2009 e março de 2010. Participou do projeto Semanas da Dança promovido pelo Centro Cultural São Paulo em 2012 e foi contemplado no Edital Procultura 2011 para circulação em cidades no Nordeste do Brasil.



Figura 34 - Natalia Presser, Patricia Rizzi e Ziza Brisola no espetáculo *O Animal na Sala*, 2009.



Figura 35 - Natalia Presser, Patricia Rizzi e Ziza Brisola no espetáculo *O Animal na Sala*, 2009.

Teatro Estreia:

Arte para abordar contraponto entre civilização e natureza

Conquistas e custos da razão inspiram *O Animal na Sala*, nova criação da Cia. Linhas Aéreas, híbrido de linguagens cênicas

Beth Néspoli

Renato Boilelli Rebuças é cenógrafo do Grupo XIX de Teatro e quem acompanha sua trajetória sabe de seu talento para criar ambientações cênicas originais, expressivas e pertinentes, jamais invenções gratuitas. Pois ele assina a cenografia de *O Animal na Sala*, nova criação da Cia. Linhas Aéreas, companhia cujos espetáculos, como o premiado *Pegamos Sono em Vermelho*, são tão atraentes quanto difíceis de definir, pois se situam na fronteira entre teatro, dança e circo.

Não por acaso a coreógrafa Renata Mello assina direção dessa nova montagem que contou com o apoio do Programa Municipal de Fomento à Dança. A cenografia, uma árvore de metal com base feita de sueta, é elemento fundamental nesse espetáculo que aborda, desde o título, o contraponto entre o mundo civilizado e o selvagem, entre razão e instinto. Do tronco dessa árvore saem os mais

diferentes objetos e, mais ainda, ela se transforma ora em barco, ora em tanque de guerra, ora em acolhedora casa. Dessa matriz, metáfora da natureza, brota toda 'a vida' cênica. Feita de ferro, sendo árvore, expressa o que funda o espetáculo: é um híbrido, a um só tempo construção e natureza.

O mesmo hibridismo perpassa a trilha sonora de Claudia Doret, que mescla base contemporânea com sons tribais, som de água, de flauta. "Nós somos assim, bichos civilizados", diz Ziza Brisola, atriz fundadora do grupo, que divide o palco com Patrícia Rizzi e Natália Presser. "Eu acabo de ter filho e no momento do parto senti mais do que nunca como somos animais." A dramaturgia desse espetáculo sem palavras, assinada por Paulo Rogério Lopes, baseia-se numa linha evolutiva que vai desde os primeiros hominídeos à urbanidade atual.

Claro, há uma leitura crítica dessa trajetória cujo risco está na idealização do chamado



ESTÉTICAS - Dança, teatro e circo

mundo primitivo. "Tal equívoco não cometemos porque tínhamos consciência desse perigo desde o início", diz a diretora Renata Mello. Quanto ao aspecto crítico, a trupe sublinha o custo da razão, o que faz em sua linguagem cênica, por exemplo, explorando a dificuldade fi-

sica de alcançar a pose de *O Pensador*, de Rodin.

"Observe que o corpo está retorcido, não é uma posição relaxada, seu braço direito está apoiado no joelho esquerdo", diz Ziza. A trupe traduz no corpo, na dificuldade de se chegar à essa imagem, os paradoxos da razão. A juia é símbolo de civilização abordado em suas variantes. "O homem criou abrigos, cercas, muros e tornou-se prisioneiro. Não são só os condomínios. Qualquer casa de periferia tem grades", diz Renata. A inteligência, que levou a espécie humana a superar sua fragilidade diante das feras, não a livrou do medo. O mundo civilizado ainda é ameaçador. Mas pode ser pensado com arte. ■

Serviço

• *O Animal Na Sala*. 70 min. 14 anos. Sesc Santana (349 lug.), Av. Luiz Dumort Vilares, 579, tel. 2971-8700. Sáb. 21 h; dom., 19h30. R\$ 30. Até 6/12

Reportagem 20 – Matéria a respeito do espetáculo *O Animal na Sala* no Jornal *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 22 nov. 2009.

Em matéria publicada no Caderno 2 de *O Estado de São Paulo* em 22 de novembro de 2009, em virtude da estreia do espetáculo *O Animal na Sala*, percebe-se um reconhecimento da crítica e da mídia da linguagem cênica contemporânea no espetáculo da Companhia Linhas Aéreas *O Animal na Sala*. A crítica Beth Néspoli não usa na matéria o termo "contemporâneo", mas reconhece as características que o inserem como tal, na medida em que coloca que o espetáculo além de apresentar em seu fundamento tema e cenário híbrido entre civilização, construção e natureza,

apresenta em sua concepção uma mistura de linguagens cênicas. Na trilha também é reconhecido o hibridismo, pois a crítica cita que a trilha é baseada na mistura da música contemporânea com sons tribais de flauta e sons da natureza, como de água.

FOLHAONLINE

12/11/2009 - 07h40

Bailarinos encenam evolução humana sobre árvore de ferro e madeira

As informações estão atualizadas até a data acima. Sugerimos contatar o local para confirmar as informações

da **Folha Online**

Em comemoração aos 10 anos de palco, o grupo de teatro Linhas Aéreas estreia o espetáculo de dança "O Animal na Sala", que fica em cartaz no Sesc Santana (região norte da cidade de São Paulo) entre 21 de novembro e 6 de dezembro.

Com Renata Melo na direção e coreografia de Renato Bolelli Rebouças, as intérpretes-criadoras Natália Presser, Patrícia Rizzi e Ziza Brisola encenam a evolução humana ao redor de (e sobre) uma árvore de cinco metros de altura e quatro de diâmetro, feita de ferro e madeira. Este cenário, que deu base à criação do espetáculo, é mais um fruto das pesquisas aéreas do grupo, que trabalha elementos do teatro, dança e circo no palco.



Intérpretes de "O Animal na Sala" sobre árvore-cenário do espetáculo

Poder, cooperação, conquistas e superação permeiam as ações do trio, que retrata, de início, o homem primitivo e seu cotidiano --a caça, agricultura, pesca e os rituais.

Com alusões à obra "O Pensador", de Rodin, elas mostram o desenvolvimento da razão, entrelaçando o primitivo à civilização, evoluindo para a segunda parte do espetáculo. Nesse novo momento, máquinas, trânsito, guerra, violência atrelam-se aos sentimentos de medo, solidão e encarceramento.

Sesc Santana - av. Luiz Dumont Villares, 579, Santana, região norte, São Paulo, SP. Tel.: 0/xx/11/2971-8700. 21/11 a 6/12. Sáb.: 21h. Dom.: 19h30. 70 min. Ingr.: R\$ 10 (inteira); R\$ 5 (usuário matriculado no Sesc e dependentes, maiores de 60 anos, estudantes e professores da rede pública de ensino), R\$ 2,50 (trabalhador no comércio e serviços matriculado no Sesc e dependentes). Não recomendado para menores de 14 anos.

Reportagem 21 – Texto a respeito do espetáculo *O Animal na Sala* na *Folha Online*, 12 nov. 2009.

Em matéria da *Folha Online* também é citada a mistura de linguagens, o circo, a dança e o teatro. A árvore do cenário é citada como elemento de base da pesquisa aérea da companhia.

Dança Em Cartaz:

Linhas Aéreas funde circo e teatro em *O Animal na Sala*

Coreografia de caráter didático festeja os 10 anos da companhia, recriando a história da evolução, do macaco à tecnologia

CRÍTICA

HELENA KATZ
ESPECIAL PARA O ESTADO

Produzido pelo Programa de Incentivo à Dança Paulista, de 2008, e com o apoio da Lei de Fomento à Dança, *O Animal na Sala* comemora os dez anos da Cia. Linhas Aéreas apresentando-se até domingo no Sesc Santana. Fruto do ambiente que vem sendo gestado pelos editais, estimula uma reflexão sobre alguns dos traços que vêm desenhando um cenário preocupante para a dança.

Trata-se de uma obra nasci-

da da autocomplacência que pauta grande parte do que tem chegado aos palcos. Este fenômeno ecoa uma situação semelhante à da explosão dos blogs que travestem de notícias relevantes as observações mais triviais. Estas vozes, nascidas e sustentadas na autorreferencialidade, operam uma outra lógica sobre a distinção entre o público e o privado, de importante consequência social.

As artes da cena ecoam um fenômeno correlato. Boa parte do que os editais distribui pela cidade conjuga a autocomplacência com a autoreferencialidade. Mas, uma vez que a produção ganha o reconhecimento destes editais, o

que fica confirmado, para todos os envolvidos, é que se trata de um ótimo projeto.

O Animal na Sala serve como exemplo dessa situação. O material impresso registra o interesse do grupo nas possibilidades narrativas do gesto e na fusão da dança com o circo e com o teatro. Explícita que o seu objetivo é o de "instigar o questionamento de como o Homem tem lidado consigo mesmo enquanto parte do hábitat". Organiza tudo isso na forma de uma rala história da evolução, começando nos macacos e terminando na tecnologia, com cenas construídas em torno de imagens excessivamente escolares sobre poder, cooperação,



LINHAS - Muitos lugares-comuns

conquistas e superação.

Em cena, esse roteiro é traduzido por uma movimentação

que trata a narrativa como uma espécie de mímica ponto a ponto, e a dramaturgia como confecção de legendas. E para imitar um macaco ou uma cientista, o recurso é o mesmo: colocar óculos ou engatinhar apoiando-se nos dedos das mãos fechadas.

Lugares-comuns se repetem e a eles se soma um desempenho precário, povoado por imitações que pedem reparos. O que melhor se ajusta é a movimentação do circo mas, infelizmente, não foi a escolhida para estruturar esta criação.

Trata-se de um grupo com vários prêmios. De onde virá a reflexão necessária para rever a inadequação de *O Animal na Sala* se os editais o consagram?

O mais grave é que essa situação não diz respeito apenas à criação ou a essa companhia mas espalha-se pela maior parte do que a fábrica dos editais tem posto em circulação.

Enquanto não for modificada a maneira de se financiar produção artística no país, não se sai dessa situação. E o que poderia vir a esmular, comporta-se com uma séria ameaça ao desenvolvimento da dança. ●

Serviço

● *O Animal na Sala*. 70 min. 1 ano. Sesc Santana (349 lug., Av. Luiz Dumont Villares, 579 telefone 2971-8700. Sáb., 21 dom., 19h30. R\$ 10. Até 6/12

Reportagem 22 – Crítica ao espetáculo *O Animal na Sala*. Jornal *O Estado de São Paulo*, 04 dez. 2009.

Professora, pesquisadora, crítica de dança e membro de diversas bancas de seleção de editais, Helena Katz realizou crítica ao espetáculo *O Animal na Sala* colocando este como inadequado ao mundo e aos editais de dança, acrescentando que os editais são perigosos para o desenvolvimento da dança, pois financiam projetos que não são voltados a este propósito nem a este segmento. Segundo a diretora da Companhia Linhas Aéreas Ziza Brisola, a crítica Helena Katz agiu de forma desleal pois usou um espaço de crítica para fazer uma militância do que segundo ela é a pesquisa de dança importante no país. Os editais dos quais a Companhia utilizou recursos para criação e circulação do espetáculo *O Animal na Sala* são do segmento da dança e apesar de a Companhia não ser exclusivamente uma companhia de dança, pesquisa a linguagem da dança contemporânea e a utiliza em diversos projetos e espetáculos.

A matéria acima mostra a dificuldade que companhias como a Linhas Aéreas, que misturam linguagens, sofrem em relação à crítica, a editais e até a festivais que segmentam as linguagens artísticas. Isto pois muitas de suas criações são híbridas de linguagens e inclassificáveis. Este é o caso do espetáculo *O Animal na Sala*, realizado com subsídio do segmento de dança e dirigido por Renata Melo, diretora especializada

em dança- teatro.

Em 2010 a Companhia Linhas Aéreas cria e estreia o número aéreo *PIN-UP*, em uma cadeira suspensa, contemplado com o prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo³⁸ e o espetáculo circense *Cabaré Linhas Aéreas*, que reúne alguns de seus principais números aéreos, apresentado na Iona do Circo Roda Brasil, no Memorial da América Latina.

Em 2012, a Companhia Linhas Aéreas é selecionada pelo programa Alfa Criança, iniciativa do Teatro Alfa para seleção de projetos de criação de espetáculos infantis, e cria o terceiro espetáculo infantil da companhia, *A Pulga do Arquiteto*, com direção de Débora Dubois e texto de Paulo Rogério Lopes. O espetáculo realizou sua temporada de estreia de julho a setembro de 2012, no Teatro Alfa, em São Paulo.

A Pulga do Arquiteto tem como tema o Renascimento e traz uma novidade, pela primeira vez a Companhia recorre ao recurso de projeção de vídeo. Além deste recurso, também recorre ao circo e à dança como linguagem física para contar a história. Esta linguagem é baseada na criativa utilização de recursos circenses e de soluções narrativas calcadas na força do movimento, das imagens e do gesto expressivo. Assim, a linguagem corporal apoiada nas técnicas circenses e na dança continua nesta montagem como o principal foco da pesquisa de linguagem da Companhia. Nas suas criações para crianças, essa pesquisa esteve aliada a uma proposta de dramaturgia contemporânea, construída através da criação coletiva, em parceria com o autor Paulo Rogério Lopes.

A Pulga do Arquiteto conta as peripécias de um menino com uma pulga numa divertida noite de brincadeiras em seu quarto. Pipo, o menino, é inteligente, estudioso

³⁸ Prêmio Carequinha, primeiro subsídio criado para o segmento de circo pelo Ministério da Cultura do Brasil depois da criação da Escola Nacional de Circo em 1982. Lançado pelo Presidente da Fundação Nacional de Artes – Funarte, do Ministério da Cultura do Brasil em abril de 2004 no uso das atribuições que lhe confere o inciso V, artigo 14 do Estatuto aprovado pelo Decreto nº 5.037 de 07/04/2004, publicado no DOU de 08/04/2004. Em sua última edição, em 2012 o Prêmio Carequinha contemplou 159 projetos direcionados à área de circo através de sete categorias: Círcos de Iona, Mérito artístico, Números, Espetáculos, Eventos, Formação e Pesquisa. Poderiam concorrer a este edital pessoas físicas ou jurídicas, com ou sem fins lucrativos, de natureza cultural, de todo o Brasil, à exceção das categorias B (Mérito artístico), E (eventos) e F (Formação), abertas apenas a pessoas jurídicas. Os projetos habilitados foram avaliados por duas comissões de seleção, nomeadas pelo presidente da Funarte e compostas por sete membros, sendo um da Funarte, um da Petrobras e cinco especialistas em arte circense. (FUNARTE).

e quer ser um inventor. A pulga aparece quando ele está estudando história e descobre que foram muito duros os tempos no final da Idade Média, quando boa parte da Europa foi destruída pela peste negra – doença transmitida justamente pelas pulgas. Só que esta pulga não está querendo destruir nada, muito pelo contrário, está procurando alguém para construir uma casa para ela. O menino, inspirado pelos estudos sobre o italiano Filippo Brunelleschi e suas invenções que marcam o início do Renascimento, assume o papel de arquiteto e sai com a pulga em direção a Roma, onde as grandes construções ainda guardam os segredos do Antigo Mundo. Claro que não é fácil chegar lá. Eles precisam elaborar e realizar muitos projetos para transpor os obstáculos desta jornada que faz alusão a várias passagens do Renascimento, como as Grandes Navegações, a invenção do Veículo Anfíbio e a descoberta da Perspectiva, entre outros. No final, Pipo e a pulga descobrem que tudo é possível se acreditamos e temos a coragem para superar as dificuldades.

O espetáculo *A Pulga do Arquiteto* realizou a temporada de estreia entre julho e setembro de 2012 no Teatro Alfa. Foi apresentado em novembro de 2012 no Sesc São Carlos. Realizou temporada em abril de 2013 no Sesc Santo André. Foi indicado no segundo semestre de 2012 ao prêmio FEMSA 2012 nas categorias de melhor cenário (Renato Bolleli) e melhor atriz (Ziza Brisola). Foi indicado como finalista do Prêmio FEMSA 2012 na categoria de melhor iluminação (Mirella Brandi).



Figura 36 - Isabela Graef e Ziza Brisola em *A Pulga do Arquiteto*, 2012.



Figura 37 - Isabela Graef e Ziza Brisola em cena da tempestade no cenário suspenso. Espetáculo *A Pulga do Arquiteto*, 2012.

Crianças
TATIANE ROSSET

Crianças

Cotações | Pessimismo 📉 | Fraco 📉 | Regular 📊 | Bom 📈 | Muito bom 📈📈 | Excelente 📈📈📈

As atrizes Isabela Graeff e Ziza Brisola: dupla enfrenta uma tempestade no cenário suspenso



Insônia criativa

O espetáculo A Pulga do Arquiteto mostra as aventuras de um garoto que se recusa a dormir

AVALIAÇÃO 📈📈📈

Quando ficam sozinhas em seus quartos, as crianças fantasiam as mais malucas aventuras. Pelo menos, é o que acontece com Pipó (a atriz Ziza Brisola), um garoto estudioso e inteligente. Numa noite, ele se recusa a dormir e encontra uma pulga (papel de Isabela Graeff). O inseto aparece em busca de ajuda para construir uma casa em Roma, o berço do Renascimento. Com texto de Paulo Rogério Lopes e direção de Débora Dubois, a graciosa **A Pulga do Arquiteto** é ambientada em Florença, também na Itália, e inspira-se no renascentista Filippo Brunelleschi (1377-1446).

Em meio às acrobacias da dupla da Cia. Linhas Aéreas, os personagens seguem para o destino numa jornada cheia de desvios por vários países. A narrativa conquista a plateia por causa de um interessante cenário suspenso, que se transforma a cada etapa da história. Ele ganha destaque pela competente iluminação de Mirella Brandi e pelas imagens dos “projetos” de Pipó exibidas através de um antigo retroprojektor (daqueles que usam transparências). Numa das melhores cenas, a pulga e o menino enfrentam uma forte tempestade a bordo de uma caravela, na verdade a cama do garoto. Nesse momento, o palco parece se movimentar e o público, com a impressão de que ele balança de um lado para o outro, embarca de vez na viagem.

A Pulga do Arquiteto (50min). Rec. a partir de 4 anos. Estreou em 28/7/2012. Teatro Alfa — Sala B (204 lugares). Rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, Santo Amaro. ☎ 5693-4000. 🗓 Sábado e domingo, 16h. R\$ 15,00 (crianças de até 12 anos) e R\$ 30,00. Grátis para menores de 3 anos. Bilheteria: 11h/19h (seg. a sex.); a partir das 11h (sáb. e dom.). Cc: todos. Cd: todos. Estac. c/manobr. (R\$ 20,00). Até 23 de setembro.

Serviços de venda de ingressos
IC Ingresso.com, ☎ 4003-2330. Cc: todos. www.ingresso.com | IR Ingresso Rápido, ☎ 4003-1212. Cc: D, M e V. www.ingressorapido.com.br | TF Tickets for Fun, ☎ 4003-6464. Cc: todos. www.ticketsforfun.com.br

Pontos de venda de ingressos
Fnac Praça dos Cemitérios, 34, Pinheiros, ☎ 3579-2020, e Avenida Paulista, 901, ☎ 2123-2020. 📍 Trianon-Masp. Cd: todos | ST Show Tickets (Shopping Iguatemi), ☎ 3031-2098 e 3811-9874. Cc: todos. Cd: todos | TF Auditório Ibrapuera, Bar Braham, Citibank Hall, Fnac, Saravia Mega Store (shoppings Anália Franco, Center Norte, Eldorado, Ibrapuera, Morumbi, Pátio Paulista e Vila Olímpia) e Teatro Abril

Cartões de crédito e débito
Cc: A American Express | D Diners | M Mastercard | V Visa
Cd: M Maestro | R Rede Shop | V Visa Electron

Símbolos
♿ acesso para deficientes físicos | 🚶 metrô a menos de 500 metros

90

São Paulo 22 de agosto, 2012

Reportagem 23 – Crítica ao espetáculo *A Pulga do Arquiteto*. Revista *Veja São Paulo*, 22 ago. 2012.

A crítica de Tatiane Rosset na *Revista Veja São Paulo* mostra que as acrobacias das atrizes da Companhia Linhas Aéreas e as cenas no cenário suspenso que balançam conquistam a plateia e fazem os espectadores embarcarem na viagem que a narrativa do espetáculo conta.

68 Guia Folha | 27 de julho a 2 de agosto de 2012

férias

TEATRO | A Pulga do Arquiteto**Estreia leva menino e inseto ao Renascimento**

Mayara Wolf/Divulgação

Ziza Brisola e Isabela Graeff estão no elenco do espetáculo

› Maiara Camargo

Um estudante que sonha em ser um inventor e uma pulguinha vão parar em Roma, no fim da Idade Média, em "A Pulga do Arquiteto", espetáculo da cia. Linhas Aéreas que estreia amanhã (dia 28).

