



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

MARIA DE MARIA ANDRADE QUIALHEIRO

PERSPECTIVAS MELODRAMÁTICAS NA FORMAÇÃO
DE ATRIZES E DE ATORES:
um olhar pelo viés do circo-teatro brasileiro

São Paulo
2020



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

PERSPECTIVAS MELODRAMÁTICAS NA FORMAÇÃO
DE ATRIZES E DE ATORES:
um olhar pelo viés do circo-teatro brasileiro

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.

São Paulo
2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

Q6p

Quialheiro, Maria de Maria Andrade,

Perspectivas melodramáticas na formação de atrizes e de atores: um olhar pelo viés do circo-teatro brasileiro / Maria De Maria Andrade Quialheiro. - São Paulo, 2020.

288 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Atores - Formação. 2. Artistas circenses. 3. Melodrama. I. Bolognesi, Mário Fernando. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.3

MARIA DE MARIA ANDRADE QUIALHEIRO

**PERSPECTIVAS MELODRAMÁTICAS NA FORMAÇÃO
DE ATRIZES E DE ATORES:
um olhar pelo viés do circo-teatro brasileiro**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Tese aprovada em: ___/___/___

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi
Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Orientador

Prof. Dra. Daniele Pimenta
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Dra. Maria Emília Tortorella Nogueira Pinto

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. Walter Sousa Junior
Universidade de São Paulo (USP)

**às/aos circenses brasileiras/os,
em especial ao Circo-Teatro Guaraciaba,
e a cada espectadora/r que se dispõe ao encontro que somente o circo e o teatro são
capazes de proporcionar.**

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Mario Fernando Bolognesi, pelo exemplo de pesquisador competente e comprometido com os estudos da história do circo e do teatro, e pelas contribuições pertinentes e valorosas que levarei comigo.

Às/aos professoras/es e funcionárias/os do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), em especial às/aos secretárias/os do Programa de Pós-Graduação em Artes, por todo o apoio e toda a atenção.

A todas/os as/os professoras/es, técnicas/os e demais colegas de trabalho do Curso de Teatro e do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pela parceria, pelo apoio e pela compreensão nos momentos em que me dividi entre os papéis de professora e de pesquisadora.

Ao grupo Mito 8 de Teatro, e às/aos artistas e técnicas/os envolvidas/os na montagem de Por Ti Não Importa Matar ou Morrer, pela confiança, entrega, parceria e amizade envolvidas na construção desse trajeto que percorremos juntas/os. Anderson Rosa, Débora Helena, Ernane Fernandez, Gabriela Neves, Leandro Alves, Rafael Patente, Renata Paixão, Roberta Liz, Rose Martins, Tatiane Moraes, Welerson Filho, Alessandro Carvalho, Camila Tiago, Eluhara Resende, Emiliano Freitas, Edu Silva, Giovanna Parra, Julia Leão, Letz Pinheiro, Luiz Leite, Mao Minilo, Nina Tannús, Rafael Michalichem, Tamara Garcia, agradeço imensamente.

A Vilma Campos, pelo carinho, pela amizade e pela parceria nessa e noutras jornadas artístico-pedagógicas, que me proporcionaram valiosos aprendizados. Ao Jarbas Siqueira, a Ana Wuo e a Nina Tannús, pelas oficinas ministradas que muito contribuíram para nosso processo de montagem.

Ao Rafael Lorrán, amigo e parceiro nessa e em outras tantas ousadias artísticas, pela adaptação do texto original e pelas trocas profissionais e afetivas durante o processo de montagem.

Aos artistas circenses do Circo-Teatro Guaraciaba, pelo carinho com que me receberam, pela alegria, atenção e disponibilidade. Em especial, a Dona Guaraciaba Malhone, ao Alexandre Malhone e a Luciana Malhone, por me acolherem em sua casa. Ao Hudi Rocha, pelos causos e momentos de nostalgia. E a Edimea Rocha, pelo exemplo de profissional comprometida com seu ofício.

Às/aos artistas e agregadas/os do Circo-Teatro Guaraciaba da nova geração, em especial a Geisa Helena e Sttefânia Mendes. Ao grupo Coletivo Cê, em especial ao Júlio Mello e a Andressa Moreira, pela atenção e disponibilidade.

Ao ator/diretor Fernando Neves, pela oportunidade de convivência, disponibilidade e atenção em me explicar detalhadamente sua história e seu modo de trabalho.

A Daniele Pimenta, por quem tenho grande admiração pela dedicação e pelo comprometimento com que se dedica à história de sua família e aos circos-teatros brasileiros, por ter me apresentado ao Circo-Teatro Guaraciaba e pelas contribuições na banca de qualificação que mudaram o rumo dessa pesquisa.

Ao Daniel Marques da Silva, que acompanha minha trajetória desde o Mestrado, pelas contribuições em minha banca de qualificação, indicando-me, afetuosa e atenciosamente, os caminhos para conquistar autonomia em minhas pesquisas.

Às/aos pesquisadoras/es Ângela Reis, Beti Rabetti, Eliane Tejera Lisbôa, Ermínia Silva, Katia Daher, Regina Horta Duarte e Reginaldo Carvalho da Silva, pela publicação de seus estudos na área, nos quais busquei minhas referências para a presente pesquisa. Ao Carlos Alberto Soffredini (*in memoriam*), pelo legado de sua obra e pela pesquisa dedicada ao circo-teatro para a história do teatro brasileiro. E, em especial, a Paulo Ricardo Merisio, professor, pesquisador e diretor, que em mim despertou o interesse por esse tema, que transformou minha formação como artista e como docente.

A/ao Ângela Reis, Daniel Marques da Silva, Daniele Pimenta, Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos, Maria Emília Tortorella Nogueira Pinto, Mariana Monteiro e Walter Sousa Junior, por terem aceitado compor essa banca de defesa. Muito obrigada!

Ao Grupo de Trabalho (GT) de Circo e Comicidade, desde o seu surgimento dentro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), pelos encontros e debates em torno de temas afins, que me proporcionaram o amadurecimento de minhas reflexões.

Ao Centro de Memória do Circo e seus acervos, pelos conteúdos e pelas entrevistas disponibilizados em meio digital, os quais pude acessar mesmo à distância. Também ao Dândalo Marques e a Maria Deli, pelas informações sobre a família circense Tangará, e a Dona Rosina, pelo acervo pessoal de fotografias.

A minha mãe, Rosalina De Maria, pela vida, pelo amor incondicional que sempre me dedicou e pelo modo alegre e resiliente com que me ensina a olhar para a vida. A tia Regina, pelo carinho e por me acolher afetuosa em sua casa em São Paulo, no período do

cumprimento de créditos do Doutorado. A minha irmã Isis, a quem admiro muito, pelos ideais compartilhados. Também aos meus irmãos Pedro e Antônio, e suas companheiras, pelo laço que nos une em uma jornada de muito crescimento, apesar das distâncias e das diferenças. E ao meu sobrinho Gael, que, mesmo de longe, é capaz de me arrancar sorrisos nos dias mais difíceis.

A Fernanda Spoladore, por todo amor, toda parceria, amizade e compreensão que me dedicaste. Pelos momentos em que estivemos juntas, por acreditar em mim e pelas enormes contribuições na revisão desta tese. Obrigada.

Agradeço, ainda, a todas/os as/os minhas/meus alunas/os, atrizes e atores, colegas de profissão que cruzaram meu caminho e que tanto me inspiram e me ensinam na carreira de artista/docente.

Às/aos amigas/os pela paciência em, por diversas vezes, ouvir-me falar e falar do Doutorado. Também pela compreensão nos momentos em que estive ausente, mas, principalmente, porque, de alguma forma, contribuíram intelectual e emocionalmente para que eu chegasse até aqui: Renata, Paula, Janiara, Cássio, Thiago, Fernando, Rodrigo, Marcelo, Lorrán, Letícia, Camil(l)as, Jarbas, Talita, Marco Túlio, Roberta e Paty. Em especial, a Micaela, pela tradução do resumo para o Francês.

Por fim, reconheço meus privilégios e agradeço a oportunidade de me formar em uma Universidade Pública, por acreditar ser este um espaço de emancipação, onde tive a possibilidade de encontrar novas ideias, refletir sobre os diferentes modos de conhecimento e me situar no mundo a minha volta.

Como em todas as sociedades em crise, em guerra ou em revolução, aparece então um entusiasmo desmesurado pelo teatro, lugar privilegiado que transforma em mitos e maravilhas as situações de violência que as ruas e as assembleias haviam banalizado. (THOMASSEAU, 2005, pp. 13-14).

Andando na estrada vazia
Sonhamos de noite e de dia
Por onde tem gente a gente se vê
Aaaa Aaaa
Aaaaa
Num rosto suado e pintado
Nos pés um sapato cansado
Quem vive de arena não sabe morrer
Aaaa Aaaa
Aaaaa
Por dores e amores sem jeito
Por fama dinheiro e prazer
Por cima deste picadeiro
Por ti não importa matar ou morrer

(Rafael Lorrán)

RESUMO

Esta tese apresenta a trajetória e as reflexões a respeito de um processo de criação, realizado a partir de códigos de atuação do melodrama francês e de referências do modo de atuação do circo-teatro brasileiro, e que deu origem ao espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, uma livre adaptação da obra *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini. Esse processo de criação se deu no âmbito do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (MG), sob a minha condução pedagógica e artística nos anos de 2014 e 2015. A partir dessa experiência, busquei retomar os caminhos e os contextos em que o teatro passou a fazer parte dos circos no Brasil, tomando como recorte a trajetória do Circo-Teatro Guaraciaba e seu encontro com o diretor Fernando Neves para a montagem de *A Paixão no Circo* em 2018. Amparada pela hipótese de que a potência dos estudos do melodrama, nos dias de hoje, está na investigação dos processos formativos de atrizes e de atores, considerei como referências os estudos teóricos e técnicos do melodrama francês, bem como as conversas, as histórias, os espetáculos, os áudios, os vídeos e as fotografias, elementos da memória de longa tradição do universo circense e ricas fontes para a criação de procedimentos experimentais para o jogo atorial.

Palavras-chave: Melodrama. Circo-teatro brasileiro. Atuação. Pedagogia do teatro. Pedagogia da atriz e do ator. Artista/docente.

RÉSUMÉ

Cette thèse présente la trajectoire et les réflexions sur un processus créatif basé sur les codes de performance du mélodrame français et des références sur la performance du cirque-théâtre brésilien. Ce processus de création a donné naissance au spectacle *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, une libre adaptation de l'oeuvre *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, par Carlos Alberto Soffredini. Ce processus s'est déroulé dans le cadre du cours de théâtre de l'Université Fédérale d'Uberlândia (MG), sous ma direction pédagogique et artistique dans les années 2014 et 2015. De cette expérience, j'ai essayé de reprendre les chemins et les contextes dans lesquels le théâtre est devenu partie intégrante des cirques au Brésil. Pour ce faire, j'ai utilisé la trajectoire du *Circo-Teatro Guaraciaba* et sa rencontre avec le réalisateur Fernando Neves pour créer *A Paixão No Circo* en 2018. Je me soutenais dans l'hypothèse que la puissance des études de mélodrame aujourd'hui réside dans l'investigation des processus de formation des actrices et des acteurs. De cette façon, j'ai considéré les études théoriques et techniques du mélodrame français comme des références, ainsi que des conversations, des histoires, des spectacles, des sons, des vidéos et des photographies. Ce sont des éléments de la mémoire de longue tradition de l'univers du cirque et des sources riches pour créer des procédures expérimentales pour le jeu de performance.

Mots-clés: Mélodrame. Cirque-théâtre brésilien. Performance. Pédagogie du théâtre. Pédagogie de l'actrice et de l'acteur. Artiste/enseignant.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: Imagem de divulgação da leitura *melodramática* de *Coração Materno*.

Fotografia 2: Apresentação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.

Fotografia 3: Apresentação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.

Fotografia 4: Acervo pessoal de dona Rosina.

Fotografia 5: Acervo pessoal de dona Rosina.

Fotografias 6 e 7: Acervo pessoal de dona Rosina.

Fotografias 8 e 9: Acervo pessoal de dona Rosina: a atriz Alice Maria.

Fotografias 10 e 11: Acervo pessoal de dona Rosina.

Fotografias 12 e 13: Acervo pessoal de dona Rosina.

Fotografias 14 e 15: A estudante/artista Rose Martins caracterizada de Dolores Prazeres.

Fotografia 16: A estudante/artista Rose Martins, na personagem Dolores Prazeres.

Fotografia 17: Os estudantes/artistas Débora Helena e Leandro Alves, nas personagens Bambolina e Campônio.

Fotografia 18: Os estudantes/artistas Leandro Alves e Roberta Liz, nas personagens Campônio e Mara Amada.

Fotografia 19: Ensaio aberto / pré-estreia de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.

Fotografia 20: Apresentação do espetáculo *A Paixão no Circo*: as atrizes Guaraciaba Malhone e Edimea Rocha.

Fotografia 21: Ensaio do espetáculo *A Paixão no Circo*: as atrizes Guaraciaba Malhone e Edimea Rocha e o ator Hudi Rocha.

Fotografia 22: Apresentação do espetáculo *E o Céu Uniu Dois Corações*: a atriz Geisa Helena e o ator Hudi Rocha.

Fotografias 23 e 24: Réplica da lona do Circo-Teatro Guaraciaba, Sorocaba.

Fotografias 25 e 26: Apresentação do espetáculo *O Sorriso do Palhaço*.

Fotografias 27 e 28: Ensaios do espetáculo *A Paixão no Circo*, com Fernando Neves, Circo-Teatro Guaraciaba e Coletivo Cê.

- Fotografia 29:** Apresentação do espetáculo *A Paixão no Circo*: cena Santa Ceia.
- Fotografia 30:** Apresentação do espetáculo *A Paixão no Circo*: o ator Hudi Rocha.
- Fotografia 31:** Apresentação do espetáculo *A Paixão no Circo*: a atriz Guaraciaba Malhone.
- Fotografia 32:** Agradecimentos após a apresentação de *A Paixão no Circo*.
- Fotografia 33:** Maria De Maria, Hudi Rocha, Guaraciaba Malhone, Edimea Rocha e Júlio Mello.
- Fotografia 34:** Circo-Teatro Guaraciaba, Coletivo Cê e Maria De Maria.
- Fotografia 35:** Fernando Neves e Maria De Maria.
- Fotografia 36:** Ensaio aberto / pré-estreia de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, Uberlândia.
- Fotografia 37:** Espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, Cruzeiro dos Peixotos/MG.
- Fotografia 38:** Espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, Patos de Minas/MG.
- Fotografia 39:** Espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, Araxá/MG.

LISTA DE FIGURAS

- Figuras 1 e 2:** Diário de bordo de Renata Paixão.
- Figuras 3, 4 e 5:** Diário de bordo de Renata Paixão.
- Figura 6:** Diário de bordo de Roberta Liz: estrela labaniana.
- Figura 7:** Diário de bordo de Roberta Liz: descrição dos elementos e registro do processo de criação do papel.
- Figura 8:** Diário de bordo de Renata Paixão: quadro vilã/o x mocinha/o.
- Figura 9:** Diário de bordo de Leandro Alves: percepção visual.
- Figura 10:** Diário de bordo de Anderson Rosa: registro das investigações.
- Figura 11:** Diário de bordo de Anderson Rosa: registro de criação para o exercício do abandono da/o bebê.

SUMÁRIO

Capa	
Contracapa	
Ficha catalográfica	
Folha de aprovação	
Dedicatória	
Agradecimentos	
Epígrafe	
Resumo	
Résumé	
Lista de fotografias	
Lista de figuras	

INTRODUÇÃO	16
-------------------------	-----------

Capítulo I:

TRAJETÓRIAS, ENCONTROS E DESAFIOS DE UMA ARTISTA-DOCENTE

1.1 Estágio Supervisionado de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares	22
1.2 As condições de trabalho para a montagem no âmbito acadêmico	27
1.3 O grupo Mito 8 de Teatro e o contexto uberlandense	32
1.4 Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu, de Carlos Alberto Soffredini	38
1.4.1 Os textos do circo-teatro e o reencontro com uma dramaturgia esquecida	38
1.4.2 A escolha do texto dramaturgício para a montagem	40
1.4.3 A adaptação da obra original e a abertura de possibilidades investigativas	43

Capítulo II: O MELODRAMA EM PESQUISA

2.1 A composição pictórica como linguagem do olhar	54
2.2 Quando o circo e o teatro se encontram no Brasil	61
2.3 O modelo de atuação do melodrama, do teatro antigo e do circo-teatro no Brasil dos séculos XIX e XX	65
2.4 Os espaços de reelaboração: métodos e técnicas para a arte da cena	70

Capítulo III:

VEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU / POR TI NÃO IMPORTA MATAR OU MORRER: dos procedimentos em aula aos processos de criação atorial

3.1	No rastro de uma pedagogia do melodrama	74
3.2	O encontro com outras técnicas	79
3.2.1	Oficina de técnicas acrobáticas	79
3.2.2	Oficina de mímese corpórea	82
3.2.3	Oficina de partituras corporais a partir da estrela labaniana	84
3.3	O princípio dos <i>viewpoints</i> e o melodrama: exploração de qualidade de ações para vilãs/ões e mocinhas/os	87
3.4	Preparação para o corpo melodramático: jogos e exercícios para o entendimento desse modo de atuação	89
3.4.1	<i>Jogos e exercícios teatrais referentes à corporalidade</i>	90
3.4.1.1	Contração e expansão acionando as emoções de vilã/o e de mocinha/o	91
3.4.1.2	Jogo do exagero: aumentando um gesto	91
3.4.1.3	Pique-pega: vilã/o e mocinha/o	93
3.4.1.4	Criação de <i>tableaux</i>	94
3.4.1.5	Povo de Paris: triangulação	96
3.4.1.6	Raia melodramática: vilã/o e mocinha/o	97
3.4.1.7	Encontros e reencontros	97
3.4.1.8	Aquecimento dos papéis	98
3.4.2	<i>Jogos e exercícios teatrais pertinentes ao modo de atuação</i>	99
3.4.2.1	Narração melodramática em duplas	100
3.4.2.2	Cantora/r de Paris	102
3.4.2.3	Abandono da/o bebê	103
3.4.2.4	Jogo do Gaulier ou Madame Mandou – assassino e detetive	104
3.5	Lançando mão de referências do modelo de formação e atuação do Circo-Teatro ...	106
3.6	O processo de montagem: o repertório atorial na composição de cenas	112

Capítulo IV:

OUTRAS PERSPECTIVAS: DIÁLOGOS COM O CIRCO-TEATRO GUARACIABA E COM FERNANDO NEVES

4.1	Nasce uma estrela: o surgimento do Circo-Teatro Guaraciaba	120
4.1.1	O surgimento do Circo-Teatro Guaraciaba	124
4.1.2	Guaraciaba Malhone Cavalcanti, a estrela do Circo	125
4.1.3	A retomada do Circo-Teatro Guaraciaba	128
4.2	Fernando Neves e a chave para o entendimento do melodrama no circo-teatro	138
4.2.1	O Exercício dos Tipos	141
4.3	A Paixão no Circo: o encontro do Circo-Teatro Guaraciaba com Fernando Neves .	147

CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171
---	------------

ANEXOS MEMORIAIS	178
-------------------------------	------------

Anexo A: Ficha do Componente Curricular Práticas Teatrais I.

Anexo B: Ficha do Componente Curricular Estágio Supervisionado em Interpretação/Atuação em Espaços Escolares.

Anexo C: Texto Por Ti Não Importa Matar ou Morrer, livre adaptação por Rafael Lorrán.

Anexo D: Projeto da montagem de Por Ti Não Importa Matar ou Morrer.

Anexo E: Sinopse e Ficha Técnica de Por Ti Não Importa Matar ou Morrer.

Anexo F: Sinopse e Ficha Técnica de A Paixão no Circo.

Anexo G: Entrevista Guaraciaba Malhone.

Anexo H: Entrevista Hudi Rocha.

Anexo I: Entrevista Alexandre Malhone.

Anexo J: Entrevista Geisa Helena.

Anexo K: Entrevista Júlio Mello.

Anexo L: Entrevista Fernando Neves.

INTRODUÇÃO:

Esta pesquisa se apresenta como uma reunião de experiências artísticas e pedagógicas, no sentido de traçar um diálogo entre a história do melodrama francês do século XIX e os circos-teatros brasileiros do século XX, evidenciado por meio de reflexões acerca dos modos de aprendizado de artistas circenses da *velha guarda* e dos processos formativos de jovens atrizes e atores contemporâneas/os.

Parto da experiência do processo de criação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, uma livre adaptação da obra *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini, realizado a partir dos códigos de atuação do melodrama francês e de referências do modo de atuação do circo-teatro brasileiro. Essa montagem se deu no âmbito do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como parte do cumprimento dos componentes curriculares Estágio de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares e Prática de Ensino I, nos períodos de 2014.2 e 2015.1, sob a minha condução pedagógica e artística.

Entendo essa tese como a continuidade de uma pesquisa que perpassa toda minha trajetória artística e acadêmica, desde a Graduação em Licenciatura em Teatro até as práticas artístico-pedagógicas nos palcos e nas salas de aulas. Minha inquietação sempre partiu de reflexões e de buscas para entender como o melodrama, em todos os seus aspectos – seja como estética, como modo de atuação, como treinamento ou prática –, levava-me a caminhos extremamente prazerosos e significantes em minha descoberta enquanto atriz. Por essa razão, minha formação e práxis artística não me isentaram de querer compartilhar essas descobertas e de ver como funcionariam em outros corpos, em outras trajetórias, em outros contextos.

Percebi o melodrama como uma linguagem complexa que pode ser olhada através de muitas perspectivas, principalmente pedagógicas. Essa escolha me permitiu aprofundar no campo do ensino do teatro e confrontar abordagens de referências distintas, na tentativa de experimentar procedimentos pedagógicos para atrizes e atores em formação, por meio de recursos melodramáticos.

Se, em minha pesquisa de Mestrado, optei pelo laboratório experimental¹ como recurso metodológico para investigar as percepções corpóreo-vocais e as possibilidades

¹ O procedimento do laboratório experimental é um recurso para a criação de novas fontes. Foi aplicado no projeto “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas”, coordenado pela pesquisadora Dra. Beti Rabetti, e na pesquisa de Doutorado “Um Estudo sobre o Modo Melodramático de Interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais”, do professor Dr. Paulo Merisio, ambos na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

criativas pertinentes ao trabalho atorial, nesta pesquisa de Doutorado, aprofundo-me na proposta de continuar investigando o trabalho de atriz e de ator, a partir da experiência e da análise de duas montagens cujas inspirações artísticas – melodramáticas e circenses – têm pontos de vista bem diferentes. A primeira diz respeito ao processo em que me desafiei como diretora na montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, no âmbito acadêmico, e a segunda, *A Paixão no Circo*, como espectadora curiosa e admiradora do Circo-Teatro Guaraciaba, cujo núcleo é composto por artistas da velha guarda em plena atividade e que contracenam com atrizes/atores da geração atual.

No Mestrado, tive como fonte para análise a experiência de doze encontros estruturados de acordo com o modelo de laboratórios experimentais. Esses encontros aconteceram durante quatro meses e como cumprimento dos créditos de estágio docência, no ano de 2010. Partindo de estudos do melodrama francês do século XIX, tive como referências bibliográficas principais: **(a)** as obras *Melodrama: O Cinema de Lágrimas*, de Silvia Oroz (1992), *O Gênero e sua Permanência*, de Ivette Huppés (2000), e *O Melodrama*, de Jean-Marie Thomasseau (2005); **(b)** a tese de doutoramento “Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 como fonte para laboratórios experimentais”, de Paulo Merisio (2005); bem como **(c)** o recorte de três longas-metragens de Pedro Almodóvar (1986; 1991; 1999) – *A Lei do Desejo*, *De Salto Alto* e *Tudo Sobre Minha Mãe* –, amparadas pelas obras *The Melodramatic Imagination*, de Peter Brooks (1995), *O Olhar e a Cena*, de Ismail Xavier (2003), *Pedro Almodóvar*, de Jean-Max Mejéan (2007), *Conversas com Almodóvar*, de Frédéric Strauss (2008), dentre outras.

Meu objetivo era verificar alguns códigos do melodrama tradicional, aplicados às temáticas contemporâneas comuns à obra de Almodóvar, num espaço de jogo e de improvisação. A partir desse processo, ainda em caráter experimental, foi gerado um rico material registrado em minha dissertação², que revela aspectos do melodrama como recursos importantes para o processo de criação atorial.

Para a presente pesquisa de doutoramento, porém, que mantém e ao mesmo tempo desloca o olhar sobre as possibilidades de criação de um repertório de procedimentos de investigação atorial, a partir do melodrama, as referências vieram principalmente de fontes diretas (pessoas): os cadernos de anotações (diários de bordo) das/os estudantes/artistas que participaram do processo de montagem de *Por Ti Não Importa Matar Ou Morrer*, assim como as conversas e as entrevistas com artistas circenses, em ensaios e na fruição das apresentações

² No Mestrado, desenvolvi a pesquisa “A Contemporaneidade da Interpretação Melodramática: Um Olhar à Luz de Almodóvar”, orientada pelo professor Dr. Paulo Merisio e defendida em 2011.

de estreia do espetáculo *A Paixão no Circo*, levada à cena pelo Circo-Teatro Guaraciaba em parceria com o Coletivo Cê, na cidade de Sorocaba (SP).

Nesta pesquisa, foram também utilizadas as referências bibliográficas do Mestrado, relacionadas ao campo do melodrama de origem francesa, porém acrescidas de outras, mais específicas, relacionadas ao melodrama que encontrou lócus nos circos brasileiros. São elas: (a) as obras *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*, de Regina Horta Duarte (1995), *Palhaços*, de Mario Bolognesi (2003), *Antenor Pimenta: Circo e Poesia: a vida do autor de E o Céu Uniu Dois Corações*, de Daniele Pimenta (2005), *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, de Ermínia Silva (2007), *Respeitável Público... O Circo em Cena*, de Ermínia Silva e Luís Alberto de Abreu (2009); (b) as pesquisas de Mestrado e de Doutorado de Daniele Pimenta³ (2003; 2009), as dissertações de Mestrado de Fernanda Jannuzzelli Duarte⁴ (2015) e de Kátia Daher⁵ (2016), as teses de Doutorado de José Carlos dos Santos Andrade⁶ (2010) e de Reginaldo Carvalho da Silva⁷ (2014); (c) entre outras publicações dessas/es e de outras/os pesquisadoras/es, a citar Ângela Reis, Daniel Marques da Silva, Eliane Tejera Lisbôa⁸, Mauro Meiches e Sílvia Fernandes.

É importante explicar ainda a opção de gênero para a escrita do presente texto. Sensibilizada por uma oficina que fiz com Julia Varley, atriz integrante do Odin Teatret⁹, assim como pelas questões suscitadas a partir da disciplina *A Performatividade do Gênero Feminino no Teatro: Invenção Cênica e Pedagógica*¹⁰, ministrada pela professora Dra. Lúcia Romano, coloquei-me em profunda reflexão a respeito do lugar que ocupo em minha profissão. Por isso, e principalmente porque, no campo de estudos do teatro, as vozes ainda são

³ Daniele Pimenta é autora da dissertação de Mestrado “Antenor Pimenta e o Circo Teatro Rosário: Uma história do Circo-Teatro no Brasil” e da tese de Doutorado “A Dramaturgia Circense: conformação, persistência e transformações”, defendidas em 2003 e 2009, respectivamente.

⁴ Fernanda Jannuzzelli Duarte é autora da dissertação de Mestrado “Circo-Teatro através dos tempos: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho”, publicada em 2015.

⁵ Kátia Daher é integrante do grupo Os Fofos Encenam e, em sua dissertação – “Sob o olhar da Sobrete: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam”, publicada em 2016 –, debruçou-se sobre as pesquisas de Fernando Neves e o circo-teatro.

⁶ José Carlos Andrade é autor da tese de Doutorado “O teatro no circo brasileiro – Estudo de caso: circo-teatro pavilhão Arethuzza”, publicada em 2010.

⁷ Reginaldo Carvalho da Silva é autor da tese de Doutorado “Dionísio pelos Trilhos do Trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX”, defendida em 2014.

⁸ É importante dizer que a tese de Maria Emília Tortorella não foi utilizada como referência nesta pesquisa, pois foi defendida recentemente e, por isso, não tive acesso à mesma no momento de minha escrita. Faz-se importante enfatizar ainda que também a sua dissertação teria trazido importantes contribuições para a montagem de “Por Ti Não Importa Matar ou Morrer”, nos anos de 2014 e 2015.1, mas que, desse mesmo modo, sua pesquisa foi realizada concomitantemente ao nosso processo, tendo sido publicada em momento posterior à criação desse espetáculo.

⁹ Odin Teatret é um grupo de teatro de vanguarda, fundado em 1964 pelo diretor italiano Eugênio Barba e sediado na Dinamarca.

¹⁰ A disciplina “A performatividade do gênero feminino no teatro: invenção cênica e pedagogia” é parte do Programa de Pós-Graduação (Doutorado) em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

majoritariamente masculinas, opto, inspirada nas palavras de Julia Varley (2016), a seguir, por destacar a voz feminina, colocando-a em primeiro plano em todas as menções de gênero, sem, no entanto, excluir a masculina.

Atriz ou ator? Como eu meu livro *Pedra d'Água*, desde o título eu tive que escolher qual termo usar. Decidi “atriz”, mesmo quando falo da profissão em geral. Minhas personagens podem ter características masculinas ou femininas e, por vezes, saltar de uma realidade para outra sem se preocupar com concordâncias gramaticais, mas para mim, como mulher, é importante subverter o uso atual e incluir o feminino no masculino universal. Os leitores homens talvez se sintam excluídos (ou incomodados), como tantas vezes eu me senti quando se falava de homens de teatro e de livros, de atores, e diretores. Com esta escolha desejo simplesmente contribuir para um reconhecimento mais evidente do papel das mulheres na história da profissão teatral (VARLEY, 2016, p. 15).

No primeiro capítulo desta tese, atento para os contextos pré-existentes, dos quais pude extrair as fontes para essa pesquisa: abordo o meu lugar de artista/docente e minhas experiências de formação em Artes Cênicas em espaços formais e não formais de ensino, e de que forma o melodrama e o circo-teatro se relacionam com eles; em seguida, contextualizo o percurso da montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, com o Grupo Mito 8 de Teatro, na cidade de Uberlândia (MG) e região, bem como se deu a escolha da dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini, autor do texto original *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*.

No segundo capítulo, por sua vez, traço a trajetória do melodrama, conjugando as revisões sobre o gênero e enfatizando sua importância no contexto pedagógico para a formação de atrizes e de atores. Para aprofundar essa questão, trago ainda as referências de autoras/res que refletem o modelo de atuação do melodrama – no teatro antigo¹¹ e no circo-teatro dos séculos XIX e XX –, assim como os meios de sua permanência, pertinentes ao contexto brasileiro, que soube tão bem acomodar esse tipo de atuação e reinventar os modelos eurocêntricos. Em seguida, trago a ideia de zonas de conservação¹², a fim de tentar encontrar elementos que sirvam de fonte para a pesquisa de novos espaços de reelaboração para o trabalho atorial.

No capítulo terceiro, falo sobre os procedimentos metodológicos que ancoraram o processo de criação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, de modo a oferecer

¹¹ Para Tânia Brandão (1996), a expressão *teatro antigo* é utilizada para nomear todo tipo de teatro que se fazia no Brasil, principalmente, entre os anos de 1900 e 1940, no período anterior ao que se reconhece como teatro moderno, demarcado, segundo Sábato Magaldi (2004), pelas transformações da cena brasileira, em 1943, com a estreia de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, encenado pelo grupo Os Comediantes e dirigido por Ziembinski. Conforme Kátia Daher (2016), o teatro antigo brasileiro se organizava sob a lógica dos papéis, de acordo com as exigências dos gêneros da época, em oposição ao modelo que se instaurou desde então.

¹² Expressão utilizada por Beti Rabetti (2000, p. 4). Para maior aprofundamento, vide o capítulo segundo desta tese.

material referencial teórico-prático para docentes, atrizes/atores, pesquisadoras/es e estudantes de Licenciatura e de Bacharelado que queiram atuar no campo da pedagogia do teatro. Lanço mão de alguns trechos e de algumas descrições das/os estudantes/artistas, registrados durante o processo de montagem em seus diários de bordo¹³. Há, especialmente, muitas referências da estudante/artista Débora Helena de Souza, tendo em vista que seu trabalho de conclusão de curso teve como foco seu processo de criação nesse espetáculo. Suas reflexões, portanto, foram de suma importância enquanto fontes dessa pesquisa.

No quarto capítulo, retomo de que forma os saberes no circo foram construídos e, em seguida, conto um pouco da história do Circo-Teatro Guaraciaba. Aprofundo-me nos modos de repasse e de compartilhamento de experiências pelo viés empírico, a partir de pesquisas que tratam da aproximação do circo com o teatro, mas principalmente de minha aproximação com as/os circenses. Apresento, ainda, as/os protagonistas dessa pesquisa, os locais e as formas de contato com esse universo, por meio de pesquisa de campo, de análise documental e, em especial, de entrevistas e de depoimentos realizados com as/os envolvidas/os. Os registros que realizei junto às/aos circenses, e que hoje reverberam de forma completamente afetiva em minhas memórias, mostraram-se fontes tão ricas e interessantes quanto as referências já publicadas sobre o assunto, de modo que podem contribuir para a pesquisa de futuras/os pesquisadoras/es. Essas entrevistas foram realizadas sob a forma de conversas, em que acabo expondo minha curiosidade em torno do tema, dado que essa pesquisa intersecciona épocas distintas, na busca de similaridades de modos de atuação, e mostra-se como parte importante de meu percurso como pesquisadora. Em razão disso, teço minhas reflexões a partir do encontro entre o Circo-Teatro Guaraciaba (integrantes da velha guarda do circo) e o Coletivo Cê (artistas de uma educação teatral formal pertencentes a uma nova geração) para a criação da montagem de *A Paixão no Circo*, cuja direção é de Fernando Neves, que navega por ambos os campos de formação. O texto escrito para essa montagem é um metateatro, atravessado por questões como o conflito de gerações e a quebra de paradigmas tradicionais entre o modo de atuação do circo-teatro e o ensinado nas escolas de formação nos dias de hoje. Essas questões são ainda semelhantes às que se apresentam no texto de Carlos Alberto Soffredini, autor, ator e diretor de teatro que se dedicou a investigar a atuação e a linguagem popular brasileira, presentes no interior dos circos-teatros.

¹³ Os diários de bordo, também chamados de *cadernos do eu*, reúnem anotações pessoais, pensamentos, estudos de cena ou de texto das/os estudantes/artistas, utilizados tanto em processos pedagógicos quanto artísticos, para fins de registro, avaliação e/ou reflexão de seu próprio processo.

Por fim, essa pesquisa traz frutos de estudos realizados em práticas artísticas e docentes. Compartilho, a seguir, alguns fragmentos de memórias, os caminhos tomados e os atalhos perdidos, as escolhas metodológicas para os procedimentos de trabalho, os desafios, assim como as reflexões e os aprendizados próprios de um mergulho na pesquisa no campo da arte. Assim, aposto na potente dimensão pedagógica entranhada nessas práticas, evidenciadas pelo trabalho da atriz e do ator por meio da exploração dos elementos da linguagem cênica do melodrama e de referências dos circos-teatros brasileiros.

Capítulo I:

TRAJETÓRIAS, ENCONTROS E DESAFIOS DE UMA ARTISTA/DOCENTE

Neste capítulo, reflito sobre parte de minha trajetória como professora substituta no ensino superior do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), quando, em 2014.2 e 2015.1, estive à frente da montagem de final de curso da Licenciatura, com o componente curricular Estágio Supervisionado de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares. A grande maioria das/os alunas/os matriculadas/os nessa disciplina eram parte de um jovem coletivo teatral estabelecido na cidade de Uberlândia, o grupo Mito 8 de Teatro, do qual apresento, ainda nesse capítulo, algumas de suas características, além das circunstâncias de nosso encontro. Reflito, ainda, a respeito do papel da/o artista/docente e da relação que se estabeleceu entre mim, como professora/diretora, e elas/es, como estudantes/artistas em processo de Graduação. Neste viés, contextualizo a escolha do texto *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini, que propiciou o diálogo com o modo de atuação característico do melodrama e o universo do circo-teatro brasileiro. Por fim, encerro esse capítulo trazendo questões pertinentes à vida e à morte de um espetáculo nascido em âmbito acadêmico, visto que a peça teve uma trajetória de vida intensa, porém curta, sob os paradigmas do que é fazer teatro no interior do país.

1.1 Estágio Supervisionado de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares

No segundo semestre letivo de 2014, ministramos, eu¹⁴ e a professora Dra. Vilma Campos¹⁵, os componentes curriculares Estágio Supervisionado de Interpretação/Atuação em Espaços Escolares e Práticas Teatrais I. Correspondentes ao último estágio da Licenciatura em Teatro¹⁶ da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), compunham uma carga horária total de 210 horas. Nesse curso, é de praxe a montagem de um espetáculo no estágio final, sendo comum a prática de designar duas/dois ou mais docentes que se responsabilizam por aspectos específicos, como dramaturgia e encenação, preparação corporal e vocal, direção de atrizes/atores, entre outros.

¹⁴ Como professora contratada.

¹⁵ Vilma Campos é professora aposentada do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atualmente é minha companheira de palco e em projetos artísticos.

¹⁶ O projeto político-pedagógico do Curso de Teatro, da Universidade Federal de Uberlândia, passou por reformulações que entraram em vigor no primeiro semestre de 2018, de modo que os componentes “Estágio Supervisionado em Interpretação/Atuação em Espaços Escolares” e “Práticas Teatrais I” correspondem, no atual currículo, ao que se denominou “Ateliê de Criação Cênica II”.

A ementa do componente Estágio Supervisionado era assim descrita: “participação como ator das diversas etapas de uma montagem teatral, da concepção até a apresentação para o público em espaços escolares¹⁷”. A perspectiva do espaço da escola implicava na escolha do nosso público-alvo. Tínhamos, tomando por base a escola formal, uma extensa possibilidade etária, desde os anos iniciais da educação infantil, passando pelo ensino fundamental e médio até o nível superior. Assim, a escolha pela linguagem a qual tínhamos o desejo de investigar nos auxiliaria não apenas a delimitar o formato do trabalho, mas também nosso público, assunto que abordarei mais adiante.

Havia a expectativa das/os estudantes de que pudéssemos trabalhar com o melodrama, gênero e modo de atuação presente em minha trajetória¹⁸ artística/profissional na cidade de Uberlândia. Além disso, Vilma Campos coordenava na época um grupo de pesquisa em máscaras na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), entre elas as da *Commedia Dell’Arte*, o que nos levou a pensar o quão interessante seria o diálogo entre o trabalho com máscaras, o melodrama e o circo-teatro.

Como era de nosso conhecimento o desejo das/os estudantes em construir algo a partir de minhas experiências e pesquisas sobre o gênero melodrama, acertamos que eu assumiria a direção artística do trabalho, enquanto refletiríamos juntas sobre os aspectos pedagógicos do processo e sua mediação para os diferentes espaços de formação. A parceria com Vilma, que contribuiu intensamente para o aprofundamento dessas questões, foi de suma importância nos momentos de crise criativa, pois com ela pude dividir angústias e incertezas. Seu olhar mais experiente sobre a docência me ensinou muito em relação ao exercício do ofício acadêmico, o qual se desenhava para mim como um espaço de grande aprendizado e como a possibilidade de amadurecimento artístico, em que estava implícito meu crescimento como docente.

Meu interesse pelo melodrama deu-se ainda na academia, desde minha pesquisa a respeito desse gênero, no Curso de Mestrado, até a docência nos componentes curriculares¹⁹

¹⁷ Ementa da ficha do componente curricular do antigo Projeto Político-Pedagógico do Curso de Teatro, vigente até o ano de 2017. Vide o anexo B desta tese.

¹⁸ Ao longo de minha trajetória, além de ministrar oficinas de temática melodramática e coordenar o Núcleo de Pesquisa em Melodrama, do grupo de teatro Trupe de Truões, atuei em diferentes montagens, a citar: “A Maldição do Vale Negro”, em 2007; o espetáculo de improvisação “Melodrama da Meia Noite”, em 2010 e 2011; “CALLE!”, nos anos de 2011, 2014 e 2015; e “Por Quem os Sinos Dobram”, nos anos de 2011, 2015 e 2016, todas de temática melodramática, sob a direção de Paulo Merisio, e com o grupo Trupe de Truões. Atuei, ainda, nas leituras dramáticas dos melodramas “Coração Materno” e “A Louca do Jardim”, abertas ao público e com integrantes do Núcleo de Pesquisa em Melodrama. Ademais, fui uma das sócio-fundadoras desse grupo, em 2002, onde permaneci como atriz, gestora, produtora e professora por 15 anos, até 2017. O grupo, até esse momento, trabalhava com duas linhas de investigação artística: o teatro para crianças e jovens e o melodrama.

¹⁹ Atualmente, estou pela terceira vez como professora contratada do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e em todos os contratos (2008-2010 / 2014-2016 / 2018-2020) trabalhei com o melodrama em algum componente curricular que possibilitasse essa interface. A citar as disciplinas “Tópicos Especiais em Técnicas Artísticas” (2009.2, 2015.1 e 2015.2); “Estágio Supervisionado de Interpretação/Atuação em Espaços Escolares” e “Práticas Teatrais I” (2014.2); e “Pedagogia do Teatro II – uma abordagem do melodrama como recurso pedagógico para a formação em teatro” (2019.2).

do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Assim, diante do interesse das/os estudantes por minhas experiências, e estando acordadas Vilma e eu, propus-me, para os componentes curriculares aqui em foco, dirigir um trabalho que estivesse ancorado à abordagem do melodrama, misturando as minhas funções de artista e de professora, conforme cita Araújo²⁰, a seguir:

[...] compreendo que o artista-docente é, portanto, capaz de misturar estas duas funções: a do artista e do professor. Misturar com o sentido de juntar, confundir-se, fundir-se, unir-se, ababelar, confundir, desordenar, desorganizar, misturar, agregar, acrescentar, adicionar. Essa noção fala-nos mais de uma vontade em potencial – a fricção entre o criador e o professor – do que da necessidade de categorizar a função desse profissional como algo estanque (ARAUJO, 2016, p. 33).

Araújo, pesquisadora das variáveis possíveis em torno do binômio artista/docente, sugere, em outra passagem de seu texto, alterar o hífen pela barra (diferentemente da forma habitual), abandonando-o “como tentativa mínima de anular a distância que esse sinal gráfico pode simbolizar” (ARAUJO, 2016, p. 35) e retirando, assim, qualquer aspecto dicotômico entre as partes. Além disso, a escolha pelo verbo “misturar” reforça essa aproximação que a presença, não meramente simbólica do hífen, insiste em separar ao longo da história. Por essa razão, opto também por utilizar a barra para unir as nomenclaturas de sentido equivalente e, sobretudo, as funções (de professora/artista e de estudante/artista) que aparecerão misturadas ao longo desse texto.

Considero relevante abrir aqui um parêntese para tratar brevemente de minha formação acadêmica, levando em consideração que muitas das questões envolvidas nesse processo refletiram em minha prática, visto que modificaram o meu olhar como artista, docente e pesquisadora.

Ingressamos quinze estudantes no Curso de Teatro, intitulado na época Educação Artística²¹. Essa nomenclatura visava atender à Lei de Diretrizes e Bases do governo, que tornou obrigatório o conteúdo dos quatro campos das artes no currículo (Lei nº 5.692/71). A maioria das/os estudantes era natural de Uberlândia, ou de cidades vizinhas de menor tamanho, que buscavam no ensino superior não apenas uma Graduação, mas a possibilidade de realização de um sonho: o de ser artista. Esse curso era o que de mais próximo poderíamos alcançar naquele momento, não nos fazendo diferença, talvez pela idade jovem, o fato de ser

²⁰ A pesquisadora Valéria Gianechini de Araújo, assim como eu, ingressou no segundo semestre de 1999 no Curso de Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Sua opção pelo tema artista/docente, como objeto de investigação, reforça em sua pesquisa de Mestrado diferentes questões que refletiram e influenciaram a nossa formação.

²¹ Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas – Licenciatura Plena.

um curso de artes integradas ou de licenciatura. O termo Artes Cênicas era o que procurávamos ali e nos ancoramos nele com base na máxima “quem faz o curso são as/os alunas/os”, popularmente conhecida. Criamos, ao longo de nossa formação, a oportunidade de nos aprofundar em diversos setores que envolvem a cena teatral, uma vez que, por um desejo comum, quase todas as disciplinas eram solucionadas por meio da prática artística e *tudo era motivo para a cena*, até mesmo nos componentes obrigatórios oferecidos em cursos outros, como Didática e Psicologia da Educação. Nessas condições, dirigíamo-nos, atuávamos, criávamos nossos próprios cenários e figurinos, organizávamos nossa trilha sonora e quem tinha maior habilidade fazia a luz de todo mundo. Delineou-se, então, o perfil de uma turma de bacharelado, não uma característica específica de nossa turma, mas também de turmas anteriores e subsequentes a nossa. Assim, muitas/os estudantes traziam consigo a perspectiva de se tornarem artistas do palco, o que provavelmente desenhava a possibilidade do curso assumir mais adiante a nomenclatura de Curso de Teatro, ampliando as suas possibilidades para um Curso de Licenciatura, outro de Bacharelado – ambos em período integral –, e ainda um Curso de Licenciatura noturno.

Minha formação acadêmica e vida profissional foram permeadas por estudos e práticas sobre artistas/docentes. Julgo, assim, importante explicitar essas questões que tanto refletiram em minha prática, dado que, a partir dela, pude contribuir, no Curso de Licenciatura da Graduação em Teatro, para a formação de outras/os artistas/professoras/es. Nesse contexto, compreendi que deveria provocar sua reflexão em torno da construção de conhecimento em arte por meio da cena, enxergando um caminho possível e harmônico de estarem entre o ser artista e o ser docente em suas trajetórias profissionais.

Essa preocupação deve-se ainda à percepção que manifestei ao longo de minha prática profissional. Quando diante de possibilidades distintas de me inserir no mercado de trabalho – ONGs, grupos de teatro, espaços culturais, e/ou eventuais projetos subsidiados via Leis de Incentivo –, vi-me tendo que atuar não apenas como artista, mas também como professora, produtora, diretora, cenógrafa e/ou figurinista. A esse respeito, ainda que minha formação acadêmica tenha sido voltada para a Licenciatura, muitas funções estão contidas em meu perfil de artista/docente, o que, na maioria das vezes, garantiu-me subsistência para continuar atuando na área. Em relação às alunas e aos alunos que faziam parte da montagem em questão, os quais já faziam parte de um coletivo artístico, compartilhar meu conjunto de experiências era uma forma de contribuir para seu processo de formação, colaborando para que pudessem se tornar professoras/es mais poéticas/os, bem como artistas com maiores

possibilidades de atuação. A atuação desse tipo de profissional, de formação plural e multidisciplinar, é material de pesquisa em diferentes campos da arte, em que podemos citar, por exemplo, denominações como *artista-etc.* (BASBAUM, 2005) ou *artista híbrido* (LOUPPE, 2000).

Em consonância com as investigações do ser artista e o ser docente, cito um questionamento que tem me acompanhado ao longo de minha trajetória: “é possível formar o professor de arte sem antes formar o artista?” (STRAZZACAPPA; MORANDI, 2006, p. 33). Para essa reflexão, é preciso levar em consideração que a experiência da arte se dá de modo dual, tanto para quem faz quanto para quem a assiste, e que seu intuito não é ampliar os abcessos entre o pensar e o agir, mas sim encontrar as intersecções dessas ações.

Strazzacappa (2011) pontua, ainda, outras reflexões importantes para se pensar a pesquisa, a criação cênica e o ensino de arte, implicados no componente Estágio Supervisionado, a seguir:

1- o fazer artístico é necessariamente um processo educativo, tendo em vista que sua ação promove transformações tanto naquele que faz arte quanto naquele que dela participa na condição de apreciador, espectador, leitor e/ou interlocutor; 2- a universidade não é o espaço consagrado da arte, mas apresenta-se como um dos espaços possíveis; 3- a interlocução entre pesquisadores universitários e artistas independentes é salutar e desejável (STRAZZACAPPA, 2011, p. 2).

Apoiar-se sobre esses três pontos de reflexão corrobora para ampliar as possibilidades de análise que os componentes curriculares Estágio Supervisionado de Interpretação/Atuação I e Práticas Teatrais I previam em sua ementa: que as/os estudantes participassem como atrizes e atores das diversas etapas de uma montagem teatral, com o estudo da voz e do corpo, a articulação com os diversos elementos da cena, a contracenação, a apresentação e a relação para com o público nos espaços escolares. Neste viés, a circunstância me apontava uma rica e especial possibilidade de friccionar os saberes teatrais e pedagógicos.

De caráter experimental e em ambiente favorável, o processo de montagem era novo para mim, embora pudesse combinar e recombina elementos da minha própria trajetória até ali. Pela primeira vez, colocar-me-ia no papel de professora/diretora, com alunas/os que, em sua maioria, integravam simultaneamente o grupo Mito 8 de Teatro, cuja expectativa profissional em relação à criação de um espetáculo estava posta.

1.2 As condições de trabalho para a montagem no âmbito acadêmico

Na época em que nos dedicamos à montagem, o grupo Mito 8 de Teatro era formado há cerca de três anos e composto por alunas/os com as/os quais eu tinha certa proximidade e afetividade. Querendo me desafiar no lugar de encenadora, encontrei ali uma oportunidade de colocar em prática o que havia aprendido acerca deste universo chamado melodrama.