Sob direção de Débora Dubois, a peça usa referências da vida e da obra do arquiteto italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446) para mostrar as transformações do período do Renascimento de forma lúdica.

A encenação brinca com técnicas de circo e dança para narrar a aventura.

Teatro Alfa - r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, região sul, tel. 5693-4000. 200 lugares. Sáb. e dom.: 16h. Até 23/9. Ingr.: R\$ 15 (menores de 12 anos) e R\$ 30. Ingr. p/ tel. 4003-1212 ou p/ site www.ingressorapido.com.br | * | ♻ | ♻

Reportagem 24 – Texto a respeito do espetáculo *A Pulga do Arquiteto*. Jornal *Folha de São Paulo*, Revista da Folha, 27 jul. 2012.

A matéria de Mayara Camargo para a Revista da Folha do jornal *Folha de São Paulo* reconhece a linguagem híbrida do espetáculo *A Pulga do Arquiteto* citando que sua encenação utiliza as linguagens da dança e do circo para narrar a sua aventura.

Atualmente, a Companhia Linhas Aéreas ensaia para estrear um novo projeto, o espetáculo adulto *Memória Roubada*, criação em parceria com o diretor australiano Mark Bromilow, com o grupo Solas de Vento de São Paulo e com a Companhia Les Deux Mondes do Canadá. Nesta criação, as artistas Natalia Presser e Bel Mucci trabalharão como convidadas e as linguagens do circo, do teatro e de projeções de vídeos, inclusive captadas ao vivo durante a encenação, servirão de recurso à encenação. Esta produção é a primeira da Companhia realizada com subsídio direto

de empresa através da Lei Mendonça de Incentivo à Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Além dos espetáculos citados, a Companhia trabalha, entre outros projetos, com o espetáculo *Casas de Ar*, no qual mescla números e cenas aéreas de diversos espetáculos. Este espetáculo já foi apresentado em lona de circo, mas também ao ar livre e em espaços cênicos diversos.

3.2 Análise da obra

Entende-se por obra nesta análise o conjunto da obra da Companhia Linhas Aéreas.

A Companhia tem uma trajetória de 15 anos no qual trabalha com a pesquisa e com o diálogo entre diferentes discursos artísticos ligados ao movimento expressivo e ao uso do corpo e da imagem como narrativa. Cenicamente, trabalha a junção das linguagens do teatro, do circo e da dança nos mais diferentes graus e contextos e a pesquisa de um mote, tema ou obra é utilizada como ponto de partida para criar a história ou a narrativa de seus espetáculos.

No início de sua produção artística, em 1998, a Companhia integrou o movimento da cidade de São Paulo de trupes e grupos que surgiram depois da criação do Circo Escola Picadeiro, que inseriam a linguagem circense em espetáculos teatrais ou criados para serem encenados em espaços alternativos ou na rua. Este movimento se autodenominava Novo Circo, inspirado no movimento francês com o mesmo nome.

A parceria com outros grupos deste movimento na cidade de São Paulo - Acrobático Fratelli inicialmente, Circo Mínimo e La Mínima, através da utilização de um espaço em comum de pesquisa, treinamento e criação - a Central do Circo, deu força ao movimento, estimulou as criações destes grupos e gerou visibilidade na mídia para seu trabalho.

Em sua trajetória, a companhia Linhas Aéreas realizou um trabalho diversificado, já tendo criado espetáculos para palco, projetos para rua e espaços alternativos, intervenções e números.

Em seus dois primeiros espetáculos, *Linhas Aéreas* e *Linhas de Lina*, a Companhia centrou as criações na pesquisa de movimento em aparelhos aéreos circenses, alguns criados pela própria Companhia e na dança contemporânea. Esta pesquisa resultou em espetáculos híbridos de linguagens: o circo, a dança e o teatro, mas ainda muito focados na sucessão de números aéreos circenses.

Os espetáculos *Linhas Aéreas* e *Linhas de Lina*, além de inserirem a Companhia Linhas Aéreas no movimento denominado pelos grupos e pela mídia Novo Circo em São Paulo, foram os primeiros criados por companhias exclusivamente femininas da geração de ex-alunos de escolas de circo. Dentro do conceito do Novo Circo, trouxeram também a novidade de possuírem em seu enredo apenas números aéreos, fugindo da variedade de técnicas que os espetáculos tradicionais de circo traziam. A busca de uma narrativa, ainda que em *Linhas Aéreas* uma narrativa imagética e surreal, também norteou as criações. Os espetáculos não foram criados para serem encenados em lonas de circo, mas sim em teatros ou espaços alternativos.

Com o espetáculo *Plano B*, o terceiro da companhia, inicia-se a pesquisa da utilização do espaço cênico aéreo em aparelhos específicos, parte do cenário e do contexto da narrativa. Esta, neste espetáculo, apresenta-se mais teatralizada com a introdução da utilização de texto, mas ainda fortemente baseada na movimentação corporal. Com esta criação feita para palco teatral, a Companhia inicia a pesquisa de ocupação do espaço cênico aéreo em espetáculos teatrais, em que a movimentação corporal baseada nas linguagens do circo e da dança foram utilizadas como recurso narrativo. Este espetáculo já mostra uma linguagem cênica contemporânea, tanto na narrativa que mistura real e imaginário de forma não linear, quanto na mistura de linguagens artísticas.

O espetáculo *Pequeno Sonho em Vermelho* consolida a pesquisa de utilização do espaço cênico aéreo teatral e aprofunda a linguagem de encenação contemporânea da Companhia, consagrando-a na cena teatral paulista.

A parceria da Companhia com o diretor teatral Maurício Paroni de Castro, entre 2006 e 2008, iniciou uma pesquisa específica de rua, na qual se realizou a exploração das possibilidades de uso do espaço público urbano para intervenção e ocupação artística e a exploração da cidade como fonte de pesquisa de movimento e de possibilidades de escrita dramaturgica.

O espetáculo *Andaime* criado em 2007 representa a volta da Companhia à utilização das linguagens da dança e do circo, mas agora com um espetáculo versátil quanto ao local de apresentação, que lhe conferiu um perfil de intervenção urbana.

A trilogia de espetáculos infantis, iniciada com o espetáculo *Enlouquecendo a Mamãe* em 2003, resulta em um conjunto de espetáculos com linguagem cênica e dramaturgia contemporâneas, em que a Companhia desenvolve a maturidade da parceria com o autor Paulo Rogério Lopes e a experiência de anos de trabalho e circulação com projetos infantis. O segundo espetáculo da trilogia, *Galinhas Aéreas*, foi sucesso de crítica e de público e é até hoje o espetáculo mais vendido da Companhia. No terceiro espetáculo, *A Pulga do Arquiteto* de 2012, a Companhia usou pela primeira vez o recurso visual multimídia de projeção de vídeo, que aliado à pesquisa de movimento e de ocupação do espaço cênico aéreo, reforçou e aprofundou a pesquisa de linguagem cênica híbrida da Companhia.

O espetáculo *Animal na Sala* introduziu a Companhia no contexto da dança-teatro. Nesta criação, as habilidades circenses e a dança aliaram-se para contar a história através de coreografias e pantomimas, resultando em uma dramaturgia em que o corpo é narrador, contando a história pelas imagens, pelos movimentos e gestos das atrizes, dispensando o uso de palavras e de texto. O resultado é um espetáculo profundamente híbrido, inclassificável quanto ao gênero, que causou polêmica na crítica de dança da cidade de São Paulo por ter recebido subsídios do segmento de dança.

A Companhia Linhas Aéreas, que inicialmente fez parte do movimento do Novo Circo na cena paulista, em sua trajetória se consagrou em diferentes segmentos artísticos, o do teatro, o do circo e o da dança e hoje se configura como uma companhia contemporânea híbrida de linguagens, que transita por festivais de diversos segmentos artísticos e circula com seus espetáculos por teatros, espaços alternativos, pela rua, pelas lonas de circo e pelas muitas possibilidades de fruição que a cena contemporânea paulista oferece.

Na investigação artística de sua produção, verifica-se que no início de sua pesquisa a Companhia Linhas Aéreas trabalhou com treinamento e pesquisa diária em técnicas de dança e circo e com núcleo artístico fixo. Isto só foi possível enquanto a Companhia dirigiu a Central do Circo, que fornecia espaço e infraestrutura para este trabalho continuado. Após o fechamento de tal instituição, a Companhia passou a trabalhar com artistas convidados para cada projeto específico e com espaço alugado para ensaio e criação destes projetos. O treinamento em técnica circense deixou de

ser seu foco principal e a Companhia passou a trabalhar técnicas específicas apenas no momento da pesquisa criativa de cada espetáculo. Em cada projeto a Companhia dirige seu foco ao treinamento e pesquisa em maior ou menor grau a uma ou mais linguagens com as quais trabalha.

Todas as suas criações resultam do processo de criação coletiva e contam com equipe de diretores, autores, iluminadores, cenógrafos, figurinistas e coreógrafos contratados. Cada diretor com o qual a Companhia trabalhou estabeleceu percursos diversos para o processo criativo, trabalhando de maneiras muito diferentes.

Nas criações da companhia, as linguagens da dança e do circo dialogam com a concepção do espetáculo, sua narrativa e seu texto através de uma via de mão dupla, podendo ser o ponto de partida para a criação ou ferramenta para reforçar ou dar imagem a alguma cena ou situação da narrativa. A ocupação do espaço cênico aéreo é o foco da pesquisa da Companhia que se aprofundou durante sua trajetória.

Nos termos operacionais de sua produção, a Companhia Linhas Aéreas se baseia na elaboração de projetos para leis de incentivo à cultura através de isenção fiscal, projetos para editais de criação e circulação de espetáculos, concorrências para criações e temporadas em teatros privados e vendas para Sescs e para Festivais artísticos de diversos segmentos. No início de sua trajetória, a Companhia trabalhou de forma sistemática com venda de performances, intervenções e números circenses para eventos privados e corporativos, mas hoje este trabalho não é mais o seu foco. Estes trabalhos geraram fundos do frutífero mercado de eventos corporativos que retornaram o investimento inicial da companhia. Organizada com a criação deste fundo de investimento e recebimento de subsídios públicos, a Companhia nunca trabalhou por bilheteria e apenas agora para sua última criação captou subsídio direto com uma empresa privada. A prática de captação de recursos até então acontecia somente através de editais públicos e privados (estes também são geridos pelas leis de incentivo à cultura municipais e federais). O Sesc foi um grande impulsionador de seu trabalho, comprando desde sua primeira criação espetáculos para Festivais, estreias, projetos temáticos e de circulação e temporadas.

A Cooperativa de Teatro foi fundamental também para produção da Companhia, pois possibilitou o recebimento de subsídios através de prêmios e editais, sendo sua representante jurídico. Hoje a Companhia já possui empresa e CNPJ em seu próprio nome.

Quanto aos subsídios públicos para criação de espetáculo a Companhia Linhas Aéreas foi beneficiada por três editais da Secretaria Municipal de Cultura através da Lei de Fomento ao Teatro, dois destes através da Central do Circo e um com seu projeto em parceria com o diretor Maurício Paroni de Castro; por um Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz do Ministério da Cultura do Brasil, também com a parceria com Maurício Paroni de Castro e um PAC da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo para montagem de espetáculo teatral inédito. Ainda no âmbito de editais designados ao segmento do teatro, foi contemplada pelo edital Petrobrás Artes Cênicas de 2003 através da Lei Federal Rouanet de Incentivo à Cultura. No total, no âmbito de editais e prêmios municipais e federais designados ao segmento teatral, a Companhia foi contemplada até hoje com seis projetos.

No segmento da dança, a Companhia foi contemplada por dois editais da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o Programa de Incentivo à Dança Paulista de 2008 e o Programa Municipal de Fomento à Dança de 2009.

Foi contemplada com dez editais de circulação de espetáculos, metade destes promovidos pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo: duas em CEUs da Prefeitura de São Paulo, o Circuito Cultural Paulista de 2008, a Caravana Paulista de Teatro de 2001 e as Semanas de Dança do Centro Cultural São Paulo de 2010; um pelo Ministério da Cultura do Brasil, através do Edital Procultura 2011 - Circulação Nordeste; os quatro restantes foram promovidos por instituições privadas.

Em 1999, 2006 e 2007 foi contemplada por editais de circulação teatral do Sesc³⁹ e em 2012 pelo edital de circulação Viagem Teatral do SESI⁴⁰.

³⁹ O Sesc – Serviço Social do Comércio – foi criado pelo empresariado do comércio e serviços em 1946. Ao longo dos anos, o Sesc introduziu novos modelos de ação cultural e sublinhou, na década de 1980, a educação como pressuposto para a transformação social. A concretização desse propósito se deu por uma intensa atuação no campo da cultura e suas diferentes manifestações, destinadas a todos os públicos, em diversas faixas etárias e estratos sociais. No Estado de São Paulo, o Sesc conta com uma rede de 32 unidades, em sua maioria centros culturais e desportivos. Oferece também atividades de turismo social, programas de saúde e de educação ambiental, programas especiais para crianças e terceira idade, além dos pioneiros Mesa Brasil Sesc São Paulo, de combate à fome e ao desperdício de alimentos, e Internet Livre, de inclusão digital (SESC).

⁴⁰ Com mais de 60 anos de atuação, o SESI-SP é uma instituição criada pelo empresariado da indústria brasileira com iniciativas de fomento à indústria e de estímulo à melhoria do desempenho profissional e da qualidade de vida dos industriários e de seus dependentes. Para a entidade, tal compromisso se concretiza por meio da operação de rede, distribuída por 123 municípios do Estado de São Paulo, que conta com 51 Centros de Atividades Culturais, 210 escolas, 2 Centros de Reabilitação, 48 unidades odontológicas, Galeria de Arte, 18 teatros, entre outros (SESI).

No segmento do circo foi contemplada apenas por um edital, o Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo para Criação de Números de 2009.

A Companhia já participou de diversos festivais artísticos, das mais diferentes linguagens, entre eles: Circonferência – Festival Sesc do Circo Novo em 1999, IV Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico-Visual no ano 2000, Fringe Festival de Edimburgo de Artes em 2001, II Mostra Internacional Sesc de Dança em 2001, Festival Circo-Cine-Teatro no Sesc Belenzinho em 2002, Festival Planeta Circo de Arte Circense Contemporânea no Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília, 2002, Mostra Competitiva de Aéreos do II Festival Mundial de Circo do Brasil em Recife, em outubro de 2003, Mostra São Paulo – 450 anos no Teatro Municipal de São Paulo em 2004, Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto em 2004, Festival Internacional de Londrina em 2004, X Festival Cultura Inglesa em 2006, Festival Dança Pelos Ares do Sesc Pinheiros em 2007, Virada Cultural da Cidade de São Paulo em 2007, 2009, 2010 e 2011, Bienal Sesc de Dança em 2007, Festival Visões Urbanas em 2008, Mostra Dança Aérea – Desafios da Leveza no Sesc Santana em 2009, XIV Festival Nacional de Teatro Infantil de Blumenau em 2010 e Festival no Sesc Campinas em 2013.

4 Circo Zanni

4.1 Trajetória

O Circo Zanni surgiu da vivência e troca entre grupos e companhias de São Paulo e estrangeiros que conviviam na Central do Circo e da vontade destes artistas de viver a experiência de fruição da arte circense em uma lona de circo. No espaço da Central do Circo, companhias formadas por ex-alunos do Circo Escola Picadeiro organizavam diversas atividades como cursos e treinamento de técnicas circenses, pesquisa e criação de espetáculos, que faziam parte da contrapartida do projeto de subsídio através da Lei de Fomento ao Teatro que o espaço recebeu da Prefeitura de São Paulo. Além destas atividades, era realizado a cada dois meses um espetáculo de variedades chamado *O Cabaré da Central do Circo*. Esta iniciativa estimulava os artistas circenses a aprofundarem o treinamento nas técnicas circenses e a criarem números de circo autônomos para participar deste espetáculo. O *Cabaré da Central do Circo* tinha alta rotatividade de números. Artistas estrangeiros que estavam em São Paulo e utilizavam a Central do Circo como local de treinamento apresentavam-se e as companhias participantes da associação utilizavam o espetáculo para experimentar novas cenas e números. A Cia. La Mínima preenchia o repertório do *Cabaré da Central do Circo* com números e esquetes cômicas. Estimulados pelo treinamento na técnica de trapézio *petit volant*, os artistas da companhia La Mínima e outros artistas criaram o número *Can-Can Aéreo*, no qual os acróbatas vestidos de bailarinas de *Can-Can* voavam pelo trapézio encerrando o espetáculo. A Companhia Linhas Aéreas criou uma abertura para o cabaré com uma coreografia de *Can-Can* no chão, terminando com giros na corda indiana. Este número fazia a ligação com o encerramento dos palhaços voadores. A grande maioria dos números aéreos era criada e executada pela Companhia Linhas Aéreas. A companhia Circo Mínimo apresentava números aéreos com uma dramaturgia mais elaborada, quase todos trechos de seus espetáculos. A companhia Circodélico apresentava números de malabarismo, acrobacia em grupo e esquetes cômicas. A companhia Circo Amarillo também participava com números de malabarismo com fogo, double trapézio e esquetes cômicas.

Alguns dos artistas que faziam parte da Central do Circo (O Grupo Circodélico, o La Mínima, o Circo Amarillo e o Linhas Aéreas), resolveram se juntar para realização de um espetáculo de variedades, só que desta vez em uma lona de circo. As

companhias Circodélico e La Mínima juntaram recursos, alugaram uma lona e junto com os demais artistas realizaram uma temporada no litoral norte de São Paulo, na Praça do Pôr do Sol, no verão de 2004, em Boiçucanga.

O espetáculo era um mosaico de números do repertório das companhias e artistas participantes, ligados pela figura do mestre de cerimônia e por músicas tocadas ao vivo pela banda.

A lona alugada para a temporada era pequena e não tinha muita altura para os números aéreos, que eram realizados quase que em cima do público. Foi montada em terreno da Prefeitura de São Sebastião de frente para o mar. O grupo não sabia nem como montá-la e artistas tradicionais de circo amigos e o próprio José Wilson Leite, diretor do Circo Escola Picadeiro, foram para o litoral ajudá-los na montagem, que não foi fácil pois o terreno era arenoso, o que tornava necessário a construção de mortos⁴¹ para cada espia da lona e dos mastros. A arquibancada foi emprestada por José Wilson Leite e os equipamentos de som e de luz foram alugados por empresas parceiras das companhias participantes.



Figura 38 – Lona alugada para o Circo Zanni em Boiçucanga, jan. 2004.

⁴¹ Buraco profundo no chão onde se enterram troncos de madeira e pedras com correntes para prender a catraca que tenciona o ponto de ancoragem da lona do circo e dos mastros centrais.



Figura 39 – Bar da temporada inaugural do Circo Zanni.

A equipe de artistas dividia-se em todas as funções que a realização de um espetáculo em lona demanda: bilheteria, vendas no bar (um trailer adaptado), preparação e venda de pipocas e doces no bar e na arquibancada, distribuição de filipetas nas praias para divulgação e por fim o trabalho como artistas no espetáculo. Muitos artistas além de atuarem nos números tocavam na banda do circo, já ensaiada pelas aulas em grupo de música que aconteciam na Central do Circo com o maestro e professor Atílio Marsiglia. Foi uma experiência nova para todos e apesar de cansativa, muito estimulante.

O espetáculo contava com números aéreos do repertório da companhia Linhas Aéreas, o double trapézio do Circo Amarillo, números cômicos criados pela companhia La Mínima e Circodélico, número de acrobacia em dupla criado para o espetáculo com Daniel Pedro e Bel Mucci, número de malabarismo em trio do Circodélico e de malabarismo com fogo do Circo Amarillo. O artista Alexandre Roit fez participação especial em número de malabarismo e assumiu o cargo de diretor artístico. Paola Musati e Ricardo Rodrigues fizeram participações especiais em datas em que a companhia La Mínima não podia participar do espetáculo.



Figura 40 - Fernando Sampaio e Domingos Montagner em *As Bailarinas*, Circo Zanni, Boiçucanga, 2004.

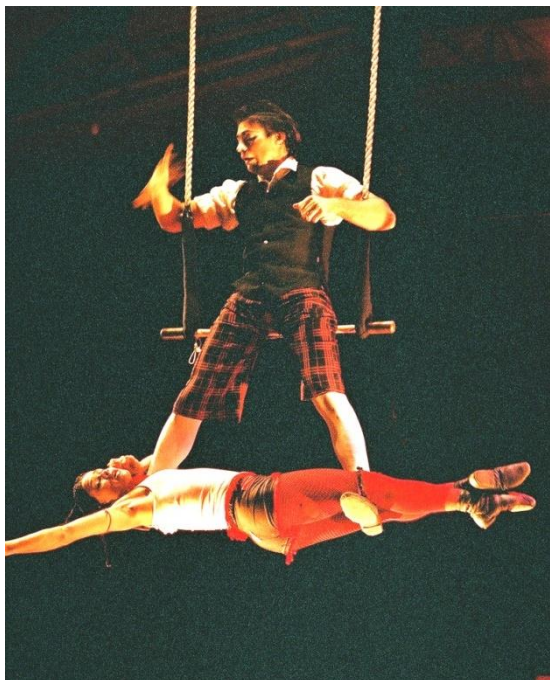


Figura 41 - Pablo Nordio e Luciana Menin em *Caminito*, Circo Zanni, Boiçucanga, 2004.