Pensando em um panorama acadêmico, tivemos condições estruturais muito favoráveis, em que se é possível estabelecer um ambiente potente para a produção de um trabalho. Em consequência de os componentes curriculares Estágio Supervisionado de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares e Práticas Teatrais I preverem a criação de uma obra artística, cujo foco de trabalho fosse a atuação e a interpretação das/os estudantes, o curso tinha (ainda tem) como procedimento que as funções técnicas e respectivas/os servidoras/es fossem disponibilizadas/os prioritariamente para as montagens de final de curso. Neste contexto, dispúnhamos da assessoria de técnicas/os administrativas/os de cargos específicos, como um cenógrafo, uma coreógrafa, uma figurinista, uma diretora de iluminação, um dramaturgo, uma costureira, bem como um técnico de laboratório audiovisual²², responsável pelo registro da circulação da montagem nos espaços escolares.

Na época, o curso dispunha ainda de uma pequena verba²³, obtida junto à Fundação de Apoio Universitário (FAU), por meio de esforços do corpo docente da Coordenação do Curso e do Instituto de Artes. Tratava-se de uma verba no valor de R\$10.000,00 que deveria ser dividida entre o estágio de montagem da Licenciatura e do Bacharelado. Com os devidos descontos, tivemos algo em torno de R\$4.000,00 para despesas como cenários, figurinos e possíveis adereços. Pudemos contar ainda com uma verba extra, destinada à confecção de

²² Emiliano Freitas foi cenógrafo do Curso de Teatro (UFU) no período de 2009 a 2016 e, atualmente, é servidor no Estado de Goiás. Foi responsável pelo projeto de cenografia da montagem, assessoria e orientação das/os estudantes/artistas na confecção do cenário. Ana Carolina Tannús, coreógrafa do Curso de Teatro (UFU), assessorou-os em relação à preparação corporal e ao condicionamento físico. Isso será mencionado no capítulo terceiro, em função de relacionar-se ao trabalho de atriz/ator. Letícia Pinheiro, figurinista no Curso de Teatro (UFU), elaborou os projetos de figurinos e orientou as/os estudantes/artistas na confecção dos mesmos. Camila Tiago, diretora de iluminação do Curso de Teatro (UFU), juntamente com o Núcleo de Pesquisa em Iluminação que coordena, o Cênica Luz, pesquisou elementos para uma iluminação alternativa, em diálogo com a estética mambembe, para conceber o projeto de iluminação da montagem, além disso, assessorou as/os estudantes/artistas quanto à confecção de materiais que possibilitaram a circulação do espetáculo por espaços que não ofereciam infraestrutura adequada às apresentações. Luiz Leite, dramaturgo do Curso de Teatro (UFU), acompanhou o início do processo, tendo depois se afastado em função da finalização de seu Doutorado. Posteriormente, contamos ainda com a contribuição voluntária de Rafael Lorrán, que, na época, era mestre recém-formado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Mao Minilo, costureira vinculada ao Laboratório de Indumentária, Cenografia e Acessórios Cênicos (UFU), executou a costura, o reparo e a customização de algumas peças compradas em brechós para compor o figurino da montagem. Alessandro Carvalho, técnico vinculado ao Laboratório Audiovisual de Artes Cênicas – Documentação e Memória (UFU), foi responsável pelos registros (vídeo e fotos) das apresentações em período de cumprimento de estágio.

²³ Atualmente, o Curso de Teatro não dispõe mais desse recurso financeiro.

materiais gráficos (cartazes, panfletos, programas e *banner*), impressos pela própria gráfica²⁴ da universidade, e sob a chancela do Curso de Teatro e de todos os laboratórios²⁵ a que as/os técnicas/os eram (são) vinculadas/os.

Havia, portanto, muitos pontos a nosso favor: um grupo de estudantes que, fora dos muros da universidade, já se configurava como um coletivo teatral, com a vontade de iniciar um novo processo e que me deu crédito para isso; o espaço da universidade; a carga horária de duas disciplinas para a montagem; profissionais técnicas/os disponíveis; e uma pequena quantia em dinheiro. Tudo à nossa disposição. Sem contar o apoio da professora Vilma Campos e de Eluhara Rezende, aluna do Curso de Teatro, que participou como monitora da disciplina e me auxiliou no importantíssimo trabalho com a trilha sonora do espetáculo. Faço um esforço de recuperar na memória e de detalhar todo tipo de suporte que tivemos para a montagem, pois a reunião dessas pessoas foi determinante para o que resultou do processo. Esse conjunto de elementos possibilitou, ainda, estabelecer uma relação de afinidade entre as/os envolvidas/os. Intuí que era importante que essa relação fosse horizontal e que nos colocássemos enquanto grupo, em que todos seriam responsáveis pelo processo de construção de um mesmo espetáculo. Para além do produto final, ressalto que inúmeros processos pedagógicos se instauraram em cada etapa da montagem, de modo que eu, as/os estudantes, as/os artistas e técnicas/os envolvidas/os pudemos estar criativamente imersas/os na produção do conhecimento e da arte.

Enquanto grupo, éramos responsáveis pelo processo de construção do espetáculo, porém nos dividimos em equipes. Cada membro tinha sua responsabilidade e novas demandas eram redistribuídas à medida que as etapas iam sendo cumpridas. A poética do coletivo também engendrava ali modos de produção de conhecimento, gerados concomitantemente ao fazer, ao mesmo tempo em que cada indivíduo tinha a sua parte na divisão de tarefas. Dinâmicas essenciais para o entendimento de coletividade pertinente ao ofício do teatro.

A experiência compartilhada com o grupo de estudantes/artistas recupera, em alguma medida, saberes empíricos. Às/aos técnicas/os do curso coube orientar o coletivo em relação ao trabalho a ser realizado. Desde procurar garrafas, pintar a lona de caminhão comprada na rodovia, visitar e selecionar peças em brechós, costurar e tingir suas roupas, colar adereços em suas malas, até a condução de alguma sequência de treinamento, a elaboração de tarefas para

²⁴ A Gráfica da UFU não atende mais a esse tipo de serviço, funcionando exclusivamente para a impressão de dissertações e de teses dos Cursos de Pós-Graduação.

²⁵ Os Laboratórios que compõem o curso de teatro da UFU são LIE (Laboratório de Interpretação e Encenação), LICA (Laboratório de Indumentária, Cenografia e Acessórios Cênicos), LAC (Laboratório de Ações Corporais), LATECE (Laboratório de Textos e Cenas), LAPET (Laboratório de Práticas Pedagógicas em Teatro), LAACênicas (Laboratório Audiovisual de Artes Cênicas – Documentação e Memória).

a proposição de cenas, a montagem do cenário para o ensaio²⁶, e a desmontagem/guarda do mesmo após a encenação. Era uma responsabilidade dividida e compartilhada durante os ensaios e as apresentações. Abaixo, um trecho do trabalho de conclusão de curso²⁷ da estudante/artista Débora Helena, que fez parte do processo de criação e evidencia essa relação:

A produção da peça foi coletiva, sendo que cada participante ficou responsável por fornecer suporte a uma área específica. Eu, por exemplo, escolhi auxiliar a figurinista. Todos os atores tinham que pesquisar referências para a concepção do figurino de seu personagem. Eu acompanhei a figurinista do curso em brechós e na compra de tecidos e outros adereços. O tecido da camisa que compõe o figurino de Brilhantina foi escolhido por mim e é a única peça de roupa que foi feita pela costureira (SOUZA, 2015, p. 27).

Débora Helena abordou um olhar sensível sobre o corpo e as relações intercorpóreas, estabelecidas durante o processo de criação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*. No trecho acima, evidencia a divisão de tarefas que o permeou, de modo a elucidar que a produção do conhecimento em arte se deu também no fazer.

Criada a dinâmica de trabalho, mesmo no papel de diretora, a perspectiva da docência se fez constante e, nesse sentido, a parceria com a professora Vilma foi de suma importância para o processo. Citando mais uma vez Araújo (2016, p. 33), as funções se misturavam, no entanto, a responsabilidade pelas escolhas feitas recairia desta vez sobre mim, dado que assinava como diretora/professora.

Segundo Anne Bogart, diretora norte-americana e proponente dos *viewpoints* como procedimento para a composição cênica, escolher o que vai e o que não vai para a cena é um ato violento que requer coragem:

Colocar uma cadeira em determinado ângulo do palco destrói todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções possíveis. Quando um ator adquire um momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado durante o ensaio, o diretor pronuncia as palavras fatídicas ‘guarde isso’, eliminando todas as outras soluções possíveis. Essas duas palavras cruéis cravam uma faca no coração do ator, ele sabe que a próxima tentativa de recriar aquele resultado será falsa, afetada e sem vida. Mas lá no fundo o ator também sabe que a improvisação ainda não é arte. Só quando houve uma decisão é que o trabalho pode realmente começar (BOGART, 2011, p. 51).

²⁶ Em consonância à prática supracitada, optei por chamar nossos encontros de *ensaios* ou *encontros*, em vez de *aulas*.

²⁷ “Travessias Encarnadas: Reflexões Sobre o Corpo no Processo de Criação do Espetáculo ‘Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu’”. Memorial de Débora Helena, apresentado à banca (da qual fiz parte) do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, como pré-requisito para a conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro, sob a orientação da professora Dra. Paulina Maria Caon.

Na obra *A Preparação do Diretor: Sete Ensaios sobre Arte e Teatro*, Bogart (2011) apresenta sua experiência como diretora, e reforça que o ato violento da escolha é necessário para a criação. Neste viés, durante o processo de montagem do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, muitas das escolhas não eram, a princípio, bem-vindas por todas/os, sobretudo ao se trabalhar com um modelo de atuação grandiloquente, negado historicamente por currículos de formação. Em certos momentos, a atuação exacerbada gerou riso, constrangimento e desconforto entre as/os estudantes/artistas, visto que significou colocar em prática o que outras/os docentes, durante a Graduação, pediram que evitassem.

Para mim, entretanto, o trabalho sobre as bases do melodrama sempre esteve associado a muito prazer, como uma libertação. Poder lançar-me em exageros, dramatizações excessivas e gestos grandiosos, abusar dos efeitos cênicos, e apoiar-me em uma atuação codificada, fez-me descobrir como esses mecanismos funcionam com o público, à medida que, conforme se tem esse domínio e as escolhas são feitas, o ato teatral ganha contornos outros.

O trabalho de direção, nesse sentido, assemelha-se ao do ator mímico, usando uma expressão de Dário Fo (2004), quando diz que é preciso jogar fora aquilo que se apreendeu da técnica e criar um vocabulário de ações em síntese, escolhendo quais os melhores gestos para manter em seu repertório. Ainda segundo o pesquisador, essas escolhas são decisivas para o processo de criação e determinam qual a forma do espetáculo, influenciando diretamente na qualidade do mesmo.

Propus, então, que iniciássemos os trabalhos a partir de um intenso treinamento corporal aliado à prática de exercícios na linguagem do melodrama francês. Para isso, segui a linha de trabalho proposta por Paulo Merisio, a partir de sua experiência com Phillip Gaulier²⁸, assim como lancei mão de jogos e de exercícios que fui reelaborando ao longo de minha prática nos laboratórios experimentais do Mestrado²⁹, no Núcleo de Melodrama e em oficinas com outras/os artistas. Ainda não sabíamos sobre qual material dramaturgico nos debruçaríamos, se seria um texto preexistente ou se a dramaturgia seria criada em processo colaborativo com o técnico de dramaturgia do curso. Há pouco da dramaturgia francesa do século XIX acessível e traduzida para nossa língua. Assim, o que mais se aproximava de uma

²⁸ Paulo Merisio realizou seu Doutorado sanduíche em Paris, onde pôde cursar o módulo “Melodrama”, que compõe o curso de formação de ator da *École Philippe Gaulier*. A partir dessa experiência com o próprio Gaulier, Merisio, enquanto professor efetivo do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), até 2010, reelaborou e compartilhou muitos dos exercícios aprendidos nesse módulo.

²⁹ Em minha pesquisa de Mestrado, para investigar a atuação melodramática em Almodóvar, coordenei procedimento de pesquisa semelhante ao aplicado pelo professor Dr. Paulo Merisio em sua pesquisa de doutoramento e, assim como ele, optei pelos Laboratórios Experimentais.

matriz melodramática, e que pude acessar naquele momento, foram alguns textos de melodrama de circo-teatro publicados pelo Programa Cena Minas³⁰ (MAVRUDIS, 2012).

Como as experiências que vivenciei com o melodrama partiram, em sua maioria, de situações de pesquisa³¹, pedi que o registro do processo fosse realizado como um diário de bordo, que, ao final, pudesse funcionar como fonte documental para o aprofundamento de minhas pesquisas na área. Seu formato era livre, podendo ser um caderninho, folhas em uma pasta ou em forma de cartas, desde que contivessem reflexões, anotações e/ou desenhos.

Para essa empreitada, defini que os espaços de nossa experiência teatral fossem os formais e não formais de ensino, assim poderíamos ter mais liberdade em relação ao público de nosso processo criativo. Delimitamos que, no âmbito da escola formal, direcionaríamos nossas apresentações para jovens e adultos/os, pois percebo que, em processos voltados para a escola, em sua maioria, toma-se a criança como público-alvo e as outras faixas etárias permanecem fora da experiência teatral. Trabalharíamos, portanto, com as/os estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJAS), as/os quais poderiam reconhecer alguns elementos do melodrama e do circo-teatro, bem como identificar alguns códigos mais tradicionais do teatro antigo. Já no campo do ensino não formal, desejávamos ir para comunidades de bairros, distritos municipais e/ou áreas mais periféricas da cidade, onde poderíamos encontrar um público mais receptivo a um teatro dito popular. Vislumbrava que poderia ser este um ponto positivo em nossa tentativa de comunicação e de aproximação com o público escolhido.

1.3 O grupo Mito 8 de Teatro e o contexto uberlandense

A maioria das/os alunas/os matriculadas/os nos componentes curriculares Estágio Supervisionado em Interpretação/Atuação em Espaços Escolares e Práticas Teatrais I eram também integrantes do grupo Mito 8 de Teatro, coletivo que se formou durante a Graduação³², em 2011, a partir do exercício cênico A Profissão da Sra. Warren, resultado da disciplina

³⁰ Prêmio de fomento do Estado para a circulação artística e a contribuição quanto à formação de público em Artes Cênicas, com o objetivo de incentivar as produções de teatro, dança e circo, por meio do estímulo à produção e às pesquisas de linguagens.

³¹ Ressalto aqui dois Laboratórios Experimentais: (a) o conduzido pelo professor Dr. Paulo Merisio, do qual fiz parte, desenvolvido para sua pesquisa de Doutorado “Um Estudo sobre o Modo Melodramático de Interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais”, e (b) o que coordenei no Mestrado. Ambos os laboratórios se mostraram ricos procedimentos no que se refere à elaboração de fontes para pesquisas.

³² Apesar de mais de vinte anos do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), quase o mesmo tempo do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Uberlândia tem atualmente uma vida teatral pouco expressiva e inconstante. Em contrapartida, recordo-me de viver tempos áureos dos festivais de teatro, empreendidos pela Associação de Teatro de Uberlândia (ATU), nos anos de 2004 a 2009, duas edições do Encontro de Artes Cênicas no Cerrado, promovidos pelo Grupontapé de Teatro, em 2007 e 2009, e sete edições do Festival Latino-Americano de Teatro - Ruínas Circulares, de 2009 a 2015. Em 2011, havia na cidade aproximadamente treze grupos locais com peças em cartaz e em plena atividade. O grupo Mito 8 de Teatro, por exemplo, nasce desse contexto.

Interpretação I do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). O grupo assumia características diversificadas. Sua segunda montagem, *Quincas: o Último Gole*, inspirada na obra *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*, de Jorge Amado, flertava com aspectos da cultura popular. Suas apresentações aconteciam em espaços de rua e em bares, alternando as personagens entre o sagrado e o profano. Com esse trabalho, o coletivo seguiu até 2014, apresentando-se pela cidade de Uberlândia³³ e região.

A partir de outros processos dessa natureza, havia se tornado recorrente no Curso de Teatro o fato de algumas montagens terem uma sobrevida após o fim das disciplinas. Em relação à montagem a que nos dedicávamos, havia, portanto, uma expectativa da turma em criar um espetáculo que pudesse também compor o repertório do grupo Mito 8 de Teatro, o que dependeria da resultante a que chegaríamos. Eram as/os alunas/os matriculadas/os: Anderson Rosa, Débora Helena, Leandro Alves, Renata Paixão, Roberta Liz, Rose Martins e Tatiane Moraes, dos quais somente Débora e Roberta, na época, não faziam parte do grupo.

Eu já as/os conhecia do próprio Curso de Teatro³⁴, pois, em momento anterior, já havia orientado Anderson e Roberta / Renata / Leandro e Rose nos estágios supervisionados da Licenciatura, em que conduziram oficinas práticas à comunidade. Roberta, aos 16 anos, também havia atuado comigo nas montagens³⁵ *Era uma Vez um Rio e Veludinho*, em 2003 e 2004, originadas a partir dos textos da escritora local Martha Pannunzio, e dirigidas por sua filha, a atriz e diretora Lavínia Pannunzio. Já Débora era amiga de longa data e Anderson havia participado do Núcleo de Pesquisa em Melodrama, da Trupe de Truões, conduzido por mim no primeiro semestre de 2014, quando nos aprofundamos em leituras e na prática de exercícios relacionados ao tema. No Núcleo, realizamos duas leituras *melodramáticas*, abertas ao público, de textos do repertório do circo-teatro brasileiro. Compartilhávamos, ainda, do mesmo círculo social como colegas de arte, frequentando os mesmos eventos culturais e as mesmas rodas de amigas/os.

Em resumo, minha relação com cada estudante/artista era diferente, o que refletiu tanto no material físico produzido por elas/es (diários de bordo) quanto na escolha dos papéis que assumiram na montagem. A partir das características dos gêneros de personagens, descritas pelo diretor³⁶ Otávio Rangel (1948) em sua publicação sobre técnica teatral,

³³ Uberlândia, a segunda maior cidade do Estado de Minas Gerais em termos de população e de economia, tem sua identidade cultural marcada por diferentes influências. Destacam-se as mais tradicionais, como a Festa da Congada e a Folia de Reis, compreendidas pela comunidade do bairro Patrimônio.

³⁴ Estava em meu segundo contrato com a Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

³⁵ Realizadas por meio da Lei Rouanet.

³⁶ Otávio Rangel era ator e ensaiador. Autor de peças de teatro e do livro “Técnica Teatral”, Rangel foi diretor de cena do Serviço Nacional de Teatro (SNT).

compreendi que as/os estudantes/artistas se aproximavam de determinados tipos e que, por essa razão, poderiam ter melhor desempenho em papéis específicos. O fato de já conhecê-las/os me permitiu traçar perfis que dialogavam de algum modo, ainda que intuitivamente, com o que Fernando Neves, ator/diretor de família circense, denomina por temperamentos artísticos³⁷, definidos pelo modo como a/o artista lê e responde a determinadas situações na cena, revelando em suas escolhas as suas aptidões, relacionadas, por sua vez, a determinados papéis do teatro de convenções. Digo intuitivamente, porque apenas depois de vivenciado o processo de montagem com o grupo Mito 8 de Teatro é que tomei conhecimento do exercício dos tipos³⁸, elaborado por Neves para indicar o temperamento artístico de uma/m atriz/ator. Essa prática tem o intuito de identificar sua potência e de compreender como opera em cena a partir do conhecimento de seu temperamento. Ainda segundo o diretor, esse procedimento vem do circo, quando, para identificar a habilidade de uma criança circense que a fizesse ter destaque no circo-teatro, pedia-se que entregasse uma carta a alguém do outro lado do palco. Conforme Neves, o modo como a criança resolvia essa simples ação já dava pistas sobre qual papel teria maior habilidade para desempenhar.

Não propus esse exercício para as/os estudantes/artistas que dirigi, mas minha intimidade com o grupo me permitiu fazer algumas apostas intuitivas ao seguir uma lógica muito parecida com o que propõe Neves. Rose Martins, por exemplo, demonstrava maiores responsabilidades para com a companhia. Por essa razão, já havia estado à frente da direção do espetáculo anterior, *Quincas: o Último Gole*, e tinha o respeito das/os colegas. Esses fatores foram importantes para que, na montagem, sugerisse a ela o papel de dama galã.

Já Renata Paixão, em sua trajetória no Curso de Teatro, desenvolveu de modo habilidoso seu trabalho com a máscara e com a arte da/o palhaça/o, além de apresentar características irreverentes no seu trato com as pessoas. Esse conjunto de fatores me fez percebê-la como uma caricata.

Débora Helena, por sua vez, não tinha um trabalho específico com a máscara do palhaço, mas uma destreza corporal precisa e metódica ao se colocar em cena. Na época, não sabia como classificar a atriz detalhista e racional que Débora se mostrava nos ensaios; mais tarde, porém, após tomar conhecimento dos procedimentos adotados por Fernando Neves e das descrições de Otávio Rangel, pude reconhecer que ela tinha aptidão para desempenhar o tipo do baixo cômico ou, seu respectivo feminino, uma *soubrette*.

³⁷ Os temperamentos artísticos, propostos por Fernando Neves, estão aprofundados no capítulo quarto desta tese.

³⁸ Conheci o exercício dos tipos, elaborado/proposto por Fernando Neves, em uma residência artística em São Paulo, no ano de 2017.

Leandro Alves tinha um perfil mais tímido e de poucas palavras, mas também se destacava por sua performance corporal virtuosa. Com belos traços, intuí que ele se daria bem no papel de mocinho/ingênuo.

Anderson Rosa era um dos alunos mais velhos da turma, cursando sua segunda Graduação. De personalidade marcante e de opiniões bem contundentes, próprias de pessoas com um pouco mais de experiência de vida, foi um dos parceiros com quem mais pude aprender. Apostei que seu porte alto e imponente seriam características que contribuiriam para a composição de um vilão – galã.

Roberta Liz, por sua vez, apresentava maleabilidade para o trabalho, podendo se destacar em diferentes papéis. No processo de criação de repertório corpóreo/vocal, descobriu uma fisionomia em que esboçava um sorriso meio sarcástico, cínico, acompanhado de um movimento de braços como se escondesse algo, como um disfarce. Intuí que tais gestos serviriam para compor o gênero de personagem descrito como cínica/o.

Em princípio, pode-se dizer que as descrições acima estariam associadas ao modo de escolha de papéis contextualizado pelo teatro antigo, do início do século XX: pelo *physique du rôle*, aspectos da aparência física da atriz ou do ator que favorecem a escolha de um papel, e pelo sistema de *emplois*³⁹, definido como o conjunto de habilidades relacionadas à imagem, à voz e ao estilo de interpretação da/o artista. No entanto, em trabalhos anteriores, já havia visto quase todas/os em cena, o que também contribuiu para refinar as minhas observações e fazer as minhas apostas para além de aspectos físicos, vocais e habituais, isso é, pude levar em consideração o modo como solucionariam uma situação em cena. Essa observação é essencial para a pedagogia de Fernando Neves, baseada nos temperamentos artísticos. Segundo Kátia Daher:

Essa observação acontece através de exercícios cênicos elaborados por Fernando Neves com o objetivo de expor o ator a situações que, apesar de aparentemente simples, são capazes de revelar as escolhas que efetivam o cumprimento das ações propostas, sendo exatamente essas escolhas que permitem a identificação de aptidões que, tendo como referência alguns papéis do teatro de convenção, indicariam o temperamento artístico do ator (DAHER, 2016, p. 92).

Mesmo sem ainda conhecer sua metodologia, pude fazer escolhas intuitivas por meio da observação cuidadosa do elenco que tinha à disposição. Baseei-me não apenas em referências como a do sistema de *emplois*, prática realizada no Brasil (por exemplo, para a

³⁹ Os conceitos de *emplois* e tipos estão também apresentados no capítulo terceiro – “Tipologia e Temperamento artístico” – da dissertação de Mestrado de Kátia Daher (2017).

escolha de papéis de novelas) desde os tempos do teatro antigo até os dias de hoje, como também na leitura sobre como se organizavam as companhias de melodrama do século XIX (THOMASSEAU, 2005). Mais tarde, porém, encontrei a aplicabilidade desse procedimento nos processos conduzidos por Fernando Neves, investigados conjuntamente à companhia Os Fofos Encenam⁴⁰.

Apesar de realizada nos moldes da prática de teatro de grupo, a montagem⁴¹ esteve sujeita às intercorrências do calendário acadêmico e contou com os prós e os contras dessa relação. Retornamos de uma paralisação e o semestre destinado às disciplinas aconteceu atipicamente entre os meses de outubro e fevereiro. Estreamos em fevereiro de 2015, perfazendo oito apresentações: um circuito⁴² por escolas públicas de Uberlândia e pelo centro comunitário de um dos distritos da cidade. Ao início e ao fim de cada apresentação, foram propostas ações formativas de mediação para, fundamentadas/os na Pedagogia do Espectador, de Desgranges (2003), refletirmos sobre o lugar da/o artista/docente.

Anteriormente a todas as apresentações, e após montarem o cenário e vestirem seus figurinos, as/os estudantes/artistas maquiavam-se dentro do próprio cenário, assim toda a preparação era feita aos olhos das/os espectadoras/es. O intuito dessa ação era revelar aspectos da arte do ofício teatral, desde o descarregar dos cenários até o início do espetáculo. Tal escolha tinha o caráter pedagógico de instrumentalização dos indivíduos que por ali transitavam e/ou das/os curiosas/os pelos elementos técnicos e subjetivos constituintes da prática; por sua vez, as/os estudantes/artistas tinham como instrução agir naturalmente, mas atentando-se para o movimento do entorno. Nas escolas, por exemplo, observamos que se intensificavam as idas das/os alunas/os ao banheiro/bebedouro, dado que, ao verem a movimentação, tinham ânsia de saciar sua curiosidade a respeito do que estava acontecendo. A descida das turmas para o pátio, ou para o local destinado à apresentação, também acontecia devagar, sala por sala, o que lhes permitiu acompanhar os minutos finais de um breve aquecimento corpóreo-vocal em roda da área de cena. Nessas ocasiões, observamos como um evento teatral altera por completo a rotina escolar.

⁴⁰ O grupo de teatro Os Fofos Encenam teve início em 2001, na cidade de São Paulo, com o espetáculo “Deus Sabia de Tudo...”, cuja direção e dramaturgia são de Newton Moreno. Em 2003, o grupo passa a se dedicar aos estudos do circo-teatro, a partir do acervo da família de tradição circense Arethuzza – Santoro – Neves, do então ator/diretor da companhia Fernando Neves. O grupo recebeu muitos prêmios, dentre eles pela pesquisa sobre o universo do circo-teatro.

⁴¹ O processo de montagem de “Por Ti Não Importa Matar ou Morrer” e a condução técnica desse trabalho estão detalhados no capítulo terceiro desta tese, pois é nele em que se encontram as investigações, as experimentações e as resultantes da articulação dos elementos de criação pertinentes ao melodrama e de referências do circo-teatro.

⁴² Tenda do E, bloco 3M, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Escola Municipal Professora Josiany França; Escola Municipal Cecy Cardoso Porfírio; Escola de Educação Básica (ESEBA); Escola Municipal Professor Ladário Teixeira; Escola Municipal Professor Leôncio do Carmo Chaves; Centro Comunitário Cruzeiro dos Peixotos.

O jogo de atuações que se instaurou nas apresentações legitimou a opção por esse desvelamento do fazer teatral: artistas da vida real se preparando para entrar em cena e interpretar o papel de artistas de uma companhia circense prestes a encenar uma peça de melodrama.

Em sala de ensaio, na etapa final do processo de montagem, cada estudante/artista escreveu uma carta contando porque escolheu fazer o Curso de Teatro. Além disso, elaboramos algumas perguntas em torno da escolha profissional do público, visto que era composto, em sua maioria, por alunas/os dos anos finais do ensino fundamental, do ensino médio, ou por jovens. Assim, ao fim de cada apresentação, tais perguntas foram deixadas para que cada atriz/ator do elenco, sorteada/o previamente, buscasse a sua carta e fizesse a leitura. Esses momentos foram bastante emotivos, por tudo o que simbolizavam. Eram estudantes/artistas, na iminência de se formarem artistas/docentes, apresentando-se no espaço da escola, lugar repleto de afetividade e de memórias de seu tempo de infância e de juventude. Na voz de Débora Helena, que vivenciou o processo de montagem, cito abaixo algumas de suas reflexões:

Ao me questionar sobre qual seria a importância do teatro na escola, penso em trechos da minha trajetória escolar, como nas vezes em que uma ideia simples me mobilizava a criar. Eu costumava marcar com duas ou três amigas os ensaios na casa da avó de uma ou da outra para apresentarmos geralmente na hora do recreio ou então encontrávamos brechas para realizar as apresentações em outros momentos. (...)

(...) sobre a forma que utilizaríamos para fazer a mediação após as apresentações nas escolas, surgiu a ideia de escrevermos cartas, como mencionado acima, que revelassem nossa relação com o teatro e também com o processo de criação do espetáculo que seria apresentado. Dessa forma, almejávamos compartilhar com o público das escolas nosso ponto de vista sobre o processo de criação e de produção do espetáculo para que ele pudesse entrar em contato com a realidade de quem faz arte no Brasil hoje (...) Em minha percepção, a leitura das cartas, após cada apresentação, constituiu o momento de embricamento entre o universo ficcional proposto pela peça e a realidade expressa em fragmentos de fatos vividos por cada ator. Como resultado, percebo que houve uma “infecção emocional”, principalmente por parte de nós atores que, sem exceção, sempre nos emocionávamos ao compartilhar e presenciar o colega dividindo com o público acontecimentos pessoais de grande importância para cada um (SOUZA, 2015, p. 36).

A troca entre as/os atrizes/atores e o público teve por objetivo instaurar uma conversa a respeito da escolha por ser artista, tema abordado na peça original *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Soffredini, e mantido em nossa adaptação. De um lado, Aleluia Simões (*Dolores Prazeres*, em nossa versão) não escolheu sua profissão, visto que já nasceu sob a lona de um circo; de outro, Cancionina Song (*Lucinha Artes*) sonha ser artista, mas pouco

compreende as implicações desse ofício. Consoante Débora Helena, a opção por essa ação formativa pode ter “infeccionado” as/os espectadoras/es, não permitindo o distanciamento necessário entre atrizes/atores e público para que a ação pedagógica se completasse. Hoje, porém, percebo que as escolhas que envolveram o processo de criação dessa montagem foram pensadas mais do ponto de vista do elenco do que da plateia, dado importante para se pensar um espetáculo que tinha como uma de suas referências o circo-teatro.

Encerrados os componentes curriculares e o circuito pelos espaços escolares, o *boca a boca* da plateia foi grande e teve como consequência alguns convites para a realização de apresentações gratuitas, em parceria com outros grupos locais em seus respectivos espaços de formação. Tendo o coletivo Mito 8 de Teatro o interesse em amadurecer esse trabalho e em adquirir mais experiência, seguiram-se as apresentações. Todavia, seguir com a montagem em caráter profissional implicou em adaptações e novas responsabilidades, como, por exemplo, a redistribuição dos papéis para outros membros do grupo e convidadas/os. O segundo elenco⁴³ foi, então, formado por Leandro Alves, Renata Paixão, Roberta Liz, Rose Martins, Rafael Patente em alternância com Welerson Filho (ambos substituindo Anderson Rosa), Gabriela Neves (em substituição a Tatiane Moraes), e Ernane Fernandez (em substituição a Débora Helena).

Em Uberlândia, é comum a prática de organização coletiva para aquelas/es que querem permanecer fazendo teatro. São, geralmente, grupos de estudantes da universidade federal da cidade, que buscam, para além de seus muros, trilhar um encontro com o público. Esse cenário define basicamente o modo de produção local da maioria das/os artistas, delineado a seguir: a preparação de uma peça entre seis meses e um ano; a permanência dela em repertório por cerca de um ou dois anos; a iniciação de um novo projeto; e o percurso dos mesmos caminhos do projeto anterior. Nesse período, é comum que façam uma ou duas estreias (a primeira na universidade, dentro dos eventos promovidos pelo próprio Curso de Teatro; a outra, de curta temporada, em algum dos poucos espaços locais existentes); que concorram a editais de circulação pelos *campi* em unidades vizinhas, caso ainda haja vínculo com a universidade; que participem de um ou dois editais da cidade; que se apresentem em festivais regionais de pequeno porte; e, com sorte, tendo um projeto de lei aprovado pelo Programa Municipal de Cultura, que circulem por escolas e distritos próximos.

Esse é, mais ou menos, o percurso e o tempo de vida de uma montagem em Uberlândia, tendo sido também o de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, entre 2015 e 2017.

⁴³ O segundo elenco foi formado em função da conclusão das disciplinas e da formatura da turma, que, após esse período, mudou-se parcialmente de cidade à procura de novas experiências profissionais.

Ademais, a impossibilidade de levar o espetáculo para outros estados que não o de Minas Gerais, em razão da limitação no contrato de direitos autorais, e o desejo do grupo por algo novo foram alguns dos motivos que determinaram o fim desse trabalho.

1.4 Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu, de Carlos Alberto Soffredini

1.4.1 Os textos do circo-teatro e o reencontro com uma dramaturgia esquecida

O Núcleo de Pesquisa em Melodrama surgiu, em 2014, em virtude do desejo de me aprofundar nas pesquisas sobre o gênero e munir-me de novos questionamentos, dando continuidade às minhas pesquisas acadêmicas. Para sua composição, convidei os integrantes do grupo Trupe de Truões, estendendo o convite à comunidade de estudantes/artistas da academia e a interessadas/os no assunto. Das/os artistas, estudantes de teatro e curiosas/os que apareceram nos primeiros encontros, sete pessoas de diferentes contextos se tornaram frequentes nos encontros seguintes. Como grupo, desejávamos ampliar os estudos do melodrama e voltar o olhar para algo mais próximo de nós. Por essa razão, cercamo-nos de referências do circo-teatro brasileiro, em busca de um tempo/espço onde pudesse haver o reconhecimento do nosso próprio modo de atuar. Retomei, então, o início de minhas pesquisas laboratoriais e tive acesso às seguintes versões de textos de circo-teatro: E o Céu Uniu Dois Corações, Três Almas para Deus, e Maconha o Veneno Verde, todos escritos à mão e pertencentes ao circense Humberto Marques Ribeiro, conhecido em Uberlândia como o palhaço Futrika⁴⁴.

Para o planejamento das atividades do núcleo, tivemos acesso também à publicação 36 Peças: Textos de Dramaturgia [do] Circo-Teatro (Drama e Comédia), organizada e publicada por Sula Mavrudis (2012), por meio do Prêmio Cena Minas, da Lei Estadual de Incentivo à Cultura e sob a chancela do extinto Ministério da Cultura. Cabe-se dizer que essa publicação se trata de uma coletânea de versões de textos adaptados de circo-teatro, que não correspondem aos originais. Na época, entretanto, eram a referência mais próxima e acessível para adentrarmos no universo da dramaturgia do circo-teatro brasileiro, de modo que selecionamos alguns para leitura, assim como trechos da obra O Melodrama, de Thomasseau (2005), por meio da qual pudemos obter referências relacionadas a aspectos técnicos do

⁴⁴ Humberto Marques Ribeiro, circense da família Tangará, circulou com o Circo Transguará. Fixou moradia em Uberlândia, tendo falecido em 2018. Nos últimos anos, apresentava-se como o palhaço Futrika em festas de aniversários e em comércios da cidade. Era frequentemente convidado para participar de alguns projetos culturais em memória do circo, como o Projeto Circo Cultural na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), bem como consultor artístico na remontagem de algumas *skets* e números circenses tradicionais em “Os Reprisantes”, do grupo local de palhaços Anjos da Alegria.

gênero. Os encontros semanais nos permitiram aprofundar nesse modelo de atuação, explorando os diferentes papéis, construindo efeitos melodramáticos e experimentando o trabalho com alguns elementos da convenção teatral, como a triangulação e a criação de climas por meio de sonoplastia, realizada com objetos e trilhas sonoras de filmes antigos. Como resultado, fizemos as leituras *melodramáticas* dos textos *A Louca do Jardim*⁴⁵ e *Coração Materno*⁴⁶, abertas ao público.

Destaco o trabalho realizado a partir do texto *Coração Materno*, para o qual pudemos nos dedicar um pouco mais a contento. Inicialmente, fizemos uma leitura ainda com o texto em mãos, pois se tratava assumidamente de uma leitura dramática. Em seguida, aventuramos-nos compondo quadros de cenas com um repertório de gestos melodramáticos, investigados ao longo dos encontros, uma caracterização com adereços específicos, utilizados para identificar cada papel, bem como telões e mobília para compor a cenografia. Essa experiência nos mostrou ricas possibilidades de teatralidade, e o desejo de verticalizá-la em uma possível encenação veio a desaguar um pouco mais tarde, em outro contexto e outras condições. Apresento, abaixo, a imagem de divulgação da leitura *melodramática* de *Coração Materno*.



Fotografia 1: Imagem de divulgação da leitura *melodramática* de *Coração Materno*. Núcleo de Pesquisa em Melodrama da Trupe de Truões, 2015.

⁴⁵ Texto de J. Silva, livremente inspirado na obra de Major Claudino dos Lagos.

⁴⁶ Texto de J. Silva, referente à versão contida na coleção de Sula Mavrudis. Outra versão existente é a adaptação de Alfredo Viviani da música homônima de Vicente Celestino.

1.4.2 A escolha do texto dramático para a montagem

Ao longo dos componentes curriculares, demos início ao trabalho corporal, com base em exercícios acrobáticos, à composição do repertório gestual, a partir dos papéis do melodrama, e à iniciação do estilo de atuação, por meio de exercícios e de jogos teatrais, bem como de situações improvisadas⁴⁷. O desafio posterior foi definir sobre qual material dramático nos debruçaríamos para, enfim, colocar tais recursos em prática a serviço de uma narrativa.

A partir de minha experiência anterior, na coordenação do Núcleo de Pesquisa em Melodrama, trouxe para o grupo a coleção 36 Peças: Textos de Dramaturgia [do] Circo-Teatro (Drama e Comédia), de Mavrudis (2012), para que nos debruçássemos sobre ela. Cada estudante/artista se comprometeu em escolher um texto e, em seguida, trazer para a turma suas impressões a esse respeito. Deveriam, ainda, responder se identificavam nele elementos melodramáticos, e se valeria a pena (ou não) a sua montagem, apresentando justificativa.

Dos textos escolhidos, Coração Materno foi novamente um dos destaques, ocupando o centro de nossas discussões. Isso veio ao encontro do meu desejo, o de realizar sua montagem a partir de referências do circo-teatro, porém surgiram alguns obstáculos: primeiramente, não tínhamos o número suficiente de artistas e nos questionamos quanto aos riscos e à relevância da reconstituição de um modo de fazer teatro diretamente ligado ao seu contexto. Ademais, tivemos dúvidas se a montagem nos conduziria a reflexões no campo do artista/docente, pertinentes à ementa da disciplina. Havia ainda um terceiro ponto: o desejo do grupo de criar algo que dialogasse com uma estética mais contemporânea, com base em outras referências dramáticas.

Foi então que me lembrei do texto Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu, do brasileiro Carlos Alberto Soffredini⁴⁸, fruto de sua vivência e de sua pesquisa pelo universo popular e circense. Dramaturgo, buscou uma linguagem teatral brasileira no contato com elementos e personagens reais, atuantes nos circos-teatros paulistas ao final dos anos 1970 e início de 1980. Seu texto é construído sob a forma de metateatro: uma trupe circense, em meio às dificuldades de subsistência, leva ao público diferentes números de variedades, assim como a apresentação do melodrama Coração Materno, inspirado na música homônima de Vicente Celestino. A música de Celestino e a adaptação do texto de Alfredo Viviani serviram como

⁴⁷ As situações improvisadas estão detalhadas mais tecnicamente no capítulo terceiro desta tese.

⁴⁸ Carlos Alberto Soffredini [1939-2001] é natural de Santos (SP). Com formação em Letras, foi dramaturgo, ator formado pela Escola de Artes Dramáticas (EAD) da Universidade de São Paulo (USP) e diretor de teatro. Autor de mais de vinte e dois textos de diferentes estilos, escreveu também para o rádio, além de roteiros para o cinema e a televisão.

fonte de inspiração para a escrita de Soffredini. Explico: Soffredini escreveu um texto que se tratava de uma releitura da obra original; em seguida, mesclou sua leitura da obra de Celestino com a realidade do universo do circo, resultado de seu contato direto com artistas circenses.

Segundo a pesquisadora Eliane Lisbôa, o caráter parafrásico era algo presente no modo de escrita de Soffredini, que, na maioria das vezes, partia de obras anteriores como fonte de estímulo para sua criação. Mas ele ia além disso. No que se refere ao texto *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, em que a citação à obra anterior é explícita, e que não faz questão alguma de não ser, Lisbôa (2001, p. 63) ressalta sua maturidade, autonomia e liberdade como dramaturgo, a seguir: “Soffredini aprimora-se no domínio do uso de um texto anterior como base para a construção da peça, com o agregamento de muitos outros elementos que lhe permitem construir uma obra outra em resultado dessa somatória”. Nesse trecho, Lisbôa ressalta sua originalidade ao sobrepor diferentes elementos textuais como uma estratégia criativa. Essa estratégia se dava não apenas pelos materiais diversos de que Soffredini lançava mão, mas também pela mistura e pela sobreposição de estilos de linguagem, como confirmado na citação abaixo.

De fato, o autor se permite todas as experimentações, desde a reescrita da obra de outro autor, aproveitando exclusivamente sua ideia, ou mantendo o estilo e mesmo discursos ou situações do texto original, até a diálogos com sua própria dramaturgia, assim como com outras linhas de discurso, através da introdução de elementos melodramáticos no drama, por exemplo (LISBÔA, 2001, p. 73).

A inserção de caráter melodramático no drama foi o que mais me chamou a atenção na obra *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, pensando nas possibilidades de alternar nuances interpretativas distintas. Assim, a escolha por esse texto me pareceu oportuna para investigar a estética e o modo de atuação do melodrama francês, a partir das referências teóricas de Jean-Marie Thomasseau, e das práticas de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, em diálogo com o melodrama realizado nos circos-teatros brasileiros, já com certas apropriações.

Estava posto, porém, o fato de que não dominávamos o modelo melodramático francês de atuação, nem tínhamos herança de vivência circense. Em outros termos, e usando uma expressão de Soffredini, não tínhamos serragem nas veias:

Quando dizemos que um artista tem serragem nas veias, isso significa que ele nasceu artista, nasceu talhado para essa função. Essa expressão, é claro, tem origem no circo. Para esses artistas que têm os avós, os pais, os irmãos, os tios, todos nascidos no circo, ter serragem nas veias é mais do que uma expressão. É ter no seu ofício quase uma sina, é não ter sangue e sim tradição (SOFFREDINI, R. 2010, p. 11).

A analogia estabelecida entre a serragem e o sangue correndo nas veias é uma expressão de origem circense relacionada ao modo de ser e de fazer das/os artistas de circo. É como se em suas veias corresse, ao invés de sangue, serragem⁴⁹, tradicionalmente posta no chão sobre a lona como um hábito repetido por anos a cada praça, uma prática passada de geração para geração.

Como pesquisadoras/es e estudantes de teatro, e na tentativa de entender esse universo, buscamos conhecimento que nos auxiliasse na preparação para o desempenho de papéis como ingênua, dama galã, dama central (mocinha ou vilã), galã (herói ou vilão), cômico e caricata, a exemplo de como era feito nos circos-teatros brasileiros. Em pesquisas desse tipo, o procedimento mais profícuo é lançar mão do que ainda se tem alcance: leituras sobre o tema, entrevistas com atrizes/atores mais tradicionais do circo, áudios e gravações de apresentações antigas, bem como histórias de quem já viu ou ouviu falar sobre o universo circense. Neste sentido, como primeiro passo, a escolha por um autor que pôde se embrenhar nesse ambiente, como o fez Soffredini, parecia-nos um caminho coerente, tendo ele traduzido um pouco do que viveu em forma de dramaturgia e em seu texto *De um Trabalhador Sobre seu Trabalho*⁵⁰.

1.4.3 A adaptação da obra original e a abertura de possibilidades investigativas

A primeira leitura de *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* foi de suma importância para perceber, de imediato, que as/os atrizes/atores assumiriam pelo menos duas camadas de atuação: a das personagens que trabalham no circo e a das personagens que fazem parte do melodrama *Coração Materno*. Imaginamos que o registro de atuação da primeira camada poderia ser algo mais realista, modelo que as/os estudantes/artistas já estavam acostumada/os a investigar dentro do Curso de Teatro. Já o registro de atuação da segunda camada, como supõe o modo melodramático de se interpretar, poderia ser mais grandiloquente e vigoroso, modelo com o qual ainda não estavam totalmente habituadas/os.

⁴⁹ Explicação dada por Alexandre Malhone, circense da família Guaraciaba, filho de Guaraciaba Malhone. Segundo Alexandre, a serragem era colocada para limpar o terreno e não sujar a lona ou, ainda, em cima do picadeiro com o intuito de deixá-lo mais macio para as movimentações de números acrobáticos ou de animais de pequeno porte. A serragem podia ser também substituída pela palha de arroz com a mesma função.

⁵⁰ Vide nas referências bibliográficas desta tese.

Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu foi escrito entre os anos de 1978 e 79 e é fruto do contato de Soffredini com famílias de circo da periferia de São Paulo. Conta a história de uma trupe circense à beira de encerrar suas atividades e que, para não perder seu público, abre-se a todo tipo de intervenção, desde números musicais, teatro de revistas, esquetes, paródias, até apresentações de dramas (melodramas) e de comédias, uma realidade que ocorreu nas mais diversas companhias circenses do Brasil, influenciadas pelo advento dos meios de comunicação como o cinema, o rádio e, mais tarde, a televisão.

A peça tem como pano de fundo a letra da música Coração Materno, de Vicente Celestino, que conta a trágica história de uma moça que, em uma brincadeira sem importância, pede que seu admirador apaixonado lhe traga o coração de sua mãe como prova de amor. Inebriado pela paixão e a pedido de sua amada, ele o faz, arrancando o coração da mãe. No meio do caminho, porém, tropeça e deixa o órgão muscular cair no chão. A figura da mãe aparece, em seguida, dizendo para voltar e buscar o coração para a moça, o que demonstra seu amor incondicional pelo filho.

As personagens dessa peça estão descritas a seguir: *Mãezinha / Aleluia Simões*, dama galã, dona da companhia; *Amada Amanda*, cínica, que deseja ser a grande estrela do circo; *Cancionina Song*, filha de pai rico que quer se tornar atriz; *Dona Virgínia*, *soubrette* ou caricata, amiga de dona Aleluia, fã do circo e do teatro; *Campônio*, ingênuo, filho de dona Aleluia, ex-menino-prodígio, com trinta anos e aparvalhado; *Ruy Canastra*, galã sonso, apresentador da companhia; *Lologigo Valadão*, vilão, parceiro de Amada Amanda; e *Brilhantina*, cômico, uma espécie de faz-tudo do grupo.

Na peça de Soffredini, há um jogo de realidades e de ficções em que o enredo da música de Celestino se mistura à realidade da companhia como metalinguagem. Na música, por exemplo, Aleluia Simões é capaz de dar à vida a seu filho; no enredo de Soffredini, por sua vez, a atitude altruísta de Mãezinha representa o amor incondicional à companhia, pela qual é capaz de dar a vida. Assim como na música, na peça, Campônio está cego de amores pela vilã/cínica Amada Amanda, sendo convencido por ela a arrancar o coração de sua mãe. A partir disso, Amanda e Valadão, seu cúmplice, têm o caminho livre para se tornarem os novos donos da companhia.

Lisbôa (2001) divide a peça em níveis, sendo o primeiro o da realidade das atrizes e dos atores que estão em cena. O segundo é ficcional, porém corresponde ao real dentro da trama, em que estão as personagens que trabalham nos bastidores do circo. Esse nível é ainda intercalado por um terceiro, ficcional, que corresponde à cena propriamente dita, representada

pelos papéis que desempenham no melodrama *Coração Materno*, bem como nos quadros musicados, no caso da versão original.

As constantes quebras, propostas pela própria estrutura do texto e em consequência da alternância de níveis, expõem situações pelas quais passaram as/os circenses entre os anos de 1950 e 70, como as crises vivenciadas em decorrência do avanço da tecnologia, da diminuição das plateias, da carência de recursos para as produções populares e da falta de valorização da arte neste país.

Em 1979, um artigo de jornal faz referência a uma apresentação de *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*. Um de seus trechos está recortado a seguir.

A peça é uma elegia ao teatro e a quem o faz. Mostra os bastidores de uma companhia de teatro e suas dificuldades financeiras e de espaço cultural, e principalmente a luta de pessoas de vários níveis para fazer teatro ou qualquer tipo de arte num país subdesenvolvido e colonizado culturalmente (DEL RIOS apud LISBOA, 2001, p. 331).

Acima, o recorte do jornal reforça a dificuldade vivida pela classe artística na época, também refletida no texto, ao abordar a busca dessas/es artistas por reconhecimento de um teatro com características próprias e autorais, frente a uma realidade cooptada por hábitos estrangeiros. Essa busca ainda encontra ressoadores nos modos de produção, principalmente do interior do país, portanto o trabalho com o texto de Soffredini permitiu tanto uma reflexão crítica, em termos de estética, quanto social, no que tange às agruras da vida de artista em nosso país.

Para atender àquele grupo específico de estudantes/artistas, como é de praxe em processos acadêmicos dessa natureza, e com o intuito de investigar camadas de atuações distintas, vimos a necessidade de dar um enfoque maior ao melodrama encenado na trama. Em razão disso, a dramaturgia original precisava ser revista.

Como relatei, o texto de Soffredini tem uma forte relação com obras anteriores, a música de Vicente Celestino e a adaptação do texto de Alfredo Viviani. Semelhantemente, tivemos que lidar com uma questão que também nos aproximou de seu modo de criação. Optamos por uma adaptação do texto original, em função de fatores como tempo, habilidades musicais, número de personagens, aportes para produção e, principalmente, por uma questão de alinhamento dos objetivos do trabalho sem, no entanto, descaracterizar ou opor-nos à ideia original. Pelo contrário, sua estratégia de escrita muito nos agradou, de modo que nosso

desejo era homenagear o autor, evidenciando, como síntese do texto original, nosso recorte de pesquisa, a relação do melodrama com o circo-teatro brasileiro.

Concluimos, então, que as cenas musicadas e a inserção de esquetes e de números cômicos poderiam ser adaptadas para enxugar o texto, e/ou substituídas por mais cenas do melodrama *Coração Materno*, a fim de reforçar nossa opção de investigação. Assim fizemos.

A princípio, pensamos que apenas a retirada de algumas cenas resolveria as necessidades supracitadas, mas logo vimos que o corte a seco poderia comprometer o desenvolvimento do enredo. Por esse motivo, o dramaturgo do Curso de Teatro, Luiz Leite, propôs os primeiros cortes e as primeiras adaptações para que iniciássemos o trabalho de levantamento das cenas, dado que já estávamos no meio do semestre. Iniciamos a marcação, começando pelas cenas mais importantes para o desenvolvimento da peça. Em razão do afastamento⁵¹ de Luiz Leite, porém, convidamos, para nos auxiliar nessa tarefa, o pesquisador e dramaturgo Rafael Lorrán⁵². Na época, Lorrán residia em Uberlândia e vinha de ricas experiências no campo do teatro de influências regionais e populares. Ele assistiu a um ensaio das cenas que havíamos levantado e, a partir do que conversamos ser nosso desejo, debruçou-se sobre a dramaturgia original proposta.

Como se aproximasse das estratégias de construção soffrediniana, talvez percebendo o modo de trabalho de Soffredini e se deixando inspirar por ele, Lorrán percorreu por universos da cultura brasileira: inseriu novos provérbios, brincou com ditos populares, fez uso de jogo de palavras, causos e canções, sem, no entanto, perder a essência da narrativa. Vale a pena lembrar que práticas semelhantes eram realizadas por artistas circenses, quando precisavam adequar os textos ao material humano e financeiro que tinham disponíveis. A exemplo disso, a pesquisadora Daniele Pimenta traz uma passagem em que evidencia essa prática adaptativa:

A dramaturgia circense, nessas companhias, estabeleceu-se prioritariamente a partir de adaptações de romances e folhetins. O público do interior recebia com entusiasmo as companhias circenses que lhes trouxessem versões encenadas das histórias até então acompanhadas, muitas vezes, à mercê de viajantes, portadores das novidades das capitais (PIMENTA, 2009, p. 43).

Para nossa adaptação, criamos novos nomes para as personagens, tentando obedecer a mesma lógica de Soffredini. Aleluia Simões era *Dolores Prazeres*; Amada Amanda era *Mara Amada*; Dona Virgínia era *Dona Emerinda*; Ruy Canastra e Lologigo Valadão se fundiram

⁵¹ Em função de seu Doutorado.

⁵² Rafael Lorrán é Mestre em pesquisa relacionada às narrativas populares e à dramaturgia, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Nesse curso, atuou como professor substituto de teatro no período de 2015 a 2017. Hoje é diretor técnico concursado na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

em *Vicente Valadão*; Cancionina era *Lucinha*; Brillhantina era *Bambolina*; e Campônio permaneceu *Campônio*, em função da música de Celestino.

Em nossa versão, a personagem Brillhantina passou por uma profunda transformação, talvez a maior delas. A partir de uma fusão entre os perfis de Ruy Canastra, o de apresentador, e de Brillhantina, o de contrarregra/faz-tudo, passou a se chamar *Bambolina*, uma espécie de mestre de cerimônias que está à espreita de todas as cenas: ele tudo sabe e tudo vê, assumindo características meio místicas, pois se comporta como se já soubesse o fim trágico daquela história antes mesmo de contá-la.

Nos trechos abaixo, a estudante/artista Débora Helena, que interpretou Bambolina em *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, comenta a respeito do quão necessário foi o entendimento da obra pelo grupo, bem como o trabalho de Rafael Lorrán (dramaturgo) em relação à reestruturação de sua personagem.

[...] surgiu a ideia de ele ser uma espécie de apresentador/narrador e contra regra da Companhia de Circo de que trata o texto. Entretanto, a quase ausência de falas restringia minha atuação nos ensaios; eu improvisava algumas frases entre uma cena e outra na tentativa de conectá-las, mas não conseguimos solucionar essa questão dramaturgicamente. As improvisações estavam soltas, desconectadas do todo e a compreensão da obra bastante fragmentada. Buscávamos, nesse ponto do trabalho, um entendimento do todo da obra e a função que cada personagem exercia na trama no sentido do que representava sua presença no texto para o desenvolvimento do enredo. Por isso, surgiu a necessidade de procurarmos um dramaturgo que adaptasse o texto original, muito extenso, e que reestruturasse a função do meu personagem na trama.

[...] Dessa forma, havia apenas uma cena em que eu trabalhava todo encontro. Essa era a situação até o momento da chegada da adaptação do texto, que se deu praticamente no fim do semestre, pouco antes da estreia do espetáculo em nosso primeiro ensaio geral (SOUZA, 2015, p. 22).

Sobre como a adaptação do original *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu* impactou nosso processo, Débora relata como as falas de Bambolina foram criadas e estruturadas por Rafael Lorrán e pondera o quão certo ele foi, ainda que ausente de parte do processo de investigação, ao capturar a essência da personagem presente no imaginário das/os estudantes/artistas do grupo. A seguir:

Com o texto em mãos, já no final do semestre, tive de me adiantar em relação aos colegas que já tinham decorado boa parte de suas falas. Em contrapartida, praticamente todas as falas de Brillhantina foram criadas no processo de adaptação da obra original. Basicamente, suas falas foram estruturadas em versos que introduzem e contextualizam cada cena. Lembro-me que a primeira leitura coletiva da adaptação do texto, que se deu na presença do dramaturgo, causou diversas reações no grupo. Cada um leu as falas de seu personagem e sempre que eu lia as

minhas, nos divertíamos e deliciávamos juntos com as novidades e surpresas da figura que acabava de nascer. Ao final de cada fala parávamos para rir da forma como Brilhantina havia sido concebido por alguém que, mesmo não tendo acompanhado todo o processo prático de investigação da peça, conseguiu capturar a essência que parecia habitar tanto o meu imaginário quanto o imaginário do grupo (SOUZA, 2015, p. 26).

O grupo era composto por sete estudantes/artistas, mas oito pessoas eram necessárias para a representação dos papéis. Por essa razão, a personagem Ruy Canastra, que acumulava muitas funções no texto original, teve em nossa versão seu perfil dividido em dois: suas características foram repartidas entre as personagens *Bambolina* e *Vicente Valadão*. Sua função de apresentador, por exemplo, passou para Bambolina, que assumiu um caráter de maior expertise dentro da história. Tendo sofrido alterações, adquiriu características de baixo-cômico, como se pode ver nas descrições⁵³ de Rangel (1948) e de Andrade (2010), a seguir.

Mede-se pela craveira dos 30 a 35 anos. Fisionomia aparvalhada. Gestos de lorpa, chocantes e grosseiros. Estúpido no todo e em tudo. Formam a falange do gênero os seguintes tipos: criados, copeiros, cozinheiros, vendedores ambulantes, quitandeiros, carvoeiros, mata-mosquitos, soldados, marinheiros, fuzileiros, recebedores, motoneiros, motoristas, trocadores, “olheiros”, mulatos pernósticos, etc. Em suma: o Baixo-Cômico é personagem copiada à baixa camada social. Banida da comédia, propriamente dita, fixou-se na de Costumes ou na Farsa (RANGEL, 1948, p. 93).

No circo-teatro, pelo simples fato de que esse tipo era sempre vivido pelos atores que já possuíam experiência anterior como palhaços, o baixo-cômico acabou por se converter na alma do espetáculo. É o centro das atenções da plateia. Exatamente por desempenhar sempre uma função subalterna, tudo lhe é permitido em termos de hábitos e costumes, inclusive parodiar a classe dominante. O baixo-cômico é o herdeiro direto do Arlequim da *Commedia Dell'Arte* que se submete a qualquer coisa em troca de um prato de comida, visando unicamente à sua subsistência (ANDRADE, 2010, p. 147).

Em nossa adaptação, *Vicente Valadão* (junção de Lologigo Valadão e Ruy Canastra, da versão original) assumiu os contornos de um galã-cínico, passando a insinuar que tinha uma relação com Dolores Prazeres, a quem estava vinculado por tê-lo tirado da sarjeta e sustentado como homem e como artista. Para fortalecer os motivos que justificassem a maldade do vilão e da vilã no golpe contra a matriarca dona do circo, Valadão mantinha um caso às escondidas com Mara Amada. Por estar preso à Dolores, o casal de amantes planejava, então, um golpe fatal para tirá-la da jogada e se tornarem donos da companhia, o que coaduna com a versão original.

⁵³ As descrições de Rangel (1948) e de Andrade (2010) assemelham-se à descrição do diretor Fernando Neves (pertencente à quarta geração da família Arethuzza), fornecida a mim oralmente em entrevista no dia 12 de fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo.

Mantivemos, no texto adaptado, as orientações de Soffredini para se dizer os nomes reais das atrizes e dos atores no prólogo de abertura. Ademais, optamos por apresentá-las/os descrevendo algumas de suas características e anunciando os papéis que representariam na trama. Quando apresentada no espaço da universidade e/ou para a classe artística, essa estratégia gerou muito riso: como as/os estudantes/artistas eram conhecidas/os na cidade, a descrição que faziam era rapidamente identificada pela plateia. Também nas ocasiões em que o público foi composto por alunas/os de escolas públicas ou da comunidade, o texto adaptado por Lorrán, aliado aos gestos das/os estudantes/artistas, garantiu que a plateia entendesse o recado. Ou seja, funcionou a contento.

Apresento, adiante, um exemplo relativo à personagem Campônio. No texto original, consta o seguinte:

MÃEZINHA	(rápida, falando) Trazemos agora, provem, Um ator que, muito jovem, É grande, vocês vão ver. Campônio ele vai viver. Igual não vão encontrar. Semelhante nem vestígio. (ênfase) Nosso menino-prodígio...
----------	---

(Com grande ênfase diz o nome do ator que vai fazer o CAMPÔNIO. Entra CAMPÔNIO vestido de jornalista. MÃEZINHA e CANASTRA puxam aplausos.)

CAMPÔNIO	Olha a noite... Cai a noite... Sou um pobre jornalista Eu não tenho paradeiro Pois vivo de drama em drama Fazendo rir pra viver. Eu, por mim, quem dera ter Nascido em outra cama... Ai, ai, que belo destino!
----------	--

MÃEZINHA	... Num talentoso menino Os senhores têm à vista...
----------	--

CANASTRA	Prodígio de sacanagem Que por só pensar bobagem Inda é menino... aos trinta... (MÚSICA)
----------	--

Em nossa adaptação, porém, ficou assim:

BAMBOLINA

– Respeitável Público,
boa noite!
É com a Máxima, com a Vera, com a...
(*nome de alguém da plateia*)
e com a maior satisfação que eu vos apresento
o grupo Mito 8 de Teatro.

Pra começar esquentando
Chamo aqui no tablado
Rose Martins.
Vem chegando com
Leandro Alves ao seu lado.
PALMAS MINHA GENTE!

Ela é estudante de teatro da UFU.
Ele também.
Ela é atriz e pesquisadora.
Ele também.

Rose adora a farofa, a feira e a fumaça de uma
cultura popular;
Leandro, dono de lábios impiedosos,
conhecido como o mulato das ações físicas
no Brasil, no Mundo e no Acre.
Ela que treme só de ouvir um tambor,
Rose interpretará Dolores Prazeres.
Ele que prefere ser chamado de Grotowski,
Leandro interpretará
Campônio!

MÃEZINHA

Dolores Prazeres,
Óh Grande Amorosa Matriarca
Mãezinha de todos!
Artista desde criança, tem serragem e estrada na
veia,
é capaz de derramar todo o seu sangue
pela vida no circo.

CAMPÔNIO

Caaaampônio!
O mais apaixonado entre os homens,
o bom filho, o bom amante,
o cérebro dessa Companhia.

BAMBOLINA

Quanta Balela.
Essa mãezinha não passa de uma mulher má e
avarenta.
(*reação da mãezinha*)
E esse aí, com trinta, TRINTA anos nas costas,
não passa de um babão.
De tão mimado pela mãe,
não aprendeu amarrar o próprio sapato.

(*Reação de Leandro e Rose: expulsam BAMBOLINA.*)

Outra questão abordada no texto *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, e que mantivemos em nossa versão, é a discussão entre o novo e o velho, representada pela relação entre Aleluia Simões (*Dolores Prazeres*, em nossa versão), a matriarca dona do circo, e Cancionina Song (*Lucinha Artes*), a jovem mocinha, filha de pai rico e recém-chegada ao circo à procura de fama e de sucesso. Quando Cancionina vê que não obterá ali o que deseja, parte em busca dos meios de comunicação de massa, pois, em seu raciocínio, entende que o circo e sua artesanaria são tidos como ultrapassados. Em outros termos, tem-se a arte popular em oposição à modernidade.

Ainda em relação à personagem Cancionina, na versão original, ela muda seu sobrenome de Song para Artes, exaltando as novas tendências da época para o campo da interpretação – como as técnicas para o trabalho de corpo e de voz, e os laboratórios de criação e de composição de personagens –, práticas essas não exercidas, pelo menos conscientemente, pelas/os artistas de circo. Concluímos que essa não seria mais uma questão nos dias de hoje, de modo que, em nossa adaptação, optamos por enfatizar o culto ao modelo norte-americano de referência em musicais, devido ao movimento crescente das produções de versões da *Broadway* no Brasil desde o início do século XXI, e inverter o sobrenome de Artes para Song (*Lucinha Song*), evidenciando assim o desejo da personagem por um nome americanizado, o que seria mais condizente com a atualidade.

Nossa montagem estreou com o nome original do texto de Soffredini. Apesar das adaptações realizadas no decorrer dos ensaios, achamos que poderíamos manter o título da obra por se tratar de um trabalho com fins pedagógicos. Ponderamos que se a resultante do processo fosse positiva, pensaríamos então em como proceder profissionalmente. Assim que estreamos em âmbito acadêmico e iniciamos a circulação pelas escolas, o material de divulgação e as fotos das primeiras apresentações começaram a circular pelas redes sociais das/os estudantes/artistas, empolgadas/os com a repercussão entre as/os colegas de classe. Tão logo isso aconteceu, recebemos na página da universidade uma mensagem pública de Renata Soffredini, filha do autor e responsável pelos direitos autorais do pai, questionando-nos sobre a montagem. Prontamente, entramos em contato e explicamos que se tratava de uma montagem de final de curso, para o cumprimento dos créditos do componente curricular Estágio de Interpretação/Atuação em Espaços Escolares, sem fins lucrativos. Em seguida, sua advogada nos contactou para que pudéssemos resolver a questão dos direitos autorais e, na ocasião, explicitamos novamente que se tratava de uma adaptação realizada em âmbito acadêmico, mas que o grupo, após sua formatura, tinha o interesse em seguir com a

montagem em caráter profissional. Nesse meio tempo, inscrevemos a peça numa mostra de pequeno porte na cidade de Ourinhos (SP) e, durante o trâmite das negociações, fomos selecionadas/os. No entanto, como ainda não tínhamos chegado a um acordo, que a essa altura estava sendo mediado por advogadas, precisamos cancelar a nossa participação no evento. Ao fim de, aproximadamente, quase oito meses de negociação, concordamos em pagar uma quantia relativamente alta (para um grupo iniciante do interior), em ter os direitos autorais da peça por um ano, a contar da assinatura do contrato, e apresentar-nos somente no estado de Minas Gerais, exceto a capital. Além disso, nossa montagem passou a se chamar *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, nome esse acompanhado da seguinte descrição: uma livre adaptação inspirada na obra original *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini.

Tínhamos o desejo de levar aos interiores de Minas Gerais uma versão desse texto, com uma encenação que remetesse à poética e à história do circo-teatro brasileiro. Era uma oportunidade de que plateias de regiões mais periféricas – das quais as/os mais velhas/os talvez tivessem tido contato com o circo em tempos longínquos e as/os mais jovens tivessem raro ou nenhum acesso a uma produção teatral – recordassem a vida dos artistas mambembes e conhecessem um pouco da obra de Carlos Alberto Soffredini. A citação abaixo, a respeito desses artistas nômades, é desse autor.

Este trabalho é o resultado de um contato sincero com o artista ambulante. Fui lá procurando a essência da linguagem teatral brasileira. E encontrei pessoas. Procurando as ideias, encontrei a vida. Não dedico esta peça a eles porque eles jamais a lerão. E, se a lessem, não se interessariam por montá-la. E eles sabem o que fazem (SOFFREDINI, 1979, p. 1).

Soffredini (1980, p. 3) menciona acima que o interesse pelo modo de atuação característico das/os circenses reside naquelas/es que estão fora dessa cadeia produtiva, e que é do interesse de pesquisadoras/es como nós procurar nessas/es artistas ambulantes, tão comprometidas/os com seu ofício, uma forma brasileira de fazer teatro.

Quando se fala de um jeito de atuar *próprio do circo*, é recorrente o uso da expressão fazer de verdade. Os circenses atuam com verdade. Essa veracidade, a meu ver, está ligada ao fazer acreditando na verdade da ação. Isso não quer dizer que se relaciona ao naturalismo quanto à fidelidade com que se reproduz a vida. No teatro usa-se o recurso da teatralidade, ou seja, é a mentira oferecida pela/o artista e comprada conscientemente pelo público, que se permite ser enganado e gosta disso. É o jogo teatral. Nas palavras de Lisbôa (2001, p. 38), “o

jogo é sempre teatral. O jogo da ilusão é dado pelo ator, investido de personagem, que é quem cria a cena e, se reconhece a presença do público, é a partir dessa cena, inserindo-o nela, sem romper a ilusão da ‘verdade’ de seu personagem”.

Nesse viés, nas ocasiões em que preciso explicar para um grupo de estudantes sobre melodrama, costumo citar a cena final da montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*. O ator que interpreta o filho ingênuo, ao arrancar o coração de tecido afixado no figurino da atriz que interpreta sua mãe, rompe uma espécie de engenhoca cuidadosamente amarrada com várias fitas vermelhas de cetim. Ao rompê-la, as fitas caem e se desenrolam ao longo do corpo da atriz, como se fosse sangue escorrendo pelo figurino da personagem. A fotografia abaixo ilustra essa passagem.



Fotografia 2: Apresentação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*. Distrito de Cruzeiro dos Peixotos, 2017. Registro: Ninguém dos Campos.

Esse artifício é revelado como um efeito cênico, ou seja, é teatralizado, pois se assume enquanto código de linguagem do que representa e a plateia é capaz de ler e de decodificar rapidamente o seu significado. Assim, o ator que faz o filho e a atriz que faz a mãe atuam na cena acreditando no código, na verdade do que aquilo representa: o coração da mãe arrancado pelo próprio filho. A cena não tem compromisso algum com a reprodução do real, mas é capaz de emocionar o público, fato que se comprovou pelos depoimentos de amigas/os e de espectadoras/es em muitas de nossas apresentações.

Havia ainda um conjunto de elementos característicos do melodrama que contribuíram para conduzir a emoção das/os espectadoras/es. O aumento gradativo da trilha sonora em

consonância com o ápice da cena; a mudança de luz, acompanhando os movimentos das/os artistas; as pausas no tempo certo para sustentar a respiração; o recurso de voz tremida, chorosa e fragilizada da atriz, seguido de um grito visceral do ator, chamando-a em desespero. Assim, a arquitetura da cena em que ambos compõem o *tableau* de uma *pietà* às avessas, com a mãe estirada no colo do filho, representou a apoteose da peça, registrada na fotografia seguir.



Fotografia 3: Apresentação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*. Distrito de Cruzeiro dos Peixotos, 2017. Registro: Ninguém dos Campos.

Nossa forma de trabalho, coletiva e de escuta bilateral, respeitou as diferentes opiniões das/os alunas/os, com base nos avanços que alcançaram a cada etapa da montagem. Sem dúvida, esse processo nos levou a uma maior compreensão dos modos de produção circense e do universo melodramático, objetivo esse que nos guiou na busca por uma atuação mais verdadeira, diretamente ligada a nosso ofício: o de nos reconhecermos como artistas/docentes. A partir do contato com essas referências, pudemos nos aproximar do que seria uma atuação, conforme dito pelas/os próprias/os artistas da velha guarda do circo, verdadeira. Em alguma medida, essa experiência modificou individual e coletivamente a forma de estarmos em cena e de nos relacionarmos com o público.

No capítulo segundo, a seguir, apresento as referências teóricas adotadas nesta pesquisa.

Capítulo II: O MELODRAMA EM PESQUISA

O melodrama, é verdade, pratica em geral uma moral convencional e “burguesa”, mas não se pode esquecer que ele veiculou, durante uma boa parte do século, não só ideias políticas, sociais e socialistas, mas sobretudo humanitárias e “humanistas”, apoiando-se na esperança fundamental de um triunfo final das qualidades humanas sobre o dinheiro e o poder. Ele carregou, de cambulhada, os sonhos e as esperanças dos estratos sociais mais desfavorecidos, mas também criou e manteve a efervescência de um imaginário popular, rico e vigoroso (THOMASSEAU, 2005, p. 140).

Neste capítulo, faço um percurso histórico do melodrama, desde o seu apogeu no século XIX, e apresento alguns elementos de sua estrutura para a melhor compreensão da pesquisa em questão. Ainda no século XIX, o melodrama se espalhou pela Europa, cruzou os mares e chegou às Américas. Suas técnicas e seus códigos também fizeram história por aqui, deixando alguns traços nos modelos de atuação das gerações seguintes. Aponto, em seguida, algumas revisões feitas ao gênero, suas misturas e suas depurações ao longo do século XX, evidenciando a permanência do melodrama em outros meios em que a arte se manifesta.

Gênero marcado pela influência de outras linguagens desde a sua origem, o melodrama soube se adaptar à pluralidade cultural brasileira e encontrou acomodação nos circos-teatros do país. Ainda assim, levanto uma questão – o melodrama não existe mais? –, deixando-me nortear por ela ao longo desse capítulo e buscando, nas possibilidades metodológicas, soluções para a manutenção de seu fazer, agora em espaços de formação.

2.1 A composição pictórica como linguagem do olhar

“O melodrama, sinto muito, morreu⁵⁴”. Essa fala, da pesquisadora Ângela Reis⁵⁵, foi registrada em um evento sobre o tema, ironicamente, no dia 01 de abril de 2016. É possível que, com essa afirmação, tenha querido nos pregar uma peça? Plantar-nos uma dúvida? A fim de nos equipar de diferentes aparatos para essa resposta, é preciso nos lançar nesta reflexão de forma mais aprofundada. Será mesmo que o melodrama não existe mais?

Gênero de origem francesa, mas que teve grande inserção em nossa cultura no Brasil, o melodrama foi amplamente encenado em Paris, mais especificamente nos teatros de

⁵⁴ Fala da pesquisadora Ângela Reis, em entrevista transcrita e registrada em Merisio (2017, p. 35). Sua fala, a respeito do melodrama, aconteceu em uma palestra no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro. Essa palestra foi parte do projeto “Sentidos do melodrama”, coordenado por Paulo Merisio, professor do Curso de Teatro e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e em Ensino de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

⁵⁵ Ângela Reis é professora/pesquisadora na área de Artes, com ênfase em história do teatro brasileiro, e atua no Departamento de Ensino da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

boulevards, desde o início do século XIX, passando por transformações diversas nos idos de 1850, e retomando seu apogeu no final do mesmo século. Segundo o pesquisador francês Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 135), “a criação do gênero melodramático foi um fenômeno estritamente francês, que se espalhou rapidamente pela Europa (Inglaterra, Itália, Alemanha, Portugal, Holanda e Rússia) e pelo Novo Mundo, onde foram traduzidos e adaptados os sucessos do Bulevar do Crime”. Em seu livro *O Melodrama*, o pesquisador apresenta o percurso histórico do surgimento do melodrama na França, suas teorias e suas transformações, bem como os nomes das/os artistas responsáveis pelo seu sucesso e sua permanência por mais de um século. Thomasseau nos mostra ainda que um dos fatores que contribuiu para o grande alcance da fórmula melodramática foi ter se apoiado nas paixões do povo, o que fez com que não se limitasse às fronteiras de seu país, ganhando apreços para além-mares.

Pixerécourt (1773-1844), um dos maiores nomes atribuídos ao surgimento do gênero, foi considerado o criador de uma poética do melodrama. Ele, juntamente a outros dramaturgos da época, tinha o desejo de criar um teatro que confortasse uma população desestabilizada pelo período pós Revolução Francesa⁵⁶ (1789-1799), desejo esse aliado à missão educadora de conter os impulsos mais revolucionários, por meio de um teatro codificado que fosse exemplo de valores morais e de boa educação.

Após os sangrentos episódios da Revolução, da descoberta da precariedade dos laços familiares e econômicos, a ética melodramática, por uma sobrecarga de aventuras e de patético, reencontra no conteúdo e na forma um tipo de primitivismo teatral ao mesmo tempo mítico, épico e compensador (THOMASSEAU, 2005, p. 36).

Esse tipo de primitivismo mítico no teatro, de que fala Thomasseau, refere-se ao primitivismo na arte, movimento em que se buscou referências nas culturas de povos de gerações passadas, exaltadas por sua expressividade e sua emoção. Ou seja, o desejo por uma poética melodramática se deu pela estilização, de modo simplificado, de figuras e de símbolos lendários. Dois aspectos são importantes para o entendimento dessa poética, a visualidade e o sentimentalismo, e requerem o conhecimento de alguns termos associados ao gênero para a sua compreensão técnica.

Um deles é a *mise en scène*, que, segundo Thomasseau (2005, p. 128), está relacionado ao campo da visualidade e era utilizado “no sentido de uma encenação global, ou do que seria

⁵⁶ A Revolução Francesa é marcada por inúmeras intercorrências político-sociais, como a tomada da prisão Bastilha (1789); a destituição da Monarquia, com a morte do Rei Luís XVI e sua esposa Maria Antonieta por guilhotina, momento conhecido como a fase do Terror (1793); a criação de uma nova Constituição (1795); e o Golpe do 18 Brumário, liderado pelo general Napoleão Bonaparte (1799), que depois se assumiu Imperador da França.

chamado atualmente direção, ou ainda encenação”. Criada em meados de 1828, é uma expressão francesa que surgiu para definir o posicionamento das personagens e dos objetos na cena. Também é tudo aquilo que o olhar abarca no palco, como, por exemplo, as/os atrizes/atores, a iluminação, os cenários, os adereços, os figurinos, etc.

Outro termo associado à visualidade é o *tableau*, quadro ou pintura em francês. Os *tableaux* fazem referência, no teatro, aos quadros vivos de cenas em que a imagem é congelada por alguns segundos, em um momento de suspensão, de clímax, acompanhada pela música que acentua o seu efeito (THOMASSEAU, 2005). Para exemplificar os *tableaux*, Lecoq (2010, p. 167) utiliza da expressão melomímica inspirada em quadros mímicos: “uma linguagem em *flash*, constituída de imagens meteóricas – que diminuem tempo e espaço – que o público hoje em dia está habituado a reconhecer imediatamente”. Já Gaulier (2009) explica o recurso desse efeito como a criação de longos pontos fixos durante a atuação, como se a/o atriz/ator fizesse muitas pausas ao longo de uma cena, uma espécie de ação fragmentada, formando imagens que se sustentam enquanto o público as decodifica.

Por sua vez, um terceiro termo relativo às emoções pode causar confusão. O termo patético, que vem da palavra *pathos* (sentimento), refere-se àquilo ou àquela/e que é capaz de comover a plateia, causar-lhe compaixão, provocar-lhe sentimento de piedade, associando-se à tristeza ou à melancolia. Enfim, trazer esses termos e compreender a estrutura do gênero nos ajuda a entender aspectos técnicos de como se opera no tocante aos modos de atuação.

Em sua estrutura, o melodrama é um teatro das convenções. A convenção significa a técnica ou o recurso adotado e acordado com a/o espectadora/r, ou seja, é o pacto que se estabelece entre o palco e a plateia. Destaco aqui alguns elementos convencionados, cujo conhecimento é importante, desde já, para acompanhar o desenvolvimento dessa pesquisa. Mais adiante, porém, no capítulo terceiro, detalho como os recursos técnicos podem ser acionados no processo de criação, no campo da atuação. Apresento, a seguir, uma breve descrição de alguns elementos:

➤ Os monólogos e os apartes aparecem para trazer fatos do passado, para explicar ou recapitular para a/o espectadora/r algum dado importante que compõe a trama, ou ainda para explicitar ou confessar um sentimento ou um traço do caráter de uma personagem. Em ambas as situações, há a quebra total da chamada quarta-parede e a criação de uma empatia com a plateia. Nessa convenção, o recurso da triangulação é amplamente utilizado.

➤ As temáticas são orientadas dentro de uma estrutura de contraposição, opondo valores como o bem e o mal, o vício e a virtude, e alternando rapidamente momentos de “extrema

desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia” (DUARTE, 2000, p. 27). Os enredos são variações de um mesmo tema: a vítima inocente é oprimida pela/o vilã/o maligna/o durante toda a peça, que, ao fim, é punida/o e a virtude triunfa reestabelecida.

➤ As cenas de perseguição, de intrigas, de peripécias e de reviravoltas podem também ser vistas como recursos utilizados para o envolvimento do público que, de antemão, já anseia e sabe que irá encontrar tais dispositivos. São as responsáveis pelo desdobramento da trama.

➤ O reconhecimento e/ou a revelação são códigos para solucionar os conflitos em jogo. Quando do emprego desses códigos, lança-se mão geralmente do quadro vivo, ou *tableau*. O reconhecimento é fundamental para se reestabelecer a boa ordem. Em relação às personagens, significa um recomeço, uma nova chance; no que concerne aos objetos, por seu turno, são os chamados elementos-surpresa: cartas, fotografias, correntinhas, armas, entre outros, que surgem para iluminar os fatos escusos.

➤ O sentimentalismo e o amor em excesso, influenciados pelo romantismo, são os motivos sentimentais tidos como mote, visto que são amplamente explorados e utilizados como recursos para seduzir e envolver a/o espectadora/r.

➤ As personagens também são convencionadas. Divididas entre boas e más, são figuras, símbolos, papéis que representam valores morais, cada qual com códigos próprios no tocante a sua caracterização, desde as cores do figurino, os traços da maquiagem, o modo e a velocidade de andar, o desenho espacial, o tônus empregado nos gestos, as inflexões vocais e a trilha sonora correspondente.

Esses elementos da convenção, complexos em sua execução, apresentavam um modelo de mundo simplificado e maniqueísta, conveniente ao contexto de sua época, mas que, ao serem encenados hoje, causam estranheza. É certo que quaisquer tentativas de reprodução desse gênero na atualidade serão anacrônicas e incorrerão no erro de não corresponderem, em perspectiva alguma, ao que foi o melodrama para o seu tempo. Certamente, por essa razão é que a pesquisadora Ângela Reis (2017) disse, em entrevista, que “o melodrama morreu”. Por outro lado, esse gênero, definido por marcante estilo de atuação, exacerbado, emocional, de arroubos inesperados, de grande apelo visual e de expressiva *mise en scène*, cujo foco era o encantamento, pode ainda, em alguma medida, ter seus ecos nos dias atuais.

Situado na transição entre a pantomima e o teatro falado, encontrou, ao longo dos anos, diferentes modos de reverberação, permanecendo até hoje nos mais diversos meios de comunicação e em locais onde a arte se manifesta, a citar: nos circos-teatros, nos folhetins, no cinema, no rádio, nas telenovelas, nos telejornais e, mais tarde, nos espaços de formação. Nesse contexto, tem se mostrado como um forte recurso pedagógico para a investigação do trabalho de atrizes/atores. Tem encontrado nesse lugar uma potência, não na tentativa de decodificar ou de dar a ver os caminhos para a reconstituição ou imitação anacrônicas, mas na identificação desse estilo como um possível desafio para se chegar a lugares outros no campo da atuação. Mais uma vez, tem-se encontrado formas de se fazer novas revisões a respeito do melodrama, agora como exercício de descobertas e/ou como desnudamento para atrizes/atores em formação.

Historicamente, a esquematização ingênua de um mundo dividido entre o bem e o mal conforta uma sociedade insegura e abalada pós-revolução francesa do século XIX, assumindo características de um teatro pedagógico. O melodrama, que surgiu com o intuito de satisfazer uma camada nova da população, a burguesia – classe intermediária que emergia, já com certo poder de consumo, exercendo seu direito de acesso a bens culturais –, passa a ser um grande empreendimento e, por consequência, um fenômeno na história do teatro.

Conforme Ismail Xavier (2003, p. 89), pesquisador que se dedicou ao estudo das retomadas do melodrama, esse gênero ficou sob o estatuto da França até o início do século XX. Após esse período, foram os países de língua anglo-americana os responsáveis por revisá-lo, mais especificamente no campo do audiovisual. Tais revisões começaram a surgir por volta de 1950 e 60, com um caráter mais crítico, e trouxeram contribuições importantes no sentido de revalorização de um gênero que, em muitos momentos, foi marginalizado pela crítica. Ele perdeu seu caráter maniqueísta, afastando-se de sua estrutura dramaturgica mais canônica e até simplificadora, mas preservando o que, segundo o autor, tem de mais potente: a intensa combinação de sentimentalismo com prazer visual, fórmula que se apresenta tanto como uma poética da cena quanto, no tocante à atuação, um modo libertário de se expressar.

Nos dias atuais, por exemplo, a eficácia do emprego do melodrama em alguns meios de comunicação advém, principalmente, da capacidade de impressionar por meio de efeitos tecnológicos especiais e de produções cada vez mais sofisticadas, dentre as quais o cinema possibilita maior alcance e impacto.

Ainda segundo Xavier, um dos ganhos dessa combinação mais recente pode levar a/o espectadora/r, pelo viés da ironia, a reflexões a respeito dos comportamentos sociais na

contemporaneidade. Um exemplo disso está presente na filmografia de Pedro Almodóvar, que opta por uma interpretação carregada de códigos melodramáticos como uma assinatura de seu estilo de linguagem. Esse foi também o mote de minha pesquisa de Mestrado, apresentada em parte a seguir, em que pude experimentar os aspectos dessa combinação no campo da atuação.

Foi estreitando os caminhos das experiências práticas e dos estudos do melodrama com Pedro Almodóvar e no encontro das conexões entre ambos que surgiu o “melodóvar”. Essa nomenclatura surgiu no grupo de pesquisa para denominar um modo de atuação que consistiu em manter a essência e a estrutura do melodrama, sob a luz do universo almodovariano [...] engloba também uma visualidade própria, onde estão presentes influências do kitsch, como acúmulo de objetos, cores, cenários, figurinos e até o próprio estilo de edição de imagens. Também a musicalidade, as trilhas sonoras, as canções interpretadas e os efeitos sonoros, assim como vários personagens que podem ser identificados como personagens-tipo ou papéis (QUIALHEIRO, 2011, p. 33).

Ao citar as diversas formas de desdobramentos que se deram a partir do melodrama, Xavier (2003, p. 88) aponta o termo ‘revisão’ para nomear as repercussões críticas, de valores inegáveis, para novo olhar sobre o gênero. Esse propõe friccionar as relações dicotômicas quanto à temática e, ao fazer uso nada ingênuo dos códigos melodramáticos e se apresentar enquanto linguagem ou poética da cena, insere-se mais como meio do que como conteúdo. Em contrapartida, usa o termo ‘reciclagem’ para nomear as apropriações, pouco críticas, de versões que apenas recuperam os traços mais canônicos ligados ao maniqueísmo e a grandes efeitos cênicos, em um processo de repetição.

Em outra linha de raciocínio, o pesquisador Peter Brooks (1995), citado por Xavier, fala de uma imaginação melodramática presente no imaginário das/os espectadoras/es e leitoras/es – alimentada pela literatura do século XIX por meio dos romances, nutrida pelo teatro por meio dos próprios melodramas e, mais tarde, suprida pelo cinema hollywoodiano –, que opera como um paradigma de alívio para a população cujos modelos estão abalados pelos acontecimentos sociais de sua época. A esse respeito, Xavier comenta:

Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isto se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética (XAVIER, 2003, p. 91).

Uma sociedade que se encontra econômica, social, religiosa e culturalmente instável apega-se a modelos que lhe oferecem rápida satisfação. Talvez para Brooks, a fórmula do

melodrama que se ajusta para atender às demandas da nova população que o assiste – seja no período pós-revolução do século XIX, seja no período seguinte com o advento do capitalismo do século XX – justifique a força do gênero em *tornar visível* um imaginário de valores e de comportamentos para uma população abalada, que busca uma instantânea gratificação visual (e quiçá emocional), em qualquer que seja a sua época. Se, em seu surgimento, elegeu temáticas que lhe deram as sensações de pertencimento e de reconhecimento, e se em suas diversas revisões posteriores o melodrama esteve ligado ao encantamento visual, pelo prazer como propósito de vida, em ambos esteve relacionado à compensação que o gênero trazia.

Sem muitas explicações racionais, mas operando pelo viés do intuitivo ou do providencial divino, esse conforto isenta a/o espectadora/r de maiores sofrimentos, na medida em que se identifica com o que está posto em cena e encontra ali a sua recompensa: visual e afetiva. Essa recompensa seria sua catarse, seu alento, sua conformação, seu direito à felicidade. A respeito dos mecanismos desta fórmula pronta, Xavier elucida de que maneira outros códigos atuam em conjunto nessa proposta:

Os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do séc. XIX, são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o *melos* do drama), reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, “ganhá-lo” para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo “enche os olhos” e ganha cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na “voz muda do coração” e na plena espontaneidade do gesto, embora este seja produto de convenções teatrais. Vale na imaginação melodramática a ideia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja ele pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter. Tudo aí se traduz em imagem – o vilão o é antes de tudo nos bigodes e na postura insinuante, a heroína é inocente na conformação do rosto e na contenção do gesto, o herói destila virtude no asseio e na presença modesta e respeitosa (XAVIER, 2003, p. 94).

A composição pictórica, convencional, atrelada a uma performance física, expressiva e codificada das/os atrizes/atores configuram-se como linguagens do olhar. Embaladas ainda por outros efeitos, como a música de fundo ou a trilha sonora, foram a receita que legitimou o melodrama como uma fórmula eficaz para a conquista e o encantamento do público nos diferentes contextos em que se acomodou.

2.2 Quando o circo e o teatro se encontram no Brasil

A história do circo no Brasil tem início quando as/os primeiras/os artistas, que para cá migraram já nas primeiras expedições, trouxeram em sua bagagem apenas um ou outro

instrumento artístico e o conhecimento encarnado das estruturas estabelecidas e desenvolvidas a respeito das artes do circo em seu país de origem. Aqui chegaram malabaristas, acrobatas, funâmbulos, pirofagistas, domadoras/es de animais, prestidigitadoras/es⁵⁷, palhaças/os, entre outras/os, que de forma independente se apresentavam como artistas de rua, saltimbancos, mambembes, ciganas/os, cantoras/es mágicas/os, etc. (PIMENTA, 2009).

Conforme Pimenta (2009), a partir do século XIX datam as primeiras estruturações coletivas. No final do século, no entanto, os circos já estavam bem inseridos na vida artística e cultural do país. Por aqui circulavam companhias estrangeiras da Europa e das Américas, de circo e de teatro, e a interação entre elas era uma realidade (SILVA, 2014). Havia uma grande movimentação cultural entre as/os artistas que vinham de fora e as/os que aqui viviam, o que configurava um intercâmbio de repertórios e de técnicas.

Esse trânsito, mantido tanto no sentido de entrada como de saída do país, fomentava a renovação das atividades e elencos circenses. As inovações técnicas de números e aparelhos, tendências de estilo na criação de figurinos e adereços, formas musicais e danças regionais, além de roteiros dramáticos, eram intercambiados pelos circenses durante a permanência de tais companhias em nosso país. Dessa maneira os elencos se reconfiguravam e os repertórios se fundiam e se difundiam (PIMENTA, 2009, p. 35).

Segundo Pimenta, vir para o Brasil era a chance de essas/es artistas desbravarem um novo mundo, de conquistarem um novo mercado e de, quiçá, realizarem o sonho de serem donas/os de seus próprios circos, responsáveis pelo administrativo e pelas famílias que dali faziam parte. Infelizmente, as condições brasileiras ainda eram muito incipientes, sendo necessária, portanto, a adaptação desse sonho e a descoberta de outra forma de se organizarem, diferente da que já conheciam. Ainda conforme a autora, as/os artistas praticamente tiveram que começar do zero em termos estruturais, pois, como já dito, traziam consigo basicamente suas habilidades corporais, alguns instrumentos musicais e equipamentos utilizados para números circenses.

No modo de organização circense não se pode fazer generalizações, pois a formação das companhias deu-se de modo singular e específico, porém encontramos semelhanças à medida que vamos conhecendo-as mais profundamente. A pesquisadora Ermínia Silva⁵⁸, por exemplo, pertencente à quarta geração da família circense Wassilnovich – mais tarde registrada como família Silva –, narra a chegada desse grupo ao Brasil, na segunda metade do

⁵⁷ Sinônimo de ilusionistas, mágicos.

⁵⁸ Ermínia Silva é autora da dissertação de Mestrado “O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX”.

século XIX, como artistas que tinham apenas o seu corpo como instrumento de trabalho e se apresentavam como saltimbancos. Ermínia conta que antes disso viveram pela Europa, sendo muito provável que, assim como seus familiares, outras/os tenham tido acesso aos teatros de *boulevard*, que se dividiam entre as apresentações de melodramas franceses, pantomimas e números variados.

Essas apresentações, para Thomasseau (2005), representavam forte expressividade na vida cultural de Paris, ligada às camadas mais populares, e foram absorvendo cada vez mais influências das novas tendências estilísticas da época, como o romantismo. Mais adiante, conforme as histórias relatadas por pesquisadoras/es sobre o assunto – Bolognesi (2003), Silva (2004), Merisio (2005), Pimenta (2009), Reis (2013), Silva (2014), Jannuzzelli (2015), Daher (2016), entre outras/os –, é possível presumir que as experiências dos *boulevards* tiveram forte influência e foram incorporadas às práticas artísticas que aqui se organizaram.

A organização de famílias de artistas caracterizou a estética dos espetáculos que aqui se criaram, fazendo surgir um jeito de ser e de estar do circo no Brasil. Com as inúmeras variáveis, como, por exemplo, as relativas às manifestações culturais de cada região, o novo modelo ficou então marcado pela multiplicidade, flexibilidade e, sobretudo, pelo seu aspecto popular, fatores esses que até hoje lhe atribuem identidade.

Na história do circo, desde a Europa, espaços e espetáculos sempre estiveram misturados a diversas manifestações artísticas, utilizando-se inclusive de vários elementos da teatralidade e do recorrente uso da fala. A esse respeito, Ermínia Silva (2007) e Carvalho da Silva (2014) mostram que, desde as primeiras apresentações artísticas⁵⁹, o circo sempre esteve presente com esse formato, sendo o teatro um de seus elementos componentes, assim como a música, a dança, e as demais habilidades que o constituem. Seria, portanto, redundante o uso do termo circo-teatro para essas apresentações (CARVALHO DA SILVA, 2014).

Em 1875, o Circo Universal, empreendido no sul do país pelo empresário e diretor circense Albano Pereira, foi o primeiro a receber a denominação de circo-teatro. Essa construção, alocada em um pavilhão, “possuía dois salões, dois cafés, plateia com cadeiras, camarotes e arquibancadas, cavalaria anexa, com capacidade para 30 animais, além de picadeiro e de palco”. Esse título foi lhe atribuído pela crítica, que também publicou em jornal a respeito de sua inauguração, porque separava um espaço destinado ao teatro e outro reservado às habilidades circenses (PIMENTA, 2009, p. 32). Anos mais tarde, os circo-teatros

⁵⁹ Com Astley e Hughes na Inglaterra, e na França com os Franconi. A esse respeito, vide o subtítulo 2.3 – “O modelo de atuação do melodrama, do teatro antigo e do circo-teatro no Brasil dos séculos XIX e XX”, deste capítulo.

passaram por transformações, assumindo o formato de circos de pavilhões de zinco, ou simplesmente pavilhões, os quais eram grandes galpões de madeira e folhas de zinco, cujo formato era mais próximo ao de um teatro com palco retangular e área destinada à plateia. Nessa versão, o picadeiro foi suprimido e as apresentações de textos teatrais ganharam notoriedade. Com mais perspicuidade, na primeira metade século XX, o empreendimento do circo-teatro tornou-se um fenômeno.

Um dos mais conhecidos hoje, devido a estudos sobre ele realizados, é o Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza, pertencente à família do diretor Fernando Neves, tendo se fixado na cidade de São Paulo entre os anos 1940 e 1964 (JANNUZZELLI, 2015). Se por um lado tais estruturas abrigavam muitas pessoas, por outro havia a dificuldade de circulação, pois, como o material era muito pesado, ficavam à mercê de malhas ferroviárias, muito limitadas em comparação às rodovias, por onde companhias de menor porte poderiam se deslocar em caminhões e em ônibus.

Diferentemente dos circos de lona, permaneciam por mais tempo em um mesmo lugar, o que aumentava a preocupação das/os circenses com a criação de um repertório de textos que lhes garantisse uma longa temporada na mesma praça⁶⁰. A esse respeito, Pimenta (2009, p. 38) ressalta:

A presença dos circos em outros estados do país não diminuiu nesse período, o que houve foi um aumento no número de companhias e uma mudança no perfil de algumas delas, as quais adquiriram um caráter semifixo, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, cumprindo temporadas extensas. E esse fenômeno é de particular interesse para este trabalho, pois será determinante na configuração do circo-teatro.

De acordo com a autora, o modelo do pavilhão também foi um importante acontecimento para se determinar o êxito dos circos-teatros no país, sua chamada “fase de ouro” (1930-1950)⁶¹. Antes disso, entretanto, deu-se a adaptação aos novos moldes de encenação com textos falados, tendo surgido uma estrutura muito similar a do melodrama francês.

Carvalho da Silva (2014) comenta sobre a divisão dos espetáculos em duas partes, sendo a primeira destinada às exibições acrobáticas e de destrezas e a segunda às exposições de pequenas cenas de humor, pantomimas e mimodramas. Desde os primórdios do circo

⁶⁰ Praças: cidade, regiões, vilarejos, lugares onde o circo montava a sua lona e ali permanecia por um tempo.

⁶¹ Segundo Pimenta (2009, pp. 57-90), não se pode fixar em cronologias, dado que essa delimitação varia de acordo com os contextos.

européu, essa separação foi tendência para as organizações que surgiram posteriormente. Assim, o que se percebe nos circos-teatros de hoje é uma acomodação desse formato.

De acordo com Pimenta (2003; 2009), foi a supremacia do texto que validou o termo circo-teatro no país, configurando-o como uma estrutura teatral, isso é, as/os artistas de circo passaram a dizer que faziam teatro pautadas/os por sua encenação de um texto escrito. Isso, entretanto, não se deu de forma tão imediata. No Brasil, o circo começou a ampliar os diálogos no final do século XIX, recorrendo a pequenas dramatizações de musicais, folhetins e romances, em seguida, à tradução de textos teatrais e bíblicos e, mais tarde, à releitura de filmes exibidos na capital, onde havia o cinematógrafo. Essas adaptações aconteciam de acordo com a realidade e o contexto das companhias circenses e eram realizadas, autodidaticamente, pelas pessoas que ali viviam. Geralmente, o mais influente dentro da hierarquia do circo, muito provavelmente a/o dona/o, assumia o papel de dramaturga/o – quando não se optava por adaptações de originais portugueses e franceses – e também de ensaiadora/r. Vista como uma pessoa de visão dentro do circo, era responsável pela construção da cena.

O circo sempre funcionou acompanhando seu tempo e o que se convencionou chamar por circo-teatro encontrou aqui terreno fértil para se desenvolver e criar suas próprias convenções, aproveitando-se da grande ligação entre o circo tradicional e o imaginário popular, desde as suas origens no Brasil. A esse respeito, Soffredini aponta que o encontro com o popular e a necessidade de atender à demanda do público fez com que esse modo de fazer teatro continuasse em constante desenvolvimento.

(...) aquela antiga linguagem teatral não permaneceu cristalizada no Circo-Teatro. Pelo contrário. Como qualquer arte popular de origem ou de adoção, o Teatro no Circo foi se amoldando ao gosto popular, foi se aclimatando, foi sofrendo uma transformação regida pelo popular e não pelo erudito, transformação ditada, vamos dizer, pelas exigências do mercado (SOFFREDINI, 1980, p. 6).

Em linhas gerais, a denominação de circo-teatro está atrelada não apenas às condições físicas e espaciais de picadeiro, para as demonstrações de habilidades acrobáticas e virtuosas, e de palco, para as apresentações de textos dramáticos, mas também diretamente ligada ao modo de organização familiar das/os que vivem em circos de lona, itinerantes, de pequeno e médio portes, em que as/os integrantes desempenham determinados papéis fixos, distribuídos de acordo com suas características e habilidades interpretativas, em um repertório vasto de textos dramáticos (comédias, dramas, dramalhões, autos sacros, etc.).