Figura 42 – Paola Musatti, Alexandre Roit, Daniel Pedro e Pablo Nordio: banda do Circo Zanni, Boiçucanga, 2004.



Figura 43 – Domingos Montagner e Fernando Sampaio em *Monga*. Circo Zanni, Boiçucanga, 2004.

A temporada, para surpresa dos artistas empreendedores do projeto, foi um sucesso de público. A produção contou com o apoio estrutural da Prefeitura de São Sebastião, de comerciantes locais e com uma equipe de 20 pessoas, que em três semanas realizou 15 apresentações para quase 5000 pessoas.

CORREIO DO LITORAL

• Litoral Norte, 10 a 16 de Janeiro de 2004 • Ano II • Edição 65 • www.correiodolitoral.com.br •

■ Hoje tem marmelada

Circo Zanni diverte comunidade na Costa Sul da cidade

CL



Os atores, vestidos de bailarinas, arrancaram gargalhadas do público

Integrantes vieram do teatro e da dança, antes de entrar para o circo. Pág. B2

Eles escolheram a praia de Boiçucanga, Costa Sul de São Sebastião, para animar turistas e moradores que estiverem na região. Cinco arteiros do Circo Zanni prometem dar uma opção de entretenimento até o dia 18, de quarta a domingo, numa arena montada de frente para o mar.

Para o diretor artístico, Alexandre Roit, montar um circo é um desafio. "O espetáculo conquista o público pela opção diferenciada de lazer". As entradas custam R\$ 10 para adultos e R\$ 5 para crianças.

Formados pelo Picadeiro Circo Escola, de São Paulo, e procedentes de dois grupos mambembes, Circodólico e La Minima, eles divertem o público com muita estripulia e música. Além de malabarismo e acrobacia, os zombeteiros formam ainda a "Banda de Dar Dó", que faz o respeitável público rir e cantarolar por toda a arena.

Segundo Fernando Sampaio, um dos integrantes da equipe, a idéia de fazer a estréia em Boiçucanga, partiu de um deles, Daniel Pedro, frequentador do bairro há alguns anos. "Nós gostamos da

idéia e conseguimos o apoio da Prefeitura, de outras entidades, e do comércio local", explicou.

Correio do Litoral

Para o diretor artístico, Alexandre Roit (foto), montar um circo é um desafio. Ele acredita que o espetáculo conquista o público pela opção diferenciada de entretenimento. "Acho que as pessoas estão cansadas da TV, da internet, que é uma forma desumanizada de entretenimento. As pessoas começam a buscar nova-

mente o teatro, o circo", disse.

De acordo com Sampaio, os integrantes dos grupos vieram do teatro e da dança, antes de participarem da escola de circo. "Eu tinha 23 anos, já formado em administração de empresas, quando vi um espetáculo e acabei me apaixonando", explicou.

Alexandre Roit, que trabalha há vinte anos com espetáculos circenses, também iniciou-se no teatro e na dança, já tendo participado de outros circos.

Os dois grupos foram premiados no Festival Mundial de Circo do Brasil, além de já terem realizado apresentações por várias cidades brasileiras e no exterior.

As apresentações do Circo Zanni estão previstas para o período de quarta a domingo, às 20h30, até o dia 18, e as entradas custam R\$ 10 para adultos e R\$ 5 para crianças.

por Ana Lúcia Dias

Reportagem 25 - Estréia do Circo Zanni em Boiçucanga. Correio do Litoral, 10 jan. 2004.

Tal feito fez com que os artistas decidissem levar o projeto adiante e se dedicassem a comprar uma lona própria. Ao voltar do litoral reuniram forças escrevendo projeto e depois de dez meses de trabalho, com subsídio governamental do primeiro Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo, somado a recursos próprios de cada artista, o grupo comprou sua lona e criou o Circo Zanni.

O projeto tinha por objetivo recuperar o prestígio e a importância que possuíam os circos de pequeno e médio porte na vida cultural das cidades. O espetáculo pretendia ser uma homenagem ao circo tradicional, resgatando o formato de espetáculos de variedades, com sequência de números circenses, banda realizando a trilha do espetáculo ao vivo, apresentador ou mestre de cerimônia, arquibancada, pipoca, tudo para manter o objetivo último da comunicação com o público através do deslumbramento do homem superando seus limites e da inestimável presença do riso.

A formação diversificada dos criadores do projeto – circo, teatro, música e dança – orientou a criação do espetáculo que possuía o circo como matéria-prima e finalidade última e via nas outras áreas um apoio para elaborar a comunicação com o público. Os números, de técnicas tradicionais de circo, foram elaborados de forma contemporânea, mesclando as linguagens da dança, do teatro e da música (tocada ao vivo), mas não eram ligados por uma dramaturgia. Os números eram encenados de

forma independente e possuíam narrativas e estéticas próprias. Os números cômicos eram todos trechos de espetáculos da companhia La Mínima: *As Bailarinas*, em que os palhaços dançavam coreografia de ballet clássico vestidos de traje feminino de ballet, a *Monga*, uma sátira do número tradicional exibido em parques e uma cena contando a história da *Branca de Neve* e os três anões, selecionados do público para participar da encenação. O mestre de cerimônia e a banda faziam a ligação entre todos os números, seguindo assim o modelo do circo tradicional de apresentação de repertório de variedades.

A lona foi montada pela primeira vez em terreno da Prefeitura de São Paulo, ao lado da Casa das Caldeiras, no Bairro Barra Funda em 20 de novembro de 2004, quando o Circo Zanni fez sua temporada inaugural com lona própria em São Paulo.

O Circo Zanni com sua estrutura tradicional (lona, foyer, bar, picadeiro e arquibancada) e com seu espetáculo trouxe em sua primeira temporada o clima de magia do velho circo repaginado e com conteúdo inovador, unindo a arte circense com as linguagens do teatro e da dança, apresentados ao som de banda ao vivo (composta de bateria, acordeão, violão, sax, trombone, tuba e teclado) e costurados pela figura do apresentador Domingos Montagner como mestre de cerimônia. A escolha de não apresentar animais domesticados foi unânime e, segundo Domingos Montagner, diretor artístico do projeto, afirmava uma postura contemporânea.

A trupe foi formada por nove artistas: Domingos Montagner e Fernando Sampaio, atores e artistas circenses da Cia. La Mínima; Erica Stoppel da Cia. Linhas Aéreas; Maíra Campos e Luciana Menin, Marcelo Lujan e Pablo Nordio do Circo Amarillo e os acrobatas Bel Mucci e Daniel Pedro. Em suas primeiras temporadas contou com a participação especial de Ziza Brisola e Luciana Lima. Vale ressaltar que nenhum dos artistas do elenco nasceu no circo ou veio de famílias tradicionais circenses. São todos pertencentes à nova geração de artistas formados por escolas e cursos de artes circenses no país e no exterior.

No verão de 2005, os artistas empreendedores do Circo Zanni resolveram voltar para o litoral norte de São Paulo onde realizaram novamente temporada na Praça do Pôr do Sol, em Boiçucanga, São Sebastião, só que desta vez com lona própria. A produção contou novamente com o apoio da Prefeitura de São Sebastião e de comerciantes locais e a temporada foi mais uma vez sucesso de público. O local, repleto de turistas no verão, não possui opção cultural e o Circo Zanni tornou-se uma alternativa para o público familiar, tanto local quanto para os turistas.

Ao voltar para São Paulo, os artistas do Circo Zanni resolveram montar sua lona no centro da cidade de São Paulo, local onde os circos tradicionais montavam no passado, mas de onde foram expulsos para periferia por falta de espaço. Juntaram esforços e conseguiram o contato de um empresário proprietário de terreno na Rua Augusta. Este, apaixonado pelo circo desde criança e sensibilizado pelo projeto, cedeu o espaço para sua realização.

No ano de 2005 o Circo Zanni realizou duas temporadas neste terreno, em julho e em setembro/outubro.



Figura 44 – Equipe de artistas sócios do Circo Zanni, 2004.



Figura 45 – Filipeta da I temporada do Circo Zanni na Rua Augusta. São Paulo, 2005.



Figura 46 – Filipeta da segunda temporada do Circo Zanni na Rua Augusta. São Paulo, 2005.

Estas temporadas serviram para firmar o espetáculo do Circo Zanni e seu repertório de variedades com os números cômicos da Cia. La Mínima Monga, *Bailarinas* e *Branca de Neve*, o duo acrobático *O Flerte*, de Daniel Pedro e Bel Mucci,

o número de malabarismo com fogo do Circo Amarillo, o duo no arame do Circo Amarillo com Maíra Campos e Marcelo Lujan, o duo no trapézio *Caminito* do Circo Amarillo com Luciana Menin e Pablo Nordio, um número inédito masculino coletivo de báscula com todos os homens da trupe, os números aéreos da Companhia Linhas Aéreas – a corda indiana de abertura, *Carrossel* e o número de corda marinha em balanço de Luciana Menin.

Fotos dos números que fizeram parte do repertório de variedades do espetáculo do Circo Zanni entre 2004 e 2006



Figuras 47 e 48 – Abertura do espetáculo, coreografia e número aéreo em corda indiana da Companhia Linhas Aéreas. Bel Mucci, Erica Stoppel, Maíra Campos, Luciana Lima e Ziza Brisola.

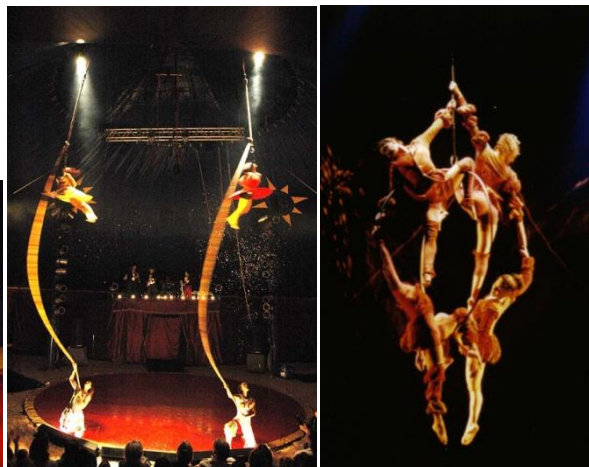


Figura 49 – Número aéreo *Carrossel* da Companhia Linhas Aéreas. Bel Mucci, Erica Stoppel, Luciana Lima e Ziza Brisola.



Figuras 50 e 51 – Duo acrobático *O Flerte*, Bel Mucci e Daniel Pedro.



Figura 52 – Número cômico *Monga*, Fernando Sampaio e Domingos Montagner.



Figuras 53 e 54 – Double trapézio *Caminito* com Luciana Menin e Pablo Nordio.



Figuras 55 e 56 - Número cômico *Branca de Neve* com Domingos Montagner e Fernando Sampaio.



Figura 57 – Número de malabares de fogo e monociclo com Pablo Nordio e Marcelo Lujan.



Figuras 58 e 59 – Número cômico *As Bailarinas* com Fernando Sampaio e Domingos Montagner.



Figura 60 – Número de arame com Maíra Campos.

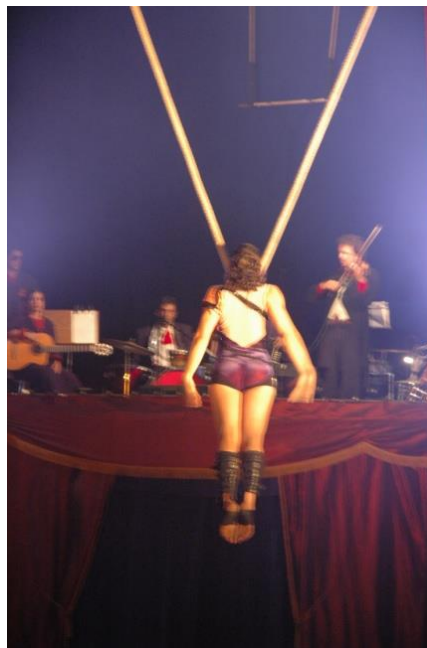


Figura 61 – Corda Marinha com Luciana Menin.



Figura 62 – O Mestre de Cerimônia Domingos Montagner.



Figura 63 – Banda do Circo Zanni.

Matérias de jornais e críticas do espetáculo *Circo Zanni* em 2005

ESCALA DE AVALIAÇÃO

★★★★ Otimo

★★★ Bom

★★ Regular

★ Ruim

● Pessim

FOLHA ILUSTRADA

PÁGINA E 1 ★ SÃO PAULO, SÁBADO, 2 DE JULHO DE 2005

Tel: (11) 3224-7842

E-mail: folha@folha.com.br

Fax: (11) 3224-2284

Sede: Rua do Artista, 150 - Vila Mariana, São Paulo, SP

Telefone: (11) 3224-9990

CNPJ: 08.000.775-0000

ARTES CÊNICAS/CIRCO

Zanni concilia vanguarda e tradição

Lenir Pinheiro/Folha Imagem

SERGIO SALVIA COELHO
CRÍTICO DA FOLHA

QUEM vê a modesta lona do Circo Zanni não imagina a longa trajetória para chegar até lá. Domingos Montagner, o mestre-de-cerimônias, veio do Pia Fraus e fundou o Circo Mínimo com Fernando Sampaio, que havia conhecido na Nau de Ícaros. Na Nau também navegava Erica Stoppel, mulher de Sampaio, que fundou por sua vez o Linhas Aéreas. Sendo argentina, convidou seus conterrâneos do Circo Amarello para dividir a lona do Zanni.

Quase 20 anos, portanto, de experiências com o "novo circo", com requintes de teatro e artes plásticas, estão abrigados no caleidoscópio deste espetáculo. Seria de imaginar que transparecesse uma arrogância conceitual.

Que nada. O Circo Zanni é circo mesmo, com trapezista e moça que anda de guarda-chuva no arame, com intervalo para pipoca e uma platéia autêntica que quer rir dos palhaços e aplaudir malabaristas. O requinte se nota nos detalhes: sem a necessidade de "contar uma história" através dos números tradicionais, tentativa pretensiosa de anos atrás, o diferencial é que nada é por acaso. Cada necessidade técnica de amarração de cordas, cada limpeza de pista ou espera para que o público volte do intervalo é coreografada.

Assim, o pessoal do Amarello assume a função de moços de pista meio bêbados, quase clandestinos, que roubam o palco sempre que possível. Referências ao universo trash do circo tradicional, como a dança dos acrobatas ou a grandiloquência do mestre-de-cerimônias são feitos com certa ironia, mas com enorme respeito, como crianças brincando.

Há momentos impagáveis, como a imortal Monga, a mulher-macaco, de Sampaio, ou um sensual tango acrobático do Amarello. Um pouco de cabaré, um pouco de deboche, um conceitualismo para os intelectuais avisados, uma técnica apurada de um universo no qual não pode haver blefes, e a receita está montada.

Na Semana de Arte Moderna de 1922, quando os artistas de vanguarda se reuniram no Municipal para criar uma arte brasileira, havia a poesia de Mário de Andrade, a música de Villa-Lobos e toda uma revolução nas artes plásticas, mas ninguém de teatro. Foram chamar o Piolim, como representante das artes cênicas brasileiras, um pouco a exemplo do que faziam os revolucionários do teatro na Rússia, como Meierhold.

Vendo as moças do Linhas Aéreas rodarem no ar com a técnica do Cirque du Soleil, mas um brejeirice brasileira de Tarsila do Amaral, vendo cada participante do Zanni se revezar na orquestra, na pista e no trapézio, orgulhosos do espaço, "o maior circo que a gente conseguiu comprar", é irresistível a sensação de que o Zanni realiza o sonho dos modernistas, conciliando vanguarda e tradição.



A Cia. Linhas Aéreas durante o espetáculo do Circo Zanni, que está em cartaz na rua Augusta (SP)

Circo Zanni

★★★★

Quando: de qua. a sáb., às 20h30, dom., às 19h30; até 31/7

Onde: r. Augusta, 344, Consolação, SP, tel. 0/xx/11/4612-1433

Quanto: de R\$ 10 a R\$ 20

Reportagem 26 - Crítica de Sergio Salvia Coelho para o jornal *Folha de São Paulo*, no Caderno Ilustrada, sobre o espetáculo do Circo Zanni, 02 jul. 2005.

Em texto para o jornal *Folha de São Paulo*, o crítico Sergio Salvia Coelho reconhece que em sua "modesta lona" o Circo Zanni realiza um espetáculo que agrega as experiências do novo circo dos grupos participantes, trazendo requintes do teatro e das artes plásticas, com referências a Tarsila do Amaral, referências ao

universo *trash* do circo tradicional, da dança, das acrobacias, de ironia no mestre de cerimônia, do cabaré com deboche, revelando-o como o sonho dos modernistas em conciliar vanguarda e tradição.

PASSEIOS

Divulgação



A Monga, atração do circo

Artistas montam lona no centro

Com um olho no picadeiro tradicional e outro nas formas contemporâneas de aproveitar as antigas técnicas circenses, o Circo Zanni volta a montar a sua lona avermelhada na região central de São Paulo.

A proposta dos artistas — de grupos como La Mínima e Linhas Aéreas — é mesclar os típicos números de palhaços com malabarismos e acrobacias que se reportam às linguagens do teatro e da dança. Tudo ao som de uma banda ao vivo.

Entre os esquetes, há o da Monga, a mulher-gorila. A direção artística é de Domingos Montagner.

★★★★ R. Augusta, 344, Consolação, região central, tel. 4612-1433. 400 lugares. Qua. a sex.: 20h30. Sáb.: 17h e 20h30. Dom.: 17h e 19h30. 70 min. Até 30/10. Ingr.: R\$ 10 (qua. a sex.) e R\$ 20 (estudantes e crianças de três a 11 anos e pessoas acima de 60: R\$ 10; crianças até dois anos: grátis). Reservas p/ tel. 9299-7569. Estac. (R\$ 3). 

Reportagem 27 - Circo Zanni na rua Augusta. *Folha de São Paulo*, Guia da Folha, 16 set. 2005.

A reportagem do Guia da Folha, no jornal *Folha de São Paulo*, publicada na segunda temporada do Circo Zanni na rua Augusta em setembro de 2005 reconhece em seu espetáculo a mescla de números típicos de palhaço com malabarismos e acrobacias que se reportam à mistura de linguagens do teatro e da dança.

Em 2006, com recursos obtidos pelo Patrocínio Petrobras através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, o Circo Zanni realizou três temporadas do seu espetáculo, em Boiçucanga em janeiro de 2006, no centro de São Sebastião em fevereiro de 2006 e em São Paulo, na Rua Augusta, centro da cidade em março e abril de 2006. O espetáculo estreou em Boiçucanga no dia 01 de janeiro de 2006 – ficou em cartaz no litoral norte de São Paulo, no centro de São Sebastião por duas semanas em fevereiro e no centro da grande São Paulo por sete semanas. Em São Sebastião sua estreia foi realizada no dia 08 de fevereiro, encerrando no dia 19 de fevereiro. Em São Paulo estreou no dia 17 de março, encerrando no dia 30 de abril. As temporadas atingiram um público direto de 9.991 pessoas.

O projeto de patrocínio da Petrobrás também realizou reformas na infraestrutura do circo. Foram realizados trabalhos de manutenção em toda a estrutura, tais como pintura das arquibancadas, mastros, cúpula e canos-de-roda da lona principal e do foyer. Também foram pintadas as cercas, o portal de entrada e a carreta do circo. O foyer⁴² foi refeito e foram internamente reformados o bar, a pipoqueira e a bilheteria. A arquibancada foi reformada e o visual do circo e o foyer foram internamente repaginados com desenhos do artista Naum Alves de Souza (dramaturgo, diretor teatral, cenógrafo e figurinista), contratado para realizar a programação visual (programa, filipetas e material de divulgação), o cenário do circo e o foyer. Especialmente para o Projeto Circo Zanni, Naum Alves de Souza confeccionou painéis com figuras típicas do mundo circense – como o palhaço e a equilibrista.

“Criei uma nova fase visual para o Zanni, interferindo desde a boca de cena até os carros da bilheteria e do bar”, afirma. Segundo Naum, hoje, mais do que nunca a linguagem do circo, da dança, do teatro interferem uma na outra e se completam.

Eles conseguem casar a tradição secular do circo com uma visão contemporânea, com brilho. Outro dado importante é o humor delicado e o apego à plasticidade. (informação pessoal).⁴³

⁴² Lona de recepção do público onde ficam a bilheteria, o bar e o stand de venda de souvenirs.

⁴³ Depoimento de Naum Alves de Souza ao Circo Zanni em 2005.



Figuras 64 e 65 – trailer do bar do Circo Zanni com figuras de Naum Alves de Souza.



Figura 66 – Bilheteria com desenhos de Naum Alves de Souza.



Figura 67 – Cenário interno do Circo Zanni – Naum Alves de Souza.

O ano de 2006 foi um ano de muito trabalho para o Circo Zanni. Em sequência ao projeto patrocinado pela Petrobrás, o circo realizou em maio e junho temporada na Avenida Francisco Matarazzo no bairro Pompeia em São Paulo. Recebeu para esta temporada subsídio da Lei de Fomento ao Teatro com projeto em parceria com a companhia La Mínima. O projeto previa circulação de espetáculos da companhia La Mínima, criação de um novo espetáculo, com novos números circenses e com uma segunda parte com encenação de peça tradicional de circo-teatro e realização de temporada do espetáculo Circo Zanni.

Para esta temporada, como houve uma ruptura com a companhia Linhas Aéreas, o elenco de mulheres do Circo Zanni resolveu criar um número novo de abertura para o espetáculo. Chamaram a bailarina e professora de danças ciganas

Cris Marcondes e criaram com ela uma coreografia de dança circular cigana com a corda indiana ao centro, onde as acróbatas vestidas com saias rodadas longas se revezavam para realizar técnica de giros. A música, inspirada em Emir Kusturika foi criada pelo diretor musical do circo Marcelo Lujan e tocada ao vivo pela banda do Circo Zanni. As acróbatas Erica Stoppel e Bel Mucci criaram um duo aéreo no aparelho triângulo, com coreografia de dança contemporânea e com trilha criada e tocada ao vivo pela banda do circo sob direção do diretor musical Marcelo Lujan. Esta foi inspirada em música do instrumentista francês Yan Tirsen. Os figurinos dos dois números foram criados pela figurinista Daniela Garcia, que também recriou o figurino da banda do circo, agora inspirado nas casacas militares do circo tradicional.

Os homens criaram um número coletivo de báscula e Domingos Montagner e Daniel Pedro estrearam um número cômico que fazia uma releitura do esquete tradicional de palhaço da luta de boxe.



Figura 68 - Bel Mucci, Erica Stoppel, Luciana Lima, Luciana Menin e Maíra Campos em número de corda indiana na abertura do espetáculo. Circo Zanni, maio 2006.



Figura 69 - Bel Mucci e Erica Stoppel em *Triângulo*, número aéreo. Circo Zanni, maio 2006.



Figura 70 – Número de báscula com Maíra Campos, Fernando Sampaio, Domingos Montagner e Marcelo Lujan. Circo Zanni, maio 2006.



Figura 71 – Número cômico *Boxe* com Daniel Pedro e Domingos Montagner. Circo Zanni, maio 2006

IGNÁCIO DE
LOYOLA BRANDÃO



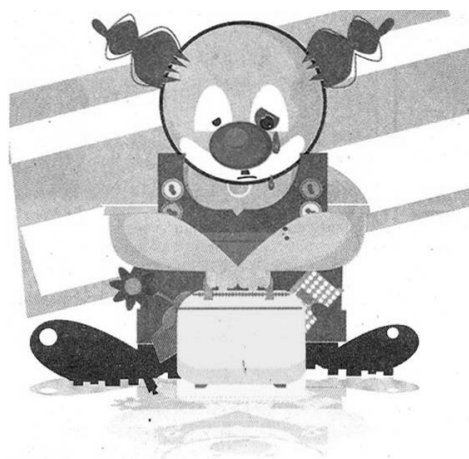
De salto no trapézio volante

Na Rua Caio Prado, esquina com a Augusta, existiu um colégio tradicional que desapareceu, ficou o terreno vazio. Como cada metro quadrado desta cidade se transforma em estacionamento, aquele também se tornou um. Um mês atrás, ao passar por ali, vi uma coisa que não assistia desde criança. A montagem de um circo. Ver o circo sendo colocado em pé, quando ele chegava à cidade, era uma atração tão grande quanto assistir ao espetáculo. Os mastros e a sua fixação por homens fortíssimos que manobravam marretas, estendiam cordas e cabos de aço, depois faziam a lona subire o circo tomava forma numa rapidez incrível. Aquilo nos ocupava o dia, fugíamos da aula.

Finalmente, as arquibancadas sendo erguidas, os camarotes estruturados. Circos sempre fizeram parte do meu imaginário, principalmente um, lendário, que nunca vi e meu pai citava muito, o Sarrazani, que em algum momento apareceu em Araraquara. Sem esquecer *O Maior Espetáculo da Terra*, do Cecil B. De Mille, supershow, e *Noites de Circo*, de Ingmar Bergman, psicanálise pura. Então, quando vi o circo foi sendo erguido na Caio Prado, parei. Um circo pequeno, colorido, com os mastros passando por dentro de estrelas pintadas na lona azul e desenhos humorísticos por toda a parte, na bilheteria, no carrinho de pipoca, no bar. As arquibancadas se exibiam vermelhas, almofadadas. O cir-

co foi “repaginado” por Naum Alves de Souza, o que explica o bom gosto, o tom solto, envolvente. Acima da entrada do picadeiro, o palco onde se acomoda a orquestra. Coisa mais tradicional. Mal sabia eu que estava diante de uma instituição que vem sendo comentada, falada, e cujas apresentações fazem o maior sucesso. Ao sair dei com o letreiro: Circo Zanni.

Num domingo à noite – circo é programa de domingo –, lá estávamos em grupo – ao circo se vai em grupo –, enfrentando uma fila enorme. Todo tipo de gente, de idade. Vi pessoas mais velhas, joviais; vi periferia deliciada; jovens domados; sociais excitadas; intelectuais arrebatados; crianças deleitadas e adultos seduzidos. Ao Zanni é impossível resistir, igual ao chocolate Bis (lembra-se da propaganda?) O circo é pequeno, aconchegante, os gritos e as palmas da platéia ecoam e entusiasмам, levantam o astral. A participação é absoluta, cem por cento de entrega, porque o mestre-de-cerimônias conduz o show com domínio, meio à antiga, muito à moderna. Basta ver o número da mulher gorila para perceber como se pode fazer uma releitura (viram? sou dos intelectuais arrebatados). Número dos mais tradicionais, não havia circo sem ele. Os mais velhos têm na memória a Monga do Parque Shangay, aqui em São Paulo. A Monga antiga “aterro-rizava” e a de hoje, em um mundo em que nada é sério, diverte.



A bandinha se esforçava em seu palquinho, só que os músicos, além de bons, são comediantes, e o Zanni acaba parecendo *Irma Vap*. O sujeito está lá em cima tocando, desce ao picadeiro, sobe e toca música, desce e banca palhaço, sobe e toca música, desce e faz acrobacia. Os papéis vão se invertendo, se multiplicando como o milagre bíblico dos pães e dos peixes, dá para todo mundo. Espetáculo frenético e encantador. Adrenalina? Tem muito, demais. Coração nas mãos, sufocado segui as jovens trabalhando na corda indiana, audazes, arrojadas. Des-

temidas, belas, intrépidas, insensatas, na corda marinha. Precisão, rigor, comoção no double trapézio. A acrobata (será este o termo?) está lá em cima e, súbito, despenca vertiginosamente, não há rede embaixo, nosso estômago se contrai. *Trapézio*, filme de Carol Reed (Burt Lancaster e Tony Curtis como trapezistas) ficou no chinelo.

Querem saber? Fui muito a circo, mas jamais, em tempo algum, tinha visto uma trapezista de salto alto. Fiquei embaçado, palavra antiga como o circo. Mulher de salto no trapézio, como se estivesse passeando no

shopping em tarde de sábado. Crente que é normal. Nada de sapatilhas nem de breu. Salto alto, como se fosse uma perua tranqüila a fazer compras na Daslu, nos matando de susto. Malabarismos, corpos sem ossos. Então, a jovem angelical, toda de branco, caminhou sobre o arame fixo, dançou sobre o arame, saltou, deu cambalhotas, um acinte para nós que nem conseguimos manter o equilíbrio no solo firme. Tão Brasil, esse número. Porque estamos cada vez mais cambaleantes na vida, viver tornou-se mais complicado do que andar sobre o arame fixo.

Magnetizados. Assim ficamos no Zanni, acompanhando a música felliniana em certos momentos – inclusive com a derradeira marchinha do *Oito e Meio*, momento antológico do cinema. Até mesmo as entradas de palhaços são releituras, ali estão herdeiros de Buster Keaton, Harold Lloyd, Chaplin, com a brasilidade de um Piolim e um Arrelia do novo milênio. Por duas horas – certeza que me enganaram, o espetáculo me pareceu ter dez minutos apenas –, eu que não ia ao circo havia décadas me revi, rejuvenesci, me tornei criança com pipoca, amadureci, tremi (ah, se tivesse Globo da Morte, então!), vibrei, bati palmas, ri, fiquei agoniado, me amedrontei. Achei falta daquelas medidas de agradecimento, com as mãos revolteando, tão circenses.

O Zanni é projeto de vida, proposta encantadora dentro de São Paulo. Domingos Mon-

tagner, Fernando Sampaio, Pablo Nordio, Marcelo Lujan, Luciana Menin, Maira Campos, Erica Stoppel, Daniel Pedro, Bel Mucci, Miló Martins, Paulo Souza, Pedro Córtez e Wagner Lopes são jovens vindos de várias gerações de circo, de várias escolas, que certo dia, na Praça Fôr-do-Sol, em Boicunganga, se juntaram e formaram um grupo que é, como eles mesmos se definem, “um estilo de vida, uma forma peculiar de fazer arte”. Agora, aqui em São Paulo, mesmo tendo alvará, tiveram de deixar a esquina da Caio Prado, interrompendo a temporada. Prefeitura deu para trás, surgiram reclamações da associação de moradores da Rua Augusta, dono do terreno questionou não sei o quê. Tudo impediu o Zanni de continuar. Ele saiu, ficou o terreno batido pela melancolia. Enquanto isso, aquele trecho da Augusta é dominado, sem que ninguém reclame, por muquifos, inferninhos, prostituição, bares de quinta, peepshows, salões com videogame, travestis, marginalidade, karaokês. Rola de tudo. Mas o circo precisou sair. Circo deve ser perigoso, faz barulho, atrapalha o trânsito, traz crianças, famílias. Prefeito Kassab, vá ver o Zanni para se encantar, alegrar, ter calafrios, e adorar. E libere um belo espaço para essa gente. Arte pura, feita por “jovens audazes no trapézio volante”, parafraseando William Saroyan, belíssimo escritor americano de origem armênia. ●

A crítica de Inácio de Loyola Brandão ao jornal *O Estado de São Paulo* em 12 de maio de 2006 faz uma reflexão sobre o espetáculo do Circo Zanni dizendo que ele trouxe a surpresa que se tinha quando o circo era montado nas cidades. O crítico tece elogios aos desenhos de Naum Alves de Souza que repaginaram o circo e diz que a banda em cima do palco do circo também lembra o circo tradicional. Quanto ao público, revela que na plateia encontrou todo tipo de gente: velhas, joviais, de periferia, socialites, intelectuais, crianças e adultos, todos participando do espetáculo empolgados pela condução do mestre de cerimônias. Cita os números cômicos como releituras, a referência a Tarsila do Amaral nos figurinos e a versatilidade dos artistas que tocam na banda e atuam, invertendo papéis e se multiplicando. Os palhaços são vistos como uma mistura de Buster Keaton e Chaplin, com a brasilidade de um Piolin e um Arrelia do novo milênio.

Em julho de 2006, o Circo Zanni foi convidado pelo Secretário de Cultura de Monte Verde, Minas Gerais, para realização em parceria de uma temporada. O circo ficou montado durante todo o mês de julho na cidade, na temporada de temperatura mais fria que já realizou. O espetáculo era realizado à noite, quando a temperatura caía para uma média de 6°C.

Nos meses de agosto e setembro de 2006, o Circo Zanni realizou uma turnê pelo interior de Minas Gerais numa realização da Agentz Produções pelo Festival Mundial de Circo de Belo Horizonte. Foi uma empreitada de quatro montagens da lona do circo para uma pequena temporada de um final de semana em cada uma das quatro cidades participantes: Uberlândia, Caxambu, Cataguazes e por fim Belo Horizonte.

A experiência foi rica, pois aprofundou o conhecimento técnico de montagem da lona e de todo o equipamento do circo para a equipe. Como o tempo era curto, todos os artistas, homens e mulheres trabalharam na montagem e desmontagem as quatro vezes. A experiência de chegar com as carretas do circo em uma cidade pequena e montar a lona também foi importante. Nas três cidades menores, toda a cidade se mobilizou para ver o circo chegando. Os espetáculos a preço popular lotavam todos os dias. Durante a turnê foi gravado um documentário sobre o Circo Zanni, uma produção da Agentz, empresa organizadora da turnê vinculada ao Festival Mundial de Circo de Belo Horizonte, mas este não teve até hoje circulação comercial. Como experiência também ficou a certeza de que o espetáculo do Circo Zanni é

extremamente popular, sendo bem recebido em todas as cidades em que passou, agradando a públicos diversos.

Em outubro de 2006 o Circo Zanni realizou a temporada de estreia do espetáculo *Feia*, um espetáculo de circo-teatro. Para esta temporada o Circo Zanni foi contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo (criação) e Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, para circulação do espetáculo. O objetivo central do projeto, em sintonia como o objetivo inicial do Circo Zanni, era retomar a tradição do circo-teatro, importante momento do circo brasileiro e latino-americano e ampliar o seu repertório. O intuito era revisitar o conceito de circo-teatro para realizar uma releitura e montagem de alguma peça tradicional desta dramaturgia e forma de fazer teatro. A equipe, com consultoria de Mario Bolognesi, realizou pesquisa em textos tradicionais do circo-teatro no Brasil e recriou, sob direção do diretor de teatro que pesquisa e trabalha a linguagem do circo-teatro no Brasil, Fernando Neves, a comédia circense *Feia*, obra do carioca Paulo Magalhães do ano de 1940.

O espetáculo, seguindo o modelo do circo tradicional no auge do circo-teatro no Brasil, possuía uma primeira parte de variedades, na qual foram apresentados novos números circenses, e uma segunda parte em que a peça de circo-teatro *Feia* era encenada. A maioria das companhias circenses, principalmente da primeira metade do século passado, tinha neste formato o padrão de suas apresentações. Os números circenses inéditos apresentados foram: o duo acrobático *Mão-a-Mão*, o *Quadrante e Lira*, números aéreos, o *Elixir*, número cômico e um novo número em trio de malabares.

A peça *Feia* tratava em sua versão original é um melodrama que conta a história de uma família tradicional na qual vivem três irmãs, duas bonitas e Maria da Graça, a feia, que é humilhada pelas demais. Na montagem do Circo Zanni a feia era representada pelo palhaço Fernando Sampaio, transformando a densidade melodramática em uma comédia. O pai da família, um oftalmologista renomado, traz a chave central da trama, pois Maria da Graça, a feia, se apaixona por um cego. Na esperança de voltar a enxergar, este é operado pelo sogro, mas a cirurgia não consegue reverter sua cegueira. Sendo assim, este continua apaixonado pela personagem do palhaço Fernando Sampaio, a feia.

Segundo Domingos Montagner, diretor artístico do Circo Zanni e idealizador do projeto de criação da peça *Feia*:

O contato com este universo, a partir da pesquisa para a realização deste espetáculo, com certeza nos aproximou e nos trouxe um maior conhecimento sobre nossa maior inspiração que é a tradicional arte circense, além de acrescentar importantes informações sobre nossa história e também ao nosso constante processo de formação artística.

Descobrimos o quão versátil pode ser um artista circense e como a lona de circo cataliza e abriga emoções e vibrações diversas e o quanto o circo fomentou o teatro brasileiro criando plateias por todo o país.

Além disto, apresentamos para um público que na sua maioria ou quase totalidade nunca tinha visto um espetáculo neste formato. A receptividade foi uma recompensa pelo esforço e o trabalho despendidos. Como deve ser, sempre. O público é o objetivo final de qualquer pesquisa, é a ele que oferecemos esta etapa vencida com imenso prazer. (informação pessoal).⁴⁴

O relato do diretor Domingos Montagner mostra que o Circo Zanni, junto com a Cia. La Mínima, buscou neste projeto revitalizar a forma e a estética do espetáculo de circo-teatro, tão recorrente nos circos tradicionais de pequeno e médio porte no Brasil.

CIRCO-TEATRO DO BRASIL

O PROJETO CIRCO-TEATRO DO BRASIL É UMA NOVA ETAPA DA TRAJETÓRIA DO CIRCO ZANNI, SEGUINDO NOSSO OBJETIVO DE RECUPERAR A IMPORTÂNCIA DOS CIRCOS PEQUENOS E MÉDIOS DENTRO DA VIDA CULTURAL DAS CIDADES. ABORDAMOS NESTE PROJETO UMA IMPORTANTE FASE DO CIRCO BRASILEIRO E LATINO-AMERICANO.

A MAIORIA DAS COMPANHIAS CIRCENSES, PRINCIPALMENTE DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO PASSADO, TINHA NESTE FORMATO O PALHAÇO DE SUAS APRESENTAÇÕES. NA PRIMEIRA PARTE NÚMEROS DE VARIEDADES E NA SEGUNDA UMA PEÇA DE TEATRO, QUE PODERIA SER UM DRAMA OU UMA COMÉDIA. ISTO DEMONSTRA A GRANDE VERSATILIDADE ARTÍSTICA QUE DEVERIAM POSSUIR OS ARTISTAS CIRCENSES E A VARIEDADE QUE PODE HAVER NUM ESPETÁCULO DE CIRCO.

O CONTATO COM ESTE UNIVERSO A PARTIR DA PESQUISA PARA A REALIZAÇÃO DESTA ESPETÁCULO, COM CERTEZA NOS APROXIMOU E NOS TROUXE UM MAIOR CONHECIMENTO SOBRE NOSSA MAIOR INSPIRAÇÃO QUE É A TRADICIONAL ARTE CIRCENSE, ALÉM DE ACRESCENTAR IMPORTANTES INFORMAÇÕES SOBRE NOSSA HISTÓRIA E TAMBÉM AO NOSSO CONSTANTE PROCESSO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA.

Circo ZANNI

NA PRAIA DE BOISSUCARUA NO LITORAL NORTE DE SÃO PAULO, NO VERÃO DE 2003-2004, NASCEU O CIRCO ZANNI. SÃO NOVE ARTISTAS ORIUNDOS DE DIVERSAS ESCOLAS DE DENTRO E FORA DO PAÍS, QUE DESDE ENTÃO DEDICAM SUA ARTE À RETOMADA DA TRADIÇÃO DAS FAIXEIRAS E MÉDIAS COMPANHIAS CIRCENSES ITINERANTES.

A FORMAÇÃO DIVERSIFICADA DOS ARTISTAS ESTÁ EVIDENCIADA NA CONSTRUÇÃO DOS ESPETÁCULOS, A DANÇA, O TEATRO, O PALHAÇO E A MÚSICA APOIANDO A TÉCNICA CIRCENSE NA CRIAÇÃO DE NÚMEROS COM ASSINATURA PRÓPRIA. BUSCAMOS HONRAR A TRADIÇÃO DESTA ARTE INDIGENAVEL, COMPROVANDO QUE O CIRCO ESTÁ VIVO E SEGUINDO SEU CAMINHO.

Feia
UMA COMÉDIA CIRCENSE

A PEÇA CONTA A HISTÓRIA DE UMA FAMÍLIA TRADICIONAL COM TRÊS IRMÃS ONDE UMA DELAS, MARIA DA GRACA, É HUMILHADA PELAS DEMAIS. UM DIA AO ATENDER UM TELEFONEMA ENGANADO, O SAPOZ SE ENCANTA POR SUA VOZ. OS DOIS MARCAM UM ENCONTRO E ELE SE MOSTRA CADA VEZ MAIS FELIZADO. MAS O DESTINO RESERVARA PARA MARIA DA GRACA E PARA A TRAMA, UMA GRANDE SURPRESA...