2.3 O modelo de atuação do melodrama, do teatro antigo e do circo-teatro no Brasil dos séculos XIX e XX

Ainda que o melodrama francês, reconhecido por um específico estilo de atuação e associado às manifestações de grande apreço popular – diretamente ligadas aos acontecimentos sociais de sua época –, não mais exista em sua forma original, nem ao menos seja possível identificar suas zonas de conservação⁶² (RABETTI, 2000), ainda sim serve como mote de pesquisa para estudantes de teatro, pesquisadoras/es e atrizes/atores em formação. Isso nos leva a pensar que outros modos de atuação podem ser decorrentes dele, ponderando que o melodrama não ficou tão distante de nós quanto se pensa.

No século XVIII, na França, e em outros países como a Inglaterra, coexistiam manifestações artísticas de toda natureza – em praças, feiras, arenas ao ar livre, barracas de tecido –, paralelas aos teatros de *boulevard*. Lado a lado ao surgimento do melodrama, o movimento circense considerado moderno⁶³ (BOLOGNESI, 2006), com apresentações equestres, fanfarras musicais, exposição de virtuosos e números mímicos envoltos por um enredo, já era destinado a uma grande parcela da população como um tipo de divertimento e de atividade cultural.

A pesquisadora Ermínia Silva (2007, p. 58), sobre o percurso histórico do surgimento das primeiras formas de organização do que conhecemos por circo hoje, revela que tudo era misturado e construído ao mesmo tempo. O modelo de circo cuja criação é atribuída, por alguns pesquisadores, a Philip Astley, por volta de 1766, é inaugurado como uma pista circular para apresentações de volteios com cavalos. Em 1780, um novo cavaleiro chamado Hughes divide seu espaço entre pista para os cavalos e palco para as pantomimas. Já o pesquisador Mario Bolognesi (2006, p. 10) relata que, a partir do encontro de Philip Astley e Antonio Franconi, um empreendedor de espetáculos de variedades, Astley já começa a dar sinais de um estreito relacionamento com o fazer teatral: agrupa saltimbancos, artistas dos teatros das feiras, ciganos e remanescentes da *Commedia Dell'Arte*, amestradores de animais ferozes e selvagens, etc.

Por volta de 1789, já trafegam nesses campos (circo e teatro), aparentemente distintos, artistas de toda natureza. Em consequência do aumento do trânsito de linguagens, tanto dos circos quanto dos teatros de palco e das atrações de feiras, as fronteiras entre os espaços

⁶² Expressão utilizada por Beti Rabetti (2000, p. 4) para definir um lugar, que, na ausência de ser geográfico ou físico, pode ser alocado para o campo da memória. A esse respeito, debruçar-me-ei mais adiante, ao fim deste capítulo.

⁶³ Para maior aprofundamento, vide o artigo “Circo e teatro: aproximações e conflitos”, de Mario Bolognesi (2006).

começam a ruir, agravando as disputas travadas entre o governo e as/os profissionais para legislar seus ofícios.

Nesse viés, companhias europeias com características variadas de espetáculos e de teatralidades começam a circular por diversos lugares da Europa. Mais tarde, porém, chegam às Américas e, conseqüentemente, ao Brasil, em busca de novos mercados. Juntamente às companhias vieram muitas famílias de circenses, saltimbancos, atrizes/atores, artistas de todo jeito, das/os quais muitos acabaram ficando em terras brasileiras. A essas/es que aqui chegaram atribuiu-se o termo “tradicionais”, a julgar por sua trajetória eurocêntrica (SILVA, 2007, p. 53).

Artistas de diferentes habilidades, assim como as apresentações e os espetáculos ligados às camadas mais populares, chegaram de “cambulhada” e se misturaram num “bololô”, nas palavras de Ângela Reis (2017, p. 68), em uma palestra sobre a vida do ator João Caetano⁶⁴ e sua experiência com o melodrama. A formação de João Caetano, segundo a pesquisadora, é fruto desse hibridismo que havia na época e que se tornou também um traço marcante na trajetória da formação atorial no Brasil.

Reis relata que havia uma formação múltipla que se dava de forma não estruturada, mas no contato direto com o público, diferente a cada localidade. Tais condições, somadas ao convívio entre as/os artistas, à troca de habilidades entre circenses e atrizes/atores, ao intercâmbio de linguagens entre estrangeiras/os e nativas/os, garantiram por aqui o sucesso dessas apresentações. Quanto mais variedades houvesse, mais se agradava a todas as camadas da sociedade. Assim, enquanto nas companhias de teatro concentravam-se as representações de melodramas, comédias, bailados e concertos, nos circos se misturavam exercícios de destreza corporal, representações de pantomimas, mimodramas, pequenas reprises cômicas⁶⁵, danças e números musicais.

Mesmo com todas as misturas, as estruturas e os espetáculos das companhias teatrais ainda se organizavam sob os moldes de referências europeias. Durante muito tempo e mesmo já tendo assimilado artistas brasileiras/os, as peças levadas à cena eram feitas em idiomas como o francês, o italiano ou o português lusitano. Até o século XX, nosso teatro era *mezzo-português, mezzo-brasileiro* (REIS, 2017 apud MERISIO, 2017, p. 58), o que possibilitava

⁶⁴ João Caetano foi uma das personalidades teatrais mais importantes do teatro brasileiro do século XIX. Nascido em 1808, na cidade de Itaboraí (RJ), começou a trabalhar em uma companhia de portugueses e, em 1945, já era uma figura de grande êxito em sua carreira. Optou por trabalhar com o melodrama, tendo sido consagrado como um ator reconhecido e bem-sucedido.

⁶⁵ Reprise era o nome dado às intervenções de palhaços entre uma apresentação e outra para preencher o tempo necessário para o preparo da cena seguinte. Referente à paródia.

distingui-las/os quanto à sua nacionalidade e atribuir qualidade maior ao trabalho realizado por artistas da Europa.

Até o ano de 1908, não havia um lugar de formação teatral formal, tampouco uma metodologia sistematizada para tal⁶⁶, de modo que aspirantes à arte da atuação aprendiam nos moldes do circo-família, por meio da prática: olhando e fazendo. Consoante Reis, nos séculos XIX e XX, a formação pelo aprendizado familiar fez parte não apenas do modo de construção do circo no país como também do nosso teatro. Essa realidade é ainda hoje a de circenses que estão na ativa, como veremos adiante.

A prática de compartilhar o exercício de seu ofício sempre foi comum às/aos trabalhadoras/es do palco, seja testemunhando ou contracenando com as/os colegas. A esse respeito, Reis (2015) aponta⁶⁷ consonâncias entre os processos de ensino do teatro antigo e do modelo familiar do circo-teatro em diversos aspectos. Para isso, utilizou como exemplo a trajetória de duas grandes atrizes, que se tornaram referência na história do teatro brasileiro; vejamos:

Não obstante as mudanças ocorridas pela modernização do teatro brasileiro, que trouxe em seu bojo a sistematização dos processos de ensino teatral, ecos da formação atorial familiar ainda podem ser encontrados no teatro contemporâneo, graças à presença e ao trabalho de atrizes como Bibi Ferreira e Marília Pera, herdeiras e guardiãs de uma memória secular - tal como ocorre em vários circos no Brasil (REIS, 2015, p. 8).

A fim de propor um cruzamento entre as formas de ensino e de aprendizado do teatro, Reis destaca, dentre algumas possibilidades de abordagem, a ideia da experiência teatral como pedagógica em si. Lembremos o que apresenta Flavio Desgranges, a seguir, o que me parece interessante para o que aqui se discute.

No teatro, por sua vez, uma narrativa é apresentada valendo-se conjuntamente de vários elementos de significação; a palavra, os gestos, as sonoridades, os figurinos, os objetos cênicos, etc. A experiência teatral desafia o espectador a, deparando-se com a linguagem própria a esta arte, elaborar os diversos signos presentes em uma encenação. Esse mergulho no jogo da linguagem teatral provoca no espectador a perceber, decodificar e interpretar de maneira pessoal os variados signos que compõem o discurso cênico (DESGRANGES, 2006, p. 23).

⁶⁶ A Escola Dramática Municipal, atual Escola Martins Pena, localizada no Rio de Janeiro (RJ), foi a primeira escola de teatro fundada no Brasil, em 1908 (REIS, 2015, p. 1).

⁶⁷ O artigo intitulado “Aprendizado atorial em âmbito familiar: paralelos entre o ‘teatro antigo’ e o circo tradicional no Brasil”, de Reis (2015), é parte de suas investigações sobre os mecanismos de transmissão e de aprendizado da ética e do ofício no palco.

Esse conceito nos leva a pensar que, para além do trânsito entre as/os artistas de circo e as/os de teatro, nos palcos e nos picadeiros, as/os artistas que aqui se formaram eram também espectadoras/es e tinham como paradigma o modelo estrangeiro em diversas instâncias. Nesse viés, o contato com tais modelos de atuação, e com os temas de uma dramaturgia que evocava questões pertinentes ao outro lado do oceano, possibilitou a assimilação de culturas e de costumes que, de algum modo, foram sendo absorvidos e incorporados por esse público também artista. Assim, olhar para esse movimento de nosso passado nos ajuda a mapear o trajeto de nossa formação cênica.

Inclusive, esse *modus operandi* desenhou o movimento teatral que se abrigou nos circos e deu origem ao circo-teatro. Como exemplo, cito uma prática das/os circenses, que, em conjunto, iam a sessões de companhias de teatro estrangeiras que se apresentavam na capital, ou a sessões de cinema, com o intuito de anotar as falas e de atentar-se para os detalhes de figurinos, de trilha sonora e de aspectos da cenografia, a fim de, com as devidas readequações e nas possíveis proporções, aplicar aos circos que circulariam pelos interiores do país. A esse respeito, a pesquisadora Daniele Pimenta afirma:

Iam todos juntos ao cinema, assistiam a várias sessões, por dias seguidos, cada um deles responsabilizando-se pela observação de detalhes que deveriam ser reproduzidos. Assim, procuravam levar ao público que não tinha acesso às salas de cinema, um espetáculo que atendesse às expectativas geradas pelas fotografias, ilustrações, críticas e comentários espalhados pelo país pelos jornais, revistas e depoimentos de viajantes. Roupas, penteados, cenários, trilha musical, efeitos sonoros, roteiro e diálogos. O que fosse possível seria transportado, ou melhor, transladado para o teatro circense e levado para todo o país (PIMENTA, 2009 p. 74).

Desde os primórdios da história do espetáculo no Brasil, vimos companhias distintas que passaram a ser fonte de inspiração e de referência para atrizes/atores brasileiras/os, como, por exemplo, João Caetano (1808-1863). Referência acerca do ofício atorial, foi um dos responsáveis por deixar seu legado para futuras/os artistas, como Alda Garrido (1896-1970), Dulcina de Moraes (1908-1996), Gilda de Abreu (1904-1979), Vicente Celestino (1894-1968), Procópio Ferreira (1898-1979), entre outras/os, muito provavelmente influenciadas/os por ele.

Essa metodologia de ensino-aprendizado, por meio da transmissão oral, da observação e da repetição no campo da atuação, desde o teatro que se fazia no Brasil no século XIX, deu-se de modo lento, baseada na experiência e na recombinação de inúmeras variáveis. Uma delas, que corrobora para o amadurecimento desse fazer, foi a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), dado que o cenário de conflito dificultou que companhias estrangeiras viessem

se apresentar em terras brasileiras e fez com que uma cena mais autônoma se despontasse por aqui. Ademais, autoras/res nacionais se aventuraram no ramo dramaturgico e o ofício teatral passou a requerer aspectos mais profissionais em termos de produção e de reconhecimento da profissão.

Esse período coincide com o momento em que os circos iniciam sua trajetória pelo circo-teatro. O gênero e seus demais aspectos se acomodaram às nossas características e aos nossos contextos, assim como aconteceu com tantas outras influências, não apenas no ramo da arte, mas em aspectos socioeconômicos e culturais em modelos civilizatórios.

A transmissão do saber, ora pelo ato da experiência e da fruição teatral, ora pela transmissão oral, foi o que garantiu, principalmente, a manutenção e a sobrevivência do modo de vida sob as lonas. Para a pesquisadora Ermínia Silva (2007, p. 83),

O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das manifestações culturais presentes naqueles setores. Através de seus artistas, em particular os que se tornaram palhaços instrumentistas/cantores/atores foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro. Para a maior parte dos estudiosos, esse tipo de produção circense somente ocorreria a partir da década de 1910, porém, na prática, todas aquelas atividades já faziam parte das experiências circenses.

É nesse contexto, do início do século XX, que os circos no Brasil, constante catalisador de novas linguagens e de novidades para captar o interesse de seu público, viram a possibilidade de levar para dentro de sua estrutura representações de textos teatrais como um negócio sustentável, ligado à sobrevivência das/os que ali viviam. Para as/os circenses, ser de circo era, sobretudo, um ofício, uma forma de viver, de se relacionar e de se manter. Assim, seguras/os de suas habilidades, apostaram no novo produto. Se, por um lado, às atrizes e aos atores de teatro estavam atrelados os conceitos de dom e de genialidade advindos da cultura erudita, por outro, para as/os artistas ligados às camadas mais populares, seu fazer não tão romantizado era questão de sobrevivência.

Assim, a escolha das peças levadas à cena determinava como seriam interpretados os textos, isso é, o fato de ser uma comédia, um drama⁶⁸ (melodrama), ou um dramalhão⁶⁹, determinava tudo que compunha o espetáculo, inclusive seu modo de atuação. A partir daí, um campo de conhecimento próprio em torno do ofício da/o artista de circo vai sendo

⁶⁸As/Os circenses atribuíam o nome *drama* aos textos que tinham características estruturais do melodrama.

⁶⁹Os dramalhões, segundo Pimenta (2009, p. 105), referem-se a “dramas longos, em cinco atos”.

construído no dia a dia das companhias, como uma espécie de conformação dos modelos vigentes, e uma série de “macetes” vão sendo intercambiados, incorporados e transmitidos de geração para geração. Nas palavras de Ermínia Silva:

O convívio e o intercâmbio entre artistas, palcos e gêneros no final do século XIX [...] resultaram em permanências e transformações dos espetáculos, nos quais homens e mulheres circenses copiaram, incorporaram, adaptaram, criaram e se apropriaram das experiências vividas, transformando-se em produtores e divulgadores dos diversos processos culturais já presentes ou que emergiram neste período, contribuindo para a constituição da linguagem dos diversos meios de produção cultural do decorrer do século XX (SILVA, 2007, pp. 82-83).

Não se pode deixar de pensar, porém, que essas resultantes também estão diretamente atreladas ao fator sobrevivência das/os artistas circenses, que, com a entrada no novo século, ao mesmo tempo em que influenciaram novos meios de comunicação, tiveram que concorrer com eles.

No que concerne a esta pesquisa, que investiga as potencialidades do modo de atuação melodramático para as/os atrizes/atores na contemporaneidade, é importante trazer como referência a publicação *Sobre o Trabalho do Ator*, de Fernandes e Meiches (1999), na qual se concentram, em especial, em fazer uma espécie de rastreamento de um caminho que guarda pistas sobre como se construiu nosso modelo de atuação, se é que podemos pensar em um estilo brasileiro. Nessa obra, os autores se dedicaram a estudar as semelhanças entre os modos de se fazer teatro e os estilos que caracterizam determinadas/os atrizes/atores do cenário brasileiro, o que, possivelmente, correspondem a diferentes técnicas. O recorte delimita, na década de 1980, as apresentações que aconteciam dentro de salas de espetáculos, no âmbito do eixo Rio-São Paulo. Embora esse recorte, à primeira vista, pareça não ter a ver com o objeto de estudo da presente pesquisa, essa obra, que se esforça para traçar uma ótica do trabalho atorial no Brasil, leva-nos a pensar que houve, também fora do eixo, uma grande circulação de espetáculos de circo-teatro pelos quatro cantos do país, por exemplo, por locais em que talvez inexistisse qualquer atividade artística. Portanto, o teatro difundido pelos interiores é tão responsável pela formação de nossas/os artistas, e pelo imaginário que compõe o gosto do público, quanto o estilo que foi sendo construído nos grandes centros.

Ao entender o ato teatral como uma construção, apenas a decupagem dos elementos que lhe constituem é capaz de recuperar os sentidos perdidos em razão de sua efemeridade. O mesmo pode se dar no campo da atuação:

Um trabalho específico é feito como os atores exigindo esta ou aquela caracterização na interpretação, uma pesquisa para a parte visual (cenários e figurinos) é detalhada, a escolha dos materiais que compõem o espetáculo se define. Porém, é indiscutível nessa feitura, a presença de “macetes”, instrumentos aprendidos de uma herança teatral, um fazer tradicional que condiciona soluções às possibilidades da linguagem cênica. É de se supor que no lento desenrolar das soluções de construção (da personagem, da cenografia, dos figurinos, das adaptações), pequenos desvios em relação à linha norteadora fundamental possam ocorrer. O resultado é, assim, algo como uma soma de vetores. [...] Enfim chega-se a um desfecho que decanta possibilidades (FERNANDES & MEICHES, 1999, pp. 3-4).

O que cabe evidenciar nesse trecho é que a combinação de tantos e de diferentes procedimentos acionados durante uma montagem, a qual pode sofrer várias modificações, por mais que seja um processo conduzido por uma finalidade, pode fazer emergir ideias basilares. Cada atriz e cada ator, parte dessa combinação, é um mundo por si só. Um espetáculo, de acordo com Fernandes e Meiches (1999, p. 5), é o encontro de artistas com bagagens distintas, carregando consigo traços “de um autor, de um diretor, de um coreógrafo, de um figurinista, de um iluminador”, entre outros.

Essa atividade, no entanto, possui seus códigos. Todo trabalho teatral se estrutura através de discussões, de projetos infinitamente modificados, onde o trabalho do ator costuma ter um lugar preponderante. E há maneiras de se fazer a atuação; há alicerces para ela. O que cada montagem exercita e mobiliza no ator, à parte seus temas específicos, são instrumentos que ele lentamente incorpora à sua trajetória, e que são repensados quando a experiência assim o exige, ou que são usados automaticamente, qual ele refaz um mesmo estilo⁷⁰ em papéis diversos situados num mesmo contexto teatral (FERNANDES & MEICHES, 1999, p. 4).

Considerando que a/o atriz/ator tem um lugar de preponderância na obra e que a escolha da mesma demanda um modo específico de atuação, Fernandes e Meiches (1999) identificaram em seus estudos comparativos – com algumas personalidades específicas e atuantes na cena teatral do eixo Rio-São Paulo na década de 80 – três grandes tendências a partir de seus repertórios. Embora acredite que não correspondem mais ao nosso tempo, tais estudos parecem-nos servir de parâmetro para a construção de uma linhagem no campo da atuação. Grosso modo, são elas: (1) *encarnação*, em que a/o atriz/ator estaria relacionada/o ao fato de vivenciar o seu papel, incorporando aspectos psicológicos para a construção da personagem, e envolta/o em um manancial de emoções que a/o preenchem; (2) *distanciamento* (conforme as correntes do teatro épico de Brecht), em que a/o atriz/ator indica

⁷⁰ No dicionário Aurélio, “uma das definições de estilo é ‘o conjunto de elementos capazes de imprimir diferentes graus de valor às criações artísticas, pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos’. Diríamos que o uso que fazemos de *estilo* neste texto configura uma gama de elementos que se repetem em várias criações, que guardam uma semelhança aparente. Um ator desenvolve, assim, um repertório de signos que a/o particularizam e que constitui o seu estilo” (FERNANDES & MEICHES, 1999, p. 4).

traços para compor sua personagem e narrar a história e, ligado à crítica ou ao deboche enquanto recursos estilísticos, afasta-se de seu papel para tecer comentários a seu respeito tendo o público como cúmplice, ora revelando, ora ocultando a convenção; e a (3) *interpretação de si mesmo*, em que a/o atriz/ator pouco se modifica, assume a sua relação com o teatro explicitamente, evidencia a arte do encontro, relacionando-se ao surgimento de processos colaborativos. No entanto, os autores reconhecem que, na prática de uma vida teatral, essas matrizes de estilos, como vão chamar, podem ser combinadas e recombinaadas de infinitas formas.

Trazendo para o modo de atuação aqui em questão, pode-se dizer, com base nos estudos de Fernandes e Meiches e no que foi dito até agora, que o modo melodramático de atuar possivelmente não se insere em nenhuma tendência. Talvez ele mais se aproxime de aspectos do distanciamento, na medida em que a/o atriz/ator indica traços de sua personagem por meio da representação de seus papéis, dado a ver as convenções. A essa tendência também se podem alocar os estilos do nosso teatro cômico popular, como as chanchadas, o teatro de revista e as comédias de costumes, pois se assumem como um teatro de códigos e de símbolos que o caracterizam como um jogo de adivinhas constante com o público. Fica evidente, então, o acordo estabelecido entre palco e plateia de que se trata de teatro.

Apesar disso, pode-se causar confusão ao ser relacionado à primeira tendência, *encarnação*, a partir do entendimento de que o fazer de verdade é fazer como na vida e de que a/o artista precisa estar recheada/o das emoções que a/o constituem. Não é de todo equivocado pensar assim, se concordarmos com o que dizem Fernandes e Meiches (1999): na prática esses estilos se misturam. É comum ouvir das/os circenses, por exemplo, que na representação de um drama (melodrama) elas/es viveram aquela história ou que, para chorar, lembraram-se de uma situação triste. Entretanto, em modelos de atuação pautados no modo melodramático como referência, não há um aprofundamento psicológico, dado que o fazer de verdade não está relacionado ao mergulho na pesquisa de uma personagem. Assim, uma vez que não há tempo para construções, embora a/o atriz/ator esteja envolta/o em emoções, a personagem (melhor dizendo, o papel) é acionada de imediato por meio de signos. Nas palavras de Pimenta (2009, p. 76), “sem a perspectiva do aprofundamento psicológico na construção dos personagens, o desenvolvimento do ator, dentro da estética circense, passava pelo aprendizado técnico e de observação, com base nas caracterizações e papéis que são funções dramáticas”.

As personagens são, antes de tudo, papéis e representam gêneros de personagens (RANGEL, 1948), ao quais já estão relacionados um repertório de gestos, as tonalidades de voz, a maquiagem, o figurino com certa combinação de cores, etc., ou seja, o papel é um conjunto de códigos impostos, atribuídos a uma função dentro de uma estrutura teatral também codificada. Assim, caberá à/a determinada/o atriz/ator, com maior ou menor aptidão na companhia, desempenhar certo papel dentro da trama. Essa aptidão, no teatro antigo, era definida de acordo com um sistema de *emplois*, de modo que as características da/o artista eram associadas à determinada categoria para, então, desempenhar funções correspondentes às suas qualidades nas peças de um repertório. Assim, o cumprimento de tais funções dependia não apenas de um aspecto físico apropriado, intitulado *physique du rôle*, mas também de um tom de voz adequado, um gestual condizente, etc. (DAHER, 2016, p. 88).

Cabe aqui fazer esclarecimentos a esse respeito e trazer algumas definições, visto que pesquisas dessa natureza comumente acarretam confusão quanto às nomenclaturas que envolvem classificação de tipologias, ligadas a modelos de atuação codificada. Na publicação de Otávio Rangel (1948), por exemplo, ele ilustra e descreve o que chama de *gêneros de personagem* do teatro antigo, a fim de defender o teatro de convenções. Em sua tese de doutoramento, por sua vez, José Carlos de Andrade (2010) faz um esforço em recuperar a divisão da *tipologia circense-teatral* com base na trajetória do Circo-Pavilhão Arethuzza. Já Kátia Daher⁷¹ (2016), em sua dissertação de Mestrado, aprofunda-se na investigação das tipologias, abrindo espaço para a abordagem dos *temperamentos artísticos*⁷². Por sua vez, Fernanda Jannuzzelli (2015) ratifica, em sua pesquisa, de que forma esse sistema ainda se mantém, em alguma medida, no Circo de Teatro Tubinho⁷³, que percorre parte do interior do estado paulista como um empreendimento de grande sucesso.

Salvas as devidas proporções de cada contexto, é possível identificar similitudes, como vimos anteriormente, entre o modelo de teatro feito nos *boulevards* franceses, no início do século XIX, o modelo herdado da colonização e realizado no Brasil, em meados do mesmo século, e o modelo adotado pelos circos brasileiros, no início do século XX. Com semelhantes processos de formação e de permanência, apresentam-se evidenciados na presente pesquisa, principalmente quanto aos seus modos de atuação.

⁷¹ Para maior aprofundamento dessas nomenclaturas, vide a dissertação “Sob o olhar da Sobrete: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofos Encenam”, de Katia Daher (2016).

⁷² Os temperamentos artísticos, com base nas experiências pessoais do grupo Os Fofos Encenam, estão mais aprofundados no capítulo quarto desta tese.

⁷³ O Circo de Teatro Tubinho é um circo de lona coordenado por Pereira França Neto, o palhaço Tubinho, de grande circulação pelo interior paulista, e que tem em seu repertório apresentações de peças teatrais, tanto clássicas do circo-teatro tradicional quanto paródias e adaptações cômicas de outras histórias de conhecimento popular. Ele permanece em cartaz de quintas a terças, com sessões lotadas, arrastando multidões por onde passa.

2.4 Os espaços de reelaboração: métodos e técnicas para a arte da cena

No que se refere aos modelos de atuação considerados hoje anacrônicos, mas que combinam elementos eficazes no contato com o público, bem como ao fato de seguirmos buscando uma conexão com a plateia que nos assiste – razão primeira do teatro, sobretudo o de características ligadas à tradição e à manutenção de seus artistas –, retomo a questão que inicia este capítulo: a de que o melodrama, como acontecia na França, não existe mais. A esse respeito, lanço então as seguintes perguntas. O circo-teatro⁷⁴, tal qual existiu entre a década de 1930 e meados de 80, ainda existe ou o que vemos circular nos interiores são revisões do modelo tradicional? As referências que correspondem a essas manifestações, como originalmente ocorreram, limitam-se a registros documentais e a raros fragmentos de memórias, ainda transmitidos oralmente pelas/os circenses remanescentes dessa geração?

Ainda que consideremos a circulação de raras companhias com esse formato pelos confins do país, pesquisadoras/es seguem como arqueólogas/os em busca de indícios calcados, principalmente, em memórias, rastreando pistas que nos auxiliem a recobrar movimentos perdidos dessas manifestações ligadas a correntes de longa duração⁷⁵. Compartilho aqui uma reflexão do artigo Memórias e Culturas do “Popular” no Teatro: o Típico e as Técnicas, de Beti Rabetti (2000), amparada pelos estudos de José Jorge de Carvalho, antropólogo que lança luz sobre como se pode recuperar elementos de culturas tradicionais. A “cultura popular”, termo que abarca uma infinidade de expressões artísticas, estaria hoje no contexto de produção da cultura de massa, conservando ainda aspectos das manifestações tradicionais. Por culturas populares tradicionais, entende-se aquelas “ligadas às correntes de longa duração (que envolvem persistências e variações)”, que são hoje “contadas e cantadas” e, assim, sobrevivem por meio da memória (RABETTI, 2000, p. 4). Nessa perspectiva, penso no melodrama francês e nos circos-teatros brasileiros como manifestações teatrais populares e tradicionais, fenômenos de “longa duração” e, portanto, que ainda se manifestam por meio da memória.

⁷⁴ Considero, para tal reflexão, a época áurea do circo-teatro no Brasil (PIMENTA, 2009, p. 57), que vai de 1930 a 1950, e o período de atuação do Circo-Teatro Guaraciaba no interior Paulista, que, em 1985, encerra suas atividades de lona com o circo Xicuta Show. Nessa época, o Circo-Teatro Guaraciaba tinha como subsistência a bilheteria e não os projetos de leis de fomento que lhe permitem estar em cartaz nos dias de hoje.

⁷⁵ Expressão utilizada por Beti Rabetti (2000, p. 4) para definir relações estabelecidas com as “culturas tradicionais” ligadas à “transmissão oral, à hegemonia da festa, à mistura do sagrado e do profano, ao rústico, à eleição de praças e ruas como espaços de intenso convívio entre manifestações artísticas diversificadas, ao riso, à procura da manutenção de parâmetros coletivos de produção, ao anonimato prevalecendo sobre a autoria, ao profuso em detrimento do específico, à aparente espontaneidade”.

[...] em busca de um teatro originário, desaparecido em meio ao campo do popular, talvez se possa ter em conta, como guia ao menos, a consideração da memória como “região privilegiada”, manancial provedor de sólidas fontes revitalizantes para o delicado exercício, de reflexão e de prática artística, empenhado neste encontro. É que em sua justa medida de tão rica quanto fugidia “zona de conservação” possível, a memória pode configurar-se como acervo não só informativo, mas também indutor, propício, portanto à emergência de variáveis versões, patamar flutuante e propulsor da criação em artes (RABETTI, 2000, p. 4).

No trecho acima, Rabetti pondera a memória como a responsável por guardar aquilo que nos serve de fonte de estudo e de pesquisa, todavia, mais do que uma caixinha contendo as recordações de um passado longínquo, definida por ela como uma dentre tantas possíveis zonas de conservação, a memória pode também criar outras versões das mesmas recordações. No caso da arte, esse mecanismo é legítimo, pois está em consonância com sua própria essência. Nos termos da autora:

[...] é sob o crivo da criação artística teatral que, entendo, deve ser enfrentado um teatro popular que, nos dias de hoje, volte-se para as tradições; e não sob a perspectiva de uma mecânica transposição cênica de folclore. O que se quer assim frisar, afinal, é que o espaço das lembranças é dos mais fecundos para o fortalecimento de campos simbólicos: do produtor e do receptor das manifestações artísticas em geral (RABETTI, 2000, p. 4).

Do ponto de vista de Rabetti, apenas a partir do próprio viés da arte é que se pode olhar para as manifestações mais tradicionais, pois qualquer tentativa de reprodução incorre no risco de ser uma cópia esvaziada e sem vida. Nesse viés, pode-se pensar naquele antigo ditado que diz: *quem conta um conto aumenta um ponto*, isso é, ao retomar uma história, quem conta certamente incorporará novos elementos à antiga narrativa, fazendo-a soar renovada e agregando-lhe ares de espontaneidade.

Assim, onde não encontrar “zonas de conservação” no sentido geográfico (regional ou nacional), fazer fluir, através do entrecruzamento de sucessivas camadas de interpretação, *recantos de memória cultural* para neles procurar encontrar valores e expressões que se tornem fontes com as quais dialogar: fontes antigas a serem trabalhadas (reelaboradas ou atualizadas) como manifestações contemporâneas de arte (RABETTI, 2000, p. 5).

Tal raciocínio leva-me a crer, em uma perspectiva relacionada à atuação de um modelo em que não mais encontramos zonas de conservação – no caso do melodrama francês e, quiçá, dos circos-teatros, raramente encontrados na ativa –, que é preciso, para que se faça um diálogo justo entre passado e presente, e por meio de recursos artísticos e técnicos, criar

alguns espaços para que expressões proximais se tornem novas fontes a serem trabalhadas, analisadas e revistas. Ao que me parece, são espaços de experimentação como, por exemplo, o que possibilita o procedimento do laboratório experimental⁷⁶. Dado não ser possível buscar elementos de uma manifestação cultural tal como ela se manifesta, cria-se um ambiente propício, com informações alimentadas por fontes documentais ou mnemônicas a ela relacionadas, de forma a induzir, através de um processo criativo, os caminhos que provavelmente se aproximam ou, melhor dizendo, dialogam com a manifestação tradicional investigada.

Essa reflexão é importante para se pensar no tocante ao ensino-aprendizagem de teatro e para se retomar a hipótese de que a potência dos estudos do melodrama, nos dias de hoje, está nas investigações exploratórias no campo da atuação, a partir do que temos de referências documentais e mnemônicas. Se o teatro está na relação entre quem o faz e quem o assiste, exercitar a capacidade de se estar *no entre* é fundamental para se verificar tal potência, sobretudo para o aprendizado de estudantes. No que se refere à presente pesquisa, podemos dizer que a montagem de *Por Ti não Importa Matar ou Morrer* foi um espaço de investigação para que o teatro, ancorado às raízes das manifestações populares e tradicionais, emergisse de forma criativa e autônoma, não cabendo apropriações ou recuperações de um modo de fazer, mas no intuito de se provocar outro olhar sobre ele, principalmente do ponto de vista pedagógico. Assim, é fundamental trazer os circos-teatros brasileiros para o centro da discussão, a fim de reconhecer que essa é a referência mais próxima para se compor nossa imaginação melodramática.

Objeto dessa pesquisa, essa montagem foi realizada em âmbito acadêmico e se instaurou enquanto laboratório de pesquisa e de aproximação com os saberes do Circo-Teatro Guaraciaba, voltando-se o olhar para um modo de atuação que nem sempre esteve ancorado à referência do modelo francês, mas reverberou nas acomodações e nas revisões do gênero pelo viés de nossa herança cultural. O estudo de um teatro brasileiro que se reinventou dentro da lona valoriza a trajetória de atrizes/atores circenses brasileiras/os. Nesse sentido, tem-se um vasto campo de pesquisa, pois cada circo é um pequeno mundo que inventa seus modos próprios, ou seja, é dono de seus fazeres. Assim, na busca de indícios e de pistas desses

⁷⁶ O procedimento do laboratório experimental foi também utilizado, como recurso para a criação de novas fontes, pelos integrantes do projeto “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas”. Esse projeto, coordenado pela pesquisadora Beti Rabetti, teve início em 1995 e é vinculado à linha de pesquisa Teatro e Cultura Popular, do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Ademais, foi parcialmente financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Dele participaram as/os pesquisadoras/es Paulo Ricardo Merisio, Daniel Marques da Silva, entre outras/os.

infinitos particulares, o circo nos fornece fontes importantes para que possamos olhar para um modo de atuação que ainda muito pode alimentar a formação de jovens atrizes/atores em relação ao entendimento da própria linguagem do teatro.

No capítulo terceiro, a seguir, apresento como se deram o processo de montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer* e a condução técnica desse trabalho.

Capítulo III:

DEM BUSCAR-ME QUE AINDA SOU TEU / POR TI NÃO IMPORTA MATAR OU MORRER: dos procedimentos em aula aos processos de criação atorial

Na tentativa de compreender o melodrama para além de aspectos históricos, dramaturgicos e estruturais, o exercício realizado durante a montagem de Por Ti Não Importa Matar ou Morrer foi o de tentar encontrar – nas entrelinhas dos estudos e das descrições feitas por Thomasseau⁷⁷; nos trechos dedicados ao melodrama francês na visão de Jacques Lecoq⁷⁸ e Philippe Gaulier⁷⁹; nas pesquisas e nas experiências pedagógicas e artísticas que vivi com Fernando Neves e Paulo Merisio; assim como nas referências de Ivette Huppés, Mario Bolognesi e Regina Horta Duarte, os dois últimos em diálogo com o circo-teatro – pistas que me auxiliassem na organização de um conjunto de procedimentos práticos e de experimentos, capazes de oferecer às/aos estudantes/artistas a compreensão da poética do melodrama⁸⁰, para o domínio de recursos técnicos em seus processos de formação atorial.

3.1 No rastro de uma pedagogia do melodrama

Na montagem de Por Ti Não Importa Matar ou Morrer – livre adaptação inspirada na obra original Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu, de Carlos Alberto Soffredini –, pudemos explorar os diversos elementos que compõem o melodrama francês⁸¹ descritos por Thomasseau (2005). Ao longo desse processo, as/os estudantes/artistas envolvidas/os adquiriram uma série de recursos não apenas corporais e vocais, mas também relacionais, presentes no jogo com a/o outra/o. Esse material nos serviu de base para essa montagem e possivelmente lhes servirá ainda como repertório atorial em processos de criação que não esse, ao longo de suas trajetórias.

Nos estudos de Thomasseau, algumas passagens nos forneceram preciosas pistas para a visualização e o entendimento do modo de atuação pertinente ao melodrama francês, no

⁷⁷ Jean Marie-Thomasseau é autor das obras *O Melodrama* (2005) e *Mélodramatiques* (2009).

⁷⁸ Jacques Lecoq é autor da obra *O Corpo Poético: Uma Pedagogia Da Criação Teatral* (2010).

⁷⁹ Philippe Gaulier é autor da obra *La Torturadora y Tres Obras De Teatro* (2009).

⁸⁰ Thomasseau (2005, p. 28) aponta para uma verdadeira poética do melodrama que estava para além da “meticulosa organização técnica do melodrama clássico que se apoiava, até 1815, em concepções dramáticas precisas, expressas geralmente nas notas que precediam as peças impressas e, mais claramente, nos escritos teóricos de Pixérécourt: *Paris: Ou, Le Livre Des Cent-Et-Um* (1832) (Paris, Ou o Livro Dos Cento e Um), *Guerre Au Mélodrame* (1818) (Guerra Ao Melodrama) e *Théâtre Choisi* (1841-1843) (Seleção De Textos Teatrais)”, visto que na prática havia diferenças em relação ao discurso teórico.

⁸¹ Para maior aprofundamento, vide o capítulo segundo desta pesquisa.

qual buscamos nos inspirar. Por mais que fosse uma referência encarnada e conhecida por mim, retomá-la junto às/aos estudantes/artistas e pensá-la sob perspectivas pedagógicas foi um passo importante. Além disso, julguei necessário o contato delas/es com as referências bibliográficas, não deixando que o conteúdo teórico fosse mediado apenas por mim. Sublinho, abaixo, um trecho inicial importante utilizado durante nosso processo:

Se a primeira geração destes atores (Révalard, Thutin, Defresne, Marty, Moëssard, Adèle Dupuis, Jenny Vertpré, etc.) parece haver praticado um tipo de interpretação um tanto estereotipado, na qual cada papel tinha uma gestualidade codificada, mímicas e comportamentos particulares, com olhos girando nas órbitas, roncões e soluços dramáticos, foi entretanto certamente nesta escola, e no bulevar, que se formaram, mesmo tendo em seguida quebrado as cadeias de seus papéis, Frédérick Lemaître e Marie Dorval, Mélingue e Bocage (THOMASSEAU, 2005, p. 133, grifo meu).

Segundo Thomasseau, no que se refere ao surgimento do gênero, por ele categorizado como melodrama clássico, ainda pelo fato de haver grande influência da pantomima nesse primeiro momento, a atuação era caracterizada por poucas falas e assumia características estereotipadas. Com o passar do tempo, porém, atrizes e atores de destaque, como Frédérick Lemaître e Marie Dorval, foram os responsáveis por quebrar esse paradigma e atenuar os exageros em busca de uma atuação que se alinhasse mais às estéticas realista e naturalista, o que lhes conferiu um tom mais crível no tocante à atuação, sem, no entanto, perder o apelo visual e emocional.

Em trecho mais adiante, o autor continua dando ênfase ao desempenho dessas/es atrizes/atores, mas agora por meio do comentário de um crítico da época, que, mesmo tecendo argumentos negativos ao seu estilo, não deixou de reconhecer o modo como atuavam e como eram capazes de arrebatar a plateia:

Foi nesta mesma escola que, mais tarde, ainda no século XIX, foram também talhados atores como Ménier, Dumaine, Tirillade, etc. A propósito da importância do desempenho dos atores na elaboração e no sucesso dos melodramas, citaremos, em meio a inúmeros testemunhos, o do crítico Fournier, num artigo de 1864 publicado em La Patrie: Fala-se muito dos grandes atores do passado, que com uma palavra faziam uma cena e com um gesto todo um drama, e há quem não acredite. Quando se viu Frédérick Lemaître em Le Comte de Saullès, entretanto, acredita-se. Por meio do que ele faz, ele revela tudo o que pôde ser feito antes. Não há em Marie-Leanne grandes complicações de acontecimentos, e os que o autor escolheu são de uma inverossimilhança e de uma tolice raras. O estilo é dos mais medíocres, e de uma monotonia que chega às vezes ao ridículo. Mas o grito da mãe "Meu filho! Meu filho!" está sempre no ponto. Não precisa mais do que isso para mexer com todos os corações. Sarcey continua mostrando claramente como estes dramas de antes de 1848 já deixavam entrever uma estética realista e naturalista (THOMASSEAU, 2005, pp. 88- 89, grifo meu).

Nessas passagens, e também no filme *Boulevard Du Crime*⁸², referência obrigatória para os estudos do melodrama, é possível se ver a fase em que atrizes/atores passam de membros de uma companhia teatral a artistas com certa autonomia criativa. Isso é simbolizado, dentro da trama, pela trajetória de Robert Macaire, interpretado por Frédérick Lemaître no melodrama *L'Auberge Des Adrets* (1823), em que imprime sua marca para além das didascálias dos melodramaturgos, obtendo destaque e tornando-se um ator reconhecido.

Durante todo o processo da montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, o exercício de se tentar delimitar o que tenha sido o melodrama na Paris do século XIX se mostrou extremamente complexo, sejam em aspectos artísticos, políticos, sociais e visuais, seja em relação a sua estrutura, seus conceitos, seus modos de atuação e de negociação. Nesse mergulho, as publicações de Thomasseau nos foram como faróis, uma vez que faz referência às produções da época que nos alimentaram o imaginário e nos aproximaram desse modo de atuar.

Outras peças e outros gêneros deste fim de século parecem ter também deixado suas marcas nas técnicas melodramáticas; trata-se, particularmente, das tradicionais pantomimas, mudas, e depois "dialogadas", como *La Mort du Capitaine Cook* (1788) (*A Morte do Capitão Cook*), de Alnowd Mussot; *Le Héros Américain* (1786) (*Os Heróis Americanos*), de Ribié; e *Les Miquelets, ou Le Repaire des Pyrénées* (1798) (*Os Miquelets, ou a Toca dos Pireneus*), de Cuvelier. A tipificação simplificadora dos personagens, a *mise-en-scène* movimentada e com regras bem estabelecidas, onde a interpretação através da mímica era posta em relevo, o uso da temática obsessional da perseguição e do reconhecimento (explorada também na maior parte dos outros gêneros) deram ao melodrama os elementos principais de sua essência (THOMASSEAU, 2005, p. 20).

Apesar disso, ainda que Thomasseau nos tenha apresentado a estrutura do melodrama, suas técnicas e suas convenções, bem como povoado nosso imaginário por meio da citação de peças encenadas, nos idos de 1800 no *boulevard*, isso não foi suficiente para que as/os estudantes/artistas compreendessem o jogo de atuação proposto, visto que esse modelo ainda se colocava distante delas/es.

Também a ausência de peças de melodrama, em razão de o gênero ter passado por diferentes revisões, é um fator que contribui para a sua incompreensão. Não há muitas companhias teatrais que se aventuram em uma encenação que tenha por base o melodrama. Na ocasião de nossa montagem, por exemplo, alguns espetáculos empreendidos no eixo Rio-

⁸² O filme *Boulevard Du Crime* é um trabalho exemplar do diretor Marcel Carnè de reconstituição do período áureo do *boulevard* em que coexistiam diversos gêneros, dentre eles a pantomima e o melodrama na Paris do início do século XIX.

São Paulo – como Melodrama⁸³, da Cia. dos Atores, e Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu⁸⁴, da Confraria da Paixão – não circularam por Uberlândia. Já a montagem de A Maldição do Vale Negro⁸⁵, levada à cena pelo grupo uberlandense Trupe de Truões, era conhecida por apenas dois dos estudantes/artistas, visto que já havia se passado sete anos desde a sua estreia e sua permanência em cartaz⁸⁶.

Assim, como era de nosso interesse investigar o modo de atuação pertinente ao melodrama, foi preciso lançar mão de procedimentos metodológicos que propiciassem nosso encontro com os elementos essenciais dessa suposta antiga atuação. Nesse sentido, o artigo Memória e Culturas do “Popular” no Teatro: o típico e as técnicas, de Beti Rabetti, bem como os laboratórios experimentais⁸⁷ vivenciados na pesquisa de Paulo Merisio, serviram-nos como espaços, no que tange à busca pelas formas ditas tradicionais, para o *fazer fluir* de fontes.

Há, pois, artistas que escolhem gerar suas obras – com métodos e técnicas disponíveis nos acervos que estão sendo elaborados por pesquisas estéticas e pedagógicas (científicas e artísticas) contemporâneas – embebendo-se em mananciais imemoráveis, ou em indelévels traços de grandes valores, vestígios de uma mais longa tradição, ainda hoje fértil. Fontes persistentes, de qualidade diversa, que perduram, no mínimo como elementos fundantes de nosso imaginário criador (RABETTI, 2000, p. 5).

Outras fontes que destaco aqui são as que lançam um olhar histórico e literário sobre o melodrama, com adjetivações e analogias em que se é possível apenas supor o modo de atuação investigado. Segundo Duarte (1995), o melodrama não tem compromisso com a verossimilhança, ou seja, é artifício o tempo todo e um conjunto de atuações codificadas. Ao mesmo tempo, para Peter Brooks (1995), essa suposição é composta por uma imaginação melodramática que nos envolve, seja ela presente nas didascálias da dramaturgia, seja em filmes como *Boulevard Du Crime* e/ou em iconografias: pinturas, desenhos, imagens de reproduções e releituras. Todas essas informações sugerem importantes fontes para uma perspectiva a nível pedagógico.

A iconografia foi uma rica fonte utilizada como recurso metodológico, na medida em que lançamos mão dela para nos auxiliar na construção desse imaginário, em um esforço de

⁸³ O espetáculo “Melodrama”, cujo texto é de Felipe Miguez, foi encenado pela Cia. dos Atores (entre os anos de 1996 e 2004) e dirigido por Enrique Diaz.

⁸⁴ A versão de “Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu”, encenada pela Confraria da Paixão em 2004, teve a direção de Elza Andrade.

⁸⁵ A montagem de “A Maldição do Vale Negro”, cujo texto é de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, foi encenada pela Trupe de Truões (entre os anos de 2007 e 2009) e dirigida por Paulo Merisio.

⁸⁶ Conforme já pontuamos, o tempo de vida de uma montagem produzida no interior é geralmente curto, salvas raras exceções.

⁸⁷ O procedimento dos laboratórios experimentais nos serviu de norte para a preparação de alguns encontros focados na criação do espetáculo “Por Ti Não Importa Matar ou Morrer”.

reconstituição do que foi esse modo de atuação. A respeito da iconografia teatral, no entanto, Chiaradia (2007) chama a atenção para o fato de que, ao criar uma imagem, sua/seu autora/r já imprime nela uma primeira interpretação, o que deve ser levado em consideração. Em suas palavras, “já podemos ter como princípio de análise que o que as fotografias representam jamais será o fato real acontecido, e sim um ponto de vista desse fato, muitas vezes até com distorções intencionais ou não, de acordo com as limitações técnicas e de equipamentos utilizados” (CHIARADIA, 2007, p. 133). Nossa investigação, nesse sentido, não pretendia ser uma reprodução desse modo de atuação, dado que sua forma sempre esteve associada a fatores histórico-sociais e políticos de um determinado contexto.

Tendo em vista esse panorama, levanto questões pertinentes ao trabalho da atriz e do ator em minhas práticas docente e artística. A partir de minha formação em melodrama na academia e em oficinas livres sobre o tema, de minha participação como atriz/espectadora em processos distintos, de encontros com artistas circense-teatrais, e de minha pesquisa dos modos de ensino do melodrama nos diferentes espaços em que ele acontece, é que teci algumas reflexões para pensar um processo de montagem que sulcasse essa poética.

O mergulho em uma técnica corporal possibilita à/ao estudante de teatro a tomada de consciência sobre determinados procedimentos potencializadores do trabalho atorial e, conseqüentemente, da cena. Poderíamos falar em “treinamento” para a/o atriz/ator no melodrama, mas, por meio de relatos de experiências e do acesso às pesquisas acadêmicas referentes ao tema, reflito sobre outras possibilidades de abordagem para esse modo de atuação. Assim, a partir do ponto de vista técnico, e a fim de avançar para além da apropriação de convenções de uma poética cênica, amplio meu olhar para o trabalho de atriz/ator em uma perspectiva mais integrada.

O trabalho com o palhaço, o bufão e a máscara, por exemplo, demanda a compreensão de uma lógica do pensamento que vai além da técnica para seu funcionamento na cena. Igualmente, a formulação de novas propostas de exercícios, de situações para improvisação e de jogos teatrais que operam a partir dessa outra lógica mostra-se importante para o entendimento do estilo da atuação em melodrama. Muitos dos exercícios são adaptações de jogos e de exercícios tradicionais, já utilizados nos trabalhos supracitados ou em contextos de iniciação teatral, os quais puderam ser reaproveitados para a prática com o melodrama, assim como cabe a cada professora/or extrair deles o que lhe convém para o resultado desejado.

3.2 O encontro com outras técnicas

No processo de montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, desejei que esse incorporasse outras expressões artísticas que se somassem às investigações do melodrama. Para isso, convidei algumas/ns colegas, especialistas em diferentes linguagens, que puderam contribuir para o nosso trabalho. Essa contribuição se deu no formato de módulos intensivos ou concomitantemente aos nossos encontros. Foram as seguintes as oficinas compartilhadas: técnicas acrobáticas, com Jarbas Siqueira⁸⁸, mímese corpórea, com Ana Wuo⁸⁹, e partituras corporais a partir da estrela labaniana, com Nina Tannús⁹⁰, detalhadas a seguir.

3.2.1 Oficina de técnicas acrobáticas

O tempo destinado à montagem, por mais que fosse razoável, mostrou-se curto para o trabalho relacionado à corporalidade desejada para se atuar no registro do melodrama. Era preciso um corpo com certo nível de tônus, que estivesse habituado às movimentações exageradas e aos gestos grandiloquentes e que não banalizasse o estilo, pois, em algumas ocasiões, sua banalização o aproxima da paródia, o que não era o nosso foco.