ELENCO

1ª PARTE - NÚMEROS DE VARIEDADES
MÃO-A-MÃO: LUCIANA MENIN E PABLO NOROIO
TRIÂNGULO: BEL MUCCI E ERICA STOPPEL
ENTRADA DE PALHAÇO: DOMINGOS MONTAGNER, FERNANDO SAMPÃO, MALABARISMO: DANIEL PEDRO, MARCELO LUIZ E PABLO NOROIO
QUADRANTE: DOMINGOS MONTAGNER E RAÍRA CAMPUS

2ª PARTE - COMÉDIA CIRCENSE
BEL MUCCI - LAVÍNIA / DANIEL PEDRO - DR. LAURO
DOMINGOS MONTAGNER - CARLOS / ERICA STOPPEL - VOZ DE LUCIA
FERNANDO SAMPÃO - MARIA DA GRACA / LUCIANA MENIN - HANILDA
RAÍRA CAMPUS - ROSA / HANILCA LIZAN - TITICO
PABLO NOROIO - PÃO

ESPETÁCULO DE VARIEDADES

O ESPETÁCULO BUSCA ATRAVÉS DA PLASTICIDADE, PERFORMANCE TÉCNICA, COMICIDADE E NA MÚSICA AO VIVO, CONDUZIR O PÚBLICO AO UNIVERSO ÚNICO DO CIRCO. EQUILÍBRIO NO ARABE, ACROBACIAS, COREOGRAFIAS E NÚMEROS AÉREOS EM DALAÇON, MALABARISMO SÃO ATRAÇÕES CLÁSSICAS, MAS AQUI SÃO ELABORADAS E REALIZADAS COM ASSINATURA PRÓPRIA. OS ARTISTAS ALÉM DE ATUAR, SE REVEZAM NA ORQUESTRA E NA CONTRA-ORQUESTRA DE PICADINHO, OFERECENDO AO PÚBLICO UM ESPETÁCULO REPLETO DE UM VIGOR QUE SÓ O CIRCO POSSUI.

REPERTÓRIO DE VARIEDADES:
ARABE FIDO / BACULA / CORDA INDIANA
CORDO MARINHA / DOBLE TRAPEZIO
DUOS ACROBÁTICOS / DUOS AÉREOS
ENTRADAS DE PALHAÇO / MALABARISMO / QUADRANTE

ELENCO
BEL MUCCI / DANIEL PEDRO / DOMINGOS MONTAGNER
ERICA STOPPEL / FERNANDO SAMPÃO / LUCIANA MENIN
RAÍRA CAMPUS / MARCELO LUIZ / PABLO NOROIO

ARTISTA CONVIDADA
LUCIANA LIMA

Figura 72 - Programa do espetáculo de circo-teatro *Feia* em 2006.

⁴⁴ Depoimento do diretor e ator Domingos Montagner sobre a criação do espetáculo *Feia*, no Circo Zanni, à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo no relatório final do projeto contemplado pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro.



Figura 73 – Bel Mucci, Domingos Montagner, Máira Campos e Luciana Menin na peça *Feia*. Circo Zanni 2006.



Figura 74 – Bel Mucci, Domingos Montagner, Daniel Pedro, Fernando Sampaio, Máira Campos, Luciana Menin e Erica Stoppel em *Feia*. Circo Zanni 2006.



Figura 75 – Bel Mucci, Pablo Nordio e Luciana Menin em *Feia*. Circo Zanni, 2006.



Figura 76 – Domingos Montagner e Fernando Sampaio em *Feia*. Circo

No verão de 2007, o Circo Zanni realizou temporada no centro de São Sebastião com patrocínio da Petrobrás através da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Por vontade da maioria, nesta temporada o Circo Zanni voltou a apresentar apenas o repertório de variedades.

Em agosto de 2007, o Circo Zanni realizou temporada no Memorial da América Latina com subsídio do Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo de 2007. A temporada contava com o mesmo repertório dos anos anteriores e para seu encerramento, a equipe do Circo Zanni realizou o espetáculo Zanni Música e Circo, que virou uma tradição acontecendo quase todas as vezes que o circo montou nos anos seguintes. O espetáculo contava com números convidados que integravam de alguma forma a música tocada ao vivo com as técnicas circenses.



Figuras 77, 78 e 79 – Filipetas do Circo Zanni nas temporadas São Sebastião 2007, Rua Augusta 2007 e espetáculo *Zanni Música e Circo* 2007, respectivamente.

Entre 04 e 10 de dezembro de 2007 o Circo Zanni montou sua lona no Memorial da América Latina para o Festival Encontro de Lonas – Circo Geral, uma iniciativa dos produtores do Circo Roda Brasil (grupos Parlapatões e Pia Fraus de São Paulo) em parceria com a Prefeitura da Cidade de São Paulo. Para o evento foram montadas as lonas do Circo Roda Brasil, Circo Zanni, Circo Fiesta e Circo Escola Picadeiro. A iniciativa reuniu circenses tradicionais, os circos formados por ex-alunos de escolas de circo e trupes e grupos de circo do Brasil e internacionais. Mais de 30 grupos e 200 artistas circenses nacionais e internacionais participaram do evento. Entre os convidados internacionais estavam Luis Brusca (Argentina), Hilary Chaplain (EUA), Oscar Zimmermann (Chile), os espetáculos de circo que circulam nas quatro lonas montadas e os grupos brasileiros Jogando no Quintal, Na Makaka, Circo Dux e Intrépida Trupe, entre outros. Além da programação de espetáculos foram realizadas oficinas e workshops.

No verão de 2008 o Circo Zanni montou novamente sua lona em Boiçucanga, litoral norte de São Paulo, sem subsídio, contando apenas com a bilheteria e com apoio da Prefeitura de São Sebastião e de comerciantes locais. Esta temporada representou um marco na trajetória do espetáculo do Circo Zanni, pois foi a primeira realizada sem a presença da companhia La Mínima na maioria das sessões. Com isto, o espetáculo perdeu além dos números cômicos desta, a figura do mestre de cerimônias. Isto trouxe uma nova dinâmica ao espetáculo, que passou a ter a música e a banda como fio condutor e de ligação entre os números circenses. Para facilitar a circulação dos artistas entre banda e picadeiro, esta foi realocada para palcos laterais

no fundo do picadeiro, saindo de seu posto em cima do palco e da cortina de entrada e saída de cena.

Durante o ano de 2008, o Circo Zanni realizou apresentações sem a lona em espaços alternativos ou teatros no Sesc Bertioga, em maio, e no Projeto Casas de Circo, realizado pela Prefeitura de São Paulo, no qual artistas, trupes e grupos de circo se apresentavam nas Casas de Cultura⁴⁵ espalhadas em diversas regiões da cidade.

Entre setembro e dezembro de 2008 o Circo Zanni realizou temporada novamente na Rua Augusta, centro de São Paulo. A temporada contou com patrocínio da empresa Petrobrás através da Lei Federal de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura do Brasil. A temporada, com desfalque da Companhia La Mínima em muitas sessões, contou com a participação especial da Banda Gigante, com a palhaça Rubra, dos palhaços Tortell Poltrona, da Espanha, e Chacovachi, da Argentina, além dos artistas Claudio Parente, do Rio de Janeiro e Joa Cirque de Portugal. A prática de trabalhar com artistas convidados para temporadas específicas iniciada nesta temporada foi muito bem-sucedida. Vale ressaltar que mesmo não participando do espetáculo, o diretor artístico Domingos Montagner sempre esteve presente nos ensaios para dirigir os convidados e planejar o roteiro da apresentação.



Figuras 80 e 81 – Palhaço Tortell Poltrona da Catalunha, Espanha. Circo Zanni, temporada de setembro a dezembro de 2008.

⁴⁵ Casas de Cultura são espaços criados para garantir o acesso da população à cultura, à reflexão, debate e crítica. Considera-se atividade do setor artístico-cultural tudo o que deriva de atividade humana, como resultado de criação, interpretação ou execução de obra artística, científica ou tecnológica. As Casas de Cultura oferecem oficinas culturais, espaço de leitura, cessão de espaço para atividades afins, acervo histórico da região etc. Baseado na Lei nº 11.325 de 29 de dezembro de 1992 (SATED).



Figura 82 – Palhaço Chacovachi, Argentina. Circo Zanni, temporada de setembro a dezembro de 2008.

Durante esta temporada, os artistas do Circo Zanni fizeram uma apresentação do espetáculo no Festival de Circo de Limeira, organizado pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo com o objetivo de reunir desde famílias tradicionais circenses a artistas, trupes e grupos contemporâneos. O Festival durou cinco dias e nesta edição contou com 525 artistas em 128 atrações.

Também durante a temporada, o Circo Zanni, com sua lona na Rua Augusta, participou da II Mostra Ticket é Cultura da cidade de São Paulo, promovida pela empresa líder no segmento de refeição e alimentação-convênio Ticket. Na primeira edição o evento promoveu uma semana com museus e cinema de graça para a população de São Paulo. Na segunda edição, em que o Circo Zanni participou oferecendo dez apresentações gratuitas, o evento ampliou o leque de opções culturais para teatro e circo.

No mês de dezembro de 2008 o Circo Zanni realizou uma apresentação do seu espetáculo de variedades na lona da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, na programação de formatura dos alunos.

Em 2009, o Circo Zanni montou pela última vez sua lona em Boiçucanga, município de São Sebastião, no litoral norte de São Paulo. A temporada contou com subsídio do Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo 2008 e com o apoio da Prefeitura de São Sebastião e dos comerciantes locais. Na noite de estreia, após o espetáculo, um vento de mais de 100 km por hora vindo do mar castigou a lona do Circo Zanni por quatro horas seguidas. Por sorte, os mastros tinham sido trocados no ano anterior, graças ao subsídio do Prêmio Funarte Carequinha 2007 e suportaram o circo. A lona sofreu um rasgo e os canos de roda que estavam de frente para o mar dobraram ao meio.

O espetáculo de estreia lotou e metade dos ingressos para o dia seguinte estavam vendidos. Pela manhã a equipe executou um mutirão de limpeza e reparos no circo, um serralheiro local retificou os canos de roda e o espetáculo aconteceu normalmente no segundo dia da temporada.

A equipe do Circo Zanni pela primeira vez presenciou o perigo que uma lona de circo corre por estar exposta às oscilações climáticas. Tal acontecimento levou a equipe a não montar mais a lona no local, por estar extremamente vulnerável de frente para o mar.

Em maio de 2009 o Circo Zanni realizou espetáculo em galpão do Sesc Bertoga, Litoral Sul de São Paulo. No mesmo mês realizou uma curta temporada em Três Barras, Santa Catarina, com patrocínio da empresa RIGESA. A lona foi montada em terreno da empresa e foram realizadas cinco apresentações gratuitas para funcionários e moradores locais.

Em julho de 2009 a lona do Circo Zanni foi montada em Belo Horizonte pelo V Festival Mundial de Circo do Brasil. Nela foram realizados dois espetáculos do Circo Zanni e outros espetáculos convidados do Festival.

Em agosto o Circo Zanni participou do I Festival Internacional de Circo de Buenos Aires, Argentina, com apoio da Secretaria de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura do Brasil, através do Fundo Nacional de Cultura.

Durante o mês de outubro, o Circo Zanni realizou curta temporada no Memorial da América Latina em São Paulo, onde também participou novamente da III Semana Ticket Cultura e Esporte de São Paulo. Novamente a temporada contou com participação de artistas convidados pela ausência da companhia La Mínima no elenco. Dos artistas sócio-fundadores do Circo Zanni participaram desta temporada: Bel Mucci (corda indiana, triângulo e tecido), Daniel Pedro (malabares e báscula cômica), Erica Stoppel (trapézio em balanço e triângulo), Luciana Menin (corda indiana), Marcelo Lujan (malabares, arame fixo e palhaço) e Pablo Nordio (palhaço). Os artistas convidados foram: André Sabatino, Cassia Theobaldo (corda indiana), Guga (barra fixa cômica) e Madame Ramirez (parada de mão) do grupo espanhol Los Gingers, Hilton Mendes (banda), Luciana Lima (corda indiana) e Luciano Rabelo (cigar boxes). Entre os números inéditos criados pelo elenco do Circo Zanni estavam: o número cômico de báscula *Super Zanni*, a abertura feminina com duas cordas indianas *Minor Swing* (com trilha inspirada na música de mesmo nome, tocada ao vivo

pela banda do Circo), o solo de arame *Peine Fino* e o trio de malabares. Os figurinos dos novos números foram criados por Daniela Garcia e Inês Sacay.



© Paulo Barbuto 2009

Figura 83 – Contrarregragem.
Guga Carvalho, Pablo Nordio e Daniel Pedro. Circo Zanni, 2009.



© Paulo Barbuto 2009

Figura 84 – Super Zanni, com Daniel Pedro. Circo Zanni, 2009.



© Paulo Barbuto 2009

Figura 85 – Luciana Menin, Erica Stoppel, Pablo Nordio, Daniel Pedro e Marcelo Lujan na banda do Circo Zanni, 2009.



Figura 86 – Trapézio em balanço com André Sabatino. Circo Zanni, 2009.



Figura 87 – Los Gingers, Guga Carvalho. Figura 88 – Duo cômico, Marcelo Lujan e Pablo Nordio. Circo Zanni, 2009.



Figura 89 – Mami, personagem de Luciana Menin. Circo Zanni, 2009.

Circo Zanni iniciou 25ª temporada com novo espetáculo

Revista da Fundação Memorial do Governo do Estado de São Paulo

São Paulo, 4 de novembro de 2009

O Circo Zanni foi escolhido pelo projeto Circomunidade para representar a milenar arte circense na 3ª Semana Ticket Cultura & Esporte, atividade gratuita com o apoio do Ministério da Cultura, que inclui diversas linguagens artísticas e práticas esportivas. Para tanto, a lona do Zanni continua na Praça da Sombra do Memorial por mais duas semanas. Estão programadas várias sessões nos dias de semana (às 15h) e no sábado e domingo (confira os horários abaixo). O pessoal do Circomunidade está organizando caravanas de alunos de escolas públicas que, de outra forma, dificilmente teriam a oportunidade de ter um contato com o frescor artístico do Zanni.

Circomunidade é um programa de promoção da cidadania que alia difusão cultural, capacitação técnica e inserção social no qual o principal personagem é a infância. A ideia surgiu em meio a treinos de trapézio no Acrobático Fratelli, atuações técnicas no “Projeto Cidadão Dançante” de Ivaldo Bertazzo e na coordenação de aulas do “Circo no Beco” do Projeto Aprendiz.

Arame fixo, corda indiana, corda marinha, doble trapézio, duos acrobáticos, duos aéreos, entradas de palhaço, malabarismo virtuoso, quadrante. Definitivamente, o Memorial entrou para o circuito circense de São Paulo, essa arte milenar que volta a ser valorizada no contexto artístico contemporâneo. Depois de receber por três meses o Circo Roda Brasil, agora é a vez do Circo Zanni montar sua lona na Praça da Sombra.

Desde que foi criado, em 2003, por artistas de diversas gerações de escolas circenses, o Circo Zanni tem trazido ao clássico formato do circo de variedades inúmeras referências contemporâneas, adquiridas não só pelas experiências no picadeiro, como também no teatro.

Equilíbrio no arame, acrobacias, coreografias, números aéreos em balanço, música ao vivo e

malabarismo são algumas das atrações clássicas reelaboradas pelo Circo Zanni em estilo único. Desta feita, eles apresentam um espetáculo inédito que vai surpreender o público, com a participação de convidados, inclusive internacionais. Elegância, romantismo, humor, citações, paródias e auto-ironia. Os próprios artistas integram a bandinha do Circo Zanni. Pequena, mas barulhenta, como nos velhos tempos.

No elenco, Bel Mucci, Daniel Pedro, Erica Stoppel, Luciana Menin, Marcelo Lujan e Pablo Nordio, além dos artistas convidados André Sabatino, Cassia Theobaldo, Guga, Hilton Mendes, Luciana Lima, Luciano Rabelo e Madame Ramirez combinam performance técnica, dinamismo, plasticidade e comicidade em onze números, a maioria deles inéditos: parada de mão, arame fixo, tecido, cigar boxes, balsa cômica, barra fixa cômica, corda indiana, trapézio em balanço, malabares, coreografia em aparelho aéreo e entradas de palhaço.

Além disso, em outra característica que sempre marcou o trabalho do Zanni, todos se revezam também nas vinhetas – que são o fio condutor da montagem –, na contrarregagem e como músicos da orquestra, que interpreta a trilha sonora ao vivo. Para esta temporada, que traz ainda como músico convidado o baixista Hilton Mendes, a banda preparou interferências musicais das mais ecléticas, com referências que vão de clássicos do pop ao rock brasileiro, passando pelo tango e samba rock.

Artistas de várias gerações do circo daqui e de fora do país, oriundos de 3 diferentes companhias (La Mínima, Cia. Linhas Aéreas e o argentino Circo Amarillo), se uniram para realização de um projeto artístico que remete às origens das pequenas companhias de circo. Para seus idealizadores, a trajetória do Circo Zanni tem por finalidade despertar no imaginário de adultos e crianças a plasticidade das atividades circenses que povoaram a cabeça de tantas gerações, em toda a América Latina.

Oriundos, na maioria, de escolas de circo modernas, os artistas polivalentes do Zanni são, portanto, representantes do que se convencionou chamar de "circo contemporâneo", em oposição ao circo de antigamente, no qual a arte é passada de pai para filho. Não, eles não pertencem a nenhuma "família tradicional de circo". Até há 2 anos, esses artistas do "circo contemporâneo" em geral se apresentavam em teatros, salas, praças e outros locais públicos. Nunca em lona. Mas, no caso do Zanni e do Roda Brasil, acabaram seduzidos pela "barriga de lona", criaram seu próprio circo e passaram a viajar com seu espetáculo. Como são jovens, muitos deles têm filhos pequenos. Quer dizer, estão criando uma nova "família tradicional de circo". Como antigamente.

O Circo Zanni já realizou 24 temporadas, na cidade e Estado de São Paulo, em Minas Gerais, Pernambuco e Goiás, superando a marca de 120 mil espectadores. Participou de Festivais de Circo no Brasil e no exterior, ganhou quatro Prêmios de Estímulo e Fomento à Cultura - Federais e Estaduais, e patrocínios por meio da Lei Federal Rouanet de Incentivo à Cultura. Conquistou espaço próprio, a lona e toda a estrutura necessária para a continuidade de seu projeto. Recentemente foi eleito o melhor circo de São Paulo na edição especial "O Melhor de São Paulo" da Revista Época e, este ano, foi uma das atrações do 1º Festival Internacional de Circo de Buenos Aires, na Argentina.

Para a companhia, a essência da arte circense ainda reside no deslumbramento do homem ao superar seus limites, com a inestimável presença do riso. Inspirado por esta convicção, que segue viva no imaginário do público. "O Circo Zanni não é um projeto eventual, é nossa forma de ver e fazer arte, é nosso depoimento pelo circo. E nesta trajetória colecionamos inúmeras razões para comemorar. Todas reforçam a certeza de que o espetáculo circense tem seu público, continua vivo, ocupando seu espaço no imaginário e no cotidiano das pessoas", lembra o diretor artístico Domingos Montagner.

Em 2010, o Circo Zanni realizou diversas apresentações em teatros e em espaços alternativos nos Sesc de São Paulo, litoral e interior do Estado. Cinco delas em Bertioga, em janeiro e fevereiro, uma no Sesc Santana, São Paulo, em maio, uma no Sesc Bauru, em julho e duas no Sesc Belenzinho, em São Paulo, no mês de dezembro. Nestas apresentações o espetáculo foi simplificado e o elenco restringiu-se ao máximo aos artistas fundadores do circo.

No mesmo ano o Circo Zanni participou com seu espetáculo do Festival de Circo de Limeira em abril e da Virada Cultural, ambos promovidos pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Em outubro de 2010 o Circo Zanni montou sua lona mais uma vez na Rua Augusta, no centro de São Paulo, quando participou da IV Mostra Ticket Cultura e Esporte. A temporada contou com artistas convidados, entre eles Luciano Rabelo e a dupla acrobática Marina e Cosmai.



Figura 90 – Filipeta da temporada do Circo Zanni em 2010.

Em 2011, o Circo Zanni realizou novamente diversas apresentações em Sescs: Sesc Araraquara, São Carlos, Santos, São José dos Campos, no interior e litoral e Belenzinho e Pompeia na cidade de São Paulo.

Participou novamente do Festival de Circo de Limeira e da Virada Cultural da cidade de São Paulo. Realizou temporada em outubro no Sesc Osasco, com

patrocínio da empresa farmacêutica Eurofarma, através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Em novembro realizou temporada no Memorial da América Latina com subsídio do Prêmio Funarte Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo de 2011. As duas temporadas contaram com a participação de parte do elenco original do circo Zanni e artistas convidados, entre eles Pedro Sartori, de Belo Horizonte, recém-formado pela Escola Nacional de Circo da Bélgica, com número de mastro chinês, Danilo dal Farra, palhaço-músico da companhia Jogando no Quintal, Georgia Branco, no contrabaixo na banda, a dupla acrobática Marina e Cosmai, o malabarista Lu Mineiro, a dupla cômica Claudio Carneiro e Carla Candioto e, para atuar nos números cômicos com Fernando Sampaio, Marcelo Castro. No encerramento da temporada o Circo Zanni promoveu mais uma vez o espetáculo *Zanni Música e Circo*, com artistas convidados. Este contou com a presença de Domingos Montagner relembrando seu mestre de cerimônias, além de palhaços da companhia Jogando no Quintal, a palhaça Rubra, a companhia Na Makaka e a banda Mustache e os Apaches.



Figuras 91, 92 e 93 – Abertura do Circo Zanni com Bel Mucci, Luciana Menin e Erica Stoppel, 2011.