Nossos primeiros encontros foram marcados pela iniciação em técnicas acrobáticas⁹¹. As acrobacias eram basicamente de solo: rolamentos para frente e para trás (cambalhotas); giros de 180° e 360° (piruetas); paradas de mão (com o auxílio de apoios); peixinho (parada de mão com descida de peito); gatinho (cambalhota sobre as costas de outra/o na posição de gato); salto leão (salto e cambalhota com pequena altura); salto para subida de ombro; e viradas (*adeus querida*, virada pelas costas, virada de cotovelo). Além disso, aquecimento com sequência de abdominais, flexão, prancha, pula-corda e lançamento de bastão em grupo e, mais adiante, circuitos elaborados com algumas das acrobacias já aprendidas.

Durante o processo, convidei o professor Jarbas Siqueira, formado pela Escola de Circo de Montes Claros (MG), para nos auxiliar no aperfeiçoamento das técnicas com as

⁸⁸ Jarbas Siqueira é professor efetivo do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). É pesquisador das matrizes do popular e tem habilidade em técnicas circenses.

⁸⁹ Ana Wuo é professora efetiva do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atuante no Bacharelado, pesquisa a mímese corpórea e a arte do palhaço.

⁹⁰ Nina Tannús é coreógrafa do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e integra a equipe de servidores técnicos desse curso, responsável pelos trabalhos de acompanhamento corporal junto às disciplinas oferecidas.

⁹¹ Em minha Graduação, cursei a disciplina “Técnicas Paralelas”, ministrada por Paulo Merisio, por meio da qual obtive uma básica formação em técnicas circenses. Durante os anos seguintes, pude treiná-las e aperfeiçoá-las em circulação profissional, durante minha atuação em espetáculos de forte caráter físico, a seguir: “Simbá, o Marujo” (2008-2017) e “Ali Babá e Os 40 Ladrões” (2005-2017). Destinados ao público infante-juvenil, tinham como linguagem a ressignificação do corpo e de objetos, fazendo uso de princípios de acrobacias de solo e de dança-teatro, respectivamente, ambos sob a direção de Paulo Merisio no grupo Trupe de Truões.

quais estávamos trabalhando. Sua oficina, composta por três encontros, acionou elementos do circo, da capoeira e da yoga, que se mostraram técnicas complementares à montagem. Esses encontros tinham como foco proporcionar maior entendimento dos mecanismos de apoio, de alinhamento e de postura, bem como a correção de posições para a execução do trabalho acrobático. Jarbas trabalhou com quatro perspectivas que se inter-relacionam: *pedagógica*, que traz consciência e reeducação corporal; *física*, que possibilita maior envergadura às capacidades do corpo; *estética*, como uma poética da cena; e de *repetição ligada ao treinamento*, com o objetivo de possibilitar o condicionamento das/os estudantes/artistas, para que o trabalho corporal fosse realizado com menos esforço e mais habilidade.

Assim, na montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, algumas das acrobacias foram ressignificadas a partir do contexto da cena e passaram a fazer parte de sua composição, não como um artifício de virtuose, mas como apropriação lúdica do ato acrobático. Um exemplo, a esse respeito, pode ser visualizado na cena em que estão Mara Amada e Campônio, personagens interpretadas respectivamente por Roberta Liz e Leandro Alves. Amada flagra Campônio mexendo em suas coisas, que, ao ser visto, esconde uma das calcinhas em suas mãos. Para distraí-la, utiliza da artimanha de uma brincadeira de mão acompanhada da acrobacia *Adeus Querida*, como descrevo abaixo:

Mara Amada (Roberta) pergunta o que Campônio (Leandro) tem nas mãos e ele responde que nada, mostrando-lhe uma delas. Amada pede que Campônio mostre a outra mão, mas, ao revelá-la, esconde a calcinha na parte de trás de sua calça, deixando um pedaço à mostra para que o público a veja. Nesse momento, Leandro rapidamente segura as duas mãos de Roberta com as palmas para cima, e os dois giram, ficando de costas. Ele se curva para baixo e a puxa, colocando as mãos de Roberta no chão a sua frente. Enquanto isso, ela lança suas pernas sobre a cabeça de Leandro, rolando pelas costas dele. Essa ação faz com que ela caia no chão, gritando, enquanto ele escapa pelo outro lado da lona.

Soma-se a isso o fato de que o texto de Mara Amada é dito em uma espécie de *portunhol*, o que por si só torna a cena cômica. Interessante, porém, é destacar que adquire uma comicidade para além do texto e a ação ganha amplitude e vivacidade. Isso se dá por meio da apropriação da técnica circense que não está descolada da cena, mas que se torna parte do jogo lúdico, próprio da ação teatral.

Há ainda outros exemplos de acrobacias que passaram a compor o espetáculo. Como o salto cambalhota que Bambolina (Débora Helena) executa, com a bengala na mão, para cair

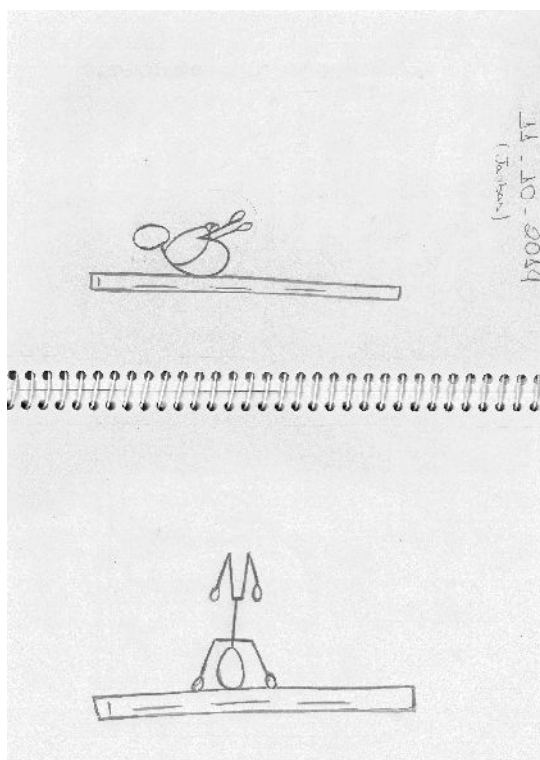
com o corpo estirado sobre a cama de malas⁹², em que ele e Campônio (Leandro) realizam um número de mágica no entremeio de uma cena e outra.

Essas apropriações surgiram a partir de tarefas dadas às/aos estudantes/artistas, que, durante a improvisação das cenas, tinham que trabalhar alguns elementos e pouco tempo para sua criação. Já com as técnicas acrobáticas minimamente sob seus domínios, tiveram que incorporar uma delas em cada cena: qualquer técnica pôde ser explorada, desde que ressignificada e em consonância com o texto que era dito. Nem sempre o desejo de inserir as acrobacias surtiu um efeito satisfatório, todavia, antes de descartá-las, tentamos ainda um ajuste técnico, resolvido por meio do aprimoramento daquela movimentação ainda estranha ao corpo das/os estudantes/artistas. Por fim, optamos por mantê-las em cenas específicas, a fim de não saturar o público com o uso demasiado desse recurso.

Em depoimento, em seus diários de bordo, ressaltam a compreensão dos aspectos operacionais no corpo:

*Não interessa a cambalhota, mas o que ela aciona em mim.
Consciência corporal: preciso de mais.*

(Trechos extraídos do diário de Roberta Liz)



Figuras 1 e 2: Diário de bordo de Renata Paixão.

⁹² Como parte da cenografia, a cama é formada por malas dispostas lado a lado.

3.2.2 Oficina de mimese corpórea

Como docente na Graduação do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), percebi que boa parte da formação oferecida às/aos estudantes/artistas estava alinhada às tendências contemporâneas, em consonância com as discussões a respeito do teatro pós-dramático, do teatro performativo e até da performance em si. Assim, a proposta de se realizar uma montagem ancorada às convenções do século XIX, tendo como base o teatro codificado, trouxe certa preocupação em torno do corpo, visto que, para o bom desenvolvimento dessa proposta, era necessário um corpo apto⁹³ para se atuar em um registro de exagero e de gestual bem marcados.

Por essa razão, optamos pela oficina de mimese corpórea, gentilmente ministrada em dois dias pela professora Ana Wuo, que, em sua trajetória como integrante do grupo Lume Teatro⁹⁴, desenvolveu ampla pesquisa a esse respeito. O foco principal do contato das/os estudantes/artistas com essa e outras técnicas era oferecer-lhes uma larga perspectiva de recursos corporais distintos, uma vez que, a meu ver, precisariam em pouco tempo expandir a qualidade de movimentos de seu repertório.

Recorrendo a um aquecimento voltado às articulações, Ana Wuo deu grande ênfase ao trabalho de oposição dos vetores a partir da “dança dos vetores”, em que cada articulação deveria apontar para direções distintas e opostas simultaneamente, em uma movimentação contínua, com o intuito de alterar a simetria do corpo. Esse exercício é importante se pensarmos no corpo melodramático, cujos *tableaux* visuais são majoritariamente corpos em oposição. Como, por exemplo, quando o tronco e o braço direito erguido apontam para a direita, enquanto a base, o quadril e o braço esquerdo abaixado estão em torção para a esquerda, a fim de que a figura da/o atriz/ator atraia os olhares da plateia.

Os procedimentos seguintes foram os de observar algumas fotografias de família, escolher uma pessoa de um dos retratos e nomeá-la. Em seguida, observá-la, descrevendo racionalmente no papel a sua posição e depois repetindo essa sequência com outras três pessoas. Posteriormente, os passos foram memorizar, decodificar e teatralizar cada uma delas. Mais tarde, as/os estudantes/artistas alternaram as imagens, já teatralizadas no corpo, e fizeram combinações entre elas – por exemplo, imagens 1, 2 e 3 | imagens 1, 3 e 2 | imagens 3, 2 e 1 | e assim sucessivamente –, recorrendo, a cada dúvida, à imagem da fotografia. Por

⁹³ Em minha pesquisa de Mestrado, havia lançado alguns olhares sobre o corpo. Por exemplo, investiguei a diferença de tónus entre uma/m vilã/ão e uma/m mocinha/o.

⁹⁴ O grupo Lume Teatro, fundado em 1985 e sediado em Campinas (SP), tornou-se referência na pesquisa da arte da/o atriz/ator.

fim, conversamos a respeito do que observamos a cada alteração e sobre terem exigido outro corpo as pessoas teatralizadas. Em outros termos, discutimos acerca da necessidade de se acionar tónus distintos a cada passagem de uma a outra.

Abaixo, as anotações nos diários das estudantes/artistas Renata Paixão e Roberta Liz evidenciam a reflexão em torno da prática vivenciada:

Mimese: a arte do detalhe.

(Trechos extraídos dos diários de Renata Paixão e Roberta Liz)

Como escrever uma imagem do corpo?

(Trecho extraído do diário de Renata Paixão)

Em um segundo momento, Ana Wuo nos pediu para, em duplas, improvisar a partir das pessoas das fotografias. É interessante dizer que, a essa altura do processo de montagem, as/os estudantes/artistas já sabiam quais personagens interpretariam em *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*. Assim, nesse exercício de improvisação, surgiram gestos, características, posições e trejeitos que, mais tarde, serviram às suas personagens. Em desdobramento, fomos à feira no dia seguinte e realizamos o mesmo procedimento a partir de pessoas reais. Dessa vez, em vez de nomes, adjetivamo-las por suas ações⁹⁵, por exemplo, a que fuma, a que vende, a que compra, a fresca, etc.

Percebi que esse exercício muito contribuiu para o processo da estudante/artista Renata Paixão. Em seu diário, Renata foi quem melhor detalhou a oficina conduzida por Ana Wuo, tendo sido possível visualizar esse resultado em cena. Sua personagem era a caricata *Dona Almerinda* (Dona Virgínia, na versão original), de características populares. Também a estudante/artista Rose Martins fez uma descrição bem detalhada desse exercício, que mais tarde reverberou em sua personagem *Dolores Prazeres* (Aleluia Simões).

A mulher ao centro - Conceição

Uma mulher, séria, sentada em uma diagonal para a direita, o peito levemente inclinado para a direita e o rosto para frente. A mão esquerda segura um guarda-chuva que encosta no chão. A mão direita segura o cabo do guarda-chuva apoiado na perna direita. O guarda-chuva senta entre as suas pernas. O rosto é sério. O braço que segura o guarda-chuva está dobrado quase que em 90°. O pescoço um pouco tensionado. O pé esquerdo está um pouco à frente aparecendo a ponta do sapato por debaixo do vestido.

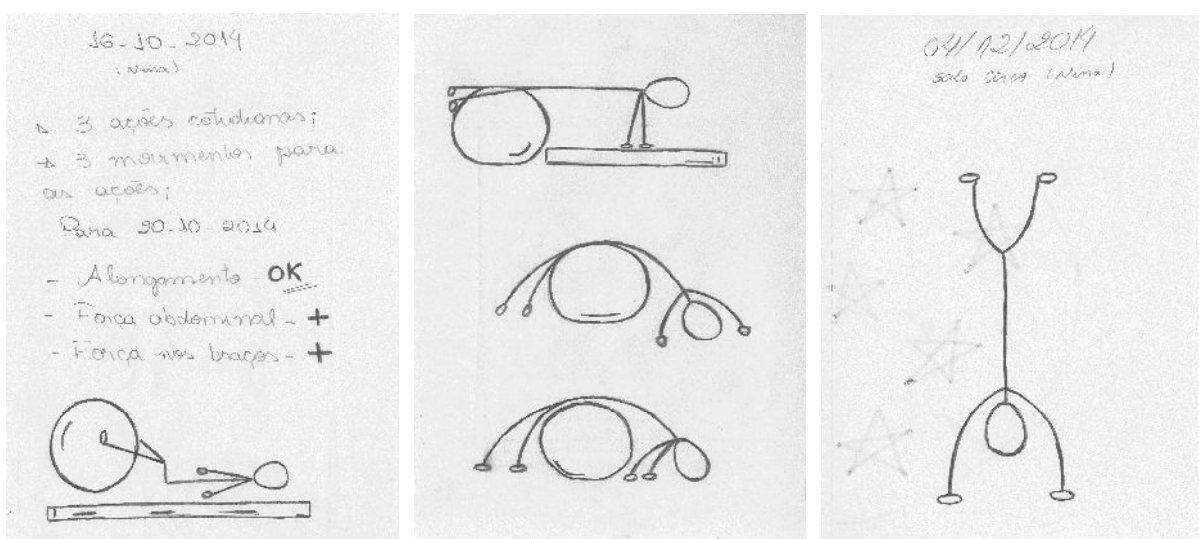
(Trecho extraído do diário de Rose Martins)

⁹⁵ Antonomásia: figura de estilo que substitui o nome de um personagem por uma perífrase ou por um nome comum que o caracteriza (Dom Quixote: o homem da coragem ao vento).

3.2.3 Oficina de partituras corporais a partir da estrela labaniana

Diferentemente das outras oficinas – técnicas acrobáticas e mímese corpórea –, o trabalho corporal conduzido pela coreógrafa Nina Tannús perpassou quase todo o processo de levantamento do espetáculo. Para além dos exercícios, Nina conduziu o treinamento por meio de *viewpoints*, acrobacias circenses, yoga e pilates.

As descrições e ilustrações a seguir são parte do diário de bordo da estudante/artista Renata Paixão.



Figuras 3, 4 e 5: Diário de bordo de Renata Paixão.

Em encontros três vezes por semana, Nina tomou a primeira parte do ensaio para o aquecimento, a sensibilização e o preparo do corpo, iniciando com uma sequência de alongamentos e de exercícios de força física: abdômen e braços. Assim que afinamos os objetivos de suas intervenções, Nina deu início a um trabalho a partir da estrela labaniana⁹⁶, por meio do qual pontuou alguns elementos que auxiliaram na criação da movimentação das personagens. São eles:

⁹⁶ A estrela labaniana é o que organiza o pensamento de Rudolf Laban, cujo legado é a classificação minuciosa dos elementos que compõem o movimento humano. Em cada uma das pontas da estrela está um dos componentes estruturais do movimento: um **corpo** em coordenação; uma variedade de **ações**; uma forma **espacial**; uma frase **dinâmica**; um **relacionamento** determinado.

Tempo - rápido, lento, moderado
 Direção - frente, lado, direita, esquerda, cima, baixo
 Níveis - alto, médio, baixo
 Pausa
 Repetição
 Deslocamento - Giro, Saltos, Quedas
 Movimento - grande, pequeno
 Falas - alta, baixa, pausada, ligada, outras variações
 (Trecho dos diários de todas/os as/os estudantes/artistas)

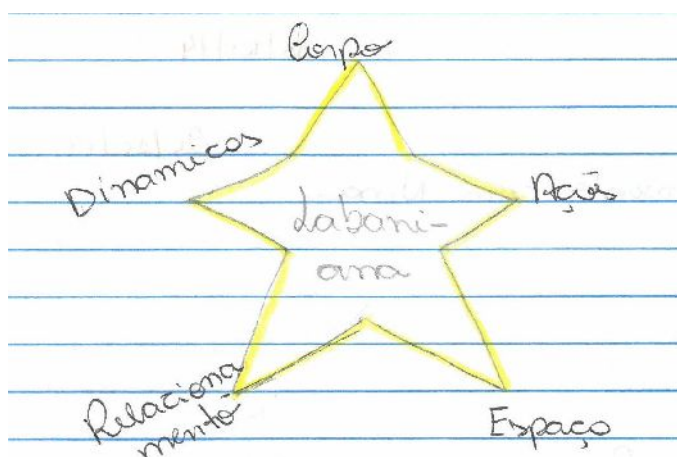


Figura 6: Diário de bordo de Roberta Liz: estrela labaniana.

Família mal. Faltei! 17/10/14
 Habilidades Específicas 18/10/14

20/10/14

Treinamento com Nina.
 Umbigo no centro, pubis e ulcões, pelve neutra...

Gato / a frente / costas / o lado / costas / o lado / equilíbrio / a frente e o lado / cabeça de lado.

Atenção, respiração, força, equilíbrio

As 3 Ações: - Passar a mão no cabelo
 - Tirar o sapato
 - " o brincar

Auxílio na criação:

- o tempo (rápido, lento, moderado)
- o direção (F/T/L/D/LE/C/B)
- o níveis (alto, médio, baixo)
- o pausa
- o deslocamentos
- o saltos
- o movimento (grande, pequeno)
- o falas (alta, baixa, pausada, ligada)
- o repetição
- o giros
- o quedas

- Ligar em conta pela mena 5. (Pensando em algumas acaba atingindo outras.)

Frase da leitura: Eu não tenho culpa se ele gosta de mim.

Deitada; mãos juntas no cabelo, mão esquerda no cabelo; as duas levantam o cabelo e o tempo giro, bumbum pra cima, salto o pé, levanta. Tirar o sapato, jogar a mão p/ Nina, tirar o brincar de costas e fala a frase.

Figura 7: Diário de bordo de Roberta Liz: descrição dos elementos e registro do processo de criação do papel.

A partir dos elementos da estrela (corpo, ações, espaço, dinâmica e relacionamento), cada estudante/artista escolheu uma fala de sua respectiva personagem e utilizou, pelo menos, três desses elementos para compor a sua movimentação. Mesmo que mais de um elemento aparecesse, três deveriam ficar evidentes e sublinhados. Essa metodologia se mostrou uma rica possibilidade ao grupo, de modo que, ao longo do processo, pôde definir as características associadas aos papéis. Na anotação do estudante/artista Anderson Rosa, abaixo, é possível verificar a importância que esse trabalho teve para a construção de sua personagem.

O trabalho físico foi de tamanha importância para a consciência do meu corpo neste processo. Coisas que faziam pouco sentido no início do curso como conhecimento mecânico hoje foram essenciais para que eu conseguisse resultados tanto nos alongamentos quanto nos exercícios de maior qualidade de expressividade.

(Trecho extraído do diário de Anderson Rosa)

Ainda sobre o trabalho com Nina Tannús, outras anotações das/os estudantes/artistas serviram de auxílio para sua criação. A anotação em destaque a seguir é de Renata Paixão.

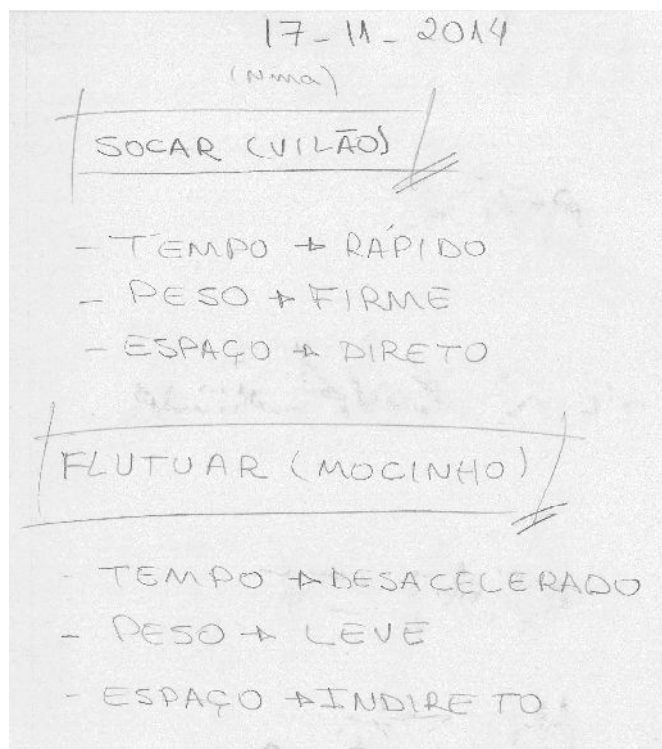


Figura 8: Diário de bordo de Renata Paixão: quadro vilã/o x mocinha/o.

Em um de nossos encontros, Nina solicitou três ações cotidianas acompanhadas de três movimentos, seguidos de uma fala do texto. O objetivo era criar uma partitura da/o mocinha/o e outra da/o vilã/o. A sequência descrita a seguir é do estudante/artista Anderson Rosa.

Roda - salta - corpo presente (lento)

Roda - salta - presença (repete, aumenta)

Roda - olha para a palma da mão: - Maldita! (olha, repete, aumenta)

(Trecho extraído do diário de Anderson Rosa)

A movimentação⁹⁷ descrita por Anderson, acima, foi mais tarde incorporada a sua personagem e esteve presente no espetáculo como marcação. Nessa cena, as personagens *Vicente Valadão* (Anderson Rosa) e *Mara Amada* (Roberta Liz) representam Terêncio e Lazinha, respectivamente, no melodrama *Coração Materno*. Terêncio avança com a mão estendida em direção a Lazinha, chamando-a de maldita. Nesse movimento, faz um breve círculo se preparando para o gesto; em seguida, ergue sua mão e profere o texto com veemência para, na sequência, arrematar a ação dando-lhe um tapa. O fato de o corpo de Anderson ter passado por um processo de estruturação do movimento, anterior à marcação da cena, foi preponderante para que atingisse o tônus desejável, o que contribuiu positivamente para seu resultado final. A esse respeito, em outra passagem de seu diário de bordo, Anderson menciona a postura corporal que definiu como característica marcante de sua personagem: a protuberância do quadril para frente.

3.3 O princípio dos *viewpoints* e o melodrama: exploração de qualidade de ações para vilãs/ões e mocinhas/os

Em nossos primeiros encontros, apresentei às/aos estudantes/artistas os papéis de vilã/o e de mocinha/o, cujas características se apresentam mais definidas. Nesse viés, e pensando nas bipolaridades (oposições), introduzi o sistema de *viewpoints*⁹⁸, procedimentos de improvisação coletiva, sistematizados por Anne Bogart e Tina Landau (2017), com os quais havia trabalhado mais intensamente em minha prática artística.

A proposta de exploração de tempo e de espaço, acionados por alguns desses *pontos de atenção* – andamento, topografia, relação espacial, duração, repetição, gestos e formas –,

⁹⁷ A sequência descrita na última linha dessa movimentação.

⁹⁸ Para melhor entendimento, vide “O Livro dos *Viewpoints*: Um Guia Prático Para *Viewpoints* e Composição”, de Anne Bogart e Tina Landau (2017).

pôde nos auxiliar, enquanto grupo, no processo de investigação das ações associadas ao melodrama. Nesse modo de atuação, o deslocamento dos corpos pressupõe o caminhar de um ponto a outro pelo espaço. Em virtude disso, lancei mão dos princípios de *viewpoints* para orientá-las/os quanto à permanência por tempo maior em cena, aproveitando esse trajeto para a apresentação de sua personagem, ou ainda construindo o clima que prenunciaria sua próxima ação.

Por sua vez, os exercícios que exploram a *topografia*⁹⁹ do espaço foram enfatizados circular ou curvilineamente. Desse modo, ao deslocar-se pelo espaço (de encontro a outra/o estudante/artista ou a ponto específico), solicitei que o fizessem em círculos, experimentando diferentes velocidades nesse caminhar, ainda sinuoso ou curvilíneo. Além disso, foi importante que compreendessem outra lógica para os percursos que desenhariam nesse espaço, diferente da que é associada à objetividade das ações, quando se vai direto ao ponto. Essa é uma das bases da construção melodramática, tanto no que se refere a sua estrutura dramática quanto à lógica da atuação: nunca se vai direto ao ponto.

Quanto ao princípio de *relação espacial*, evidencia-se a distância ou a proximidade, especialmente entre dois corpos, no sentido de sugerir maior ou menor emoção. Em nossos encontros, atentar-nos para esse ponto de atenção fez com que as/os estudantes/artistas pudessem elaborar pequenas relações, explorando-as em enredos melodramáticos. Durante esse exercício, as extensões de proximidade ou de longitude aludiram às relações de encontro e de abandono entre os papéis de vilãs/ões e/ou de mocinhas/os, cujas funções já eram de conhecimento do grupo.

Através desse mesmo exercício, introduzi ainda o princípio de *duração*, investigando por quanto tempo poderiam se manter próximas/os e quanto tempo levariam para se afastar. Assim, o desconforto gerado pela permanência em uma determinada ação (a de aproximação e/ou de afastamento) nos deu margem para que as relações entre os papéis pudessem ser modificadas ou mesmo amplificadas.

No melodrama, a *repetição* é bem-vinda. Esse gênero, pautado em um sistema de códigos bem definidos e convencionados, de atribuição imediata de significados, recorre à repetição também em seus aspectos dramáticos. Logo, se para a leitura de um papel deve ficar evidente que a/o atriz/ator atua por meio de um registro de gestos e de posições que a/o identificam, não há problema algum que esse recurso seja empregado em demasia. Para os

⁹⁹ A topografia, segundo Bogart e Landau (2017, p. 30), é “a paisagem, o padrão de chão, o desenho que criamos ao nos movermos pelo espaço. [...] Para entender um padrão de chão, imagine que a base dos seus pés está pintada de vermelho; ao se mover pelo espaço, o desenho que se desenvolve no chão é o padrão de chão que emerge no tempo”.

viewpoints trabalhados, a repetição foi insistentemente acionada para que os códigos fossem mais organicamente absorvidos, isso é, a orientação das/os estudantes/artistas foi a de que repetissem gestos, percursos, formas ou composições já realizadas. Anne Bogart e Tina Landau (2017, p. 27) subdividem a repetição em interna e externa, sendo a interna a repetição de “um movimento de seu próprio corpo” [...] e a externa a reprodução de “forma, andamento, gesto, etc., de algo fora” dele. Em nosso processo de montagem, propus que ambos os tipos fossem trabalhados, com a finalidade de que se apropriassem das movimentações criadas e enriquecessem o repertório do grupo.

Os *gestos* podem ser categorizados como comportamentais ou expressivos. Os primeiros estão em nosso cotidiano – um aceno de mão, um cumprimento –, ainda que, para o melodrama, justamente por se tratar de uma linguagem codificada que sublinha o aspecto teatral, precisem de um pouco mais de tónus para corresponder ao modo de atuação proposto. Os gestos expressivos, por sua vez, tendem a representar estados internos. Ao solicitar às/aos estudantes/artistas que investissem nos gestos, minha percepção primeira foi a de que ainda estavam muito no campo de uma movimentação cotidiana, utilizando de uma *kinesfera*¹⁰⁰ reduzida, pois seus braços pareciam colados ao corpo. Em nossos encontros, interessou-nos investigar, por exemplo, de que forma gestos carregados de expressividade, como amor e ódio, poderiam passar de abstratos (expressivos) para comportamentais depois de amplamente experimentados. O exercício com gestos expressivos auxiliou o grupo a identificar a energia necessária para se empregar em ações mais corriqueiras (comportamentais), como um aceno, permitindo-nos ampliar nosso repertório de gestos, que, mais tarde, puderam ser acionados para a construção das personagens. A título de exemplificação, o trabalho com gestos expressivos, baseados principalmente em sentimentos de paixão, proteção e resiliência, desafiou a estudante/artista Rose Martins a compor um corpo cuja energia fosse mais intensa. Mais tarde, na montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, Rose interpretou o papel da matriarca.

Em resumo, o trabalho com os *viewpoints* se mostrou bastante eficaz, pois, ao se manterem atentas/os aos aspectos físicos, as/os estudantes/artistas se afastaram de uma dramatização estereotipada naquele momento, sem correrem o risco de parodiar as relações antes mesmo de sua compreensão do gênero.

¹⁰⁰ *Kinesfera* ou *cinesfera* é “a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. [...] É delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio” (RENGEL, 2005, p. 32).

3.4 Preparação para o corpo melodramático: jogos e exercícios para o entendimento desse modo de atuação

Os exercícios e os jogos teatrais são, em muitos processos, utilizados como forma de aquecimento corporal e de integração entre as/os participantes. Desse modo, são ricas possibilidades de se despertar aspectos lúdicos de forma leve e descomprometida, visto que o prazer torna-se a chave para o acesso de recursos físicos ou mesmo de estados emocionais inconscientes.

A base para os jogos teatrais trabalhados nesta pesquisa está associada às primeiras investigações do professor Paulo Merisio (2005), nos Laboratórios Experimentais que conduziu e em suas pesquisas como docente, a seguir: O melodrama como recurso poético para encenadores¹⁰¹ e Sentidos do melodrama¹⁰², ambas tendo convergido para a busca das potencialidades desse gênero, como recurso poético e pedagógico para a cena contemporânea.

Nesse sentido, experimento os resultados identificados por ele, a fim de, com certas apropriações, confrontar na prática o uso desses suportes no exercício da montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, que obedece a interesses específicos já retratados em momento anterior dessa investigação. Assim, para o melhor entendimento dos procedimentos utilizados, organizo-os em dois grupos: um relativo à corporalidade, e outro pertinente ao modo de atuação melodramático, na perspectiva da atuação em jogo.

No que se refere à corporalidade, elenco os procedimentos que levam em consideração a necessidade de um corpo disponível e articulado para sua dimensão ampliada de movimentações – gestos, formas e deslocamentos –, assim como a presença de um tônus elevado e da criação de repertórios corporais para serem acionados organicamente no momento da atuação, sem que haja a interrupção entre o pensar e o agir¹⁰³.

No que tange ao modo de atuação melodramático, porém, considero os procedimentos em que a improvisação se faz importante mecanismo de criação para a exploração dos códigos anteriormente trabalhados. Por intermédio de exercícios e de jogos teatrais, as/os estudantes/artistas podem se aventurar por situações melodramáticas, a fim de experimentar, pelo viés do desenvolvimento de papéis dentro de um enredo específico, a compreensão desse modo de atuação.

¹⁰¹ A pesquisa “O melodrama como recurso poético para encenadores” aconteceu entre os anos de 2006 a 2008.

¹⁰² A pesquisa “Sentidos do melodrama” aconteceu entre os anos de 2009 a 2016.

¹⁰³ No que se refere à corporalidade, observo que o treinamento corporal circense é potencializador para o trabalho da cena.

3.4.1 Jogos e exercícios teatrais referentes à corporalidade

Quanto à *corporalidade*, os jogos e exercícios teatrais apresentados a seguir¹⁰⁴ são: contração e expansão, acionando as emoções de vilã/o e de mocinha/o; jogo do exagero: aumentando um gesto; pique-pega: vilã/o e mocinha/o; criação de *tableaux*; povo de Paris: triangulação; raia melodramática: vilã/o e mocinha/o; encontros e reencontros; e aquecimento dos papéis.

3.4.1.1 Contração e expansão acionando as emoções de vilã/o e de mocinha/o

Uma das características mais fortes e palpáveis para o entendimento desse exercício é o fator bipolar entre o bem e o mal, a partir dos papéis de mocinha/o e de vilã/o. Pensar em relação ao aspecto físico traz o sentido de oposição, em que os corpos podem trabalhar entre a contração e a expansão com a mesma facilidade com que passam de uma emoção que vai de um extremo a outro – da exultação imensurável e repleta de bondade para o ódio mortal e ignóbil –, assim como se dá no desenrolar da trama e também na própria encenação.

O exercício que primeiro me ajudou a compreender a lógica do pensamento melodramático foi o de expansão e de recolhimento. Esse exercício auxilia na ampliação de um corpo melodramático no tocante à *kinesfera*, delimitada pelo espaço – o menor ou o maior –, que esse corpo pode ocupar. Ele se inicia com comandos simples, materializados no chão ou em pé, que alternam-se em aberto e fechado. Em seguida, a fim de estimular a exploração das diferentes possíveis formas de se abrir/fechar o corpo, instruções como “abre mais, mais, mais” ou “fecha, fecha, fecha mais” são enunciadas com o propósito de reforçar espaços ainda não alcançados pelas/os estudantes/artistas.

3.4.1.2 Jogo do exagero: aumentando um gesto

Seguindo o mesmo princípio do jogo anterior, o jogo do exagero¹⁰⁵ é descrito nas palavras da estudante/artista Débora Helena, em trecho extraído de seu diário de bordo e, mais tarde, incorporado ao seu trabalho de conclusão de curso. Nesse fragmento, apresentado

¹⁰⁴ Os exercícios *raia melodramática: vilã/o e mocinha/o, encontros e reencontros, e aquecimento dos papéis*, apesar de conduzidos por meio de narrativa que propulsiona a atuação, têm como foco as descobertas corporais. Por essa razão, estão agrupados no subtítulo **3.4.1** – “Jogos e exercícios teatrais referentes à corporalidade”.

¹⁰⁵ Esse exercício foi amplamente explorado nos Laboratórios Experimentais conduzidos pelo professor Dr. Paulo Merisio, em sua pesquisa de doutoramento.

abaixo, Débora analisa o processo da montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, sob a ótica do corpo.

O exercício acontecia da seguinte maneira: a turma era dividida entre atores e observadores. Os atores se posicionavam em frente à plateia, um ao lado do outro. O primeiro de uma das pontas da fila propunha um gesto que deveria ser reproduzido pela pessoa ao lado, só que ‘maior’ – termo utilizado pela professora – do que o original. Seguindo a fila, o próximo, por sua vez, deveria repetir o segundo gesto ampliando-o ainda mais e assim sucessivamente até o último jogador. O objetivo era fazer com que o primeiro gesto ‘crescesse’ gradativamente e o último jogador era o que deveria ampliá-lo ao máximo. Na sequência, a voz era introduzida e o jogo passava a ser criar um gesto de vilã/vilão ou mocinha/o acrescido de uma frase melodramática. Ao fim do jogo, os observadores comparavam o primeiro gesto e o último. Havia diferenças significativas entre um e outro? Quais eram as diferenças? O que significava ampliar os gestos e a voz? O principal desafio desta atividade para mim, e também para o restante do grupo, era compreender (corporalmente) que gritar não significava ampliar a voz necessariamente. Uma frase poderia ser reproduzida em tom mais baixo que a anterior, mas a intenção deveria ser intensificada pelos jogadores de forma crescente. Da mesma forma, ampliar o gesto não significava apenas reproduzi-lo de forma a ocupar um desenho maior no espaço. O mais importante era tentar ampliar a intenção geradora e impulsionadora dos gestos e das frases melodramáticas. No começo, de modo geral, o mais comum era ampliar o volume da voz ou os gestos sem alterar significativamente a intenção que os gerava. Para mim, a dificuldade estava na passagem de uma compreensão racional para um entendimento corporal do objetivo do jogo. Intensificar e ampliar a intenção de um gesto parecia abstrato demais e difícil de executar na prática. As instruções geralmente eram: ‘Cresçam!’, ‘Ampliem os gestos e a voz!’, ‘Maior’. Em minha percepção, tais orientações verbais, principalmente durante os primeiros contatos com este exercício, não eram tão esclarecedoras. Por outro lado, a apreciação e o retorno dos observadores, bem como da orientadora da proposta, que muitas vezes se utilizava de recursos como demonstração corporal dos gestos criados, tornavam mais claros os objetivos do jogo. Com o passar do tempo e com a prática constante de outros exercícios que estimulavam a imaginação, percebo que houve de minha parte certo avanço na compreensão dos códigos referentes à interpretação melodramática (SOUZA, 2015, p. 20).

Segundo Débora Helena, acima, os comandos enunciados nem sempre davam conta de explicar as regras do jogo ou do exercício propostos. Percebi, então, que a compreensão das/os jogadoras/es era diversa, pois, como vimos anteriormente, cada uma/m carrega o seu imaginário melodramático. Assim, foi necessário intensificar a prática desses jogos e evidenciar o exercício do fazer e do observar, mas, principalmente, do bate-papo realizado ao final de cada encontro, proposto na maioria das vezes pelas/os próprias/os estudantes/artistas. Isso se mostrou bem satisfatório em relação ao entendimento de como a ampliação dos gestos poderia colaborar para a corporalidade desejada, o que contribuiria ainda para uma atuação alinhada aos códigos do melodrama.

Em seu diário de bordo, por meio da imagem a seguir, o estudante/artista Leandro Alves ilustrou a ampliação dos gestos e da intensidade proposta nesse exercício.

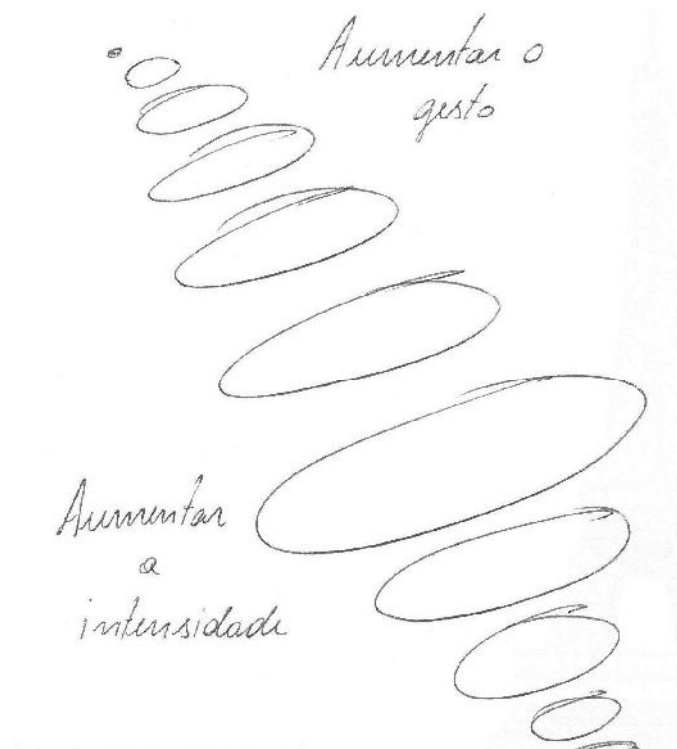


Figura 9: Diário de bordo de Leandro Alves: percepção visual.

3.4.1.3 Pique-pega: vilã/o e mocinha/o

Diferentes formas de apropriação das brincadeiras tradicionais e dos jogos teatrais são efetivadas em outros contextos que não o do melodrama, a citar a referência de Augusto Boal, em que o tradicional pique-pega é realizado por meio da variação do opressor e do oprimido: aquela/e que persegue é opressora/r e aquela/e que foge é oprimida/o. Para se livrar da perseguição, a/o estudante que foge deve chamar o nome de outra/o jogadora/r. Essa/e passa a perseguir a todas/os, inclusive, a quem a/o oprimiu, em uma inversão de papéis.

Para o melodrama, esse jogo é transposto para o contexto da/o vilã/o (quem pega) e da/o mocinha/o (quem foge). Antes de partir para o ataque, cria-se um espaço de tensão entre a/o vilã e a/o mocinha/o de sua preferência. Quando, porém, a situação é do conhecimento de todas/os, as/os demais jogadoras/es podem tomar partido, interferindo – por meio de seus corpos – a favor ou contra essa perseguição. A tensão vai aumentando gradativamente. A postura da/o pegadora/r se transforma, adquirindo uma corporalidade imaginada de uma vilã/o, enquanto a/o jogadora/r no papel de vítima assume características de mocinha/o indefesa/o, que foge com medo. Quando está na iminência de ser pega/o, chama em desespero pelo nome de outra/o jogadora/r, que irá salvá-la/o. Na sequência, os papéis se invertem e quem estava no papel de vilã/o passa ao de mocinha/o instantaneamente.

Esse jogo propicia a criação de clima específico, que se dá pelo tensionamento da distância entres os corpos da dupla envolvida, ademais, a topografia é trabalhada de modo a desenhar o percurso que a/o vilã/o escolhe para se deslocar até a/o mocinha/o. A relação espacial evidencia a distância e a proximidade entre os corpos e entre aquelas/es que se colocam como obstáculo. Gestos espontâneos surgem à medida que cada jogadora/r assume seu papel dentro desse enredo. Se a vítima por acaso for pega, ela passa subitamente à/ao vilã/o da história.

Nota-se que o mais importante não é o pique-pega em si, mas o pretexto para que as questões supracitadas possam ser trabalhadas. Assim, o prazer da brincadeira alivia a preocupação de se trabalhar com a questão da relação espacial, ou com a alternância de emoções, por exemplo, e faz com que o desempenho dos papéis pelas/os atrizes/atores aconteça naturalmente.

3.4.1.4 Criação de *tableaux*

O exercício de criação de *tableaux*¹⁰⁶ refere-se à composição de quadros de cena. A seguir, em trecho extraído de minha dissertação, explico melhor o que se convencionou chamar por *tableaux* e a opção que faço ao utilizar esse código como procedimento pedagógico para a compreensão do estilo¹⁰⁷.

Algumas imagens recorrentes que se tornam emblemáticas no imaginário do melodrama são chamadas *tableaux*, quadros de cenas em que a imagem é congelada em um momento de clímax. Podem dar-se em um impasse dramático ou no suspense de uma eminente revelação, que busca dar ao espectador a representação visual fixa daquilo que está posto, para que ele possa identificar o código. Assim, os *tableaux* são colocados como peças importantes nesse jogo. O efeito do congelamento sublinha os sentidos da cena e fornece ao espectador a capacidade de decifrar tais signos, estimulando-o a fazer suas apostas e tentar descobrir o que virá pela frente. Para ilustrar, podemos lançar mão da imagem do vilão entrando com o corpo contorcido, os olhos esbugalhados e uma arma na mão, postura que certamente indica a ação que o personagem irá executar (QUIALHEIRO, 2011, p. 18).

Quando aplicado aos nossos ensaios, solicitei às/aos estudantes/artistas que apresentassem três imagens – mocinha/o, vilã/o e cômica/o –, cuja exploração corporal fosse pensada a partir: **(a)** dos níveis (alto, médio e baixo) em que o corpo se instaura ou se desloca; **(b)** de vetores, na medida em que as circulações apontam para direções diversas e opostas; **(c)**

¹⁰⁶ Para maior aprofundamento, vide o capítulo segundo desta tese.

¹⁰⁷ O exercício de criação de *tableaux* auxiliou as/os estudantes/artistas na realização do exercício Povo de Paris, o qual menciono mais adiante.

da *kinesfera*, em que a ocupação espacial pode variar de pequena a grande; ou (d) das emoções distintas, quando da passagem de um papel para outro. Com base na orientação seguinte, cada estudante/artista mostrou suas imagens ao restante do grupo, passando da imagem um para a dois e da imagem dois para a três, ou vice-versa, até que mostrassem os três *tableaux*.

Essas imagens, recorrentes em diferentes contextos da vida humana e as quais identificamos seu sentido, povoam o que Peter Brooks (1995) chamou de imaginação melodramática. Pensando na pedagogia da/o atriz/ator, o acionamento desse conceito auxiliou as/os estudantes/artistas a compreender o universo do melodrama, a partir da identificação dos elementos que compõem o seu modo de atuação. Nesse sentido, comportamentos clichês muito evidenciados em cenas de filmes ou de novelas foram, na maioria das vezes, ricas fontes imagéticas a alimentar o imaginário necessário para o exercício do *tableaux*.

Abaixo, a anotação do estudante/artista Anderson Rosa faz referência a esse exercício de criação.

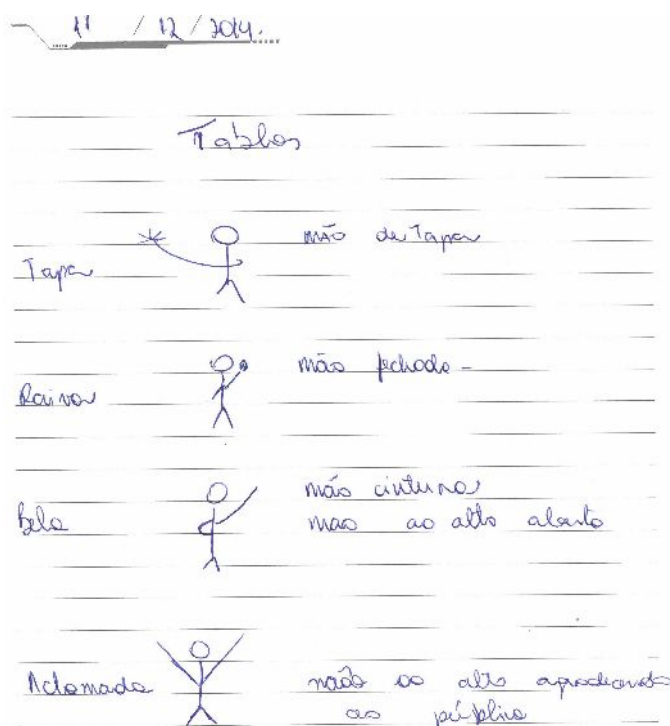


Figura 10: Diário de bordo de Anderson Rosa: registro das investigações.

3.4.1.5 Povo de Paris: triangulação

Um dos códigos mais importantes para a atuação à luz do melodrama é o conceito de triangulação. Segundo Kátia Daher (2016), esse recurso consiste na atuação sob a perspectiva da convenção teatral, a favor do público. Grosso modo, por meio da triangulação, dirige-se algumas falas à plateia como se fossem para outra/o atriz/ator, colocando a/o espectadora/or no centro da ação. Em seguida, volta-se para a/o atriz/ator com quem se contracena, formando uma espécie de triângulo.

Por sua vez, o *povo de paris* é uma referência que dialoga com o imaginário coletivo do universo ficcional em que o jogo se instaura. Ilustrado no filme *Boulevard du Crime*, o espaço dos teatros de *boulevard* destinado ao povo de Paris estava localizado no alto e ao fundo da área destinada à plateia. Esse ambiente era ocupado pelas camadas mais pobres da população, que pagavam pelos ingressos de valor mais acessível: eram as/os espectadoras/es mais fervorosas/os e esfuziantes, sendo ela/es a razão do sucesso ou do fracasso de um espetáculo.

Essa referência, quando convertida em forma de exercício, consiste em enunciar, enquanto as/os estudantes/artistas caminham pelo espaço, a expressão *Povo de Paris*, o que determina que parem e se direcionem a ele. Acionado em conjunto com outros procedimentos, esse código vem geralmente acompanhado de um *tableau* apropriado ao momento da cena.

Em nossos encontros, funcionou como um lembrete de que era preciso jogar para e com a plateia, tendo em vista que a atuação sob a lógica de agradar a esse público e fazê-lo cúmplice da narrativa é um importante elemento para o entendimento do modo de atuação melodramático. Ao longo do processo de montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, o exercício do Povo de Paris permitiu que a noção da plateia como centro ficasse cada vez mais interiorizada no grupo, visto que é primordial o entendimento da importância que o público tem em trabalhos ancorados às referências do melodrama e do circo-teatro.

Nas palavras da estudante/artista Débora Helena, abaixo, ela relata sua percepção a respeito desse exercício e descreve como o mesmo impactou positivamente na potencialização de suas ações.

Em minha percepção, a invocação da presença de um público imaginário, o “Povo de Paris”, quando a professora dizia “Povo de Paris”, era um estímulo importante e bastante ressaltado durante as orientações dadas simultaneamente à realização de quase todos os exercícios de melodrama, inclusive durante o jogo do Gaulier. Toda vez que fosse dito “Povo de Paris”, tínhamos que nos dirigir a uma plateia imaginária localizada num ponto acima da linha do horizonte, numa menção a localização espacial que realmente era ocupada pelo público de classe mais baixa no período em que eram realizadas as apresentações de melodrama na Europa do século XIX. A visualização dessa plateia que historicamente era bastante calorosa e participativa, quase sempre tornava minhas ações mais presentes. As orientações dadas focavam a necessidade de se tentar comover o “Povo de Paris” através de uma atuação melodramaticamente convincente (SOUZA, 2015, p. 21).

3.4.1.6 Raia melodramática: vilã/o e mocinha/o

Diferentemente de outros exercícios coletivos, a raia melodramática se dá de modo individual. Em nossos ensaios, as/os estudantes/artistas foram orientadas/os a se colocar ao fundo da sala, cada qual em uma raia imaginária, à espera de percorrê-la em linha reta e em direção à frente (boca de cena do palco).