Figuras 94 e 95 – Diabolô cômico com Marcelo Lujan. Pablo Nordio e Marcelo Lujan. Circo Zanni, 2011.



Figuras 96, 97 e 98 – Número cômico *Homens Fortes*. Marcelo Castro, Fernando Sampaio e Tomás Sampaio (figura 96). Fernando Sampaio e Marcelo Castro. Circo Zanni, 2011.



Figura 99 – André Sabatino. Figura 100 – Pedro Sartori. Figura 101 – Marina e Cosmai. Circo Zanni, 2011.



Figuras 102 e 103 – Dupla cômica Claudio Carneiro e Carla Candioto. Circo Zanni, 2011.

Fotos do espetáculo *Zanni Música e Circo* em 2011



Figuras 104 e 105 – Domingos Montagner, mestre de cerimônia.



Figura 106 – Fernando Sampaio.



Figura 107 – Pablo Nordio.



Figura 108 – Marcelo Lujan.



Figura 109 – Lu Mineiro.



Figura 110 – Manela e Emilly do grupo Jogando no Quintal.



Figura 111 – Banda Mustache e os Apaches.



Figura 112 – Palhaça Rubra.



Figura 113 – Fernando Sampaio.



Figura 114 – Grupo Namakaka.

Em 2012 o Circo Zanni alugou sua lona para o Teatro Oficina por alguns meses, em período em que este realizava reformas em sua infraestrutura interna. Foram realizadas diversas atividades do teatro na lona durante este período.

No mês de outubro de 2012, o Circo Zanni estreou um espetáculo inteiramente novo, criado através do subsídio do Edital de Manutenção de Grupos Circenses da Petrobrás, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura do Brasil. O projeto, que durou dois anos, contou com oficinas nas técnicas de trapézio triplo, palhaços musicais e acrobacia, além de trabalhos de criação com intercâmbio entre o elenco do Circo Zanni e outros grupos circenses; a criação de um novo número aéreo no trapézio triplo para encerramento do espetáculo (com as acróbatas aéreas do elenco); criação de um novo número cômico musical (com os palhaços do circo) e criação de um novo número acrobático (poltrona acrobática com Daniel Pedro). No entanto, o Circo Zanni motivado pelas novas criações resolveu estreiar um espetáculo totalmente inédito, com novo número de arame, da equilibrista Maíra Campos, recém-formada na Escola Nacional de Circo da Bélgica; novo número aéreo no tecido com introdução no mastro chinês com Bel Mucci; novo número de parada de mãos com Luciana Menin, novo número de equilíbrio de pratos com Erica Stoppel e Fernando Sampaio e novo número de malabarismo com a dupla Marcelo Lujan e Pablo Nordio.

O espetáculo contou com direção de Domingos Montagner, com assistência de Ana Motta, que também redesenhou e reformou o foyer e o cenário interno do circo.

Para integrar a banda foram convidados dois palhaços músicos, Nereu Afonso e Fernando Paz. A acróbata convidada Cassia Teobaldo participou do novo número aéreo no trapézio triplo.

A ideia central do espetáculo era tratar o picadeiro como uma casa, em que, na medida do possível, o *back-stage* ficaria aberto ao público, que via todo material cênico exposto. Os números, em sua maioria utilizaram móveis e utensílios domésticos como poltrona, cadeira, pratos e garrafas. O palhaço Fernando Sampaio, em entradas cômico musicais, encarregou-se da ligação entre os números. Os palhaços em geral, inclusive os palhaços músicos convidados realizaram pequenas cenas cômicas musicais durante o espetáculo que culminam em um número musical da trupe toda reunida ao final. O espetáculo pela primeira vez foi realizado sem intervalo.

Fotos do espetáculo do Circo Zanni em 2012



Figura 115 – Daniel Pedro.



Figura 116 – Pablo Nordio e Fernando Sampaio.



Figura 117 – Maíra Campos.



Figura 118 – Fernando Sampaio.



Figura 119 – Bel Mucci.



Figura 120 – Luciana Menin.



Figura 121 – Luciana Menin, Erica Stoppel e Cassia Teobaldo.



Figura 122 – Excêntricos musicais. Marcelo Lujan, Fernando Sampaio, Pablo Nordio, Luciana Menin e Fernando Paz.

Circo Zanni: Últimos dias no Memorial set 30, 2012

A bandinha do Circo Zanni

Termina no próximo dia 4, domingo, a temporada 2012 do Circo Zanni, que por quase um mês apresentou seu humor irreverente, inteligente e artesanal (sem pirotecnia e excesso de “efeitos especiais”), acrobacia, trapézio, tecido, música, equilíbrio, malabarismo e excentricidades transcorrem em um ambiente circense suavizado por sofás, rádios, pratos, painéis e penicos.

Pela primeira vez, o Zanni apresentou um show inteiramente inédito. Músicas, cenário, figurino, roteiro e repertório totalmente criados para esta temporada. Os números de malabarismo com música, equilíbrio de cartas nas mãos e com cadeiras e trapézio triplo são os pontos fortes desta edição. Mas a grande novidade é o número acrobático inspirado no clássico de circo “Dandis”, em que são utilizados sofás.

Claro, os números com palhaços são o carro chefe do espetáculo. A temática dessa temporada trabalha o “excêntrico musical”, que explora a comicidade clássica de palhaços de picadeiro. A tônica da comicidade das apresentações dos palhaços está totalmente ligada à música.

A dinâmica do espetáculo é completamente nova, na qual a rigidez da técnica é atenuada pela conversa entre amigos, inspirados pelo prazer e privilégio de oferecer sua arte circense dentro do “lar”. De forma simples, esses circenses contemporâneos celebram a convivência com a Arte em seu cotidiano.

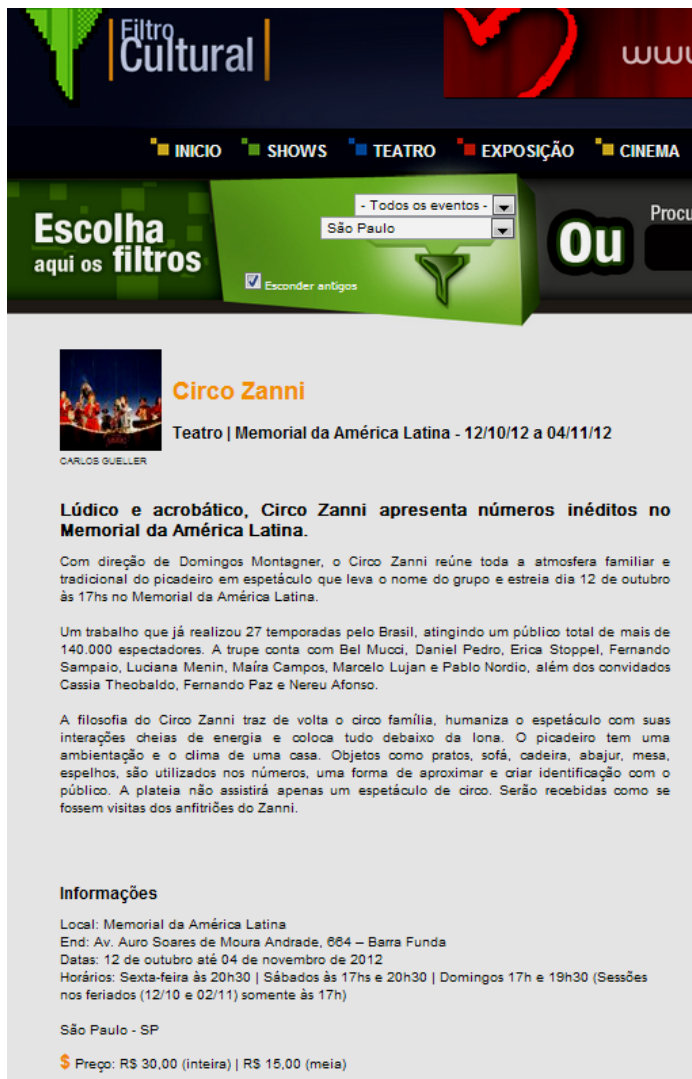
Desde que foi criado, em 2004, por artistas de diversas gerações de escolas circenses, o Circo Zanni tem trazido ao clássico formato do circo de variedades inúmeras referências contemporâneas, adquiridas não só pelas experiências no picadeiro, como também no teatro. Elegância, romantismo, humor, citações, paródias e auto-ironia.

A música ao vivo é uma forte característica do Circo Zanni. Desde sua primeira apresentação em Boiçucanga, no litoral norte de São Paulo, a trupe conta com uma banda própria, composta pelos próprios artistas do espetáculo. Desta vez o Circo Zanni tem dois músicos/atores convidados: Nereu como baterista e Fernando Paz no baixo e no trompete. A bandinha do circo é pequena, mas barulhenta, como nos velhos tempos.

Na produção deste show, estão apenas 13 pessoas: 8 integrantes do circo (todos eles sócios proprietários do Zanni), 3 artistas convidados e 2 operadores de som e luz. O espetáculo de cerca de 70 minutos tem a direção artística de Domingos Montagner e direção musical de Marcelo Lujan. O ator e diretor Domingos Montagner não entrará no picadeiro desta feita, pois já está envolvido na produção da nova novela das nove da Rede Globo de Televisão.

Reportagem 30 - Site do Memorial da América Latina, set. 2012.⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: <www.memorial.org.br>. Acesso em: 24 set. 2013.



The screenshot shows the 'Filtro Cultural' website interface. At the top, there are navigation tabs for 'INICIO', 'SHOWS', 'TEATRO', 'EXPOSIÇÃO', and 'CINEMA'. Below these, a search filter is active, showing 'Escolha aqui os filtros' and a dropdown menu set to 'São Paulo'. A green button labeled 'Ou' is visible. The main content area features a card for 'Circo Zanni' with a photo of the troupe and the text: 'Teatro | Memorial da América Latina - 12/10/12 a 04/11/12'. Below the card, there is a detailed description of the performance, including its director, cast, and philosophy. At the bottom, there is an 'Informações' section with details about the location, dates, and ticket prices.

Circo Zanni
Teatro | Memorial da América Latina - 12/10/12 a 04/11/12

Lúdico e acrobático, Circo Zanni apresenta números inéditos no Memorial da América Latina.

Com direção de Domingos Montagner, o Circo Zanni reúne toda a atmosfera familiar e tradicional do picadeiro em espetáculo que leva o nome do grupo e estreia dia 12 de outubro às 17hs no Memorial da América Latina.

Um trabalho que já realizou 27 temporadas pelo Brasil, atingindo um público total de mais de 140.000 espectadores. A trupe conta com Bel Mucci, Daniel Pedro, Erica Stoppel, Fernando Sampaio, Luciana Menin, Maíra Campos, Marcelo Lujan e Pablo Nordio, além dos convidados Cassia Theobaldo, Fernando Paz e Nereu Afonso.

A filosofia do Circo Zanni traz de volta o circo família, humaniza o espetáculo com suas interações cheias de energia e coloca tudo debaixo da lona. O picadeiro tem uma ambientação e o clima de uma casa. Objetos como pratos, sofá, cadeira, abajur, mesa, espelhos, são utilizados nos números, uma forma de aproximar e criar identificação com o público. A plateia não assistirá apenas um espetáculo de circo. Serão recebidas como se fossem visitas dos anfitriões do Zanni.

Informações

Local: Memorial da América Latina
End: Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664 – Barra Funda
Datas: 12 de outubro até 04 de novembro de 2012
Horários: Sexta-feira às 20h30 | Sábados às 17hs e 20h30 | Domingos 17h e 19h30 (Sessões nos feriados (12/10 e 02/11) somente às 17h)

São Paulo - SP

Preço: R\$ 30,00 (inteira) | R\$ 15,00 (meia)

Reportagem 31 - Estreia do Circo Zanni no Memorial da América Latina em 2012.⁴⁷

Em 2013 o Circo Zanni apresentou quatro espetáculos com o repertório novo adaptado no teatro do Sesc Belenzinho, em São Paulo.

Em julho realizou temporada com seu novo espetáculo no Sesc Santo André, com lona alugada, pois sua lona própria fora montada no Festival Mundial de Circo do Brasil realizado em Caxambú na última semana do mês. O Circo Zanni participou desta edição do Festival, voltando com seu novo espetáculo para a cidade. Os espetáculos foram oferecidos de forma gratuita pelo Festival, o que gerou filas grandes na bilheteria. Outros espetáculos foram apresentados na lona do Circo Zanni e pela cidade durante o evento.

⁴⁷ Disponível em: <www.filtrocultural.com.br>. Acesso em: 24 set. 2013.



Figura 123 – Pablo Nordio, seu filho Gael, Tomás Sampaio e Daniel Pedro. Circo Zanni no Festival Mundial de Circo, Caxambú, jul. 2013.



Figura 124 – Pablo Nordio e Ronaldo Aguiar. Circo Zanni no Festival Mundial de Circo, Caxambú, jul. 2013.



Figura 125 – Circo Zanni no Festival Mundial de Circo, Caxambú, jul. 2013.

4.2 Análise da obra

O Circo Zanni é um circo, com lona própria, formado por artistas provenientes de escolas de circo, constituído inicialmente por cinco casais, destes, nove artistas sócio-fundadores e uma artista convidada que no início da trajetória do circo trabalhou também como produtora.

O grupo de artistas fundadores do Circo Zanni, já com experiências anteriores em espetáculos diversos utilizando a linguagem circense em espaços alternativos e teatros, resolveu experimentar o formato de espetáculo tradicional circense de variedade de números em uma lona de circo e verificar se esta seria uma alternativa possível para criação, realização e sobretudo fruição de espetáculos.

A experiência inicial com uma lona alugada, bem-sucedida, trouxe para o grupo novos desafios que ao comprar uma lona própria, deparou-se com o fato de que possuir uma lona de circo e trabalhar nela exige outros conhecimentos que vão além apenas da criação e execução de um espetáculo. Isto também exige o trabalho de toda a administração de uma casa de espetáculos itinerante.

O aprendizado de toda a gama de trabalhos envolvidos para realização desta empreitada aconteceu para a equipe do Circo Zanni de forma prática, em que as atividades necessárias foram sendo incorporadas ao trabalho em grupo através do surgimento das necessidades. A equipe verificou que para a pré-produção de uma temporada existe uma série de tarefas a serem executadas: a procura de um local para montagem da lona, elaboração de um orçamento de custos e previsões de entrada de recursos, elaboração de projetos para recebimento de subsídios públicos ou privados, formação de uma rede de apoiadores com contrapartida de divulgação, planejamento de divulgação em mídia, contratação de funcionários (artistas convidados, técnicos de luz e de som, eletricista, capataz, segurança, faxineira, bilheteiro, vendedores para o bar, equipe de montagem e desmontagem da lona), confecção de souvenirs para venda no foyer do circo, aluguel de caminhão para transporte das carretas ao local de montagem (o Circo Zanni fica guardado em duas carretas próprias quando desmontado), manutenção do material em geral, entre outras. Todas estas tarefas foram aparecendo durante as montagens e temporadas do circo e na prática foram assimiladas, desenvolvidas e aprimoradas. Ao mesmo tempo, a equipe desenvolveu sua experimentação artística na qual os artistas, aproveitando do espaço cênico do picadeiro para ensaiar, pesquisar, criar e apresentar, desenvolveram uma forma própria de fazer e apresentar espetáculos de circo.

O espetáculo do Circo Zanni configurou-se como uma mistura de linguagens apresentadas através de múltiplas especialidades que resultaram em um espetáculo de variedades no formato tradicional de circo com leitura própria. Firmou-se como uma homenagem ao circo tradicional e aos mestres e artistas deste universo. O espetáculo não possui uma narrativa coerente evolutiva, mas configura-se como uma justaposição de números ou performances autônomas que compõe em sua sucessão uma linha de sensações e emoções variadas, através de momentos ou instantes espetaculares e do relaxamento na presença do riso. As diversas especialidades circenses que compuseram seu repertório de variedades até hoje são: números aéreos, equilíbrio no arame, acrobacias e malabarismo e números e entradas cômicas – todas atrações clássicas, elaboradas e realizadas no Circo Zanni com escrita e assinatura própria. Cada número possui uma dramaturgia interna própria e independente, executada por personagens autônomos, em que a proeza não quer significar nada além dela mesma. Inicialmente existia a figura do mestre de cerimônia, executada pelo artista e diretor artístico Domingos Montagner, que conduzia o espetáculo e fazia a ligação entre os números circenses.

Alguns números aéreos do repertório foram feitos em aparelhos originais, criados pelos próprios artistas do circo. Os números cômicos no início da trajetória do Circo Zanni eram cenas criadas em sua maioria pela Companhia La Mínima e faziam parte de espetáculos de seu repertório. Outros ou eram releituras de esquetes tradicionais, ou cenas cômicas inventadas pelos palhaços da trupe. Os artistas, inclusive as mulheres, além de atuarem nos números, revezavam-se na orquestra e na contrarregragem, sempre trabalhada como cena, ao som da banda ao vivo composta de bateria, acordeão, violão, guitarra, contrabaixo, sax, trombone, trompete, tuba e teclado.

Em sua trajetória, cada vez mais a banda do Circo Zanni se incumbiu de criar e executar a trilha e as músicas dos números de seu repertório. Além das cenas cômicas e de contrarregragem, pequenas vinhetas musicais ou cômico-musicais foram utilizadas para fazer a ligação entre os números. Com a saída da figura do mestre de cerimônia esta prática se aprofundou.

Ausências por indisponibilidade de artistas em virtude de participação em outros projetos ou mesmo de lesões físicas levaram o Circo Zanni à prática de trabalhar com artistas convidados. A seleção destes artistas foi sempre orientada pela busca de números de excelência técnica, que trabalhassem com linguagem similar à do Circo Zanni, com escrita própria e com mistura das linguagens cênicas da dança, do teatro e da comicidade. Além disto, outro fator importante nesta seleção foi a busca de artistas polivalentes, que além de possuírem número próprio tocassem algum instrumento.

Nos primeiros anos, a equipe de artistas fundadores do Circo Zanni aproveitou o tempo da lona do circo montada, que era mais regular, para treinar técnica e ensaiar novos números. Mas com o passar do tempo, cada vez mais o Circo Zanni se tornou um projeto esporádico e cada artista ou grupo individualmente se encarregou de treinar e criar números separadamente. A falta de um espaço adequado, bem equipado e com altura e diâmetro similar ao do picadeiro do circo dificultou especialmente os treinamentos e ensaios dos números aéreos, que no circo contavam inclusive com um motor para os voos. A utilização de animais em seu espetáculo nunca nem foi cogitada.

Os filhos dos casais de artistas fundadores do Circo Zanni nasceram durante sua trajetória ou eram pequenos no seu início. Estão crescendo no universo do circo e até hoje, quando querem, participam do espetáculo em entradas pequenas ou permanecendo como figurantes no cenário. Estão desta forma aprendendo a prática

da arte circense e a técnica de atuação no picadeiro de forma orgânica e integrada. Para eles isto é uma prazerosa brincadeira e nunca foi colocado como obrigação. É visível que estão se desenvolvendo e aprendendo a arte do circo, mas não existe a certeza de que irão seguir este mesmo caminho como profissão. Estas crianças, diferentemente do circo tradicional, não são obrigatoriamente portadoras do futuro nem da continuidade do Circo Zanni. Apenas têm nele uma vivência e um aprendizado desta forma de arte, além de uma possível escolha profissional.

No Circo Zanni a equipe de artistas produtores acumula diversas funções. No início de sua trajetória, os artistas em temporada com o circo revezavam-se nos trabalhos na bilheteria, bar e foyer, além da pré-produção e montagem da lona. Isto era um charme extra para o público, no entanto para os artistas a tarefa era cansativa e desgastante. Com o passar do tempo diversas destas tarefas foram passadas a funcionários. A produção foi se especializando nas demandas de trabalho específicas de um circo de lona, pois a cada ano novas leis, formas de subsídios e regulamentações eram criadas para o segmento circense.

A organização do trabalho de produção da equipe do Circo Zanni desenvolveu-se através da divisão do trabalho em especialidades, em que os homens assumiram diretorias: Domingos Montagner assumiu o cargo de diretor artístico, Fernando Sampaio de diretor administrativo, Daniel Pedro de diretor de produção, Pablo Nordio de diretor técnico e Marcelo Lujan de diretor musical. As mulheres assumiram a elaboração e manutenção do cenário e dos figurinos. No início, tarefas como compras do bar, confecção de souvenirs, tarefas de produção e administrativas também eram executadas pelos artistas. Agora o Circo Zanni possui infraestrutura de escritório e equipe de produção fixa, além de equipe temporária quando está em temporada para realização destas tarefas.

O Circo Zanni sempre recorreu a subsídios públicos específicos para o segmento circense, com elaboração de projetos para prêmios, editais e patrocínios, mas também já se beneficiou com subsídio do segmento teatral. Estabeleceu uma relação próxima com a empresa Petrobras, que forneceu um patrocínio através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, um patrocínio através do Edital de Circulação de Espetáculos (2008) e outro através do Edital para Manutenção de Grupo de Circo (2010-2012). O Circo Zanni tem também uma relação estreita de trabalho com o Sesc, já tendo trabalhado por duas vezes com a lona em suas instalações e diversas vezes apresentando seu espetáculo em teatros ou em espaços alternativos.

Algumas poucas vezes o Circo montou a lona para temporada contando apenas com a receita da bilheteria. Isto foi possível apenas no litoral norte de São Paulo, no verão, quando as médias de público e de receita já eram conhecidas pela equipe. Mesmo assim, estas temporadas sempre foram combinadas com vendas de espetáculos para o Sesc Bertioga, também no litoral de São Paulo.

Cada vez mais o Circo Zanni se firmou como um projeto que necessita de subsídios para sua realização. Possui apenas quatrocentos lugares em sua arquibancada e para conseguir lotação máxima em suas sessões precisa cobrar preço popular, compatível com a renda média de seu público. No entanto, os gastos de montagem, funcionários e artistas não são cobertos por esta receita. Sendo assim, o Circo Zanni configura-se hoje como um projeto que acontece esporadicamente, quando está relacionado a algum evento, subsídio ou patrocínio.

O Circo Zanni, com nove anos em atividade e com 29 temporadas realizadas, já se apresentou em São Paulo, no litoral norte de São Paulo, em Minas Gerais, Espírito Santo, Recife e na Argentina. Recebeu patrocínio privado da Empresa Rigesa de Santa Catarina em 2009 para pequena temporada e da empresa Eurofarma para temporada em 2011, através do ProAC ICMS⁴⁸ de isenção fiscal do governo de São Paulo. Foi contemplado por cinco editais do governo federal brasileiro voltados para o segmento do circo (Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo em 2004, 2005, 2007, 2009 e 2011) e um edital do governo federal para o segmento de teatro, o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz de 2005. No âmbito dos subsídios municipais foi contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro com projeto em parceria com a Companhia La Mínima em 2005. No âmbito dos subsídios estaduais, foi selecionado pelo edital ProAC nº 10 para Produção de Números⁴⁹ em 2011.

⁴⁸ O Programa de Ação Cultural – ProAC foi instituído pela Lei 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, com dispositivos regulamentados pelos Decretos nº 54.275 de 27 abril de 2009 e nº 51.944 de 29 de junho de 2007. Trata-se de um programa do Governo do Estado de São Paulo cujo objetivo é disponibilizar recursos financeiros públicos para atender demandas da sociedade civil na produção artístico cultural. No ProAC – Editais a Secretaria da Cultura disponibiliza parte de seu orçamento próprio para implementação de projetos que muitas vezes não teriam participação no mercado cultural, mas que se revelam de grande significado para a sociedade. A modalidade de apoio financeiro dentro do ProAC – ICMS vem por meio de patrocínio dos contribuintes do ICMS – Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e sobre Prestação de Serviços de Transportes Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação. Através deste mecanismo, contribuintes do ICMS no Estado de São Paulo, previamente habilitados na Secretaria da Fazenda, escolhem diretamente entre os projetos aprovados pela Secretaria da Cultura, qual(is) receberá(ão) patrocínio. Esta modalidade está inserida nas chamadas “leis de incentivo fiscal à cultura”.

⁴⁹ Edital ProAC nº 10 de 13 de maio a 30 de junho de 2011, da Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, através da unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural. O edital tem por objetivo fornecer recurso para a produção de número circense,

O Circo Zanni participou de diversos festivais brasileiros de circo: Festival Mundial de Circo do Brasil em 2004, 2005, 2006, 2009 e 2012 realizado em Belo Horizonte e em cidades do interior de Minas Gerais, Festival de Circo do Brasil em 2005 e 2007 em Recife, da Virada Cultural de São Paulo em 2010 e 2011 e do Festival de Circo de Limeira em 2008, 2010 e 2011, Semana Ticket de Cultura e Esporte em 2008, 2009, 2010, 2011 e 2012. Participou também de um festival fora do país, o Festival Internacional de Circo de Buenos Aires em 2009 na Argentina.

Na análise de sua recepção, percebe-se que o espetáculo de circo em lona tem um contato e uma troca direta com o público, que participa de forma integrada do show. Esta troca no Circo Zanni é ainda mais intensa, pelo tamanho pequeno da lona e pela proximidade com o público. A lona de circo em si possui magia e representa um local de apreciação de espetáculo que faz parte do imaginário coletivo. O espetáculo do Circo Zanni apresentado na lona atinge um público amplo, das idades mais variadas, proveniente de diferentes classes sociais, um público popular. Para muitos adultos e crianças, o Circo Zanni foi seu primeiro espetáculo de circo. Tantos outros tiveram debaixo da lona do Circo Zanni a arte do circo de volta. Segundo Domingos Montagner:

Temos certeza de que, com nosso olhar, estamos mantendo viva uma tradição insuperável. E isto é sem dúvida um grande prazer. É assim que seguimos nosso caminho. Que venham mais muitos anos e muito mais histórias que não caibam nesta página. O amor pelo circo é nossa origem e a alma circense nosso orgulho.

O apelo nômade do Circo é indiscutível. É a materialização de uma tendência irreversível para quem pensa e faz arte neste país: democratizar os bens culturais, levando-os para todas as partes. Além disso, a lona de circo é um local de espetáculos democráticos e aglutinadores por excelência. É um dos poucos espaços que, para apreciação de um espetáculo de qualidade, consegue reunir classes sociais e econômicas tão diversas. Atuando na lona do circo, comprovamos nossa arte cumprindo sua função universal do encantamento. (Informação pessoal).⁵⁰

compreendendo por isto a criação e/ou aprimoramento de um número individual ou coletivo, a montagem e a apresentação deste número (SECRETARIA DA CULTURA).

⁵⁰ Texto escrito em 2009 por Domingos Montagner, diretor artístico e sócio-fundador do Circo Zanni, para projeto inscrito na Lei Federal de Incentivo à Cultura.

Conclusão

Para iniciar a conclusão desta pesquisa, é possível arriscar uma definição: o circo seria um espetáculo, constantemente reeditado em diferentes formatos, da transgressão aparente dos universos e dos limites físicos e biológicos que definem as condições da natureza humana. Por isto configura-se como uma negação das certezas absolutas desta natureza aceitas eternamente como tal. A arte do circo é a arte da tensão nos níveis técnicos e práticos da representação através da utilização das proezas físicas humanas e da relação destas com objetos específicos. Todas as disciplinas que englobam as artes do circo trabalham de forma dialética e conflituosa continuamente entre dois extremos, equilíbrio e desequilíbrio, esforço e relaxamento da virtuose, o pulo e a aterrissagem, o risco físico concreto na execução da proeza e o risco do ridículo. As artes do circo sempre estiveram presentes nas mais diversas fases de todas as sociedades humanas que se tem registro, por isto podemos dizer que a arte circense é uma arte primária assim como a música, a dança, e o teatro.

Na Era Moderna estas disciplinas se reuniram em um só espetáculo, o chamado espetáculo de circo, que as nomeou como artes do circo. Este espetáculo, inicialmente com uma base forte nas apresentações equestres, sofreu transformações e passou por diferentes formatos ao longo dos quase dois séculos e meio de existência. Teve uma grande disseminação, expandiu-se como forma artística por todo o mundo, sofreu influências, se transformou e se adaptou às realidades sociais, econômicas e culturais de cada país e região onde se instaurou como opção de espetáculo cênico. As artes circenses também se espalharam de diferentes formas nestas sociedades, não só através do espetáculo de circo, mas também como participante de outros formatos de espetáculo, nos mais diversos espaços.

A ruptura no processo tradicional de formação, socialização e aprendizagem dos circenses, iniciada na União Soviética em 1920 e seguida por diversos países a partir da década de 1970, com a criação de escolas de circo, multiplicou ainda mais o processo de disseminação e fruição das artes do circo.

Em uma primeira fase após esta ruptura, grupos e companhias circenses em todo o mundo construíram formatos de espetáculos que questionaram e mostraram transformações bruscas frente à organização do trabalho e à estética do circo chamado tradicional. Estes primeiros grupos hoje são vistos como um movimento cultural e artístico denominado Novo Circo.

Com as escolas de circo se multiplicando, cada vez mais novos artistas e produtores de espetáculos circenses foram se formando, o que levou ao surgimento de uma multiplicidade de estéticas e de formatos de espetáculos, chamados de espetáculos de circo contemporâneo. Nem todo espetáculo hoje que utiliza a linguagem circense é denominado de espetáculo de circo. A contemporaneidade apresenta espetáculos híbridos de linguagens (teatro, circo, dança), alguns realmente inclassificáveis.

Segundo o imaginário coletivo, o circo é ainda o espetáculo de lona, com artistas sobre-humanos, animais e palhaços. No entanto, cada vez mais os animais estão desaparecendo dos espetáculos circenses, sendo hoje inclusive proibido seu uso em diversos países. As transformações estéticas do circo contemporâneo são vastas e muitas vezes o público, a mídia, os programadores de festivais e mesmo o Estado com suas políticas públicas não conseguem classificar nem enquadrar em padrões existentes trabalhos de grupos e companhias contemporâneas.

As companhias pesquisadas, o Circo Zanni e a Companhia Linhas Aéreas, são compostas por artistas da geração de circenses formados por escolas de circo em São Paulo. Representam a nova geração de artistas das artes do circo, mas fazem parte de diferentes segmentos da multiplicidade de estéticas do circo que convivem hoje na cena contemporânea.

A Companhia Linhas Aéreas faz parte dos grupos que têm em sua obra espetáculos inclassificáveis, pois trabalha profundamente com a mistura de linguagens em suas encenações. Estas são feitas para diferentes espaços, sendo o teatro o mais recorrente, mas a rua, espaços cênicos alternativos e mesmo a lona são utilizados como opção cênica em cada espetáculo. A técnica circense mais pesquisada e utilizada pela companhia é a técnica aérea, que foi desconstruída tanto em termos de padrões de movimentação, quanto através da utilização de diferentes materiais e aparelhos em cada encenação. Tudo isto teve a finalidade última de aprofundar a pesquisa central da companhia, que é a de ocupação do espaço cênico aéreo.

O Circo Zanni trabalha prioritariamente no espaço cênico da lona de circo, no picadeiro, com o formato tradicional de espetáculo circense de variedades. Experimentou o formato de espetáculo nos moldes das companhias tradicionais de circo do Brasil com a introdução de uma peça de circo-teatro na segunda parte de seu espetáculo, mas seguiu trabalhando apenas com a variedade de números. A formação múltipla em teatro, circo, dança e música de seus artistas criadores deu a seu espetáculo uma roupagem própria, representando uma quebra mais sutil, mas perceptível com a estética do circo tradicional. Cada número com dramaturgia interna própria e personagem trabalha com a mistura das linguagens da dança, do teatro, da

música e do circo. A virtuose é uma preocupação e a música representa ferramenta para ligação entre os números através de vinhetas e cenas cômicas musicais. Assim, apesar de possuir o formato tradicional de espetáculo de circo e de representar uma homenagem a este formato, o Circo Zanni realiza uma releitura desta estética, hora enfatizando-a, hora satirizando-a.

Ambas as companhias têm sua sede e artistas residentes em São Paulo e participam ativamente e prioritariamente da cena contemporânea da cidade. Trabalham majoritariamente através de subsídios públicos e, em escala muito menor, com patrocínios privados. Não fazem parte do mercado cultural comercial e não sobreviveriam apenas com recursos espontâneos de seu público através de bilheteria. Outro forte suporte para continuidade do trabalho das duas companhias é a estreita ligação com entidades privadas como o Sesc e em menor escala o SESI, que possibilitam a circulação de seus espetáculos dentro de suas programações culturais.

A Companhia Linhas Aéreas trabalha para um público segmentado e específico para cada projeto e espetáculo. Em sua maioria, seu público é familiarizado ao teatro e seu trabalho não remete ao circo tradicional. O Circo Zanni trabalha para o público em geral, atingindo os mais diversos segmentos sociais. Seu espetáculo evoca a memória coletiva do circo tradicional, mas traz uma assinatura e estética próprias.

Quanto à organização do trabalho, tanto o Circo Zanni quanto a Companhia Linhas Aéreas são grupos autogeridos, nos quais os artistas fundadores participam ativamente de sua produção e administração. Estão conectados às discussões sobre políticas culturais e ao desenvolvimento das leis de incentivo à cultura voltadas aos segmentos do teatro, do circo e em menor escala da dança.

O Circo Zanni e a Companhia Linhas Aéreas representam o circo contemporâneo paulistano, possuem importante papel na pesquisa estética circense contemporânea, na formação de novos artistas circenses, na formação de público para este segmento, na formação de mediadores, entre eles a mídia, curadores de festivais, elaboradores de políticas públicas e promotores de eventos voltados à arte circense contemporânea. Mais do que a estética, sua organização do trabalho e a forma como se enquadram no mercado cultural hoje revelam as particularidades deste segmento artístico e constituem referência para futuros artistas e pesquisadores.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ALBRECHT, Ernest. **The Contemporary Circus: Art of the Spectacular**. Plymouth, United Kingdom: 2006.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARRE, Sylvestre. Le Nouveau Cirque Traditionnel. **Avant-Garde, Cirque! Les Arts de la Piste en Révolution**. Paris: Editions Autrement, 2001. (Collection Mutations, 209). p. 37-45.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. Tradução Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Nacional, 1979.

BENJAMIN, Walter. L'ouvre d'art à l'ère de as reproductibilité technique. Em: _____. **Poésie et Revolution**. Paris: Denoël, 1971.

_____. Problemas da sociologia da arte. Tradução Rosa Maria Ribeiro da Silva. **Tempo Social** – Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v.18, n. 2., nov. 2006.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. Circo Teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas da ECA, São Paulo, n. 6, 2006.

_____: Philip Astley e o Circo Moderno: Romantismo, Guerras e Nacionalismo. **Percevejo Online**: Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC-UNIRIO, 2009.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses**. Jundiaí, SP: Editora Fontoura, 2008.

_____. **Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses**. Volume II. Jundiaí, SP: Editora Fontoura, 2010.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem**. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.

CENTRO DE MEMÓRIA DO CIRCO. **Piolin**. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/largo_do_paissandu/index.php?p=7142>. Acesso em: 01 nov. 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural: O direito à Cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CIRCONTEÚDO. Disponível em: <www.circonteúdo.com.br>. Acesso em: 25 set. 2013.

Duvignaud, Jean. **Sociologia do comediante**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FRANCASTEL, Pierre. **Art et technique**. Paris: Minuit, 1956.

FUNARTE. **Escola Nacional de Circo**. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>>. Acesso em: 20 set. 2013.

_____. <www.funarte.gov.br>. Acesso em: 24 set. 2013.

GUY, Jean-Michel. La Transfiguration du Cirque. **Théâtre Aujourd'hui**, Paris, n. 7, Le Cirque Contemporain, La Piste et La Scène, 2001.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HAUSER. Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Tradução Maria Angelo Caselatto. Bauru: EDUSC, 2004.

HIVERNAT, Pierre e KLEIN, Véronique. **Panorama contemporain des arts du cirque**. Paris: Éditions Textuel, 2010.

HODAK-DRUEL, Caroline. Tradução Augustin de Tugny. Entre a Proeza e a Escrita. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 111-117.

JACOB, Pascal. L'innovation au cirque: une histoire de recuperation. **Avant-Garde, Cirque!** Les Arts de la Piste en Révolution. Paris: Edition Autrement, 2001. (Collections Mutations, n. 209).

JANDO, Dominique. **Big Apple Circus: 25 Years**. New York: Big Apple Circus Limited, 2003.

LACHAUD, Jean Marc. Tradução Cristiane Lage. Sob o Risco da Mistura. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 53-59.

LAZARO, José Manuel . Dramáticas re-significadas, aqires comunicados. In: TEIXEIRA, Adailtom Alves (Org.). **Caderno de Trabalho: Buraco d'Oráculo**. 1 ed. São Paulo: Grafnorte, 2011. P. 23-31. Disponível em: < http://www.buracodoraculo.com.br/2013/editoriais/1_160420132348_publ01.pdf>. Acesso em: 25 set. 2013.

LINS, Cristina. **Informações estatísticas sobre os circos**. IBGE, 2007. Disponível em: < <http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/12/informacoes-estatisticas-do-circo-corrigido.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2013.

LITOVSKI, A. **El Circo Soviético**. Tradução F. Pita. Moscou: Editorial Progresso, 1975.

MALEVAL, Martine. **L'Emergence du Nouveau Cirque: 1968- 1998**. Paris: L'Harmattan, 2010.

MENIN, Luciana. **Corda Marinha**, registro teórico e audiovisual. Realização Prêmio Carequinha FUNARTE, 2009.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br>>. Acesso em: 22 set. 2013.

MOREIGNE, Marc. **Corps à Corps: Visions du Cirque Contemporain**. Paris: Éditions de l'Amandier, 2010.

PIMENTA, Daniela. **A Dramaturgia Circense: conformação, persistência e transformações**. Campinas: Unicamp. Dissertação de Doutorado, 2009.

QUENTIN, Anne. From Traditional to New Circus: Women's Place and Aesthetics. In: **Women & Circus**. Croatia: Mala Performerska scena, 2011.

REIS, Luciano. **História do Circo**. Santarém: Normagrafe Ltda, 2001.

ROUBINE, Jean-Jaques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.

SAXON, A. H. **Enter Foot and Horse: a History of Hippodrama in England and France**. London: Yale University Press, 1968.

SATED. Disponível em: < www.satedsp.org.br>. Acesso em: 24 set. 2013.

SECRETARIA DA CULTURA. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br>>. Acesso em: 25 set. 2013.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Programa de Fomento ao Teatro**. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>>. Acesso em: 22 set. 2013.

SESC. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br>>. Acesso em: 24 set. 2013.

SESI. Disponível em: <<http://www.sesisp.org.br>>. Acesso em: 24 set. 2013.

SILVA, Erminia. **Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil**. São Paulo, Editora Altana, 2007.

_____ e Abreu, Luís Alberto de. **Respeitável Público...** O Circo em Cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SIZORN, Magali. Female Circus Performers and Artification: the Passage to art and its Implication. In: **Women & Circus**. Croacia: Mala Performerska scena, 2011.

SLUIS, Fred Van. **Circus in Europa**. Bussum, Hollanda: Van Dishoeck, Van Holkema & Warendorf N. V., 1966.

SUGAWARA, Carlos. **Figuras e Quedas para Corda Lisa e Tecido**. Pesquisa didática, Realização Prêmio Carequinha Funarte, 2008.

TORRES, Antônio. O Circo no Brasil: História Visual. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

VEIGA, Guilherme. **Ritual, Risco e Arte Circense**: O Homem em Situações-Limite. Editora UNB, 2008.

WALLON, Emmanuel (Org.). **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

ZHUANG, Bai Wan. **The Art of Chinese Acrobatics**. Beijing: Foreign Languages Press, 1982.

ANEXO A – Ficha técnica do espetáculo *Uma Noite e Tanto: Estripulia Circense – Musical em 1 Ato*

Concepção, argumento e roteiro circense: Felipe Matsumoto

Adaptação de roteiro: Miguel Paladino e Paulo Vasconcelos

Direção: Roberto Lage

Direção de arte: Miguel Paladino

Figurinos: Paola Biganti

Direção musical: Theo Werneck

Concepção musical inicial: Mauricio Pereira e Theo Werneck

Assistentes de direção: Ana Motta e Paulo Vasconcelos

Coreografia: Ana Motta

Iluminação: Fernando Jacon

Adereços: Jesus Seda

Artistas em cena: André Caldas, Felipe Matsumoto, Guto Vasconcelos, Kiko Belluci, Kiko Caldas, Luiz Ramalho, Marcelo Castro, Monica Alla, Isabela Graeff, Juliana Neves

Contrarregras: Emiliano Pedro e Cesar Rossi

Banda Hermana Soul: Adriana Sanchez, Erico Theobaldo, Georgia Branco, Lelena Anhaia, Nina Blauth e Theo Werneck.