Tendo como foco o Povo de Paris, minha condução se deu no sentido de descrever uma situação melodramática que lhes desse subsídios para uma construção corporal, oportunizando, ao longo de seu deslocamento pela raia, o acesso à composição/expressão dos papéis de vilã/o ou de mocinha/o, na medida em que se aproximassem da plateia. Como se trata de um processo de composição gradual, esse exercício possibilitou ao grupo lidar com o controle de gestos e de emoções acionados para cada papel, além de incorporá-los em seus repertórios.

A utilização de músicas nessa etapa foi de suma importância para auxiliar as/os estudantes/artistas na realização desse exercício. A canção francesa *La Complainte de La Butte*, por exemplo, escrita por Jean Renoir (1955) e interpretada por Rufus Wainwright para a trilha sonora do filme *Moulin Rouge* (2001), foi tema potente para acionar o papel das/os mocinhas/os.

3.4.1.7 Encontros e reencontros

A ocupação de corpos andando circularmente pelo espaço já havia sido trabalhada por meio do *viewpoint* topografia, no entanto, o exercício de encontros e reencontros aconteceu de modo mais elaborado, visto que fez necessária a exploração do andar, circular ou sinuoso,

lento ou rápido, assim como do recurso do Povo de Paris, sublinhando o reconhecimento¹⁰⁸ por meio da triangulação com a plateia.

Enquanto estudante, quando participei desse exercício pela primeira vez, lembro-me de que obedecíamos à lógica binária de gênero, conveniente aos comportamentos do século XIX, em que eram dispostas/os mocinhas de um lado da sala e mocinhos de outro lado. Em nossos ensaios, porém, tomamos a liberdade de nos misturarmos e nos atentarmos para o sentimento que seria acionado pelo encontro e reencontro de afetos, independentemente da estruturação patriarcal e conservadora daquela época. Os pares, então, puderam ser formados por mãe e filha/o, sobrinha/o e tia/o, irmãs/os gêmeas/os separadas/os no nascimento, ou ainda representar, por exemplo, o retorno de um filho, em razão do fim da guerra, aos braços de seu pai.

Dispostos em linha, lado a lado, e de frente para outra formação em linha, do lado oposto, cada estudante/artista adentra a área de cena e desenha percursos circulares. No momento em que outra/o estudante/artista entra, seus olhares se cruzam, pontuam para o povo de Paris, e ambos enfatizam a surpresa pelo encontro/reencontro com a pessoa amada ou o estado de êxtase em virtude de um amor à primeira vista. Assim, completa-se o movimento de triangulação. A partir desse procedimento, pudemos em nossos encontros alimentar as relações estabelecidas para os enredos de outros exercícios.

3.4.1.8 Aquecimento dos papéis

O exercício de aquecimento dos papéis consiste em uma narrativa por meio da qual as/os estudantes/artistas, ao caminharem pelo espaço, experimentam a transição de um papel a outro e, por conseguinte, de uma emoção a outra, colocando-se no campo ficcional da situação enunciada¹⁰⁹.

Para a montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, esse procedimento foi de suma importância, pois a construção de narrativa foi proposta com o intuito de lhes fornecer repertório. Na medida em que o processo foi se instaurando, esse exercício se configurou como o momento em que as/os estudantes/artistas se concentraram para a escuta de seus

¹⁰⁸ A respeito desse efeito, vide o capítulo segundo desta pesquisa.

¹⁰⁹ Desde minha pesquisa de Mestrado, em investigação nos Laboratórios Experimentais, já realizávamos o exercício *aquecimento dos papéis*. O mesmo aconteceu em cena, perante o público, nos espetáculos de improvisação “Melodrama da Meia Noite”, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Para melhor aprofundamento, vide o artigo “‘Melodrama da meia-noite’: aspectos do Teatro de Boulevard (França, séc. XIX) e do circo-teatro (Brasil, séc. XX) que subsidiam o espetáculo”, de Merisio (2009).

recursos físicos e vocais, em busca da compreensão do melodrama e, mais tarde, dos papéis que viriam a interpretar, cujo acesso foi se tornando cada vez mais fácil.

Em determinação ocasião, pedi que investidas relacionadas à caracterização e à maquiagem fossem realizadas. A referência eram roupas antigas, possivelmente velhas, mas que contivessem certo traço de requinte *démodé* e de exagero, pensando em uma visualidade do que o senso comum entende por cafona, ou mesmo barroco. Apareceram sobreposição de roupas, figurinos antigos¹¹⁰ e trajés de brechó. Em virtude desse exercício, fluíram mais tarde inspirações para a composição dos figurinos desenvolvidos por Letícia Pinheiro, figurinista do Curso de Teatro. Naquela época, o curso tinha um pequeno recurso financeiro para as montagens dos estágios de atuação, com o qual foi possível repaginar muitas das vestimentas criadas nos aquecimentos.

Percebi, ainda, que esse procedimento teve como consequência o “aquecimento” das/os atrizes/atores para o jogo de cena. Esse foi um espaço de tempo em que recursos corporais, trabalhados com a coreógrafa Nina Tannús, também puderam ser acionados, bem como os *tableaux* associados ao recurso do Povo de Paris.

O estudante/artista Anderson Rosa teve certa dificuldade para desempenhar o papel do vilão. Com muitos julgamentos e algumas autocríticas, chegou a pedir para abandonar o processo por julgar que não conseguiria alcançar os objetivos. Com o tempo, porém, o grupo foi se apropriando da dinâmica, a ponto de corpo e imaginação estarem prontos para a continuidade do processo de criação.

3.4.2 Jogos e exercícios teatrais pertinentes ao modo de atuação

Segundo Gaulier (2009, p. 116), “*grandes gestos reclaman grandes sentimientos. Grandes sentimientos reclaman una técnica con la que el actor se divierta. La técnica sirve de pretil para los dos. El Melodrama es la lección de teatro*”. Em outros termos, por intermédio do melodrama, a/o atriz/ator compreende os mecanismos inerentes ao jogo cênico, uma vez que funciona como a chave para a sua compreensão do fazer teatral.

No que se refere à montagem de Por Ti Não Importa Matar ou Morrer, lidar com momentos de grandes emoções, a partir de exercícios de improvisação, auxiliou as/os estudantes/artistas no entendimento de seus limites de atuação e de quais elementos poderiam acionar em cenas mais fortes. Nos relatos, todavia, registrados em seus diários de bordo, é

¹¹⁰ Os figurinos antigos eram parte da primeira montagem de “A Profissão da Sra. Warren” – texto do autor irlandês Bernard Shaw (1925) –, realizada pelo grupo Mito 8 de Teatro.

possível identificar o quão difícil foi romper com os pré-julgamentos relacionados ao exercício proposto.

Saio de jogo quando penso se está melodramático. Menos grito, mais melodramática. É melodrama? Agora já não sei.

(Trecho extraído do diário de Roberta Liz)

Sinto vergonha, de verdade.

(Trecho extraído do diário de Leandro Alves)

Acreditar nisso. Acreditar mesmo!

(Trecho extraído do diário de Renata Paixão)

O povo está sendo cúmplice do amor. Acreditar na cena, no sentimento, no jogo.

(Trecho extraído do diário de Anderson Rosa)

Acima, as/os estudantes/artistas relatam sua dificuldade em crer na proposta. Para Lecoq (2010, p. 166), não obstante, “o trabalho do melodrama obriga o ator a impor suas convicções em público. Ele não pode duvidar daquilo que vai dizer”. A esse respeito, percebemos em nossos encontros o quão potente foram esses exercícios, dado que possibilitaram ao grupo investigar a si mesmo em situações extremas, descobrindo recursos próprios para enriquecer o trabalho atorial nos dias de hoje. Também Lecoq, em trecho dedicado ao melodrama, ressalta o objetivo do trabalho com esse modo de atuação:

O objetivo é chegar a uma interpretação suficientemente forte para que, a partir da expressão desses grandes sentimentos, os espectadores sejam levados às lágrimas. Realmente buscamos fazer chorar. Mas tal dimensão só pode ser atingida se os personagens acreditarem efetivamente em tudo, com muita força, até o sacrifício (LECOQ, 2010, p. 164).

Quanto ao *modo de atuação*, os jogos e os exercícios teatrais apresentados a seguir são: narração melodramática em duplas; cantora/r de Paris; abandono da/o bebê; Gaulier ou Madame mandou – assassino e detetive.

3.4.2.1 Narração melodramática em duplas

Na sequência do exercício de aquecimento dos papéis, foi importante possibilitar às/aos estudantes/artistas que experimentassem suas potencialidades vocais por meio da condução de uma narrativa.

Em nossos ensaios, e em duplas¹¹¹, as/os estudantes/artistas foram conduzidas/os a criar uma história recheada de efeitos melodramáticos e executar a narrativa proposta, colocando-se naquele contexto e agindo como se o vivenciasse. Tal narrativa precisava fornecer informações tanto de movimentações físicas quanto de estados de emoção e, ao mesmo tempo, conter detalhes relacionados ao espaço/tempo da situação. Cabe ressaltar que a forma como realizada a narração foi responsável não apenas por estabelecer o clima da cena, mas também por fornecer pistas para a ação teatral.

Espalhadas pela sala, todas as duplas realizaram esse jogo simultaneamente: o que, em princípio, parecia uma confusão colaborou para que se instaurasse uma atmosfera de tensão e de aflição. Esse procedimento contribuiu para a ampliação do repertório de histórias melodramáticas, na medida em que permitiu às/aos estudantes/artistas a criação de suas próprias combinações, a partir de elementos e de efeitos presentes em textos, filmes e/ou músicas.

Antes de alternar suas funções, porém, as/os jogadoras/es analisaram entre si os artifícios utilizados, assim como opinaram sobre o que funcionou e o que não contribuiu para seu mergulho nesse tipo de jogo. Foi preciso ainda atentar-se para as descobertas corpóreo-vocais que aconteceram, parte fundamental para a construção de cenas e de personagens que se sucederam na montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.

Amparadas/os pelos estudos de Maria Lucia Pupo (2005), pudemos experimentar diferentes camadas narrativas. Alicerçada em sua experiência no Marrocos, Pupo classifica a ação de narrar em relação a aspectos temporais e espaciais, formulando categorias que auxiliam nas experimentações. A esse respeito, vale citar um trecho que me “iluminou”, enquanto artista/docente, quanto à simples reprodução corporal das palavras ditas.

¹¹¹ Nesse exercício, uma parte da dupla conduz a narração, enquanto a outra a executa.

Entre o que é dito e o que é feito na área de jogo, múltiplos tipos de relação podem se estabelecer. Aquela que tende a surgir de imediato é justamente a menos interessante do ponto de vista da densidade do discurso emitido; estamos nos referindo à ilustração do texto mediante ações paralelas tendendo à redundância. Se, por um lado, o mesmo significado, pelo simples fato de circular por meios radicalmente distintos – discurso verbal e discurso cênico – pode certamente gerar alguma ampliação semântica, por outro, evidencia-se o interesse em se desenvolver recursos junto aos jogadores para que eles ultrapassem tentativas de ilustração que poderíamos qualificar como meramente diretas (PUPO, 2005, p. 71).

Por meio de sua repetição, o jogo de narração melodramática foi se tornando cada vez mais elaborado. Ao longo do processo, as/os estudantes/artistas foram se abrindo à possibilidade de que as ações improvisadas, a partir de um texto narrado, poderiam se tornar um rico material capaz de compor cenas e personagens, para além de seu caráter ilustrativo.

3.4.2.2 Cantora/r de Paris

O texto original de *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini, aproxima-se de um teatro musicado, com vários trechos cantados por atrizes e atores do elenco. Em se tratando da montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, livremente inspirada no original de Soffredini, mesmo tendo optado por retirar a parte cantada, sabíamos da importância da música para a condução das emoções no campo do melodrama.

Assim, em nossos ensaios, na tentativa de buscar canções que contribuíssem para nosso processo, um exercício rico foi o da/o cantora/r de Paris. Para sua realização, deve-se pedir às/aos estudantes/artistas que, a partir de suas referências, pesquisem, escolham e preparem uma música que julguem melodramática, a fim de que possam utilizá-la no momento da ação.

Na ocasião desse exercício, cada estudante/artista preparou uma canção condizente com o contexto da trama e a apresentou para o grupo. Como procedimento metodológico, seu emprego teve como objetivo experimentar a condição de atrizes e de atores orgulhosas/os de fazerem parte de uma grande companhia melodramática no *Boulevard du Temple*. A situação dada foi a de que vivessem o papel da/o sofridora/r e, com o intuito desesperado de saciar sua fome e sede, cantassem em troca de moedas. À convicção de merecedora/r de alguma recompensa por seu desempenho e sua bela voz, a/o estudante/artista precisou comover o “público” por meio de sua interpretação, isso é, mesmo em sofrimento, teve que agradar à plateia e ser bem sucedida/o em sua tentativa. Como artista/docente, acreditei que, a partir

desse exercício, pudesse fazer descobertas tanto de repertório quanto de propensão musical do grupo.

A estudante/artista Rose Martins nos propôs a música *Meu Primeiro Amor*, reconhecida como parte do repertório musical apresentado nos circos-teatros brasileiros, em meados do século XX, pela dupla sertaneja Cascatinha e Inhana¹¹². Essa canção, à capela, integrou nosso espetáculo como uma das cenas de maior efeito melodramático, na medida em que comoveu muitas vezes o público presente. Ao final das apresentações, o relato de algumas/ns espectadoras/es foi o de que havia chorado ao vê-la cantar.

3.4.2.3 Abandono da/o bebê

As situações melodramáticas são o ponto de partida para a improvisação dentro do universo do melodrama. Dentre elas, o exercício do abandono da/o bebê faz parte de um conjunto de situações elencadas por Philippe Gaulier em seu módulo *Melodrama*¹¹³ e também descritas em uma de suas publicações¹¹⁴.

A situação dada é a seguinte. Em uma noite fria de Natal, em Paris, uma mãe (ou um pai) se vê obrigada/o a abandonar sua/eu bebê, por não ter condições de criá-la/o. No interior de uma igreja, um coral composto por um grupo de alunas/os murmura a canção *Noite Feliz*, o que contribui para o tom melodramático da cena. A mãe traz em seus braços a/o bebê que deixará aos pés do altar, na esperança de que uma família boa e rica a/o encontre e lhe propicie uma vida de abundante felicidade e de futuro próspero. A mãe se despede da/o filha/o, dizendo, em meio ao desespero, que a/o ama. Em seguida, pede-lhe perdão, explicando sua situação de miséria e suplicando um destino melhor para ela/e. A genitora deixa presa à/o bebê algo como uma correntinha, ou relicário, com uma foto sua, para que ela/e se recorde da mãe no futuro e possa procurá-la. A mãe, então, parte aos prantos.

Um dos desdobramentos desse exercício é a possibilidade de esconder a/o bebê enquanto a/o estudante/artista se afasta, mas sem que veja. De volta ao procedimento, pede-se que a mãe (ou o pai) retorne arrependida/o para buscar a/o filha/o. Ao retornar, porém, a/o bebê já não se encontra mais onde foi deixada/o, o que aumenta o seu desespero e propicia um amplo espaço de exploração para uma atuação mais sentimental no modo melodramático.

¹¹² Cascatinha e Inhana foi uma dupla sertaneja brasileira. Francisco dos Santos, o Cascatinha (1919-1996), e Ana Eufrosina da Silva Santos, a Inhana (1923-1981), fizeram muito sucesso ao desfrutarem da influência da música latina na sertaneja. Foi destaque, ainda, por suas guarânias paraguaias, identificadas por tom melancólico e lento, como “Índia” e “Meu Primeiro Amor”. Essas versões se popularizaram no Brasil a partir década de 1950.

¹¹³ O módulo “Melodrama” compõe o curso de formação de ator da *École Philippe Gaulier*, situada em Paris/França.

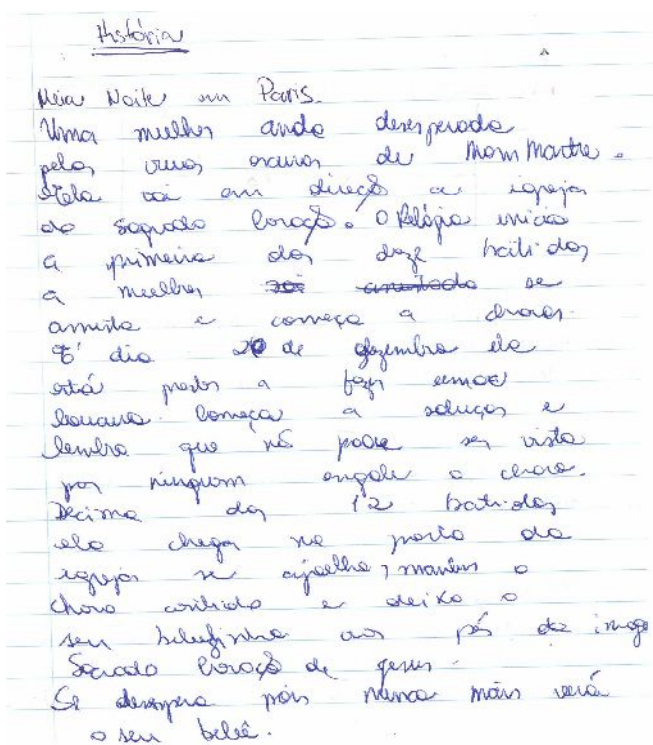
¹¹⁴ Para maior aprofundamento, vide a publicação *La Torturadora y Tres Obras De Teatro* (2009), de Philippe Gaulier.

Na montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, essa prática foi de suma importância para a composição da relação entre duas de suas personagens: *Mãezinha* e *Campônio*¹¹⁵, interpretadas pelos estudantes/artistas Rose Martins e Leandro Alves. Abaixo, segue um registro do estudante/artista Anderson Rosa acerca do exercício do abandono da/o bebê:

Meia Noite em Paris.

Uma mulher anda desesperada pelas ruas acerca de Montmartre. Ela vai em direção a igreja do Sagrado Coração. O Relógio inicia a primeira das doze batidas, a mulher se assusta e começa a chorar. É dia vinte e cinco de dezembro, ela está prestes a fazer uma loucura. Começa a soluçar e lembra que não pode ser vista por ninguém, engole o choro. Décima das doze batidas, ela chega na (sic) porta da igreja, se ajoelha, mantém o choro contido e deixa o seu bebezinho aos pés da imagem Sagrado Coração de Jesus. Se desespera pois nunca mais verá o seu bebê.

(Trecho extraído do diário de Anderson Rosa)



Historia

Meia Noite em Paris.
Uma mulher anda desesperada
pelas ruas acerca de Montmartre.
Ela vai em direção a igreja
do Sagrado Coração. O Relógio inicia
a primeira das doze batidas,
a mulher se assusta e começa a
chorar. É dia 25 de dezembro e
ela está prestes a fazer uma
loucura. Começa a soluçar e
lembra que não pode ser vista
por ninguém, engole o choro.
Décima das doze batidas,
ela chega na porta da
igreja, se ajoelha, mantém o
choro contido e deixa o
seu bebezinho aos pés da
imagem Sagrado Coração de Jesus.
Se desespera pois nunca mais
verá o seu bebê.

Figura 11: Diário de bordo de Anderson Rosa: registro de criação para o exercício do abandono da/o bebê.

¹¹⁵ Aleluia Simões e Campônio, na versão original “Vem Buscar-Me Que Ainda Sou Teu”, de Carlos Alberto Soffredini.

3.4.2.4 Jogo do Gaulier ou Madame Mandou – assassino e detetive

O jogo do Gaulier¹¹⁶, como intitulado por Paulo Merisio¹¹⁷, ou também conhecido como Mestre Mandou, consiste em executar ações simples sob o comando de uma figura fictícia que domina todas as regras: Gaulier. Se, no entanto, por falta de atenção, as/os jogadoras/es erram ou descumprem uma ordem dada, devem escolher entre o perdão ou a punição, opções essas que possibilitam o desenvolvimento de uma cena de atuação melodramática.

Assim como Merisio, nos encontros para a montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, renomeei o jogo Madame Mandou. No início, foi-me confusa essa transposição, pois continuei tendo Gaulier como a figura suprema que ditava as regras, enquanto a mim cabia o papel de *Madame Le Professeur*, figura que julgava os atos das/os jogadoras/es quanto a seu perdão ou sua punição. Ao longo do tempo, desvencilhei-me do mestre Gaulier e adaptei para *Madame Marie*, em referência à Marie Dorval¹¹⁸, uma das grandes atrizes do melodrama francês do século XIX, pois me era importante que as/os estudantes/artistas conhecessem também uma referência de mulher no âmbito desse modo de atuação.

A seguir, em um trecho de sua pesquisa de conclusão de curso, a estudante/artista Débora Helena descreve esse jogo a partir de sua percepção.

Começávamos sempre com figurino caminhando pelo espaço. A regra inicial consistia em obedecer aos comandos ‘Gaulier mandou andar’, ‘Gaulier mandou correr’, ‘Gaulier mandou parar’ ou ‘Gaulier mandou pular’. Caso eles fossem dados sem a palavra Gaulier antes da indicação da ação (por exemplo, ‘Mandou andar’), quem a executasse poderia ser acusado, dando início ao jogo de improvisação melodramática. Mesmo que ninguém desobedecesse a essa regra, qualquer pessoa poderia fazer uma acusação. Assim que se estabelecia um conflito, a professora/diretora pedia que fechássemos os olhos e assim escolhia sem que pudéssemos saber quem seriam os detetives e os assassinos. Ao abrímos os olhos, deveríamos dar continuidade ao jogo do ponto em que fora interrompido. Durante o desenvolvimento das cenas, o(s) assassino(s) e o(s) detetive(s) deveriam se revelar seguindo o desenrolar das ações que surgiam. Como no jogo tradicional, os assassinos piscavam para suas vítimas e os detetives deveriam descobri-los para dar voz de prisão. No entanto, a professora frisava que as mortes deveriam acontecer em

¹¹⁶ O jogo do Gaulier deu origem ao espetáculo de improvisação “Melodrama da Meia-Noite”, aberto ao público e articulado ao projeto de pesquisa “Sentidos do melodrama: poéticas, escritas e visualidades” (Curso de Teatro / Mestrado em Artes / Universidade Federal de Uberlândia / 2009-2011).

¹¹⁷ O jogo do Gaulier, ou Mestre Mandou, foi muito difundido em prática docente pelo professor Dr. Paulo Merisio, bem como por artistas-pesquisadoras/es interessadas/os na poética do melodrama, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Merisio, quando experienciou o módulo “Melodrama” com Philippe Gaulier em Paris, vivenciou jogo teatral semelhante com o nome de *Samuel Says*, conduzido pelo próprio Gaulier.

¹¹⁸ Marie Dorval (1798-1849) foi uma atriz popular francesa que passou a maior parte da sua vida no teatro. Filha de atores de uma trupe itinerante, seu pai a abandonou e sua mãe morreu de tuberculose quando ela ainda era jovem. No palco desde seus quatro anos, sua carreira foi uma opção natural. Aos 15, casou-se com o ator e marinheiro Allan Dorval, muito mais velho, de quem ela herdou o nome após sua morte cinco anos depois. Aos 30, já era uma atriz aclamada por uma sinceridade que cativou o público, chegando a atuar na *Comédie-Française* (PETTIS, 2015).

momentos estratégicos do jogo (para fazer alguma revelação ou acusação, por exemplo) e não necessariamente no instante exato da piscadela. Os mocinhos e mocinhas, vilões e vilãs, geralmente eram definidos de acordo com o figurino que levávamos. Eu, por exemplo, tinha um figurino que caracterizava melhor uma mocinha e outro que servia mais a uma vilã (SOUZA, 2015, p. 20).

Em termos de procedimento pedagógico, esse jogo é um dos mais potentes para o exercício de atuação em melodrama. Em nossa montagem, especificamente, serviu-nos para a criação de repertório atorial, dado que, a partir da seleção do texto, tornou possível alguns desdobramentos a partir desse enredo. Cada estudante/artista teve como tarefa de casa levar por escrito uma ou mais revelações (relacionadas à trama) que pudessem ser acionadas durante o jogo *Madame Mandou*. Elas poderiam ser lançadas em algum momento que se fizesse truncado ou mesmo para solucionar uma situação em curso, funcionando, em outros termos, como elementos-surpresa com os quais as/os jogadoras/es deveriam lidar. Devido a essa prática, que se deu durante o processo de preparação das/os estudantes/artistas, pudemos inserir muitos efeitos de revelação na criação das cenas da montagem, visto que, tendo o código se tornado claro para elas/es, puderam ser impressos de modo preciso e satisfatório em sua versão final.

3.5 Lançando mão de referências do modelo de formação e atuação do Circo-Teatro

Durante o processo de criação de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, quisemos ainda acessar o modo de atuação feito nos circos-teatros brasileiros em sua época de ouro. No entanto, não tínhamos contato com nenhuma companhia circense, nem havia, em nossa região, registro de companhias que trabalhassem com circo-teatro. Vez ou outra, um circo era montado e ficava em cartaz em nossa cidade, no entanto seus repertórios restringiam-se majoritariamente a números acrobáticos, apresentações coreográficas, esquetes de palhaços ou *shows* dublados de desenhos infantis. Sabia da existência de Humberto Ribeiro, o palhaço Futrika¹¹⁹, mas não tinha acesso a ele. Assim, o jeito foi recorrer às publicações e aos materiais e registros audiovisuais disponíveis na internet¹²⁰.

Como supracitado, cada dupla de estudantes/artistas ficou responsável pela leitura de um texto da coletânea organizada, adaptada e publicada por Mavrudis (2012), tendo como parâmetro o que mais se aproximasse do melodrama descrito por Thomasseau (2005). De

¹¹⁹ A esse respeito, vide o capítulo primeiro desta tese.

¹²⁰ Vide nas referências bibliográficas desta tese o site Circonteúdo. Além disso, encontre a página do Centro de Memória do Circo nas páginas *Facebook* e *Instagram*.

acordo com esse autor, para se ter um melodrama, é fundamental a presença de uma/m vilã/o como a/o pivô de situações conflituosas, o que polariza a rivalidade das personagens que assumem as características dos papéis da banda do bem e do mal.

Interessava-nos, então, um texto em que contivessem os principais papéis de um roteiro melodramático – a/o mocinha/o e a/o vilã/o –, o que possibilitaria a sua investigação e a decupação do processo de criação atorial para cada papel. Nesse contexto, os textos selecionados foram *A Louca do Jardim*, *A Família Maldita*, *E o Céu Uniu Dois Corações*, *Coração Materno*, *Índia* e *Flor de Manacá*. Como já exposto, optamos por *Coração Materno*. A música de Vicente Celestino e o filme *Coração Materno*, com a atuação de atrizes/atores brasileiras/os, foram também ricas fontes para embalar e alimentar ainda mais o imaginário melodramático, já que a referência à poética escolhida era rara.

Além disso, tive acesso a uma gravação em áudio¹²¹ com trechos das apresentações de *E o Céu Uniu Dois Corações* e *Três Almas para Deus*, pelo Circo Carlitos, em 1976. Ela se mostrou uma fonte importante, uma *virada de chave* para o reconhecimento do estilo de atuação de atrizes/atores em seus respectivos papéis.

Durante nossos ensaios, outra descoberta. Na ocasião, a estudante/artista Rose Martins ministrava aulas de teatro em um Centro de Atendimento ao Idoso (CEAI), quando descobriu que uma de suas alunas era irmã de uma atriz de circo-teatro. Em conversa com dona Rosina, Rose descobriu que ela e Humberto Ribeiro, o palhaço Futrika, eram tia e sobrinho. Convidamo-la, então, para que fosse a um de nossos encontros, o que acabou não acontecendo. Apesar disso, levou fotografias e contou um pouco da história de sua família para Rose, que lhe pediu licença para fazer o registro de seu celular e compartilhar conosco. Na época, não imaginei que esse material poderia vir a incorporar esta pesquisa, dado que Rose interrompeu seu contrato no CEAI e não tivemos mais contato com dona Rosina. Mais tarde, em pesquisa, soube por meio de Maria Deli, irmã de Humberto, que a atriz que aparece nos retratos é Alice Maria¹²², sua mãe, falecida em 1997. Suas fotografias foram inspiradoras, principalmente para a composição da personagem *Dolores Prazeres*¹²³, interpretada por Rose Martins, no papel de dama galã da companhia.

Abaixo, seguem alguns dos registros do acervo pessoal de dona Rosina, seguidos de fotos da estudante/artista Rose Martins, no espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.

¹²¹ A gravação em áudio com trechos das apresentações de “E o Céu Uniu Dois Corações” e “Três Almas para Deus” foi previamente utilizada nos Laboratórios Experimentais da pesquisa de doutoramento do professor Dr. Paulo Merisio. Essa gravação faz parte da pesquisa “Criação do espetáculo teatral em São Paulo: centro e periferia”, coordenada por Maria Thereza Vargas (1976).

¹²² Alice Maria nasceu no dia 23 de julho de 1931.

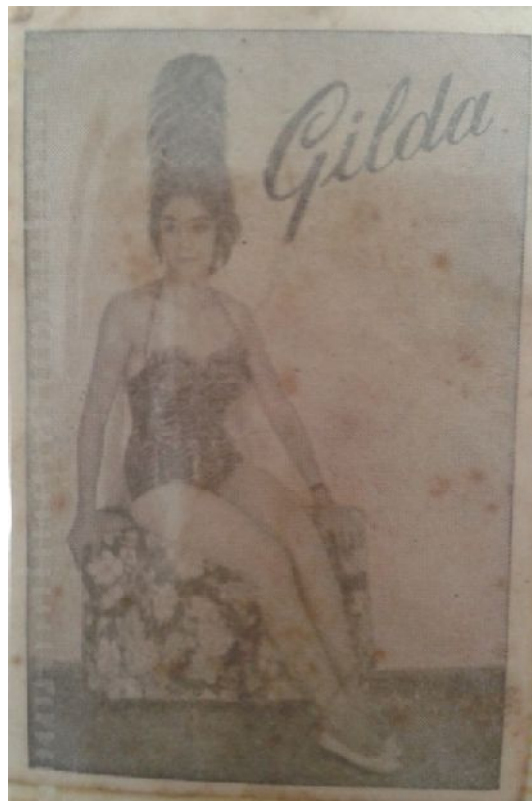
¹²³ Aleluia Simões, na versão original “Vem Buscar-Me Que Ainda Sou Teu”, de Carlos Alberto Soffredini.



Fotografia 4: Acervo pessoal de dona Rosina.



Fotografia 5: Acervo pessoal de dona Rosina.



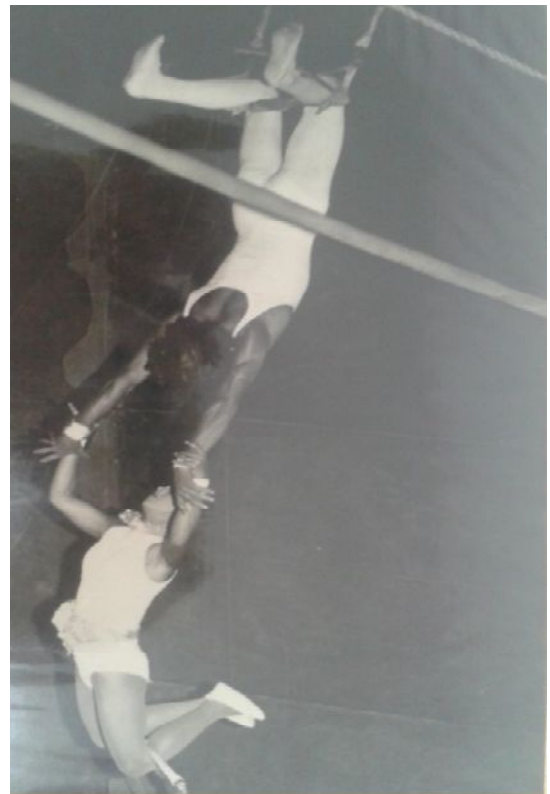
Fotografias 6 e 7: Acervo pessoal de dona Rosina.



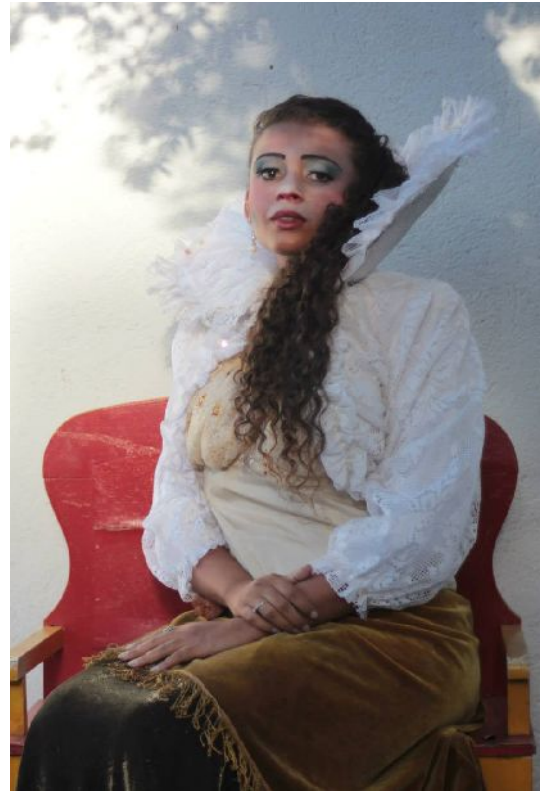
Fotografias 8 e 9: Acervo pessoal de dona Rosina: a atriz Alice Maria.



Fotografias 10 e 11: Acervo pessoal de dona Rosina.



Fotografias 12 e 13: Acervo pessoal de dona Rosina.



Fotografias 14 e 15: A estudante/artista Rose Martins caracterizada de Dolores Prazeres.



Fotografia 16: A estudante/artista Rose Martins na personagem Dolores Prazeres.
Registro: Rafael Michalichem.

3.6 O processo de montagem: o repertório atorial na composição de cenas

Com o texto adaptado em mãos, separamos a peça em partes e começamos a criar as cenas. A essa altura, já tínhamos um vasto repertório para a composição das personagens e, inclusive, alguns desenhos de cenas, construídos com base nos exercícios e nos jogos teatrais trabalhados.

Dividi as cenas em duplas para depois trabalhar as cenas coletivas, dessa forma, se houvesse a falta de uma/m das/os estudantes/artistas, seria possível trabalhar com as duplas presentes. Em duas salas de trabalho, ou em outros espaços disponíveis, dividiram-se para o trabalho de improvisação, criando um esboço a partir de seus recursos corpóreo-vocais, que, mais tarde, foi apresentando a mim e ao restante do grupo.

As duplas receberam tarefas para determinada cena, por exemplo, inserir duas acrobacias; cantar uma música em momento específico; propor duas pausas de cinco segundos olhando para o *povo de Paris*; narrar parte da cena; realizar uma coreografia; entre outras. Essas tarefas estavam diretamente ligadas aos exercícios e aos jogos trabalhados durante o processo e, mais tarde, foram incorporadas à montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*. Uma delas aparece descrita no relato da estudante/artista Débora Helena, apresentado a seguir.

Começamos trabalhando do início para o fim do texto, até que avançamos e chegamos à cena em que Brilhantina, meu personagem, era quem a apresentava. Nessa ocasião, a professora pediu que eu levasse meu clown para testarmos nas improvisações. Nesse dia, eu cheguei um pouco atrasada, mas já estava vestida e interagi o tempo todo com os colegas por meio da lógica do meu palhaço, a Buff. A partir desse personagem busquei mesclar nos jogos e, posteriormente, na improvisação propriamente dita, as características dos dois personagens (Buff e Brilhantina). Ao final, a professora decidiu manter Brilhantina como uma espécie de palhaço narrador. Durante as oficinas de criação passei a trabalhar no levantamento da cena em que Brilhantina atua como apresentador de um dos números da companhia circense juntamente com outro colega, cujo personagem também aparece nesse momento. A cena que criamos juntos foi mantida na montagem da peça (SOUZA, 2015, p. 26).

Na fotografia abaixo estão *Bambolina* e *Campônio*¹²⁴ na cena criada pelas/os estudantes/artistas Débora Helena e Leandro Alves.

¹²⁴ Brilhantina e Campônio, na versão original “Vem Buscar-Me Que Ainda Sou Teu”, de Carlos Alberto Soffredini.



Fotografia 17: Os estudantes/artistas Débora Helena e Leandro Alves nas personagens Bambolina e Campônio. Papéis de cômico e de ingênuo. Registro: Rafael Michalichem.

A cena a que se refere Débora Helena, correspondente à fotografia acima, é exemplo de uma das propostas que surgiu no momento de criação entre ela e o estudante/artista Leandro Alves. Apesar de não constar no texto original nem na versão adaptada, foi mantida em nossa montagem em razão de seu potencial de interatividade com a plateia e de seu caráter cômico, funcionando como um momento de alívio na trama. Trata-se de um número de mágica anunciado por *Bambolina*: a personagem invoca a participação da plateia para fechar os olhos, levantar as mãos, emanar energia, enquanto conta com a parceria de *Campônio*. Entretanto, atordoado com o pedido de Mara Amada – o de pegar o coração de Mãezinha –, Campônio acaba botando o número a perder e quase parte Bambolina ao meio, que, além de escapar, ainda precisa se desculpar com o público. Nesse momento da cena, houve uma abertura para que a estudante/artista Débora Helena explorasse o jogo de sua palhaça – de nome *Buff* – com a plateia, podendo sair da área de cena, correr por entre as pessoas e se esconder ou até sentar-se no colo de uma delas, pedindo-lhe ajuda. Como artista/docente, julgo esse momento como de suma importância para um espetáculo como esse, que buscou nas raízes do circo-teatro a sua inspiração.

Em resumo, nosso processo de montagem se deu a partir das improvisações do grupo. Suas propostas foram apresentadas ao coletivo e, a cada encontro, debrucei-me diante delas a fim de lapidar as cenas. A meu ver, a organização da encenação foi relativamente simples,

preocupando-me mais o trabalho de atuação. A seguir, a sequência registrada pelo estudante/artista Anderson Rosa – sob a forma de títulos de cartas¹²⁵ – auxilia a/o leitora/r no que se refere à visualização do percurso realizado.

1. *Primeiros Passos | sobre o melodrama; experiências; o melodrama e o musical*
2. *Tentativas | como adentrar na aparente superficialidade?; forma bipolar bem X mal*
3. *Mais passos | condução das emoções; aquecimento dos papéis*
4. *Jogo do Gaulier; o trabalho com os códigos*
5. *Partitura Corporal | estrela labaniana; sensibilização dos corpos; expressividade circense*
6. *Características | lista de características físicas e psicológicas: vilã/o e mocinha/o*
7. *Definição - Qual o meu papel? | definição dos personagens*
8. *Vem Buscar-me - Cena I | tableaux e marcações de cenas*
9. *Vilões | iconografias*
10. *Valadão e Amada Amanda | sequência de ações do personagem e do tipo; tango*
11. *Proposta de Apresentação | desafios do processo; apresentação atores e personagens*
12. *Sobre as crises no teatro | resistência ao trabalho; bloqueio; não gosta do vilão; crise*
13. *Músicas | coração materno; história de uma gata; na carreira; meu primeiro amor*
14. *Proposta de Cenários | cinco propostas*
15. *Produção | cartaz; agenda de datas; anotações finais dos ensaios*
16. *Mediação | como compartilhar a experiência; vida e arte*
17. *Sobre ser artista | carta contando como se tornou ator*
18. *22/02/2015 | sobre a apresentação final*
19. *María De María | carta pessoal*

(Cartas numeradas, registros, diário de Anderson Rosa)

Para algumas/ns estudantes/artistas desse coletivo, o trabalho com o melodrama foi um desafio, pois tinham outra imagem do que seria. A esse respeito, percebo haver, ao longo de minha trajetória como artista/docente, uma subestimação quanto a esse modo de atuação, proveniente da falsa crença de que o mesmo requer domínios técnicos mais simplificados ou de que opera no campo da paródia. No entanto, entrar nesse jogo de convenções pode não ser tão descomplicado, visto que é essencial crer no inverossímil que a cena melodramática propõe. Requer coragem, ousadia e desapego dos próprios julgamentos para fazê-la com verdade, em outros termos, é preciso acreditar no teatro para que ele aconteça.

Conforme exposto no primeiro capítulo desta pesquisa, identificamos, durante nossos ensaios, três camadas de atuação. Talvez nosso maior desafio tenha sido navegar por essas nuances e encontrar a medida para cada uma delas, tendo em vista que exigiram registros corpóreo-vocais distintos. Na primeira camada, estão as atrizes e os atores; na segunda, as personagens da trama; e na terceira, os papéis de um melodrama. No primeiro plano, propus

¹²⁵ Como forma de anotação, Anderson Rosa optou por escrever uma carta ao fim dos encontros, embora nem todos tenham sido registrados.

às/aos estudantes/artistas que fossem elas/es próprias/os, mesmo diante de um público. Essa parte é composta basicamente pelo prólogo. No segundo plano, por sua vez, nosso exercício foi o da atuação no registro do realismo, isso é, as personagens têm história, memória, características humanizadas de comportamento e ações intencionais, à medida que a trama da família circense em decadência dá suporte a essa construção. Dentro dessa narrativa, porém, apresenta-se o melodrama *Coração Materno*, o que corresponde ao terceiro plano. Nas cenas referentes a essa camada, optou-se pelo modo de atuação convencional: os gestos e as vozes são característicos de cada papel; o corpo tem amplitude e maior tônus; e os *tableaux* são usados como recurso de composição.

A caracterização e os figurinos, bem como a luz e o cenário, tiveram como objetivo auxiliar na distinção das camadas. No entanto, esses aspectos ainda se colocaram de forma tímida na montagem. Houve, por exemplo, alguns adereços que serviram de identificadores dos papéis do melodrama, mas se limitaram a um xale, um arranjo de cabelo e um paletó. Também a luz da ribalta tinha essa função, pois apenas se acendia nas cenas do *Coração Materno*, todavia, como nem todas as apresentações aconteceram à noite, não foi um elemento essencial para indicar a transição entre os planos. Assim como a luz da ribalta, o ponto¹²⁶ foi outro código acionado para marcar a cena do melodrama: *Bambolina* assumiu essa função, soprando as falas das personagens, a exemplo de como se fazia no circo-teatro. Para as/os espectadoras/es que não reconhecem esse elemento, porém, o mesmo gerou estranhamento. Enfim, era na atuação em que deveria estar a mudança de chave. E esse foi nosso desafio até o último dia de apresentação.

Percebo que a dificuldade não estava em alcançar tais registros, mas sim navegar entre um e outro, principalmente entre a segunda e a terceira camadas. Isso se torna um desafio ainda maior quando, ao fim da peça, a trama de Soffredini sugere que uma penetre na outra. Assim, no palco e na plateia se misturam as fronteiras, de modo que não se sabe mais o que é teatro ou metateatro, “realidade” ou “ficção”.

Na fotografia a seguir, os estudantes/artistas Leandro Alves e Roberta Liz interpretam *Mara Amada e Campônio*¹²⁷.

¹²⁶ Segundo Pimenta (2005, p. 65), “o Ponto (uma pessoa que ‘soprava’ discretamente as falas) agia somente até que o espetáculo estivesse sendo realizado com segurança ou em caso de substituições no elenco. Logo, na maioria dos espetáculos da companhia, o Ponto apenas acompanhava o texto para dar segurança ao elenco”.

¹²⁷ Campônio e Amada Amanda, na versão original “Vem Buscar-Me Que Ainda Sou Teu”, de Carlos Alberto Soffredini.



Fotografia 18: Os estudantes/artistas Leandro Alves e Roberta Liz nas personagens Campônio e Mara Amada. Papéis de ingênuo e de vilã. Registro: Rafael Michalichem.

A fotografia acima corresponde à cena em que Mara Amada pede a Campônio que, como prova de seu amor a ela, busque o coração de sua mãe. Essa cena é realizada no segundo plano, o da companhia de circo-teatro, mas equivale à cena do melodrama *Coração Materno* (terceiro plano), em que Lazinha pede que Manoel¹²⁸ faça-lhe o mesmo. A diferença é que no *Coração Materno*, Lazinha o faz como uma brincadeira, enquanto no texto de Soffredini (segundo plano), Mara Amada tem a real intenção de tirar a Mãezinha da jogada, atribuindo veementemente os contornos de vilã a esse papel.

Norteadada pela pergunta “Quais procedimentos da tradição servem para o trabalho atorial hoje?”, elenco a seguir alguns pontos que servem para subsidiar essa reflexão.

A prática da observação diária é exercida por atrizes/atores desde os tempos mais longínquos do melodrama na França, ou mesmo nos palcos mais recentes dos circos-teatros brasileiros. Em outros termos, é a partir da vivência cotidiana do fazer teatral que essa prática se mostra como uma ferramenta importante para o trabalho atorial. Assim, a fruição de modelos de atuação como referência, associados a recursos técnicos contemporâneos, potencializa o trabalho de atrizes/atores na atualidade. Esse é o exemplo da técnica de mímese

¹²⁸ Lazinha e Manoel são personagens do melodrama “*Coração Materno*”, interpretadas pelas personagens Mara Amada e Campônio, respectivamente.

corpórea¹²⁹: em nossos encontros, a partir de fotografias de circenses, as/os estudantes/artistas puderam reproduzir a imagem de outros corpos em seus próprios corpos, o que agregou ao nosso processo.

Também a escuta de áudios antigos se mostra como ponto crucial para a compreensão de um modo de atuação quando sua observação já não é mais possível. Por exemplo, a tradição do universo circense – a inflexão da voz, a ênfase nos “erres”, a pausa e a pronúncia “cheia” das palavras – foi observada principalmente em áudios do Circo Carlitos. Essa referência sonora se comprovou um grande estímulo para o grupo, visto que, para além do conhecimento teórico aprendido nos livros e na academia, remete à práxis de um ofício. A esse respeito, Merisio observa:

[...] foi extremamente significativa a interferência do áudio no processo de cada um. Alcançou-se qualidade na cena que provavelmente será o estágio a ser mostrado na aula-espetáculo, para termos a referência de um público externo. A incorporação do áudio forneceu algumas características externas, como tonalidade de voz, mas trouxe, principalmente, uma carga emocional – mesmo que, em alguns papéis, apresentada de forma linear – que foi absorvida pelos atores (MERISIO, 2005, pp. 87-88).

Esses procedimentos – o de observação e de escuta –, associados a recursos técnicos contemporâneos, são capazes de redimensionar o corpo/voz e, por consequência, a atuação, trazendo uma qualidade de presença da/o atriz/ator na cena. Segundo Pavis (2003, p. 305), “‘ter presença’ é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se [...]”. Segundo a opinião corrente entre a gente de teatro, a presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador”. Em consonância, de acordo com Ryngaert (1985 apud PAVIS, 2003, p. 305), a presença existe “sob a forma de uma energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali”. Em se tratando da montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, alicerçadas/os nesses procedimentos e recursos técnicos, nosso objetivo foi o de nos aproximar minimamente de uma qualidade de presença observada em atrizes/atores de circo-teatro.

O trabalho de criação de um repertório atorial permitiu maiores possibilidades em relação ao nosso processo de montagem, na medida em que mais detalhes puderam ser amalgamados à composição de uma sequência, enriquecendo-a. Assim como o acervo de técnicas possibilitou que as/os estudantes/artistas se sentissem mais seguras/os para empregá-las no jogo com a plateia, o contato com o público, em busca de uma comunicação mais

¹²⁹ A esse respeito, vide o subtítulo 3.2.2 – “Oficina de mímese corpórea” – deste capítulo.

direta, foi sem dúvida o motor para o *aprender fazendo*. Almejando ainda adquirir a capacidade de organizar, refletir e criar seus repertórios, a partir do contato com os princípios do melodrama, a circulação por diferentes lugares e a prática dela decorrente favoreceram o entendimento de seus códigos. Assim, o fazer forneceu senhas para que compreendessem sobre atuação e sobre teatro, uma vez que o trabalho com o melodrama não pretendeu se fixar a um modo anacrônico e em desuso, mas procurar a potência da interpretação no encontro com os públicos de hoje.

Na fotografia abaixo estão as/os estudantes/artistas envolvidas/os¹³⁰, desde o início, no processo da montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.



Fotografia 19: Ensaio aberto / pré-estreia de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.
Tenda do Bloco E, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), 2015.
Registro: Rafael Michalichem.

No capítulo quarto, a seguir, contextualizo o surgimento do Circo-Teatro Guaraciaba, abordo a construção de seus saberes, assim como reflito a respeito de como nossos encontros e diálogos lançaram luzes à compreensão da atuação melodramática nos circos-teatros brasileiros.

¹³⁰ Da esquerda para a direita: Anderson Rosa / vilão; Leandro Alves / ingênuo; Roberta Liz / vilã; Renata Paixão / caricata; Rose Martins / dama galã; Débora Helena de Souza / cômico; Tatiane Moraes / mocinha.

Capítulo IV:

OUTRAS PERSPECTIVAS: DIÁLOGOS COM O CIRCO-TEATRO GUARACIABA E COM FERNANDO NEVES

Neste capítulo, contextualizo o surgimento do Circo-Teatro Guaraciaba e abordo a construção de seus saberes, edificada por meio do repasse e do compartilhamento de suas experiências por meio da oralidade. Essa contextualização teve como fonte principal os relatos e as histórias de Guaraciaba Malhone, Edimea Rocha, Hudi Rocha, Alexandre Malhone e outras/os artistas – registrados em entrevistas, vídeos e conversas gravadas –, assim como algumas publicações referentes à aproximação do circo com o teatro, em especial do Circo-Teatro Guaraciaba. Meu acesso às suas histórias teve início em 2017, quando a professora e pesquisadora Daniele Pimenta se dispôs generosamente a ser o elo entre mim e essa companhia. Desde que a assisti pela primeira vez, encantei-me, de modo que sigo acompanhando suas apresentações *como se seguisse o circo por aí afora*. Como espectadora, tornei-me fã imediata, incondicional e atenta observadora¹³¹.

Descrevo, ainda, nosso encontro durante o processo da montagem e da estreia de *A Paixão no Circo*, seu mais recente trabalho com o Coletivo Cê e a direção de Fernando Neves, artista de família circense que, em sua prática, conjuga elementos da tradição do circo brasileiro e de sua formação em teatro no cenário paulista. O texto criado para essa montagem foi atravessado por questões comuns ao texto de Soffredini, como o conflito de gerações e a quebra de paradigmas tradicionais do circo. A partir disso, faço reflexões a respeito de como nossos encontros e diálogos lançaram luzes à compreensão da atuação melodramática nos circos-teatros brasileiros, apresentadas a seguir.

4.1 Nasce uma estrela: o surgimento do Circo-Teatro Guaraciaba

A partir de 1930, começou a entrar em cena uma geração que nasceu assistindo aos pais ou, como contam alguns tradicionais, que *nasceu no palco*. Esse é o caso da atriz circense Guaraciaba Malhone, que dá nome ao Circo-Teatro Guaraciaba. Nascida em 1944, relata ter estreado nos palcos aos quinze dias de vida como uma bebê que entrava em cena. A formação

¹³¹ No documentário “Circo-Teatro, Alegria Do Povo” estão registrados alguns trechos da história e da retomada do Circo-Teatro Guaraciaba aos palcos. Lançado em 2008, com a duração de 59 minutos, mostra o ressurgimento do circo-teatro, e resgata aspectos da história do circo-teatro do século 20, com depoimentos de historiadores, ativistas culturais e pesquisadores. A história se passa entre 2005 e 2007. Direção e Roteiro: Sandra Nascimento. Pesquisa: Sandra Nascimento e José Carlos Fineis. Realização: Loja de Ideias Produção Audiovisual, Jornalismo e Edição Ltda.

das/os artistas dessa geração aconteceu na medida em que, assistindo aos pais, podiam alimentar sua percepção de forma mais profícua, uma vez que a cada nova praça, ou temporada, havia o aperfeiçoamento do que era feito pela geração anterior.

Nesta pesquisa, ao me deparar com alguns processos diferentes de criação e com os modos de reorganização do circo no Brasil, escolhi falar justamente da companhia de Circo-Teatro Guaraciaba, a qual, em um de nossos encontros, fez-me sentir compelida a registrar algumas passagens de sua importante contribuição para a história do circo-teatro brasileiro, bem como enaltecer a memória dessa família circense.

4.1.1 O surgimento do Circo-Teatro Guaraciaba

Em cartaz no cenário atual¹³², o Circo-Teatro Guaraciaba pode ser considerado uma das mais importantes companhias circenses atuantes no Brasil, se tomarmos como referência a sua trajetória e a sua retomada no século XXI.

Com 74 anos de história, surgiu em julho de 1946 em virtude da união de duas famílias circenses, os Fernandez e os Malhone. Segundo Alexandre Malhone¹³³, Benedicta Dalva Fernandez (sua avó) nasceu em Mogi Mirim, no estado de São Paulo, e é fruto da união da família Nelson (de origem inglesa e ligada ao circo de picadeiro¹³⁴) com a família Fernandez¹³⁵ (de origem chilena e mais ligada a manifestações teatrais). Por sua vez, Antônio Malhone (seu avô) nasceu no município paulista de Nova Europa e é filho de Maria Rosa, da família Rosa, com o também chileno Júlio Malhone. Alexandre conta que ela entrou para o circo ainda adolescente e se casou com Júlio, que morreu quando seu filho Antônio tinha apenas dois anos. Depois de um tempo, casou-se com o baiano “Vô Nascimento”, que inicialmente não era de circo, mas que foi morar com ela após o casamento¹³⁶.

Do casamento de Dalva Fernandez (1921-1981) com Antônio Malhone (1922-1999) nasceu Guaraciaba, a quem seu pai, também conhecido como palhaço Pirolito, homenageou dando seu nome ao Circo. A família de ambos trabalhava no Circo-Teatro Modelo há alguns anos, quando, na ocasião da união, o pai de Dalva doou uma quantia em dinheiro para que a

¹³² O Circo-Teatro Guaraciaba está em constante atuação no cenário atual por meio de editais de fomento à arte.

¹³³ Alexandre Malhone nasceu no ano de 1970.

¹³⁴ Acrobacia, trapézio e números com cavalos, etc.

¹³⁵ Conforme Alexandre Malhone (em entrevista concedida em 22 de julho de 2018, em Sorocaba/SP), o lado dos Fernandez vem de uma tradição circense mais antiga.

¹³⁶ Em conversa com Alexandre Malhone, ele comenta que nunca se sabe ao certo o quão verdadeiras são as histórias de circo, pois os circenses no geral, mas principalmente os mais antigos, “inventavam muito as coisas, eles contam de uma maneira muito artística, como aquele filme Peixe Grande, [eles] criam muito em cima da realidade”. Assim, em razão da oralidade com que são repassadas as histórias da família, não se é possível, às vezes, precisar datas de nascimento nem o nome completo de alguns familiares.

nova família seguisse a tradição e tivesse sua independência por meio da gestão de seu próprio circo. Assim, o Circo-Teatro Guaraciaba estreou na região de Jaçanã em São Paulo, depois seguiu para a Baixada Santista e pelo interior paulista e, segundo relatos, fez sucesso por onde passou, chegando a ficar até seis meses em uma mesma praça. De acordo com as/os circenses isso era raro, pois a média de outras companhias era de dois a três meses.

4.1.2 Guaraciaba Malhone Cavalcanti, a estrela do Circo

Guaraciaba Malhone Cavalcanti, filha única de Benedicta Dalva Fernandez Malhone e Antônio Malhone, nasceu em Bragança Paulista, no estado de São Paulo, em 20 de agosto de 1944. Quando tinha nove anos de idade, seus pais se separaram e sua mãe foi embora do circo, tendo sido criada por seu pai e seus avós Maria Rosa Malhone e José Alves do Nascimento, também atores circenses. Mesmo assim, em entrevista, conta que se lembra de sua mãe atuando e que, inclusive, a viu fazendo a Virgem Maria no espetáculo Paixão de Cristo, quando pequena.

Vi, eu já tava ali fazendo anjo, eu já tava com uns sete pra oito anos, eu acompanhei fazendo ainda. Minha mãe separou do pai eu tinha nove anos. Vi minha mãe trabalhar. Eu lembro muito da minha mãe, lembro do Céu, da Mestiça, do Paixão de Cristo, lembro bem dessas peças que ficaram muito marcantes e, como ela era a ingênua do circo, eu ia assistir e ficava olhando ela fazer, e outras peças que ela fazia. Depois que passou tudo pra mim fazer (MALHONE, Guaraciaba, 2018)¹³⁷.

A forma como aprendiam as técnicas e as variantes da atuação está diretamente ligada aos afetos e à memória, a partir da observação atenta e cotidiana das crianças assistindo aos mais velhos, dentro e fora das coxias; em outros termos, consiste em um saber por meio da experiência sensível. Deu-se, assim, o aprendizado de Guaraciaba e de tantas/os outras/os circenses dessa mesma geração, como Edimea Rocha¹³⁸, também integrante da velha guarda do Circo-Teatro Guaraciaba. Edimea chegou ao circo de Antônio Malhone com seis anos de idade e foi criada juntamente com Guaraciaba, tornando-se sua grande amiga, comadre, parceira de cena e de vida.

Na fotografia a seguir, as atrizes Guaraciaba e Edimea interpretam as irmãs Bartira e Bebel no espetáculo A Paixão no Circo.

¹³⁷ Em entrevista concedida no dia 22 de julho de 2018, Sorocaba (SP).

¹³⁸ Edimea Rocha nasceu no ano de 1948.



Fotografia 20: Apresentação do espetáculo *A Paixão no Circo*: as atrizes Guaraciaba Malhone e Edimea Rocha. Lona Biblioteca Infantil municipal de Sorocaba, julho de 2018. Registro: Cau Peracio.

Já Iracema Cavalcante¹³⁹, que também compõe a velha guarda do Guaraciaba, não nasceu no circo, apesar disso, conta que entrou para esse universo aos vinte anos. Algum tempo depois, casou-se com o cunhado de Guaraciaba, Vioblaque Cavalcante (1923-2007). Segundo ela (2011, p. 127), por volta de 1961, o desempenho de Guaraciaba como atriz, ainda aos dezessete anos, já era “considerado fantástico”, levando as plateias ao “delírio”. Seus fãs faziam fila para suas estreias e lhe levavam homenagens de todo tipo nas noites de espetáculo.

Guaraciaba, ainda muito jovem, estava de noivado marcado, mas conta que desistiu do casamento no dia da festa. Estava tudo acertado entre as famílias e o festejo preparado na casa de seus padrinhos, porém, como não estava certa do que queria, terminou o noivado minutos antes, no Café dos Artistas¹⁴⁰ no Largo Paissandu. Tempo depois, em 1969, uniu-se a Jaime Cavalcanti (1928-1993), com quem se casou e deixou o Guaraciaba em busca de novas experiências. Relembra que foram em busca de trabalho em outros circos, mas que nenhum deles queria abrigá-los para não se indispor com seu pai, o respeitadíssimo Antônio Malhone, até que, finalmente, foram acolhidos pelo Circo Bryan. Guaraciaba e Jaime tiveram seu primeiro filho, Alexandre Malhone, e a pedido de seu pai, que nessa época já apontava

¹³⁹ Nascida em 1944, Iracema Cavalcante é autora do livro “A Vida Maravilhosa nos Circos-Teatros”.

¹⁴⁰ Espaço em São Paulo onde se encontravam circenses/artistas de toda natureza.

problemas de saúde, retornaram ao Guaraciaba, passando em seguida a administrá-lo. Depois tiveram ainda mais três filhos¹⁴¹: Ricardo César, Davis Carvalho e Luciana Malhone.

Em entrevista¹⁴², conta que, em 1977, saíram do circo e foram morar em uma casa alugada em Campinas. No entanto, continuaram atuando por cachê em outros circos, mas principalmente no Guaraciaba, que ficou um bom tempo pela região campineira. Em 1978, Guaraciaba Malhone e seu marido compraram uma lona e, em 1979, em um terreno em frente à casa em que moravam, inauguraram o Circo Xicuta Show¹⁴³, onde ficaram em cartaz por mais alguns anos. Depois disso, não tendo mais condições de seguir adiante, venderam o circo em dezembro de 1984, mas permaneceram morando em *trailers* em um terreno que haviam comprado na cidade paulista de Votorantim até 1985. Alexandre Malhone, seu filho, conta que em meados de 1986 foram contratados para trabalhar no Circo Lilian, que seis meses depois fez sociedade com o Circo Sideral, composto por números de picadeiro. Tendo em vista o declínio do circo-teatro nessa época, despertaram o interesse em aprofundar o conhecimento dos números acrobáticos, de trapézio, entre outros. Em 1991, porém, Jaime Cavalcanti sofreu um acidente no picadeiro e, em 1993, faleceu devido a um aneurisma em decorrência dessa fatalidade. Mesmo assim, Guaraciaba seguiu acompanhando o trabalho dos filhos até 1997, quando voltou para Votorantim para cuidar de seu pai doente.

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

¹⁴¹ Filhos de Guaraciaba Malhone e Jaime Cavalcanti, Ricardo César, Davis Carvalho e Luciana Malhone nasceram nos anos de 1972, 1973 e 1974, respectivamente. Em seu livro, Iracema Cavalcante refere-se à Carvalho como “filho do coração” do casal.

¹⁴² Em entrevista concedida no dia 22 de julho de 2018, Sorocaba (SP).

¹⁴³ Xicuta era o nome do palhaço de Jaime Cavalcanti.

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

Por esse trecho, é possível perceber que a história do Guaraciaba foi um pouco diferente da de outros circos que tiveram que se adaptar às apresentações dramáticas. Como um desejo de Antônio Malhone, nasce como uma companhia que opta preferencialmente por apresentações de teatro. Tendo se iniciado ao final da época de ouro do circo (PIMENTA, 2010), surge única e exclusivamente com esse foco, conseguindo ainda por algum tempo viver dessa forma de organização e gozar de muito sucesso até meados dos anos 1970.

De 1981 a 1988, o Circo-Teatro Guaraciaba foi arrendado por Vitor Luiz, o palhaço Batata, irmão de Edimea Rocha. Entretanto, em razão das dificuldades econômicas de mantê-lo em pleno funcionamento com retorno suficiente para o sustento das/os que ali viviam, encerrou suas atividades por volta de 1988, tendo muitas/os artistas estabelecido residência na cidade de Votorantim.

4.1.3 A retomada do Circo-Teatro Guaraciaba

A transmissão oral do saber era uma prática passada de geração para geração no seio familiar circense, o que engloba também os comportamentos e as culturas do dia a dia que envolvem esse coletivo. Essa prática, de algum modo, perdura até os dias de hoje, de modo que, se quiser verdadeiramente entender e aprender sobre o circo-teatro, a melhor maneira ainda é observá-lo de perto, como fez Soffredini, visto que a leitura e os estudos disponíveis não dão conta do que é estar na presença viva de quem fez e ainda faz parte dessa história. Esse talvez seja um dos métodos mais antigos e eficientes de se aproximar do que foi o circo-teatro no Brasil e, de posse desse conhecimento, foi o que o Grupo Manto¹⁴⁴ e, mais tarde, o Coletivo Cê¹⁴⁵ fizeram.

Entre os anos de 1995 e 2000, as atrizes e os atores do Circo-Teatro Guaraciaba, já estabelecidas/os entre as cidades paulistas de Sorocaba e Votorantim, começaram a retornar

¹⁴⁴ O Grupo Manto surgiu em 1996, no Espaço Cultural dos Metalúrgicos, em Sorocaba (SP), sob a direção de Carlos Roberto Mantovani. Após sua morte, com outra configuração, uma nova companhia se formou em 2003 e, em homenagem ao diretor, automeu-se Grupo Manto.

¹⁴⁵ O Coletivo Cê é um agrupamento de artistas que pesquisa a linguagem do teatro, na cidade de Votorantim (SP), desde 2009. É composto por Andressa Moreira, Bruna Moscatelli, Eliane Ribeiro, Hércules Soares e Júlio Mello.

aos palcos como artistas convidadas/os, em projetos como Revivendo o Circo¹⁴⁶ e a Semana do Circo¹⁴⁷. Segundo Guaraciaba Malhone¹⁴⁸, seu retorno teve início com a apresentação de pequenas comédias, com poucos atores, “aquelas comédias que levavam nos picadeiros, nas matinês”. A respeito desse movimento de retomada dos circos, após a crise dos anos 1970 e 80, Ferraz afirma que

[...] as companhias que renascem após a chamada crise dos anos 70 mobilizam, em seus discursos, narrativas de situações-limite, em que a própria existência e continuidade das companhias estão em questão. Em paralelo com este fato, observo que há um movimento de transformação do drama tradicional de circo-teatro em comédia (FERRAZ, 2010, p. 85).

Em ocasião da comemoração da Semana do Circo, promovida pela Biblioteca Infantil de Sorocaba¹⁴⁹, algumas/ns artistas da velha guarda foram convidadas/os para apresentar esquetes cômicos. José Rubens Incao, desde essa época, é o responsável pela coordenação e pela administração do espaço, bem como pela programação de suas atividades culturais. Peça chave do processo de retomada do Circo-Teatro Guaraciaba, foi a chama que reacendeu a companhia e a ponte para que outros projetos comesçassem a aparecer. Desde então, o coletivo não parou mais e o convívio com atrizes/atores de uma nova geração se tornou constante.

A fotografia a seguir ilustra as/os artistas da velha guarda Guaraciaba Malhone, Edimea Rocha e Hudi Rocha, em ensaio do espetáculo A Paixão no Circo, seu trabalho mais recente.

¹⁴⁶ O projeto “Revivendo o Circo”, promovido pela Prefeitura de Sorocaba na Biblioteca Infantil, surgiu em março de 1995 e teve como intuito preservar a memória do circo e resgatar o repertório do circo-teatro, promovendo a volta de artistas da velha guarda aos palcos.

¹⁴⁷ A “Semana do Circo”, promovida pela Biblioteca Infantil de Sorocaba, acontece todo ano, desde 2002, na última semana do mês de março, em substituição ao projeto “Revivendo o Circo”.

¹⁴⁸ Em entrevista concedida no dia 22 de julho de 2018, Sorocaba (SP).

¹⁴⁹ A Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba sediou eventos ligados à manutenção da memória do circo desde 1995, mas a partir de 2002 os projetos dessa temática ficaram mais evidentes. Em 2004, em parceria com o Grupo Manto, a biblioteca se transformou em referência de apresentações de circo, juntamente com o Circo-Teatro Guaraciaba. Essa relação se manteve até 2006, quando uma lona e uma arquibancada (que estão lá até hoje) foram confeccionadas e montadas por Alexandre, Davis e Ricardo (filhos de Guaraciaba e sócios em uma empresa de tendas) para o projeto de comemoração dos 60 anos do Circo-Teatro Guaraciaba. Depois de seis anos, a prefeitura de Sorocaba comprou a lona por preço de custo, que se encontra ainda hoje armada na Rua da Penha, sediando apresentações variadas e atividades permanentes, principalmente em datas comemorativas à semana do circo.



Fotografia 21: Ensaio *A Paixão no Circo*: as atrizes Guaraciaba Malhone e Edimea Rocha e o ator Hudi Rocha. Lona Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba, julho de 2018. Registro: Cau Peracio.

Desde 1995, por ocasião do projeto Revivendo o Circo, os artistas circenses da velha guarda tiveram a oportunidade de rememorar os tempos de lona. Em 2002, Carlos Roberto Mantovani foi apresentado à Vioblaque Cavalcante e contou-lhe do processo de montagem de *E o Céu Uniu Dois Corações*, texto clássico da dramaturgia circense teatral, em curso com jovens estudantes/artistas de teatro. Durante o processo, porém, Mantovani veio a falecer.

Em 2004, as/os estudantes/artistas, agora Grupo Manto, convidaram a velha guarda do Guaraciaba para ministrar oficinas. Em um segundo momento, convidaram Guaraciaba, Alexandre Malhone e Hudi Rocha¹⁵⁰ para participar da montagem do espetáculo. Juntamente com o Grupo Manto, fizeram toda a temporada e seguiram em cartaz até 2007, em uma lona montada no quintal do Mosteiro de São Bento, em Sorocaba. Essa experiência com as/os jovens atrizes/atores é citada (com muitas ressalvas) como algo que ainda parecia distante da realidade das apresentações que costumavam realizar em seu tempo. Ainda assim, sentiam-se muito revigorados por estarem de volta à ativa.

Em seguida, o Circo-Teatro Guaraciaba começou a montar e apresentar seus próprios espetáculos de repertório. Em 2007 e 2008, apresentou apenas uma vez em cada ano, até que, em 2009, Alexandre Malhone e Geisa Helena – remanescente do Grupo Manto e figura importante no processo de retomada do Guaraciaba – tomaram a frente do circo, que até então não tinha uma direção administrativa. Assim, deram continuidade à escrita de projetos para

¹⁵⁰ Também conhecido como palhaço Fedegoso.

editais de cultura e não pararam mais: “todo ano é um edital que ganha, ou é da Linc¹⁵¹, que é da cidade mesmo, é Proac¹⁵², é circulação, é Carequinha¹⁵³, e aí tamo aí até hoje”, nas palavras de Guaraciaba Malhone¹⁵⁴.

Geisa Helena¹⁵⁵, quando perguntada sobre o que a mobilizou dedicar aquele momento de sua vida para retomar essa história, comenta:

[...] acredito que o encontro tenha sido a chama. O encontro com a tradição circense. Que em um primeiro momento só te encanta, te ludibria... e te faz sonhar. Depois vem a realidade. O trabalho sujo, as decepções e o que resta? A arte em si e os talentos. Ah... esses realmente me encantam. É o tipo de trabalho que você não pode permitir que acabe e simplesmente eles vivam suas vidas “normais”, numa cidadezinha do interior. A energia que percorre neles é absurda. Enche meus olhos todos os dias que os vejo em cena. Sou absolutamente apaixonada pela força que têm. E, ademais, a linguagem não pode se perder. Esse material vivo deve ser aproveitado, no melhor sentido da palavra. Hoje circo-teatro é quase novidade. São pouquíssimas companhias em atividade e, como temos um acervo muito escasso sobre o circo em geral, essa linguagem (tida como popular e, às vezes, inferior por acadêmicos) não pode simplesmente desaparecer. Devemos aprender com eles muito da técnica teatral e do estado cênico que muitas vezes buscamos: ‘Não pensa muito não, vai e faz’. E acredito e bato meus pés em favor de que todos os atores devam aprender com o circo-teatro. Com essas figuras. Com essa velha guarda que carrega nas costas um mundo inteiro de experiências inimagináveis. Surpreendentes. Acho que foi isso que me fez querer produzir e remontar os clássicos do Circo Guaraciaba. Foi o que me motivou, como escrevi em vários programas e *folders* dos espetáculos. É para a velha guarda do circo todo esse trabalho. Aproveitá-los enquanto brilham, compartilham talento e generosidade (HELENA, Geisa, 2017).

Em 2006, as/os atrizes/atores do Circo-Teatro Guaraciaba realizaram o projeto Circo Guaraciaba 60 Anos, perfazendo três meses de temporada com três peças diferentes em cartaz, uma a cada mês: Cara Suja, A Mulher do Zebedeu¹⁵⁶ e O Morto que Não Morreu¹⁵⁷. Em 2007 e 2008, realizaram comédias, segundo Alexandre Malhone, sem muita produção. No final de 2009, por sua vez, começaram a montagem de O Ébrio¹⁵⁸ para o SESC Sorocaba. Em seguida, remontaram Escrava Isaura¹⁵⁹, O Machão¹⁶⁰, Madame X – A Ré Misteriosa e A Canção de Bernadete, tendo circulado com os espetáculos em festivais de circo até 2013.

¹⁵¹ Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba.

¹⁵² Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo.

¹⁵³ Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo.

¹⁵⁴ Em entrevista concedida em julho de 2018, na Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba.

¹⁵⁵ Em entrevista concedida em maio de 2017, no Teatro Ziembinski, no Rio de Janeiro.

¹⁵⁶ As peças “Cara Suja” e “A Mulher do Zebedeu” são de autoria de Benedito Sbrano e J. Correia, respectivamente.

¹⁵⁷ O texto trata-se de uma comédia ou uma farsa de picadeiro que, segundo Alexandre Malhone, transformava-se de acordo com a companhia que a encenava, por isso já ouviu de vários veteranos nomes de diversos autores.

¹⁵⁸ Autoria de Gilda de Abreu.

¹⁵⁹ As montagens de “Escrava Isaura”, “Madame X” e “A Canção de Bernadete” são adaptações dos romances de Bernardo Guimarães, Alexandre Bisson e Franz Werfel, respectivamente.

¹⁶⁰ Adaptação do texto “Ah, Se o Anacleto Soubesse”, de Paulo Orlando.

Em 2014, montaram o primeiro texto escrito para o Guaraciaba, mas que não fazia parte de seu repertório: a comédia *O Teatro das Maravilhas Maravilhosas*¹⁶¹. A esse respeito, Alexandre conta que tiveram problemas com pessoas mais religiosas e que receberam críticas pontuais por esse motivo, visto que, nessa montagem, havia um pastor com a figura de Hitler e duas beatas católicas bem fogosas, além disso, um prefeito e policiais corruptos, tudo isso em conflito com uma trupe circense de rua¹⁶².

Em 2015, do encontro com Dagoberto Feliz – ator, diretor e fundador do grupo Folias d'Arte, de expressiva contribuição para o teatro paulistano –, o Circo-Teatro Guaraciaba montou o espetáculo *Avental Todo Sujo de Ovo*, texto contemporâneo, com temática LGBT, do jovem dramaturgo cearense Marcos Barbosa, radicado em São Paulo. Essa não foi a primeira vez, depois de sua retomada, que a velha guarda empreendeu um novo projeto a partir de um texto que não fazia parte de seu repertório. Sem dúvidas, foi um divisor de águas em sua trajetória, ao convidar uma atriz trans em busca de uma atuação nada estereotipada e bastante emocional.

Em razão da comemoração de seus 70 anos, o Circo-Teatro Guaraciaba foi aprovado pelo Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo para uma turnê com as três montagens de seu repertório: *E o Céu Uniu Dois Corações*, *A Escrava Isaura* e *Avental Todo Sujo de Ovo*. Essa circulação teve como objetivo contemplar três estados brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais), o que, segundo Alexandre Malhone, foi motivado pela vontade de se reviver as experiências do passado circense, apresentando um espetáculo por noite em cada cidade.

Todavia, por motivo de atraso no repasse dos aportes financeiros, o Guaraciaba somente pôde realizar essa circulação em 2017. Nessa ocasião, tendo já definido meu objeto de pesquisa, entrei em contato com Sttefânia Mendes¹⁶³ – produtora do circo na época – e soube que a companhia estaria em cartaz¹⁶⁴ no Teatro Ziembinski no Rio de Janeiro¹⁶⁵. Essa me pareceu a melhor opção dentre as temporadas, mas, por questões de agenda, assisti apenas à última apresentação de *E o Céu Uniu Dois Corações*, de Antenor Pimenta, sobre o qual já

¹⁶¹ Autoria de Necésio Pereira.

¹⁶² Em entrevista concedida no dia 22 de julho de 2018, Sorocaba (SP).

¹⁶³ Irmã da atriz Geisa Helena, com quem passou a atuar como produtora de alguns projetos do Circo-Teatro Guaraciaba, Sttefânia foi o meu primeiro contato com as/os artistas quando as/os procurei para falar a respeito de minha pesquisa e sobre o meu interesse em conhecê-las/os, entrevistá-las/os e assistir aos seus espetáculos de repertório.

¹⁶⁴ No período de 05 a 07 de maio de 2017.

¹⁶⁵ Na mesma época, o professor Paulo Merisio realizou o evento “Sentidos do melodrama”, no Teatro João Caetano, na cidade do Rio de Janeiro. O evento proposto por Merisio incluía uma série de atividades relacionadas ao tema, dentre elas uma palestra com a pesquisadora Daniele Pimenta, e uma apresentação do espetáculo de improvisação “Melodrama da Meia Noite”, com a Cia. Melodramática do Rio de Janeiro, do qual fui convidada a participar como atriz.

havia me debruçado em pesquisa anterior¹⁶⁶. Dentre as montagens que estavam em turnê, a que assisti possuía os elementos mais próximos do melodrama que me interessava.

Foi meu primeiro contato com a apresentação¹⁶⁷ de um texto clássico, feita nos moldes do circo-teatro tradicional e com atrizes/atores veteranas/os do circo. Identifico no artigo de Pimenta e Marques da Silva (2017, pp. 76-78) alguns dos principais elementos que podem ser atribuídos a esse modo tradicional de encenação, listados a seguir: “o texto ouvido claramente”; “as pausas na medida certa guiando a respiração do público”; “a simplicidade da cenografia clássica circense de telões pintados”; “o tratamento dado aos extremos expressivos das atuações”; “a delicadeza e o desempenho energético” das marcações, gestos e olhares, que equilibram a sensação de emoção e o efeito do riso em momentos oportunos; e as práticas pautadas no conceito de agradar. Sobre o conceito de agradar, esses autores nos fornecem pistas para seu entendimento.

Entendi que agradar vai além da perspectiva da vaidade, além do orgulho do artista circense que, sim, é grande. Sempre que ouvia dos entrevistados que o número de alguém agradava, percebia um tom de relatividade, como se “agradar” fosse um diferencial, um elemento de distinção em relação aos outros números ou atuações que não agradavam tanto. Parecia-me que “agradar” era um requisito para qualificar os desempenhos, e eu não pensava tanto no que poderia realmente significar do ponto de vista da recepção (PIMENTA & MARQUES DA SILVA, 2017, p. 78).

Conversei com o elenco pela primeira vez à tarde, antes da apresentação. Tive a oportunidade de vê-lo chegar ao teatro e se preparar para a montagem e para a sessão do dia. A companhia naquele momento era formada por um grande elenco que se alternava nas três peças. Era composto pelas/o atrizes/ator da velha guarda Guaraciaba Malhone, Edimea Rocha e Hudi Rocha, com mais de sessenta anos de carreira e que estão na companhia desde o seu início; por atores de geração intermediária, a citar Alexandre e Luciana Malhone, filhos de Guaraciaba e que, apesar da referência do circo, já tiveram a oportunidade de acessar outras técnicas, metodologias e meios de produção artísticas; bem como por atrizes/atores de diferentes idades e formações, em sua maioria jovens, de origem não circense e ainda em formação teatral.

Logo no início da conversa, ficou evidente que não era fácil administrar um elenco tão grande e diverso em turnê com três montagens distintas, levando em consideração que a

¹⁶⁶ Durante os Laboratórios Experimentais conduzidos pelo professor Dr. Paulo Merisio. A esse respeito, vide o capítulo primeiro desta pesquisa.

¹⁶⁷ A partir de sua experiência como espectadores, o pesquisador Daniel Marques da Silva e a pesquisadora Daniele Pimenta publicaram o artigo “Nossa, essa peça ainda agrada, hein? – O Circo-Teatro Guaraciaba e o melodrama E o Céu Uniu Dois Corações”, disponível na revista Rebento, da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

companhia contava com artistas de diferentes gerações, na retomada de um estilo teatral referente a um passado quase inexistente nos livros de história do teatro brasileiro. Nas falas de Alexandre Malhone, pude perceber que muitos foram os desafios que acompanharam o sucesso dessa comemoração.

Em entrevista¹⁶⁸, Guaraciaba Malhone rememorou a época de ouro do circo. Ressaltou que seu pai, Antônio Malhone, era um homem com alto grau de profissionalismo com o fazer artístico e que se destacava por suas características, como o respeito pelo público e o esmero com questões técnicas. Guaraciaba, em trecho que julgo importante nos dias de hoje registrar, comentou que seu pai nunca aceitou tipo algum de permuta financeira que pudesse influenciar no caráter das apresentações realizadas, além disso, que toda a manutenção e a sustentabilidade do circo vinham da bilheteria, algo muito diferente da realidade de hoje, em que as/os artistas ficam reféns de um sistema de editais¹⁶⁹, o que acaba por direcionar, na maioria das vezes, o perfil cultural de determinadas regiões. Percebi que para ela esse mecanismo ainda é novidade, motivo inclusive de estranhamento.

No dia da apresentação, notei muito entrosamento entre as/os artistas jovens e veteranas/os do elenco. Durante a preparação, a montagem do cenário e a organização dos elementos de cena e dos figurinos, observei que havia um clima de coletividade e de alegria nos bastidores, além de respeito e de real interesse pelo que faziam. Esse clima refletiu também na apresentação.

Logo que começou, meu lado inexperiente de pesquisadora se aguçou e me preocupei em filmar e fotografar algumas cenas, uma vez que já havia solicitado o registro junto à equipe de produção. Tinha a expectativa ainda de capturar parte de minha experiência para compartilhar com o grupo Mito 8 de Teatro¹⁷⁰, com a intenção de auxiliar em sua compreensão do tom melodramático acionado para esse modelo de atuação. Na ocasião, a qualidade do meu dispositivo telefônico não era ideal para esse tipo de captura e percebi que tudo estava sendo devidamente registrado por uma equipe de audiovisual. Fiquei dividida entre a espectadora e a pesquisadora, mas logo me dei conta de que depois poderia acessar àquelas imagens, o que me fez relaxar para fruir a experiência única que estava vivenciando.

Antes do início da apresentação, porém, enquanto se caracterizavam, passei pelas/os artistas para ouvir um pouco de suas histórias. Não havia preparado nenhuma lista de perguntas, pois estar ali, na escuta atenta do que se passava, parecia-me mais interessante.

¹⁶⁸ Em entrevista concedida em maio de 2017, na praça em frente ao Teatro Ziembinski.

¹⁶⁹ Geralmente, recebem o patrocínio de empresas por meio de deduções fiscais.

¹⁷⁰ Da mesma forma que tive acesso a antigas gravações em áudio, utilizadas como recursos pedagógicos nos Laboratórios Experimentais conduzidos pelo professor Dr. Paulo Merisio.

Permaneci, então, movida por um imaginário curioso, entendendo quem era quem e identificando pouco a pouco as peças daquela engrenagem¹⁷¹: como cada atriz/ator tinha parado ali, como se conheceram, o que haviam feito antes, o que achavam de estar em cena com aquele projeto, etc. Hoje vejo que algumas de minhas perguntas foram equivocadas, mas me serviram para criar pequenos afetos e contatos que perduram até hoje, seja pelas redes sociais ou por felizes reencontros ao acaso.

Minha grande expectativa era com a velha guarda, principalmente com a veterana Guaraciaba Malhone. Quando conversamos, Guaraciaba me pareceu uma senhora simpática, pequena em estatura, de voz baixa e calma, e até meio tímida (talvez sem graça) com o meu interesse por ela e por sua carreira. Percebi, ao vê-la contando suas memórias, que ser uma atriz de circo era para ela algo muito natural. Isso me lembrou de uma entrevista em que Fernanda Montenegro diz, quando perguntada sobre como fez para ser reconhecida como uma das maiores atrizes do país, que sempre encarou isso como seu ofício e que apenas entrava em cena e fazia o que tinha de fazer. Era mais ou menos isso que tentava me dizer Dona Guaraciaba.

Outro ponto de reflexão e de descoberta, muito revelador naquele momento, foi a atuação de Alexandre Malhone fazendo a personagem gago Juca, pois muito me indaguei, durante o processo de montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, a respeito do papel do cômico dentro da estrutura do circo-teatro. Nos estudos do melodrama francês, percebo que os elementos de comicidade não estão atrelados à figura do palhaço no papel do tolo, diferentemente de como aconteceu no circo-teatro brasileiro¹⁷². Ao assistir as cenas cômicas desempenhadas tanto por Alexandre Malhone quanto por Hudi Rocha e Geisa Helena – que interpretavam pai e filha na trama –, minha pouca referência nesse sentido foi, então, surpreendida pelas diversas possibilidades de humor em um texto de melodrama circense-teatral. Todos os três têm trajetórias construídas como palhaços em outros trabalhos artísticos e demonstraram domínio das técnicas de comicidade a serviço da encenação sem, no entanto, precisarem se caracterizar como palhaços em cena. O trecho abaixo faz referência ao desempenho dos artistas supracitados:

¹⁷¹ Parte da conversa com Guaraciaba e Alexandre Malhone, realizada nesse dia, está transcrita nos anexos desta pesquisa.

¹⁷² Esse campo se configurou como um lugar de rica possibilidade investigativa, no segundo Laboratório Experimental conduzido pelo professor Dr. Paulo Merisio.

Os dois cômicos, o veterano Hudi Rocha e a jovem Geisa Helena, cativaram a assistência, demonstrando grande conhecimento dos mecanismos de atuação cômica, como habilidade corporal e vocal para expressões exageradas e ridículas e tempo de comédia. Impagável a cena em que o velho português Benevides (vivido por Hudi Rocha) se encontra com o adolescente gago Juca (vivido por Alexandre Malhone); nela, os atores conseguiram fazer render muito, para satisfação dos presentes (PIMENTA & MARQUES DA SILVA, 2017, p. 82).

A fotografia abaixo ilustra cena cômica do espetáculo *E o Céu Uniu Dois Corações*, interpretada por Geisa Helena e Hudi Rocha.



Fotografia 22: Apresentação do espetáculo *E o Céu Uniu Dois Corações*: a atriz Geisa Helena e o ator Hudi Rocha. Teatro Arthur Azevedo, São Paulo, outubro de 2015.
Registro: Rafael Côvre.

Foi emocionante ver a troca de saberes entre as/os artistas de circo e as/os jovens não circenses de teatro. Vi que as/os que não pertenciam àquele universo esforçaram-se na tentativa de dialogar com aquela atuação mais tradicional, pautada pelos elementos que identifiquei nos relatos de Pimenta e Marques da Silva (2017) acima¹⁷³. Acredito que, por vezes, conseguiram de fato alcançar a verdade da cena, que, como espectadora, considero o momento em que se ultrapassa o exercício da crítica e se permite emocionar com o espetáculo que aos poucos é desvelado diante dos próprios olhos, deixando-se cooptar. Meu excesso de expectativa não foi quebrado e me permitiu ser surpreendida pelas histórias de vida que estavam impregnadas nas atrizes e nos atores que desempenharam seus papéis naquela noite.

¹⁷³ Páginas 135 e 138.

Em espaços não formais onde acontece o ensino do teatro – cursos livres, residências de montagens ou mesmo grupos de pesquisas não vinculados à academia –, vemos aqui e acolá, entre erros e acertos, algumas empreitadas artísticas ou releituras inspiradas no universo circense, entretanto, os espaços formais de ensino são também hoje responsáveis por proporcionar o repasse de parte desses saberes. Nesses espaços, porém, pode haver uma compreensão limitada, principalmente quando não há a presença de um/a circense ou de pessoas próximas desse universo, para que o conhecimento se dê de forma mais honesta e respeitosa. Nesse sentido, considero importante a realização de pesquisa de campo por aquelas/es que desejam se aventurar pelo circo-teatro, a fim de acessar as vozes das/os que viveram/vivem desse ofício. O processo de adaptação / montagem de *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu / Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, objeto de análise desta pesquisa, foi anterior ao meu encontro com o Circo-Teatro Guaraciaba. Esse encontro, todavia, contribuiu para a análise que aqui faço dessa montagem, assim como em relação à relevância da aproximação de estudantes/artistas dos saberes circense-teatrais.

O Guaraciaba permaneceu com a nomenclatura de circo-teatro, mas apresenta-se em palcos italianos quando em circulação¹⁷⁴. Além disso, teve o privilégio de uma réplica¹⁷⁵ do circo de lona, armada permanentemente na Biblioteca Infantil de Sorocaba, pelo reconhecimento de tantos anos dedicados ao circo, em especial por ter adotado Sorocaba e Votorantim como suas residências.



Fotografias 23 e 24: Réplica da lona do Circo-Teatro Guaraciaba. Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba, julho de 2018. Registro: Cau Peracio.

¹⁷⁴ Por meio de um perfil social no Facebook (<https://www.facebook.com/circoteatroguaraciaba>), é possível acompanhar sua programação mais recente, além de críticas e de reportagens de jornais disponíveis *online*.

¹⁷⁵ Essa réplica, em tamanho menor a do circo, foi fruto do desejo e da empreitada do administrador da Biblioteca Infantil de Sorocaba, José Rubens Incao, com o aval da prefeitura.

4.2 Fernando Neves e a chave para o entendimento do melodrama no circo-teatro

Em busca de conhecer nossa tradição teatral é que também contatei o ator e diretor de família circense Fernando Neves. Em entrevista¹⁷⁶, conta que a família Neves era formada por artistas que passaram por São Lourenço e conheceram os Santoro. Três mulheres Santoro se casaram com três homens Neves, e um homem Santoro se casou com uma mulher Neves. A partir daí, vários foram os circos da família: Circo Colombo, Circo Glória do Brasil, Circo Luso-Brasileiro, Circo-Teatro Colombo, Pavilhão-Teatro Arethuzza e Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza.

Fernando nasceu em 1950, na cidade paulista de Santos, na companhia dos Viana, seu avô materno. Quando tinha entre quatro e cinco anos, seus pais se separaram e parte da família se estabeleceu em São Paulo. Nessa época, a família de seu pai já terceirizava a técnica circense para agregadas/os, não mais passando os papéis para as/os filhas/os. Essas/es tinham que estudar, talvez na esperança de uma vida melhor, indo ao circo quando se precisava de uma criança no elenco, ou nas férias, como conta a pesquisadora Daniele Pimenta.

Fernando faz parte da quarta geração de circenses das famílias Neves, Santoro e Viana, embora não tenha participado dos circuitos itinerantes do circo de lona e pouco tenha vivenciado a vida dos pavilhões de seus familiares, o Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza. Apesar disso, a transmissão oral dessa geração não cessou e, nas histórias contadas pelas tias, tios, avós, avôs, primas/os e parentes, em festas e reuniões familiares, as memórias correram soltas, constituindo fortemente seu imaginário e sua identidade artística. Assim aconteceu com muitas/os filhas/os de circenses, como nos relata Ermínia Silva (2009b, p. 26), também de família de circo:

Em idade escolar fomos mandados para casa de parentes que possuíam residência fixa, para iniciarmos nossos estudos “formais” e construirmos um futuro diferente e “melhor” que a vida que haviam herdado, segundo eles mesmos. Sempre ouvimos as histórias de circo, víamos fotografias e recortes de jornais, mas não havia um livro, assim como não havia nada semelhante a essas histórias em nossos livros escolares. Tratava-se da história do “povo do circo” que ninguém mais conhecia.

Em conversa com as/os artistas da velha guarda do circo, elas/es não têm a dimensão do movimento teatral que desencadearam no país, além disso, por vezes não entendem muito bem a tamanha curiosidade que nós, pesquisadoras/es, temos por seu modo de vida e suas

¹⁷⁶ Em entrevista concedida em fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo.

histórias pessoais. Em outros termos, “não se dão conta daquela produção e nem mesmo das transformações que as gerações anteriores a eles produziram” (SILVA, 2009b, p. 27).

Ao falar da família que já não mais estava na vida itinerante, Fernando conta que “eles largaram o circo, mas o circo nunca largou deles”. Em qualquer festa em que as/os familiares se reuniam, alguém dava uma deixa e faziam a peça inteira; quando começavam a cantar, alguém se sentava ao piano, outra/o pegava o violão e estavam prontas/os para reviver um espetáculo musicado. Tendo crescido nesse meio, conta:

Eu e minha mãe, às vezes, a gente tava limpando a casa. Ela falava uma fala do Mártir Do Calvário, nós dois fazíamos O Mártir Do Calvário inteiro falando as falas de todos os personagens. Uma loucura! Eu sei de peça... Eu vi muita peça. Eu vi muita coisa. Eu entrei no palco com eles. Eu os conhecia. Então isso tava em mim também. Eu só consegui, consigo fazer isso, porque eu fui transformando, mas tava em mim. [...] Eu saí como profissional fazendo Beckett, fazendo Fim de Jogo. Gabriel falava: “Nossa, você é todo, né, aluno do Décio, Beckett, não sei o quê, mas você, Fê, você vai pra cena, você tem uma coisa do circo”. Eu ficava puto. Eu falava: Que issooo? [risos] Aquilo tava em mim, mais do que eu imaginava. E cada dia mais está em mim (NEVES, Fernando, 2020)¹⁷⁷.

Fernando se afastou e negou sua origem circense por muito tempo. Conta que ficava fugindo de seu passado, pois o circo-teatro era tido como fora de moda, isso é, associado a um modelo antiquado e duramente criticado, por demérito, frente à modernização do teatro brasileiro. Formou-se, então, em Letras na Universidade de São Paulo (USP), onde foi aluno de Décio de Almeida Prado, com quem teve aulas sobre teatro brasileiro por dois anos. Além de Décio, tem como referências¹⁷⁸ Antônio Cândido, Zé Miguel Wisnik, Alfredo Bosi, Aderaldo Castello e João Roberto Faria, importantes na área literária. Entrou para o grupo de teatro da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) e participou de aulas de dança, tendo dançado com Ismael Guiser e Lennie Dale¹⁷⁹. Fernando conta ainda que, além dessas, teve muitas outras influências artísticas como espectador, pois sua prima o levava para assistir aos grandes espetáculos da época: “eu vi, por exemplo, show do Opinião, depois eu vi todos

¹⁷⁷ Em entrevista concedida em fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo.

¹⁷⁸ Décio de Almeida Prado (1917-2000) foi professor universitário do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo (USP) e um dos mais importantes críticos e ensaístas do teatro brasileiro. Antônio Cândido (1918-2017) foi sociólogo, crítico literário ensaísta e professor brasileiro, e é autor de uma obra crítica extensa, respeitada nas principais universidades do país. Zé Miguel Wisnik (1948) é ensaísta, professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), além de músico e de compositor. Alfredo Bosi (1936) é professor emérito da Universidade de São Paulo (USP), crítico e historiador da literatura brasileira, além de membro da Academia Brasileira de Letras. Aderaldo Castello (1921-2011) foi escritor, professor universitário e pesquisador estudioso da literatura brasileira. João Roberto Faria (1952) é crítico, historiador e professor; como discípulo de Décio de Almeida Prado, é também pesquisador e analista do teatro brasileiro.

¹⁷⁹ Ismael Guiser (1927-2008) destacou-se como uma personalidade da dança no cenário paulista, tendo sido coreógrafo, bailarino, diretor e professor de balé. Nascido na Argentina, chegou ao país em 1953 para ser solista do “Ballet Do Quarto Centenário”. Por sua vez, Lennie Dale (1934-1994) foi coreógrafo, dançarino, ator e cantor ítalo-americano radicado no Brasil, além disso, fundou o grupo Dzi Croquettes, que misturava dança com teatro.

Arena – Conta Zumbi, Conta Tiradentes, Canta Bahia –, via tudo do Oficina, entendeu? Vi Victor Garcia...”. Mesmo assim, pensava em ser jornalista, até que aos 26 anos resolveu fazer teatro profissionalmente.

Fernando não tem graduação em artes cênicas, mas desde criança sua formação se deu olhando teatro: primeiro, quando menino, observando sua família no circo-teatro; depois, quando adolescente, como espectador de tantos espetáculos importantes, como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, Cemitério de Automóveis e outros. No grupo da ECA, começou fazendo teatro do absurdo e ali já identificava muitos elementos do circo. Nas personagens de Fim de Jogo, de Samuel Beckett, por exemplo, viu o mesmo jogo de duplas de palhaços que havia visto em espetáculos circenses. Em sua vida profissional, por sua vez, observou muitas cenas e, em ocasiões diversas, achou que ficariam melhor se feitas como no circo. Isso martelou em sua cabeça durante algum tempo, porém esse processo se alongou.

O *start* veio quando foi convidado por Analy Alvarez, que na época estava produzindo um ciclo de leituras de circo no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, para dirigir *A Vingança do Judeu*. Fernando lhe respondeu que não sabia “desse negócio de circo”, mas Analy insistiu que seu tio é quem havia mandado o texto e lhe dito para convidá-lo para a direção. Nas palavras dele: “Bom, se meu tio tá falando, então, deixa eu ver [...] Aquilo também mexeu muito comigo. Eu falei: ‘Caralho, eu acho que eu tô entendendo essa porra desse circo-teatro, o poder que isso tem’, entendeu?”.

Aos 52 anos de idade e 26 anos de carreira, consagrado como ator e diretor na cena paulista e tendo trabalhado “com a fina flor do teatro paulistano”, é que Fernando retomou o seu olhar para o circo. Em 2003, propôs essa pesquisa para o grupo Os Fofos Encenam e, juntos, começaram a montar o espetáculo *A Mulher do Trem*. Ele conta que lhe interessava investigar de que forma esse texto poderia dialogar com o tempo atual, pois não queria que a montagem fosse um baú:

Eu quero uma coisa que traga pra o ator de hoje uma questão do tempo, da composição, de pensar noutro ritmo, de tirar esse psicologismo. Entendeu? De trabalhar com outra ideia, né, sobre interpretação. Era isso. O propósito meu era esse. E daí que foi *A Mulher Do Trem*. [...] As encenações que eu ia assistir era um tempo realista com psicologismos. Eu via, falava: ‘Gente, o que é isso? Eu já entendi tudo. O personagem já tá revelado. Por que tanta pausa? O que eles querem dizer com isso?’. Como tem uma porrada de peça que é levado, apresentado como drama, dá vontade de falar: ‘Esqueceram de avisar o ator e o diretor que isso daí é um belo de um melodrama. Tá com uma cobertura de bolo, entendeu, mas o recheio é melodramático. Eu já entendi tudo. O que são esses personagens? Já tá tudo revelado. Não precisa ficar enrolando tanto, fala aí’ (NEVES, Fernando, 2020)¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Em entrevista concedida em fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo.

O fato de ter tido uma formação teatral rica e intensa, como vimos acima, e ser ao mesmo tempo depositário dos saberes circenses de seus antepassados, levou Fernando a uma compreensão que de fato contribuiu para as investigações que se apresentam nesta pesquisa. Ele é capaz de articular e de decodificar algumas estruturas que antes não eram pensadas, que existiam apenas como práxis artísticas. Por exemplo, quando diz que “eles”, referindo-se às/aos artistas de circo, “pensavam que eram realistas”, ele conclui que havia o trânsito de linguagens e chama o modo de atuação realizado no circo de expressionismo natural circense. Para citar como funcionava esse expressionismo, deu-me o exemplo de uma cena em que uma forte carga de emoção contrastava com a imagem rústica de um telão, explicitando a capacidade de edição da plateia ao assistir um espetáculo dessa natureza.

Que engraçado, tem verdade! Porque era o filho que ia embora e o cenário era um telão com um navio indo embora. Claro, aquilo não se mexia, não era uma projeção. E ela falava o texto dando tchau, entendeu? E aquilo era tão cheio de verdade que, pra plateia, aquilo criava um movimento. Ou seja, [...] a plateia no circo, como ela edita, né. É um festival de edição, né. Aquilo é uma edição, porque a verdade daquela forma dramática, né, de contracenar com aquele telão, com aquele navio que não se mexe, e ela falando aqueles textos. O navio, ‘quanto mais se afasta, mais eu choro de saudade dos meus filhos’ (NEVES, Fernando, 2020)¹⁸¹.