ANEXO B – Ficha técnica do espetáculo *Circo Mínimo*

Texto: Rodrigo Matheus, com trechos de textos de Samuel Beckett, Karl Valentin, Frank Muller, Stan Lee, Will Eisner e outros

Direção: Eduardo Amos

Elenco: Alexandre Roit, Camila Bolaffi e Rodrigo Matheus

Cenografia e figurinos: Marco Lima

Música original: Paulo Tatit e Hélio Ziskind

Iluminação: Rodrigo Matheus e Leo Lamma

Visagismo: André Pink

Produção executiva: Lavínia Pannunzio

Assessoria de imprensa: Bri Fiocca e Rosi Campos

Realização: Rodrigo Matheus

ANEXO C – Ficha técnica do espetáculo *Prometeu*

Texto original: *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo

Adaptação do texto: Rodrigo Matheus

Direção: Cristiane Paoli Quito

Elenco: Rodrigo Matheus

Cenografia: Attilio Beline Vaz e Catherine Alonso

Figurinos: Attilio Beline Vaz

Iluminação: Cristiane Paoli Quito e Rodrigo Matheus

Maquiagem: Fábio Namatame

Fotografia: Catherine Alonso e Paquito

Produção e realização: Circo Mínimo

ANEXO D – Ficha técnica do espetáculo *Deadly*

Direção: Sandro Borelli

Elenco original: Deborah Pope e Rodrigo Matheus

Assistência de direção e preparação corporal (método Feldenkrais): Carla Candiotto

Iluminação: Sandro Borelli e Rodrigo Matheus

Cenário e figurino: Sandro Borelli, Deborah Pope e Rodrigo Matheus

Fotografia: Layza Vasconcelos e Tainá Azeredo

Produção: Circo Mínimo

Realização: Circo Mínimo e Festival de Teatro de Curitiba

ANEXO E – programa do *Festival Circonferência* no Sesc Belenzinho

Espectáculos:

Carroça de Pandora (do Circo Escola Picadeiro), *Anunciação* (Abacirco), *Mercado Persa* (Acrobático Fratelli), *La Mínima* (Cia. La Mínima), *Deadly*, *Orgulho e Moby Dick*, (Circo Mínimo), *Clips e Clops em Só Patifaria* (Irmãos Fratelli), *Circodélico* (Circodélico), *A Todo Ritmo* (Central do Circo), *De Cá Prá Lá de Lá pra Cá* (Parlapatões), *Panos* (Circo Picolino de Salvador), *Quase Uma* (Nau de Ícaros), *Andarilhos do Repente* (Aratrux de Belo Horizonte), *Linhas de Lina* (Companhia Linhas Aéreas), *A Saga de Jorge* (Cia. Brasileira de Mistérios e Novidades, hoje no Rio de Janeiro), *Piti* (Cia. Dani Lima), *Nada de Novo, Tudo de Novo Outra Vez* (Parlapatões), *Irmãos Brother's Show* (Irmãos Brothers do Rio de Janeiro), *Romeu e Julieta* (Grupo Galpão, Belo Horizonte), *Oraprocircus* (Grupo Trapulim, Belo Horizonte), *Kronos* (Intrépida Trupe, Rio de Janeiro), *O Cano* (Udigrudi, Brasília), *Sua Melhor Companhia* (Cia. do Público, Rio de Janeiro), *Rally Circo Social*, do RJ, *Gigantes de Ar* (Pia Fraus), *In Concerto* (Teatro de Anônimo, Rio de Janeiro) e o grande Cabaré “A Cara do Circo Novo”, com 4 horas de duração, com todos os participantes disponíveis no último dia do evento (dia 19 de setembro de 1999).

Intervenções:

Grupo Eureka, Marc & Ferran, Comediantes da Aurora, Chica Brother, Atmosfera Mágica, Cia. Eugenioslávia de Teatro, Marcelo Milan e Sandra Saraiva (depois conhecidos como Circonosotros), Acrobático Fratelli, Circo Novo, Megamini, Teatro de Anônimo, Le Plat du Jour, Stronzo, Cia Brasileira de Mistérios e Novidades e Os Dois.

Oficinas para profissionais:

André Mandarinó – Criação em Aparelhos Aéreos

Encontro com Malabaristas

Paulo Matuano – Dança e Acrobacia

Carlos “Ikee” Silvestre – Biomecânica em Acrobacia

Claudinho e Cabelo – Alessandro D’agostini – Treinamento em Voos

Rodrigo Matheus – Petit volant

Dani Lima – Dança nas alturas

Vanda Jacques – montagem e segurança

Mesas-redondas:

O Circo e a Criança Carente no Brasil: Allain Veilleux, Anselmo Serrat, Penha Pietra, Geraldin (RJ).

O Ensino e as Escolas de Circo: Rogério Sete Câmara (BH), José Wilson Leite (SP), Carlos Cavalcanti (RJ), Anselmo Serrat (BA), Alice V. de Castro (RJ).

Os Rótulos: Circo, Circo Novo, Circo Teatro, Teatro Físico. Quais são as diferenças e a quem eles servem. Ricardo Muniz Fernandes (não compareceu), Domingos Montagner (Cia. La Mínima), Elisabeth Martins (Intrépida, RJ), Alexandre Roit (Parlapatões Patifes e Paspalhões) e Francisco Medeiros.

O Futuro do Circo Novo. Linguagem e Estética. Dani Lima, Hugo Possolo, Lala Deheizlein, Alice V. de Castro e Gringo Cardia (RJ).

ANEXO F – Ficha técnica do espetáculo *Fantasma*

Realização: Central do Circo

Grupos da Central do Circo: Linhas Aéreas, La Mínima, Circo Mínimo

Roteiro e direção: Rodrigo Matheus

Assistência de direção: Carla Candiotto

Iluminação: Marisa Bentivegna e Guilherme Bonfanti

Figurinos: Luciana Bueno

Assistência: Erica Stoppel e Débora Zacharias

Costureiras: Socorro Forte e Nice Lima

Trilha Sonora: Domingos Montagner

Direção de montagem: Felipe Matsumoto

Grupos participantes: Circo Nosotros, Spasso Escola Popular de Circo (BH)

Elenco: Alessandro Dagostini, Allan Jones, Bel Mucci, Carla Candiotto, Clô Mudrik, Denise Wal, Domingos Montagner, Erica Stoppel, Felipe Matsumoto, Fernando Sampaio, Jaílton Carneiro, Luciana Menin, Marcelo Millan, Milhem Cortaz, Noara Carvalho, Sandra Saraiva e Ziza Brisola.

ANEXO G – Ficha técnica do espetáculo *Linhas Aéreas* (1998/1999), fundação da Companhia

Elenco: Erica Stoppel, Monica Alla, Isabela Graeff, Ziza Brisola, Cintia Beraneck

Figurinos: Paola Biganthi

Iluminação: Tato

Coreografia: Rogério Maia

Trilha: Ziza Brisola

Técnicos: Felipe Matsumoto, Kiko Belucci e César

Criação do projeto, realização e execução: Companhia Linhas Aéreas

ANEXO H – Ficha técnica do espetáculo *As Linhas de Lina* - 1999 a 2005

Elenco criador: Erica Stoppel, Monica Alla, Isabela Graeff, Ziza Brisola, Cintia Beraneck

Elenco convidado: Gabi Mendes, Luciana Lima, Bel Mucci, Luciana Menin, Dany Rabello

Figurinos: Paola Biganthi e Dani Garcia (segunda edição)

Cenografia segunda edição: Dani Garcia

Coreografia: Rogério Maia

Trilha: Ziza Brisola

Técnicos: Felipe Matsumoto e Wagnão

Criação do projeto, realização e execução: Companhia Linhas Aéreas

ANEXO I – Ficha Técnica do espetáculo *Plano B* (2000 a 2002)

Direção geral: Beth Lopes

Adaptação: George Barcat

Trilha original: Sergio Kafejian

Iluminação: Eliane Koseki

Elenco: Erica Stoppel, Isabela Graeff, Ziza Brisola, Verônica Garcia

Figurinos: Inês Sacay

Cenografia: Vladimir Castilho e Daniela Garcia

Coreografia: Rogério Maia

Técnico: Felipe Matsumoto

Criação do projeto, realização e execução: Companhia Linhas Aéreas

ANEXO J – Ficha técnica do espetáculo *Enlouquecendo a Mamãe* (2003 e 2004)

Concepção e direção: Débora Dubois

Texto: Paulo Rogério Lopes

Trilha Sonora: Sérgio Kafejian

Iluminação: Kleber Montanheiro

Figurinos: Daniela Garcia

Maquiagem: Leopoldo Pacheco

Cenografia: Débora Dubois e Márcio Macena

Elenco: Erica Stoppel, Ziza Brisola e Romis Ferreira

Produção: Márcio Macena

Criação e realização: Companhia Linhas Aéreas

ANEXO K – Ficha técnica do espetáculo *Pequeno Sonho em Vermelho* (2003 a 2005)

Direção: Francisco Medeiros e Lucienne Guedes

Texto: Fernando Bonassi

Trilha sonora: Gustavo Kurlat

Iluminação: Domingos Quintiliano

Cenário e figurino: Daniela Garcia

Elenco: Bel Mucci, Dani Rabello, Erica Stoppel, Luciano Quirino, Nicolas Trevijano e Ziza Brisola

Produção: Marcio Macena e Cris Belluomini

Criação e realização: Companhia Linhas Aéreas

ANEXO L – Ficha técnica do espetáculo *Galinhas Aéreas* (2007 a 2013)

Criação: Carla Candiotto, Chris Belluomini, Paulo Rogério Lopes e Ziza Brisola

Direção: Carla Candiotto

Dramaturgia: Paulo Rogério Lopes

Cenários e figurinos: Daniela Garcia

Desenho de luz: Miló Martins

Trilha: Hélio Ziskind

Elenco: Chris Belluomini e Ziza Brisola

Produção e Realização: Companhia Linhas Aéreas

ANEXO M – Ficha técnica do espetáculo *Andaime* (2007)

Intérpretes-criadores: Bruno Rudolf, Patrícia Rizzi, Ricardo Rodrigues, Ziza Brisola

Figurinos: Daniela Garcia

Trilha: Ziza Brisola

Direção de produção: Ziza Brisola

Concepção e realização: Companhia Linhas Aéreas

ANEXO N – Ficha técnica do espetáculo *O Animal na Sala* (2009)

Direção: Renata Melo

Dramaturgia: Paulo Rogério Lopes e Renata Melo

Intérpretes-criadoras: Natália Presser, Patrícia Rizzi e Ziza Brisola

Cenografia e figurinos: Renato Bolelli Rebouças

Desenho de luz: Miló Martins

Trilha original: Claudia Dorei

Direção de Produção: Ziza Brisola

Concepção e realização: Companhia Linhas Aéreas

ANEXO O – Ficha técnica do espetáculo *A Pulga do Arquiteto* (2012)

Direção: Débora Dubois

Dramaturgia: Paulo Rogério Lopes

Direção de arte (cenografia e figurinos): Renato Bolelli Rebouças

Desenho de luz: Mirella Brandi

Trilha sonora: Aline Meyer

Vídeo: Jonas Golfeto

Elenco: Ziza Brisola, Isabela Graeff, Natália Presser

Assistente de direção: Paulo Vasconcelos

Direção de produção: Ziza Brisola

Produção de arte (cenografia e figurinos): Vivianne Kiritani

Produção: Mayara Wui

Realização: Companhia Linhas Aéreas

ANEXO P – Ficha técnica do espetáculo *Circo Zanni* (2004)

Autores do projeto: Domingos Montagner e Fernando Sampaio (Cia. La Mínima), Pablo Nordio, Marcelo Lujan, Luciana Menin e Maíra Campos (Circo Amarillo), Erica Stoppel (ex-diretora-sócia da Cia Linha Aéreas), Daniel Pedro (ex-integrante do Grupo Círcodélico) e Bel Mucci.

Elenco: Fernando Sampaio, Domingos Montagner, Daniel Pedro, Bel Mucci, Maíra Campos, Marcelo Lujan, Pablo Nordio, Luciana Menin, Erica Stoppel

Artistas convidadas: Luciana Lima e Ziza Brisola

Direção artística: Domingos Montagner

Direção técnica: Pablo Nordio

Direção de produção: Daniel Pedro

Direção musical: Marcelo Lujan

Administração: Fernando Sampaio

Desenho de luz: Miló Martins

Operação de luz: Paulo Souza

Operação de som: Pedro Cortez

Capataz: Wagner Lopes

Produção executiva: Luciana Lima

Produção: Circo Zanni

Atrações:

Corda Indiana: com Luciana Lima, Luciana Menin, Erica Stoppel, Ziza Brisola, Maíra Campos e Bel Mucci

Doble Trapézio: Pablo Nordio, Luciana Menin e Marcelo Lujan

Carrossel (número aéreo): Ziza Brisola, Bel Mucci, Luciana Lima e Erica Stoppel

Arame fixo: Maíra Campos e Marcelo Lujan

Malabarismo: Pablo Nordio e Marcelo Lujan

Corda Marinha: Luciana Menin

Duo acrobático: Bel Mucci e Daniel Pedro

Entradas de palhaço: Domingos Montagner e Fernando Sampaio

Mestre de cerimônia: Domingos Montagner

ANEXO Q – Ficha técnica do espetáculo de variedades e da peça *Feia* no Circo Zanni (2006)

Elenco 1ª Parte – Números de Variedades:

Mão-a-Mão – Luciana Menin e Pablo Nórdio; Triângulo – Erica Stoppel e Bel Mucci; Faquirismo – Domingos Montagner e Fernando Sampaio; Malabarismo – Daniel Pedro, Marcelo Lujan e Pablo Nórdio; Quadrante – Domingos Montagner e Maíra Campos.

Elenco 2ª Parte – Comédia Circense *Feia*:

Bel Mucci – Lavínia; Daniel Pedro – Dr. Lauro; Domingos Montagner – Carlos; Erica Stoppel – Vovó Luíza; Fernando Sampaio – Maria da Graça; Luciana Menin – Marilda; Maíra Campos – Rosana; Marcelo Lujan – Fífico; Pablo Nordio – Pon.

Ficha técnica *Feia*:

Autor: Paulo de Magalhães

Direção e dramaturgia: Fernando Neves

Direção artística: Domingos Montagner

Direção técnica: Pablo Nordio

Direção de produção: Daniel Pedro

Direção musical: Marcelo Lujan

Preparação musical: Atilio Marsiglia

Cenografia e maquiagem: Leopoldo Pacheco

Assistente de cenografia: Maíra Ramos

Adereços de maquiagem: Beto França

Figurino: Carol Badra e Leopoldo Pacheco

Desenho de luz: Wagner Freire

Operador de luz: Paulo Souza

Operador de som: Marcello Stolai

Capataz: Wagner Lopes

Contrarregra: Carlos Junior

Administração: Fernando Sampaio

Produção executiva: Luciana Lima

Assessoria de imprensa: Abre de Página

Fotos: Marcelo Lujan e Pablo Nórdio

Realização: Circo Zanni

ANEXO R – Resumos biográficos dos sócios-fundadores do Circo Zanni

Bel Mucci: artista circense e coproprietária do Circo Zanni. Formada em dança clássica e contemporânea. Participou de diversos cursos e treinamento em técnicas circenses aéreas, acrobacia e equilíbrio nos galpões das companhias Nau de Ícaros, Acrobático Fratelli, na Central do Circo e na Escola Nacional de Circo do Brasil. É graduada em Ciências Sociais pela PUC de São Paulo. Participou de espetáculos com os grupos Acrobático Fratelli, Circodélico, Kris Niclison Teather Company (Holanda) e Corpus Acrobatics (Holanda), entre outros. É artista convidada da Companhia Linhas Aéreas em diversos projetos de pesquisa, criação e circulação de espetáculos. Ministra aulas em escolas de circo para adolescentes e adultos e realiza workshops e cursos de técnicas aéreas circenses. Já ministrou aulas de técnicas aéreas na CODART, Escola Nacional de Circo da Holanda.

Daniel Pedro: artista circense, coproprietário e diretor de produção do Circo Zanni. Iniciou sua formação como artista no Circo Escola Picadeiro e no Galpão Acrobático Fratelli, em São Paulo. Fundador do grupo Circodélico com o qual recebeu o Prêmio APCA de Melhor Espetáculo de Técnicas Circenses no ano 2000 e o Prêmio Pananco de Melhor Espetáculo com Técnica Circense no mesmo ano com o espetáculo *De Mala e Cuia*, sob direção de Silney Siqueira. Trabalhou com diversos grupos de circo de São Paulo, entre eles o La Mínima, Acrobático Fratelli, em São Paulo, e Kris Niclison Theater Company na Holanda.

Domingos Montagner: ator e artista circense, um dos fundadores do Circo Zanni. Iniciou no teatro através do curso de interpretação de Myriam Muniz. Fundador da Companhia Pia Fraus. Realizou formação em dança com Ruth Rachou, Denilto Gomes, Ana Mondini e Adriana Grechi, entre outros. Iniciou sua formação circense no Circo Escola Picadeiro em 1989. Aperfeiçoou-se na França na Escola Nacional de Annie Fratellini, na Escola de Trapézio Volante de Jean Palac e na arte do palhaço com Leris Colombaioni, na Itália. A partir de 1991, ao lado de Fernando Sampaio, passa a desenvolver várias técnicas circenses, em especial as aéreas com José Wilson Moura Leite e o trabalho de palhaço com Roger Avanzi, o Palhaço Picolino. A partir de apresentações de rua, junto com Fernando Sampaio começa a desenvolver uma dupla inspirada na arte dos palhaços de circo. Em 1997 criam juntos a Companhia La Mínima com a qual já criou e produziu diversos espetáculos. Com o espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*, em 2008, recebeu o Prêmio Shell de Teatro

– SP, como Melhor Ator e o Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro de Melhor Elenco. Atualmente trabalha como ator no cinema brasileiro e na televisão, em telenovelas.

Erica Stoppel: trapezista, atriz e professora de técnicas aéreas. É coproprietária e artista do Circo Zanni. Atua nos espetáculos do repertório do Circo Zanni como aerealista, dançarina, equilibrista e musicista. Foi cofundadora da Cia Cênica Nau de Ícaros em 1992, com a qual atuou até 1997, último ano em que existiu a formação original da Companhia. É fundadora da Cia Linhas Aéreas, da qual foi diretora junto com Ziza Brisola até 2005. Em 2003 passou a integrar o Centro de Formação de Artes Circenses - CEFAC, como coordenadora de técnicas aéreas, diretora de projetos artísticos e professora. De 1999 a 2004 foi uma das diretoras da Central do Circo de São Paulo. Já trabalhou com as companhias Circo Mínimo, Parlapatões Patifes e Paspalhões, Acrobático Fratelli, entre outras. Escreveu o *Manual Didático para Trapézio Fixo* com o Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo 2009.

Fernando Sampaio: ator e artista circense, coproprietário e administrador do Circo Zanni. Palhaço desde 1990. Fundador da Cia. La Mínima em 1997, já participou de diversos espetáculos com várias companhias de São Paulo, como a Nau de Ícaros (premiado pelo Mambembe e APCA como melhor ator, em 1997, com o espetáculo *O Palácio Não Acorda*), Acrobático Fratelli, Pia Fraus, Parlapatões e XPTO. Foi professor do Circo Escola Picadeiro e das principais escolas de circo de São Paulo, além de ministrar cursos e oficinas de palhaço e de acrobacia cômica em espaços públicos e privados.

Pablo Nordio: artista circense, técnico de segurança e treinador. Coproprietário e diretor técnico do Circo Zanni. Criador do grupo Circo Amarillo, consultor responsável pela capacitação técnica, montagem e segurança em diversos outros projetos no segmento do circo e do teatro. Estudou técnicas circenses na Oz Academia Aérea de Circo e na Central do Circo em São Paulo e no Circo de Todo Mundo, no Chile.

Maíra Campos: artista circense e coproprietária do Circo Zanni. Possui formação como artista circense pelo Circo Escola Picadeiro. Integrou entre 2003 e 2009 a Companhia Circo Amarillo. Formada pela École Supérieure des Arts du Cirque - ESAC em Bruxelas (Bélgica) com a especialidade de equilíbrio sobre o arame. Ministrou workshop desta técnica dentro da grade horária do Centro de Formação de Artes Circenses – CEFAC em São Paulo. Trabalhou como artista convidada de duas temporadas consecutivas do La Tarumba, Cia. Peruana de Circo. Atualmente,

realiza encontros para equilibristas, bailarinos e atores com o objetivo de difundir a técnica milenar do equilíbrio sobre arame.

Marcelo Lujan: músico, compositor, intérprete, ator, clown, acrobata, equilibrista e produtor. Coproprietário, diretor musical e artista do Circo Zanni. Formado em Artes Plásticas pela Escola Libero Pierini, no Rio Cuarto, em Córdoba, Argentina. É criador do grupo Circo Amarillo com o qual trabalha desde 1995 na criação de espetáculos circenses. Também criou a “Exentricmusic”, pesquisa na conjugação da música e das artes cênicas, criando e gravando trilhas originais desde 2006. Criou um espetáculo solo, *Peine Fino*, em que criou a trilha original e a música é executada ao vivo.

Luciana Menin: artista circense, coproprietária e artista do Circo Zanni. Formada em 2000 na Escola Popular de Circo SPASSO, em Belo Horizonte (MG). Em 2001 entrou para a Cia. Linhas Aéreas. De 2002 a 2008, fez cursos de Parada de Mão e Corda Marinha com Vicente Espinoza (Espanha), Pierre Dumur (França) e Victor Fomine (Canadá). A partir de 2003 passou a integrar a companhia Circo Amarillo, participou de temporadas do grupo na Universal Studios Japan (em Osaka) e do espetáculo *Storm London*, na Colômbia. Escreveu o livro *Corda Marinha: Registro Teórico e Audiovisual* com o Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo em 2009.