Em minhas reflexões, Fernando Neves pode ser uma peça chave para se refletir sobre o modo de atuação melodramático do circo-teatro brasileiro para a formação de atrizes e de atores, bem como sobre a importância da compreensão do encontro de gerações para se pensar nas referências distintas que compõem a construção desses novos imaginários. Representa uma geração de artistas que tem uma combinação de elementos próprios para decodificar a senha e abrir o portal que liga nosso passado ao nosso presente. Fernando, ator e diretor no grupo Os Fofos Encenam e atuante em trabalhos independentes, assim como outras/os artistas remanescentes do circo dito tradicional – a citar Daniele Pimenta (atriz, diretora e professora de teatro), Pereira França Neto (dono e regente do Circo de Teatro Tubinho), entre outras/os –, fazem parte dessa geração que, a seu modo, dedica-se a fazer essa ponte em seu fazer artístico.

4.2.1 O Exercício dos Tipos

Quando decidiu investigar o circo-teatro, Fernando Neves aprimorou o *teste de tipos*, hoje chamado por ele de *exercício de tipos*. Conta que o circo baseia-se nos mesmos tipos

¹⁸¹ Em entrevista concedida em fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo.

elencados por Otávio Rangel (1948) e que nos circos de sua família, Santoro-Neves-Viana, sempre se usou essa terminologia para fazer referência aos papéis do circo-teatro. Esse exercício, porém, de acordo com Fernando, não pode ser aqui detalhado, tendo em vista que perderá sua função para atrizes/atores que souberem de antemão do que se trata.

Em 2017, na cidade de São Paulo, tive a oportunidade de participar de uma residência¹⁸² artística em circo-teatro conduzida por Fernando Neves e Kátia Daher, residência essa que resultou na montagem do espetáculo O Sorriso do Palhaço¹⁸³. Nunca tinha ouvido falar do exercício de tipos, e, antes de qualquer encontro coletivo, essa foi nossa primeira atividade, o que de fato me deixou muito apreensiva. Falei de minha pesquisa para Kátia Daher e, para que pudesse observar como seria conduzido por Fernando às/aos demais participantes, fui uma das primeiras a realizá-lo. A descrição que aqui faço não o revela, mas serve para nortear a leitora e o leitor desta pesquisa no que se refere a sua compreensão.

Os exercícios são um conjunto de situações simples cujo objetivo é identificar as aptidões de atrizes/atores para resolver individualmente uma cena. Consoante Fernando, suas escolhas estão relacionadas aos papéis do teatro de gêneros e revelam os temperamentos artísticos de cada um/a. A esse respeito, Kátia afirma em sua dissertação¹⁸⁴:

Os exercícios desenvolvidos por Neves para interpretar o *temperamento artístico* do ator propõem circunstâncias que evocam sempre, em alguma medida, uma impossibilidade de resolução; o ator é solicitado a realizar determinada ação que, apesar de simples, apresenta um desafio a ser cumprido, na intenção de potencializar sua exposição a esse estado vulnerável e forçá-lo a utilizar não só os recursos que estão mais próximos ao seu alcance, mas os que lhes são genuínos. Também por isso, é pedido para o ator que vai realizar o experimento que “não represente”, que se concentre no enunciado do exercício e no cumprimento das ações propostas. Deve-se observar, todavia, que certamente a formação teatral influi no *temperamento artístico* de um ator, quando não o molda completamente, mas ainda que seja este o caso, os exercícios revelam, de maneira concreta, um modo de expressão dominante (DAHER, 2016, p. 98).

¹⁸² A residência artística conduzida por Fernando Neves e Kátia Daher, em São Paulo, teve duração de dois meses e foi oferecida pela SP Escola de Teatro, em parceria com a Associação Paulista dos Amigos da Arte (APAA).

¹⁸³ Esse espetáculo é fruto da residência artística de 24 atores com o diretor Fernando Neves e Kátia Daher, criado a partir dos textos “O Sorriso ao Pé da Escada”, de Henry Miller, e “O Funâmbulo”, de Jean Genet. Conta a história de Augusto, um talentoso palhaço que com seus números arranca o riso desbragado e os aplausos do público. Porém, Augusto quer que o público perceba algo mais, algo que ele experimenta enquanto o faz rir: que o picadeiro é o limiar de um plano sutil que revela ao mundo sua força e beleza. Não lhe bastava fazer rirem as pessoas, ele queria dar-lhes alegria, porque a alegria é um dom divino. Augusto queria o sorriso do público em vez do riso imediato que suas trapalhadas provocavam, mas seu extraordinário talento o fez famoso pelo dom de fazer as pessoas rirem. Direção e dramaturgia: Fernando Neves; Assistência de direção: Kátia Daher; Direção musical: Fernanda Maia; Iluminação: Eduardo Reyes; Figurino: Fernando Neves e Kátia Daher; Confecção dos adereços: José Valdir; Elenco: Alexa Kiany, Aline Olmos, Amauri De Paula, Edson Thiago Rossi, Emiliano B. Favacho, Gabriela Vieira, Giovanna Paixão, Guto Moura, Henrique Vasquez, Igor Amanajás, Igor Mo, Janaína Amorim, Jojo Brow-nie, Juliana Birchal, Lucas Branco, Mara Frangella, Marco Barreto, Maria Bia, Maria De Maria, Marina Oliveira, Mauricéia Rocha, Olívia Pacífico, Veca de Verônica e Yvie Tinoco; Participação especial: Maíra Campos.

¹⁸⁴ Kátia Daher (2016) também se dedicou, no terceiro capítulo de sua dissertação, a uma ampla descrição dos conceitos empregados para os seguintes termos: tipos, estereótipos, *emploi*, papéis, personagens e temperamento artístico.

Esses exercícios, segundo Kátia, foram elaborados e desenvolvidos por Fernando durante a montagem do espetáculo *A Mulher do Trem*, em 2002, na companhia Os Fofos Encenam, concomitantemente às aulas de interpretação que ministrava na Faculdade Paulista de Artes.

Neves intuiu, através da observação dos atores em outros trabalhos, nas leituras dos textos do repertório circense, e mesmo na postura apresentada por cada um em relação ao ofício de ator, o “lugar” que ocupariam na primeira montagem da investigação sobre a linguagem, que foi o espetáculo *A Mulher do Trem*; intuição que mais tarde, no desenvolvimento da pesquisa, com a elaboração do que o diretor chama de revelação do *temperamento artístico* seria justificada e considerada legítima (DAHER, 2016, p. 92).

Fernando conta que foi a partir da leitura de quase duzentos textos de circo-teatro do acervo de sua família, associada às lembranças de como seus familiares interpretavam determinados papéis, que passou a identificar o modo de operar de cada *tipo*. A ele interessa essa linha de raciocínio que determinada/o atriz/ator tem e por meio da qual dispõe os elementos técnicos a fim de solucionar a cena proposta: esse modo de operação é definido pelo que chama de *temperamento artístico*. Assim, a partir da leitura desses elementos, Fernando elenca como os modos de operação podem revelar os seguintes papéis:

- Galã – opera através da sedução. Expressa-se através de uma postura que investe no fascínio da sua figura.
- Ingênua – opera através do romantismo. “Diz-se de quem nas ideias, no caráter ou no temperamento, revela algo de apaixonado, de nobre, de lírico, que o eleva acima do prosaico, do cotidiano”.
- Dama – opera através do magnetismo. Apresenta o entendimento de que sua presença exerce forte influência sobre o meio e o outro. Essa categoria divide-se em:
 - . *Dama Galã* – aproveita sua influência para atuar sobre o meio e o outro de maneira viva e alegre;
 - . *Dama Central* – privilegia a intensidade dramática na expressão do seu magnetismo.
- Galã Central ou Centro – opera através da maturidade. Expressa-se por um estado de refinada intensidade dramática.
- Cômico (a) – opera através da transgressão. Apresenta uma lógica particular de expressão que o(a) leva a ultrapassar com naturalidade os limites estabelecidos, indo tanto em direção ao universo cômico quanto ao trágico.
- Baixo-Cômico e Sobrete – operam através da percepção do todo que constitui a cena (DAHER, 2016, pp. 96-97, grifo meu).

De acordo com Fernando, o que o leva a perceber o *temperamento artístico* de um/a atriz/ator é resultado de um saber circense-teatral que carrega consigo, fruto de memórias, de vivências encarnadas, de histórias ouvidas de familiares e de sua construção enquanto indivíduo de teatro, o que torna complexa sua sistematização. Em decorrência disso, criou e aprofundou o conjunto de situações que compõe o *exercício de tipos* pensando na/o atriz/ator

de hoje, a partir de uma prática já existente nos circos: “eles pegavam uma criança e mandavam entregar a carta. Ali revelava quem você era. Eles decidiam o que você ia fazer na parte de variedades e na parte do teatro”¹⁸⁵ (NEVES, 2020).

Em uma longa conversa sobre tipos e papéis, Fernando explica que papel e personagem são correspondentes, mas o tipo não. Isso a princípio me gerou muita confusão, porém entendi que o papel está relacionado ao modo de atuação de uma personagem. Por exemplo, dizer que um papel é para determinado tipo, ou dizer que uma atriz fará o papel da vilã, está ligado ao desempenho e à função dela na trama.

Nas definições de Patrice Pavis (2003, p. 285) de *persona* e de *personagem*, ele afirma que “no teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à *personagem* esboçada pelo autor dramático”, o que mostra que os termos correspondem à categoria textual, mas não são sinônimos. Kátia Daher (2016, p. 89) descreve ainda que, na modernidade, a *personagem* é configurada como um “indivíduo autônomo composto por singularidades psicológicas específicas”, mas que o papel comporta características mais genéricas. Já para Anne Ubersfeld (2005, p. 67), os papéis teatrais não se referem apenas à função das/os atrizes/atores e “não são provenientes apenas do diálogo, nem mesmo das didascálias, mas dependem de um código não escrito (mas tradicional), de uma gestualidade”, ou seja, de uma atuação codificada.

Fernando Neves complementa dizendo que o tipo está ligado ao temperamento da/o atriz/ator, o papel não. Por exemplo, Margarida é *personagem* da peça *Ferro em Brasa*. Para representá-la, a atriz escolhida tem o temperamento que corresponde ao tipo *dama central*. Em outros termos, Margarida não é tipo, mas papel para o tipo. Logo, entendo que as tipologias estão associadas às/aos artistas e seus respectivos temperamentos, enquanto que os papéis estão relacionados à função que exercem nas estruturas dos gêneros teatrais (*melodrama*, *alta comédia*, *Commedia Dell’Arte*), com seus códigos particulares. A *personagem*, nesse contexto, está relacionada ao enredo do texto escrito pela/o dramaturga/o. Ainda segundo Fernando, vilão não é um tipo, da mesma forma que herói também não. É o caráter da *personagem*. Cita como exemplo a peça *A Cigana me Enganou*, em que a *ingênua* é vilã.

Fernando distingue as terminologias de tipo e de papel pelo modo como eram utilizadas no circo-teatro. Para que se entenda com mais clareza como operam na linha de raciocínio do Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza, descrevo abaixo um trecho maior de sua entrevista¹⁸⁶:

¹⁸⁵ Em entrevista concedida em fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo.

¹⁸⁶ Em entrevista concedida em fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo.

Eu sou baixo cômico. Daí me convidam pra papel de galã central. Galã central é tipo e baixo-cômico é tipo. Eu preciso entender quais são os caminhos do galã central [...] Eu não vou alcançar aquele brilho. É como cantor, tem lugar que a voz brilha mais. Eu não vou chegar nesse lugar, mas eu entendo o caminho. [...] É isso, então, o tipo... Se eu conhecer o tipo, a hora que eu olho o papel, eu falo: ‘Nossa, esse papel é pra galã, esse é pra cômico, não é pra baixo-cômico. Tem que fazer uma comicidade com linha’. É o entendimento do tipo. Papel é outra coisa. Eu acho que papel todo mundo pode fazer, entendendo pra que é aquele papel e que linha que você vai pegar, entendeu? Mas [...] se você entender pra que tipo é aquele papel, e você entendendo os caminhos do tipo, você vai lá e faz o papel. Talvez você não brilhe como se fosse, entendeu, no caso, um baixo-cômico, ou se fosse um papel pra galã central ou pra cômico. Imagine, eu baixo-cômico, eu preciso de... Eu faço comicidade com linha. O cômico é o olhar mais, mais [...] transgressor que existe, né. [...] Então, eu, como baixo-cômico, falava: ‘Como é que eu entro nessa linha do cômico sem fazer tudo certinho, com os tempos?’

[...] a gente pode fazer tudo, mas a gente precisa ter essa consciência de onde é que a gente brilha pra, a partir daí, quando você entra em contato com o seu melhor, você consegue expandir, mas entender esses lugares. [...] Eu me lembro dela [Erica Montanheiro] olhar pra Maria Stella, em Ferro Em Brasa, ela ficava olhando, olhando, porque ela fazia a luz. Eu falei: “Você tá olhando?”. Ela falou: “Então, eu tô tentando entender esses caminhos da ingênua”. Maria Stella é uma ingênua de origem, entendeu? E você via ela fabricando a ingênua, ela sabia o caminho daquela personagem, entendeu? [...] Mas ela prestava atenção, ela sabia o caminho, entendeu? Isso que me interessa. Porque não é legal falar: ‘Você é galã, você faz galã’ (NEVES, Fernando, 2020).

Nesse viés, o *exercício de tipos* é uma forma de se compreender quais os caminhos para acessar cada tipo: essa é a pesquisa que interessa a Fernando. Seu aprofundamento, nessa perspectiva, está na possibilidade de entender qual o tipo de um/a atriz/ator, o que o papel que representará exige, e qual caminho deve percorrer para responder ao que ele demanda. A fim de provocar a compreensão de sua linha de raciocínio, reproduzo a seguir um de seus exemplos¹⁸⁷:

‘Ah, mas isso daqui é papel pra galã central, então, tudo bem, eu sou baixo-cômico, mas deixa eu ver como é que eu consigo aprofundar no máximo isso’. Eu não tenho essa profundidade dramática, entendeu? É igual cantor, como a Elis. Você vê ela cantando Bolero de Satã com Cauby Peixoto. Tem uma hora que ele vai no grave, ele tinha um puta grave. Por isso que ela era a grande cantora. Ela sabia até onde ela podia ir, ela passava rapidinho por esses lugares, pra brilhar onde ela brilhava mais, entendeu? É disso que eu tô falando, não é de outra coisa. Não adianta falar ‘Eu faço tudo’ (NEVES, Fernando, 2020).

Sua linha de raciocínio é a mesma que viu acontecer no circo. Segundo ele, os circenses sabiam o caminho que, dependendo do tipo, envolvia tanto marcas quanto figurinos

¹⁸⁷ Em entrevista concedida em fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo.

específicos. O pessoal do circo sabia como isso funcionava. A esse respeito, reporto abaixo outra memória¹⁸⁸ familiar de Fernando.

É isso o que me interessava no circo. Eles sabiam disso. [...] Minha mãe, por exemplo, quando separou do meu pai, ela ficou *free*, ela pegava cachê. Ela ia lá pra o Café dos Artistas, chegava lá, o secretário, que eles chamam de secretário, falava assim: ‘A gente tá precisando de uma *soubrette* aí pra uma cênica’. Ela perguntava: ‘Ela mata?’ ‘Não’. ‘É mais ou menos? Tem figurino?’. ‘Tem’. Ela chegava à noite com a maquiagem certa, com a peruca certa, com o figurino certo. [...] Isso o que eu chamo de profissional do seu tipo, é o entendimento, entendeu, mas o entendimento global. Porque, como eles não tinham diretor, eles que tinham que se virar, né. Então, eles sabiam disso, eles sabiam (NEVES, Fernando, 2020).

Em outro trecho dessa entrevista, Fernando usa o termo *construção de personagem*. Entendo que, no contexto do circo-teatro, essa acontece de forma diferente da construção pelo viés realista. Segundo ele, não havia no circo sofrimento ou interiorização de questões ligadas a sentimentos, isso é, o pessoal circense fazia o que tinha de fazer. No que se refere ao exemplo acima, se o secretário tinha disponível o papel de *soubrette* e o tipo da mãe de Fernando fosse outro, ainda sim ela saberia quais os caminhos percorrer para desempenhar um tipo que não o dela.

Em investigações em torno do circo-teatro, nas montagens empreendidas pela companhia Os Fofos Encenam, Fernando fez outras descobertas, como, por exemplo, distribuir papéis que foram originalmente escritos para determinados tipos – no circo-teatro – para outros tipos representarem. Ele chegou a esse lugar de experimentação por perceber que, nos dias de hoje, talvez fosse interessante brincar com esses elementos, proporcionando mais leveza ou mais agilidade para a peça e mudando a sua dinâmica, já que o público agora tem outro tempo, requer outras soluções. A esse respeito, Fernando cita o papel de Margarida em Ferro em Brasa, papel para o tipo dama central. Apesar disso, escolheu para fazê-lo uma atriz cujo tipo é dama galã. Desse modo, esperava da personagem contornos menos trágicos, elegância e leveza ao mesmo tempo.

A partir (a) do estudo de Kátia Daher (2016), envolvida afetiva e profissionalmente pelas pesquisas com Fernando Neves e o grupo Os Fofos Encenam – acerca do modo de atuação nos circos-teatros brasileiros –, (b) das minhas vivências em processos artísticos e pedagógicos, mas principalmente na montagem de O Sorriso do Palhaço, bem como (c) do meu encontro com o Circo-Teatro Guaraciaba, é que pude fazer o cruzamento das reflexões empreendidas nesta pesquisa: a compreensão de que o particular processo de composição dos

¹⁸⁸ Em entrevista concedida em fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo.

tipos está diretamente relacionado à cena e, conseqüentemente, ao público. Quando digo cena, refiro-me ao ato teatral no instante em que acontece, pois é no entendimento da função que o papel exerce na trama, no ato de construção da cena, que se evidenciam os contornos de cada tipo. Ou seja, na construção de um espetáculo é que se entende a sua dinâmica, o modo como opera, qual sua linha de raciocínio para solucionar uma cena, que movimentação requer, assim como seus estados emocionais. Em outros termos, o tipo que melhor lhe convém é revelado pelo entendimento do seu lugar no jogo estabelecido com a plateia, e de como a/o atriz/ator melhor se articula dentro do jogo aos olhos do público. A técnica está justamente no fazer, e assim aprenderam os artistas circenses: fazendo. Organizar o pensamento sob essa perspectiva, por mais óbvia que agora possa parecer, é decodificar um sistema de algoritmos complexo que antes apenas se fazia intuitivamente.

Seguem imagens da apresentação do espetáculo *O Sorriso do Palhaço*, resultado da residência artística em circo-teatro com Fernando Neves e Kátia Daher.



Fotografias 25 e 26: Apresentação do espetáculo *O Sorriso do Palhaço*.
X Festival Paulista de Circo em Piracicaba, setembro de 2017.

4.3 A Paixão no Circo: o encontro do Circo-Teatro Guaraciaba com Fernando Neves

Após a montagem de *E o Céu Uniu Dois Corações*, artistas remanescentes do Grupo Manto formaram outra companhia teatral, de nome Confraria Quituteira. Essa companhia tinha o desejo de montar um espetáculo, de cunho crítico, cujo foco fosse as igrejas evangélicas e demais religiões que pudessem comercializar a fé das pessoas. Essa montagem não tinha relação direta com o circo e pretendia ser nos moldes de um teatro mais contemporâneo. Para a direção desse trabalho, convidou Dagoberto Feliz, que indicou que o

coletivo assistisse ao filme *Jesus de Montreal*. Na ocasião, escreveram um projeto que não foi aprovado e a montagem ficou engavetada. Mais adiante o grupo se desfez.

Anos depois, em 2015, Alexandre e Dagoberto se reencontraram, dessa vez em um projeto do Circo-Teatro Guaraciaba, para a montagem do espetáculo *Avental Todo Sujo de Ovo*. Em razão de sua proximidade com os ensaios, Alexandre retomou sua antiga ideia, mas agora por outro viés, como disse em entrevista¹⁸⁹: “montar a Paixão de Cristo com o embate de gerações no circo”. Novamente, convidou Dagoberto para a direção do projeto.

Os trechos a seguir, parte das entrevistas de Guaraciaba e Alexandre Malhone, contam a respeito de como surgiu o projeto *A Paixão no Circo*:

O Alexandre que veio com essa ideia. De fazer uma peça assim, porque ele tinha assistido ao filme, aí só ele que vai lembrar. Ele disse: nossa mãe, olha que legal se a gente fizesse isso, e falou mais ou menos assim. Aí ele entrou com um projeto e não foi aprovado, não foi, mas ele não tirou a ideia da cabeça. Ele queria fazer isso. Da diferença de gerações, de passar o bastão pras filhas, que elas eram bem conservadoras, e queriam continuar fazendo os papéis que faziam sempre. Mas aí eu falei: Ah! Não sei se o povo vai gostar, ou vai dar certo. Aí começou a fazer e pediu para um amigo dele lá da Argentina fazer um texto. Mas aí ele escreveu uma *coisa*, mas ele não entendeu o que o Alexandre queria (MALHONE, Guaraciaba, 2018).

Aí surgiu a ideia de montar um espetáculo com a Paixão De Cristo, não tinha nada a ver com Eduardo Garrido, não tinha nada a ver com a Paixão De Cristo do circo, era uma outra coisa. E aí a gente convidou o Dago pra dirigir, a gente foi lá conversou com Dago, o Dago topou a ideia e tal, porque a gente ia entrar no edital daqui da cidade. Aí o Dago sugeriu a gente de assistir um filme chamado *Jesus De Montreal*, que é um filme canadense de um diretor chamado Denys Arcand, que fez invasões bárbaras do império americano e tal. E aí a gente assistiu *Jesus De Montreal*. Acabou o filme, a gente falou: ‘Caraca, é isso!’ Que é a história de um grupo de teatro montando a Paixão De Cristo, lá no Canadá, mas toda a história da Via Sacra acontecia com os atores, não numa ordem cronológica, é um filme muito interessante. E a partir daí a gente teve a ideia de montar e aí a gente mandou um e-mail para o Denys Arcand. A assessoria dele respondeu liberando os direitos pra gente, primeiro ele queria ver e entender como funcionaria a adaptação de um filme para um espetáculo. Acabou que não rolou, e aí passou, passou. E em 2015 eu mandei novamente, mas com outro grupo, com outra galera, foi daí que surgiu a ideia do Julinho fazer *Jesus*, mas era a ideia original, não era com o circo. Passou o tempo e tal. O ano passado, por conta de vários, vários... não atritos, mas vários embates que a gente teve durante o processo de *E o Céu Uniu Dois Corações, Avental...*, tudo, que aí conversando com o Julinho, eu falei: ‘Eu tenho uma ideia de montar a Paixão De Cristo assim, mas imagina a gente montar agora com esse embate entre os velhos né, a ideia dos antigos do circo com uma galera nova’. Aí achamos uma ideia interessante e tudo, e aí a gente mandou um projeto, mas muito desprezioso. A gente não esperava que ia aprovar porque foi feito tudo de última hora, tudo correndo. A Andressa correndo pra escrever, a gente correndo as declarações, e a gente falou: ‘Vamos mandar e ali rolou’ (MALHONE, Alexandre, 2018).

¹⁸⁹ Em entrevista concedida em 22 de julho de 2018, Sorocaba (SP).

O projeto foi aprovado em 2017. Nessa ocasião, contudo, Dagoberto estava muito envolvido com outros projetos e, por esse motivo, não pôde assumir a direção do trabalho. Foi quando uma das atrizes que trabalhava com o Circo-Teatro Guaraciaba em E o Céu Uniu Dois Corações, Lucélia Reis, que já tinha atuado no Circo de Teatro Tubinho¹⁹⁰, sugeriu que se convidasse Fernando Neves para a direção. Em relação a isso, Alexandre conta:

Pô, Fê Neves tem tudo a ver com o espetáculo, porque ele é um cara de circo que saiu do circo e foi para a academia, então ele tem os dois olhares, ele tem o olhar tanto do tradicional quanto da academia. E aí ele topou. E aí o Fernando Neves sugeriu de ter esse embate de falar da EAD [Escola de Arte Dramática da USP] e de falar dessa coisa também.

[...]

E aí aquela ideia toda do Jesus De Montreal se dissipou e surgiu essa daí. E o projeto foi uma coisa muito despreziosa. Eles não esperavam que ia aprovar o projeto no Proac [Programa de Ação Cultural]. O projeto foi aprovado e falamos: Pô, vamos fazer...

[...]

Esse espetáculo, ele supriu muito a vontade, que não era a ideia inicial que era muito crítica, mas ao mesmo tempo com o circo, a gente colocou um pouco também a nossa história pessoal, querendo ou não a gente retrata a gente aí né.

[...]

Tanto que o primeiro autor que tava no projeto não entendeu a ideia e aí a gente chamou o Rogério que já tinha trabalho com o Coletivo Cê e tem tudo a ver também, porque o Coletivo Cê, eles têm esse trabalho de pesquisa que é sobre memória. Os primeiros trabalhos que eles fizeram, eles retratam muito essa coisa da memória, do interior, a memória de cada um, então isso é legal também trazer, e a gente coloca essa memória em cena, essas lembranças. E isso tudo, isso foi muito divertido também, esse trabalho né, juntar essa galera com esse pensamento contemporâneo e juntar com uma galera pra dar esse embate mesmo né (MALHONE, Alexandre, 2018).

Segundo Fernando, o processo de criação, de ajustes e de definições foi longo e demorado. O texto foi elaborado pelo dramaturgo convidado Rogério Guarapiran¹⁹¹, com a contribuição de todas/os, de modo que cada personagem foi escrita e pensada a partir da história de cada artista, incorporando as características de sua personalidade. Além disso, o exercício de tipos, criado e conduzido por ele, foi um disparador para se definir o perfil ou, como conceitua, o temperamento artístico de cada atriz/ator do Coletivo Cê. Essa definição também norteou o caminho para o dramaturgo tecer o texto.

Nas fotografias abaixo estão Fernando Neves, o Circo-Teatro Guaraciaba e o Coletivo Cê, em ensaio do espetáculo A Paixão no Circo.

¹⁹⁰ O Circo de Teatro Tubinho é um circo de lona coordenado por Pereira França Neto, o palhaço Tubinho, de grande circulação pelo interior paulista, e que tem em seu repertório somente apresentações de peças teatrais, tanto clássicas do circo-teatro tradicional quanto paródias e adaptações cômicas de outras histórias de conhecimento popular. Ele permanece em cartaz de quintas a terças, com sessões lotadas, arrastando multidões por onde passa.

¹⁹¹ Rogério Guarapiran é dramaturgo, tendo cursado Letras na Universidade de Taubaté (UNITAU) e Linguística na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Iniciou no teatro amador em Taubaté (SP) e estudou na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT). Ingressou em diversos grupos profissionais realizando dramaturgia colaborativa.



Fotografias 27 e 28: Ensaios *A Paixão no Circo*, com Fernando Neves, Circo-Teatro Guaraciaba e Coletivo Cê. Lona Biblioteca Infantil municipal de Sorocaba, julho de 2018. Registro: Cau Peracio.

Durante o processo de criação textual, Edimea Rocha torceu seu pé, o que foi incorporado à peça. Segundo Guaraciaba Malhone, o grupo teve pouco tempo para elaborar as cenas, algumas definidas na véspera da estreia. Nas palavras de Fernando, que levantou o espetáculo em cinco dias, “nada mais circo-teatro do que isso”, o que considera um grande exercício para as/os jovens que vêm de formação acadêmica e estão acostumadas/os com processos longos.

Na montagem de *A Paixão no Circo*, as histórias de vida das/os artistas se misturaram às histórias das personagens. Esse processo se assemelha, em alguma medida, à montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*¹⁹², adaptada do original *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini. Essas adaptações, realizadas por Rafael Lorrán, levaram em consideração as características e algumas histórias das/os estudantes/artistas. Isso, por exemplo, está presente no metateatro apresentado na cena inicial desse espetáculo, posto que, de modo bem didático, apresentam-se as/os atrizes/atores, revelam-se as suas personagens e desnudam-se os papéis que desempenharão no melodrama ensaiado no interior da trama. Também em *A Paixão no Circo* há a opção pelo metateatro, porém não se opta por expor características e/ou fatos da vida real das/os artistas. Isso fica em um campo subjetivo, no âmbito da construção textual, enquanto o que é revelado ao público são as personagens e seus respectivos papéis no auto melodramático *O Mártir do Calvário*.

Considerando-se que há três camadas de atuação na montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, e que essas são mais nítidas no início e no final do espetáculo, em que há quebra da convenção, podemos, então, considerar que em *A Paixão no Circo* há apenas duas

¹⁹² A esse respeito, vide o capítulo primeiro desta tese.

camadas: a das/os atrizes/atores que interpretam suas personagens e a das personagens que desempenham determinados papéis no melodrama que compõe o enredo.

A Paixão no Circo tem como discussão central o conflito de gerações. Esse se instaura quando uma família circense, já fora do circuito (em fase de enfraquecimento), está ensaiando o texto *O Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido, para apresentar na ocasião da Páscoa, como faz há 70 anos. Nesse contexto, as/os filhas/os representam uma geração que concluiu seus estudos na escola formal, trabalham em outras áreas que não a do circo, nem se organizam na estrutura de circo-família. Apesar disso, tem origem circense e, por isso, reúnem-se para essa montagem em respeito e reconhecimento aos pais.

De um lado, estão as irmãs Bartira e Bebel, representadas pelas atrizes Guaraciaba Malhone e Edimea Rocha, respectivamente, e o patriarca Zoroastro, vivido pelo ator Hudi Rocha. Os três, assim como na vida real, pertencem à velha guarda e viveram nos áureos tempos dos circos-teatros de lona, fazendo esse tipo de teatro há pelo menos 60 anos. Assim, veem a possibilidade de retornar aos palcos com a peça *O Mártir do Calvário*, como uma chance de voltarem ao passado e fazerem tudo como antigamente. De outro lado, estão as/o filhas/o de Bartira – Junior¹⁹³, Greta e Garbo, vividas/o pelas/o atrizes/ator Alexandre Malhone, Bruna Moscatelli e Eliane Ribeiro¹⁹⁴ – e os filhos de Bebel – Ben e Hur, interpretados pelos atores¹⁹⁵ Hércules Soares e Alexandre Miranda.

Nessa ocasião, encontram-se ali para seguir com a tradição da família. Logo no início, Junior dá a entender que compreende a importância de se manter fiel às referências das/os mais velhas/os. Já as/os mais jovens nem tanto. Greta, que se formou em moda, e Hur, formado em teatro pela Escola de Arte Dramática¹⁹⁶ (EAD), desejam modernizar as cenas, os cenários e os figurinos, além disso, querem atualizar os discursos das personagens bíblicas propondo cortes no texto, situações muito comuns nas montagens dos dias de hoje.

Esse conflito, já instaurado pelas crises entre as gerações, é ainda potencializado na figura de Ben, que assume o papel de vilão e quem obviamente desempenhará Judas no melodrama que compõe o enredo. Sua personagem pertence a uma grande corporação cujo negócio tem cunho duvidoso, mesmo assim, seu sonho é alcançar o posto de líder e se tornar um funcionário diamante. Vê-se logo que é ambicioso e que prefere vender os bens da família para investir em sua carreira de sucesso.

¹⁹³ Junior, vivido por Alexandre Malhone, é o filho mais velho de Bartira, interpretada por Guaraciaba Malhone. Também na vida real, Guaraciaba e Alexandre são mãe e filho.

¹⁹⁴ Bruna Moscatelli e Eliane Ribeiro são integrantes da companhia Coletivo Cê.

¹⁹⁵ Hércules Soares é integrante do grupo Coletivo Cê. Alexandre Miranda é ator parceiro e convidado do grupo.

¹⁹⁶ Escola de Arte Dramática (EAD) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (SP).

Tudo começa com um acidente em que Bebel torce o pé, está de cadeira de rodas e se vê impossibilitada de fazer Maria Madalena. Bartira, que está com uma forte tosse, também não consegue pronunciar as falas de Nossa Senhora sem ter uma crise. Elas se veem coagidas pela situação, e, para que haja a continuidade das apresentações e assim se cumpra a tradição da família, Junior diz que é chegada a hora de *passarem o bastão*¹⁹⁷ às suas filhas. Vê-se aí uma discussão em torno da velhice, também presente na cena seguinte quando começa uma briga entre os irmãos Ben e Hur. Hur quer internar seu pai por considerá-lo velho demais e por apresentar problemas com bebida, mesmo tendo sido um grande ator e cantor do circo-teatro.

No meio desse caos, a companhia tem outro problema: não há atrizes/atores suficientes para integrar o elenco e, principalmente, alguém com as características físicas e vocais, fator de extrema importância para os métodos do circo-teatro, capaz de interpretar Jesus Cristo. Em decorrência de todas essas questões, estão a ponto de desistir da apresentação. Porém, como que por um milagre, eis que surge um andarilho, de boa aparência, físico imponente, voz calma, mas potente. Em uma de suas falas, Bartira diz que o homem tem bom tipo para o papel de Cristo. O jovem Pepito, como se apresenta, chega então para apaziguar as relações e, por coincidência, sabe de cor todas as falas de Jesus, pois diz ter aprendido com seu pai. No texto, Bartira e Bebel chegam a pensar que seu pai tenha sido um antigo ator ou espectador assíduo de circo-teatro. Sua chegada é uma reviravolta na trama, com efeito de revelações e resoluções mágicas, artifícios próprios do melodrama presentes na obra.

Com a ajuda de Pepito, conseguem dar andamento à preparação da peça que seria levada ao público. Todavia, não mais que de repente, uma tragédia abate a família: a morte de Zoroastro. Todos ficam desolados, sendo a perda de um ente querido o motivo de perdão entre os irmãos e a união da família novamente. Em um final apoteótico, em alusão à imagem do casal de enamorados que se encontram no céu, na peça *E o Céu Uniu Dois Corações*, o pai aparece de mãos dadas com o andarilho na figura de Jesus, assistindo à felicidade de sua família. Em uma das cenas, há um telão em transparência e com muitos efeitos de fumaça e de luz, por meio do qual é possível ver ou bloquear o que se passa por trás do tecido, um recurso muito usado pelo circo desde antigamente.

A montagem de *A Paixão no Circo* traz ainda uma discussão em torno de questões estéticas e ideológicas, quando o filho Hur propõe uma intervenção modernista na peça com a entrada cômica do pai e do primo de palhaços, o que provocaria um efeito de distanciamento

¹⁹⁷ Expressão que significa passar adiante a responsabilidade.

brechtiano com a quebra da ilusão. Em resposta, tia Bartira diz não ser uma novidade no circo-teatro, mas é complementada pela fala de Bebel sobre isso não ser possível em *O Mártir do Calvário*, por se configurar pecado e heresia à história de Jesus. As irmãs reconhecem que, para os filhos, são consideradas atrizes ultrapassadas. Essa e outras discussões trazem à tona o fato de que o circo sempre esteve antenado aos movimentos de sua época. Além disso, de que o intercâmbio de linguagens é um fator constituinte desse modo de fazer, que, em consonância às correntes artísticas da moda, tende a adequar-se ao gosto do público.

No que se refere à cenografia, essa é assinada pelo artista plástico Jaime Pinheiro¹⁹⁸, enquanto o figurino e a maquiagem são de Luciana Malhone, filha de Guaraciaba. Também nas visualidades se vê o diálogo entre o novo e o velho: os figurinos reservados à montagem do melodrama são feitos de cetim, brilhos, rendas e detalhes ornamentados, enquanto os utilizados para as cenas da família circense são casuais que, dependendo da característica de cada personagem, variam entre esportistas a sociais. Para o cenário, por sua vez, Jaime aposta no efeito cênico, com objetos elaborados de modo mais artesanal e que conservam aspectos de teatralidade, como os bonecos que compõem a Santa Ceia, inspirados em Craig¹⁹⁹. Essa cena está ilustrada na fotografia abaixo:



Fotografia 29: Apresentação do espetáculo *A Paixão no Circo*: cena Santa Ceia. Lona Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba, julho de 2018. Registro: Cau Peracio.

¹⁹⁸ Jaime Pinheiro é professor e cenógrafo do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí “Dr. Carlos de Campos”. Em paralelo, desenvolve pesquisas no campo do teatro e da cultura popular.

¹⁹⁹ Essa referência está presente no texto quando uma das personagens evidencia o conflito de gerações por meio da técnica para a construção de marionetes do artista Gordon Craig (1872-1966), ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês.

Outro fato levou-me a analisar as duas montagens – Por Ti Não Importa Matar ou Morrer e A Paixão no Circo – selecionadas para esta pesquisa. Como supracitado, ambas propõem pelo menos duas camadas de atuação, a da peça dentro da peça. Quando apresentamos Por Ti Não Importa Matar ou Morrer²⁰⁰, recebi o retorno de colegas e de pessoas especializadas²⁰¹ de que nessa montagem, quando se alternavam os planos, a passagem de um estilo de atuação para o outro não ficava muito evidente. Citaram que no segundo plano de atuação havia cenas carregadas de efeitos teatrais, em um tom mais exagerado, acima do que deveria ser o de um realismo, e que quando o plano se alternava para a cena do melodrama Coração Materno, havia pouca diferença entre eles. Em paralelo, percebo que na montagem de A Paixão no Circo, há algo de semelhante, porém de modo invertido. Nas cenas da família circense, as/os atrizes/atores optam por uma atuação mais próxima do cotidiano, da verossimilhança, própria do realismo; já nas cenas do melodrama O Mártir do Calvário, não codificam suas atuações, proporcionando uma linearidade e borrando as duas camadas. A meu ver, é interessante pontuar essa questão para conseguir identificar quando a atuação se dá em um registro alinhado às tendências mais contemporâneas, e quando se faz referência a um modelo antigo de atuação, próximo ao do melodrama.

No tocante à montagem de A Paixão no Circo, é possível perceber a diferença de atuação entre as/os atrizes/atores veteranas/os do circo e as/os mais jovens de formação, independentemente do plano instaurado. Quando estão em cena Guaraciaba, Edimea e Hudi, o texto é melhor articulado. Há uma pontuação mais precisa e uma tranquilidade no *estar em cena*, o que atribuo a um estado de presença e de inteireza em seu fazer.

A formação das/os artistas circenses advém do modelo francês, filtrado por influências portuguesas. Esse conhecimento não se deu de modo estruturado pelos procedimentos metodológicos de escolas de formação, mas foi assimilado de maneira não consciente, não organizada, e absorvido empiricamente. Por outro lado, engendrou outros modos de fazer e se elevou a um nível técnico que conduz a resultados preciosos, por vezes tão eficientes para a cena quanto os de formação epistemológica. Aí residem os esforços desta e de outras pesquisas em legitimar o conhecimento empírico, reconhecendo que nele há técnica, pesquisa, erros e acertos, procedimentos metodológicos, bem como, ainda que de forma não linear, não estruturada e fragmentada, há ciência.

²⁰⁰ Em programação paralela a do X Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em 2017, na cidade de Uberlândia (MG).

²⁰¹ Vinculadas ao grupo temático “Circo e Comicidade”, uma das atividades oferecidas pela ABRACE .

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

Segundo atrizes/atores de gerações distintas, a diferença de idade e de formação é um dos enfrentamentos com o qual lidam nos dias de hoje. Isso veio com muita força em *A Paixão no Circo*: as limitações relacionadas à faixa etária das/as mais velhas/os; as questões intrínsecas à definição do momento para se encerrar o ofício de um/a artista; bem como os atritos em decorrência de como a geração mais jovem lida com o tempo e as dificuldades de cada um. De um lado, há quem considere as/os velhas/os teimosas/os e insista em dizer que já não conseguem mais algumas coisas. Para nós, espectadoras/es que assistimos distanciadas/os, estão em perfeita forma, cada vez mais incríveis.

De maneira análoga, e em relação à montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, vi no jovem grupo de estudantes/artistas o desejo de se dedicarem a um novo trabalho, alinhado a estéticas mais contemporâneas. Essa discussão, a meu ver, sempre será atual, pois como cantou Elis Regina, em letra do cantor e compositor Belchior, “o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo”, logo o novo de hoje será o velho de amanhã.

Bolognesi (2006, p. 13), no entanto, afirma que “o circo sempre dialogou e incorporou as inovações dramáticas e teatrais”, o que corrobora com a visão do ator e diretor Fernando Neves²⁰², quando diz que “a realização de uma montagem precisa sim dialogar com o seu tempo, sempre foi assim com o circo e agora não seria diferente”. Assim, nas cenas dedicadas à nova geração, Fernando procurou brechas para inserir as discussões do momento, de modo a trabalhar com um tempo mais dinâmico e fragmentado, próprio das encenações ditas contemporâneas. Em outra fala, diz que “o melodrama está no fio da navalha”, dominando, na medida certa, as emoções da plateia para envolvê-la. Essa é a premissa básica do melodrama e dos teatros ditos populares, agradar ao público. Todavia, o entendimento de que a plateia

²⁰² Em entrevista para o documentário sobre a montagem de “*A Paixão no Circo*”. Direção: Gabriel Paixão e Thiago Roma. Edição: Thiago Roma.

precisa ser capturada em suas emoções é uma preocupação que parece estar meio *fora de moda*. Não para Pimenta e Marques da Silva (2017, p. 83), que concordam que

[...] “agradar” é uma relação que se estabelece entre público e elenco, entre espectadores e artistas, quase como uma espécie de simbiose em que cada uma das partes é beneficiária da relação, sendo a plateia consorte da companhia circense. No entanto, ambas as instâncias nutrem-se dessa relação, que se propaga durante e após o espetáculo. Ainda, ambas as instâncias têm noção de que o trabalho ali desenvolvido foi realizado com comprometimento. E ambas as instâncias se sentem respeitadas por isso.

A esse respeito, em entrevista para o documentário sobre a montagem de *A Paixão no Circo*, a atriz Edimea Rocha diz:

[...] eles [referindo-se aos mais jovens] têm um jeito de fazer do teatro e que nós [referindo-se a si própria e à velha guarda] fazemos “teatro de circo”, é *diferente*. Nós falamos tudo mais explicado, mais alto, tudo mais exagerado, que é pra *todo* mundo entender, nós não vamos escolher as pessoas que nós vamos pôr dentro do circo. Você tem que satisfazer desde o pequeno até o grande.

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

Faltam-me palavras para descrever essa cena à altura do que realmente foi, assim como uma biografia ou um relato pessoal não dão conta da experiência vivida. Havia muitas crianças nesse dia, elas riam da imagem meio cambaleante de Hudi, tão cômico em outras entradas. Elas não tinham as ferramentas necessárias para decodificar a magnitude daquele momento. Aos poucos, os risos e os burburinhos foram ficando cada vez mais distantes e submersos pela beleza da cena e por tudo o que ela simbolizava. Para as suas companheiras de tantos anos de jornada – Edimea e Guaraciaba – talvez fosse mais uma cena com a qual já estivessem acostumadas, afinal, era apenas mais um ato de seus ofícios. Mas para as/os jovens atrizes/atores do Coletivo Cê, para as/os colegas presentes, e para uma geração que as/os

acompanha desde muito tempo, foi diferente. Era possível ver e ouvir das pessoas que se emocionaram. Para mim, fez com que todo meu caminho percorrido até ali fizesse sentido.

A fotografia a seguir ilustra a cena em que o ator Hudi Rocha interpreta a música *Ébrio*, de Vicente Celestino, em *A Paixão no Circo*.



Fotografia 30: Apresentação do espetáculo *A Paixão no Circo*: o ator Hudi Rocha. Lona Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba, julho de 2018. Registro: Cau Peracio.

Outro momento que me cabe analisar aqui é a cena da Virgem Maria. No início do espetáculo, a personagem Bartira – interpretada por Guaraciaba – passa o papel de Maria para a filha, porém, quando chega a hora de fazê-la, diz que não se sente preparada e auxilia sua mãe a se vestir para interpretá-la uma última vez. Na sequência, já vestida, Bartira *vira a chave* para atuar na peça dentro da peça. Essa cena toda tem um tom de reconhecimento, tanto por parte do enredo, em que a filha reconhece não estar pronta, quanto por parte de uma intertextualidade dramaturgica, em que o autor e diretor reconhece que Guaraciaba tem o tipo adequado para interpretar Maria. É, nesse sentido, uma homenagem à Guaraciaba, visto que a possibilitou, mais uma vez, levar à cena os lamentos de Nossa Senhora, tantas vezes já interpretada no passado circense. Essa cena, em especial, é carregada de significados. Lembro-me que, em uma das primeiras leituras do texto ainda em construção, quando fui até Sorocaba acompanhar parte do processo, a cena da Virgem Maria seria feita pela jovem atriz. Nessa ocasião, lembro-me de comentar com Fernando Neves que senti falta de ver a velha guarda retomando alguns lugares de pertencimento e de memória, pois a mim interessava vê-

la fazer o que sempre fez, nem que por frações de minutos. Na estreia, a sensação que esperava ao ver esses fragmentos de memória se confirmou, dado que havia no espetáculo um caráter histórico impregnado de simbologias. No melodrama, alguns trechos das falas de Guaraciaba como Nossa Senhora permaneceram os mesmos do texto original *O Mártir do Calvário*. Não se tratou, entretanto, de uma tentativa de reprodução de uma memória perdida, ao contrário, era uma cena de circo-teatro, um texto de circo-teatro, feito por uma atriz de circo-teatro sob a lona de um circo, assistida por uma plateia emocionada.

Na fotografia abaixo, a atriz Guaraciaba Malhone interpreta a Virgem Maria.



Fotografia 31: Apresentação do espetáculo *A Paixão no Circo*: a atriz Guaraciaba Malhone. Lona Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba, julho de 2018. Registro: Cau Peracio.

Quantas pessoas ainda poderão viver essa experiência? Até quando teremos essas/es atrizes/atores, portadoras/es de uma memória de longa duração, ainda em cena? Será possível outro momento como esse? Qual o legado dessa gente? Desse jeito de fazer teatro? Foram questões que me intercorreram naquele momento.

Nessa montagem, porém, houve algumas dificuldades quanto ao desenvolvimento do enredo e à disparidade entre as atuações, independentemente das gerações. Foi possível perceber, por exemplo, na atuação de Guaraciaba, a diferença entre dizer o novo texto, sobre o qual disse ter tido dificuldades para decorar, e dizer o texto original, em especial na passagem da cena acima mencionada. Percebe-se, provavelmente em razão de sua experiência nos palcos de circo-teatro, uma assimilação diferente do texto original, em relação ao qual parecia

não haver esforço. Ela dispunha do tempo e das emoções com domínio, como quem faz isso há anos, e de fato era realmente isso. Essa percepção reforça a reflexão de que o modo de atuação engendrado pelo circo-teatro estava diretamente ligado ao modo de vida circense. Em outros termos, pensar nesse modo de atuação é como se pensar em um modo de existência.

O ator Guilherme Martelli²⁰³ (2017) olha para o encontro de gerações que ocorreu entre o Circo-Teatro Guaraciaba e o Grupo Manto em 2004, sob a ótica do conceito de memética²⁰⁴, do etólogo Richard Dawkins. Martelli faz uma análise de que aquilo que constitui o saber circense das/os veteranas/os é, de algum modo, replicado e retransmitido a uma nova geração, de forma a dar continuidade ao ciclo que sempre existiu no modelo de vida do circo-família, como em uma espécie de contaminação. Nesse viés, ao nos aproximarmos dessas/es artistas, ao vê-las/os trabalhar, ouvi-las/os, conversar, conviver e atuar com elas/es, somos como que *contaminadas/os* por aquilo que as/os constitui, por algo que “está no sangue²⁰⁵”. O mesmo lhes acontece ao se aproximarem de artistas de diferentes formações e gerações: são de algum modo infectadas/os por algo que as/os regenera e revigora, de modo que esse meme (ou gene) passa a correr no sangue de todas/os.

O contato com o trabalho do Circo-Teatro Guaraciaba foi para mim uma descoberta em muitos sentidos. Por mais que tivesse estudado e participado de laboratórios experimentais e de oficinas acerca desse modo de fazer teatro, a materialidade que a experiência é capaz de nos dar é ímpar. Vê-lo em cena, mesmo tendo a dimensão de que a forma como se organiza hoje é muito distante de como era nos circos de tempos atrás, trouxe-me outro olhar em relação à minha trajetória, às minhas pesquisas e aos meus processos.

Quando pude vê-lo em cena, em 2017, e aprofundar-me um pouco mais em suas histórias e nesse campo de conhecimento circense-teatral, já havia estreado a montagem de *Por Ti Não importa Matar ou Morrer*. Estávamos, eu e as/os estudantes/artistas, em uma rotina intensa de ensaios e de apresentações, executando dois projetos de pequeno porte, mas muito intensos para o momento do grupo Mito 8 de Teatro. Fui, então, dando-me conta dos erros e dos acertos nas soluções de cenas e dos possíveis ajustes para nos aproximar do que seria um novo modelo. Aos poucos, fui percebendo que essa era uma tomada de consciência muito íntima, que apenas me foi permitida por meio da experiência sensível de ver, observar, falar e

²⁰³ Guilherme Martellini Altmayer é ator e arte-educador. Atuou na primeira versão da montagem de “E o Céu Uniu Dois Corações” com o Grupo Manto, de 2005 a 2007, e na segunda montagem realizada pelo Circo-Teatro Guaraciaba, em 2017. Altmayer é autor do artigo “O Drama do Circo-Teatro em Sorocaba: o Encontro de Memes ou o Meme do Encontro?”, publicado no site Circonteúdo em 2009.

²⁰⁴ Richard Dawkins (1976) propõe a palavra *meme*, advinda da raiz grega *mímesis* (imitação), de forma análoga aos estudos genéticos do gene. O meme seria uma unidade replicadora, como uma ideia viva capaz de se reproduzir e de se propagar ao longo dos anos, propiciando a sua manutenção.

²⁰⁵ Expressão dita pelo ator Hudi Rocha e registrada no artigo de Altmayer (2009).

estar com as/os artistas do Circo-Teatro Guaraciaba. Era preciso depurar essa experiência para que ela se convertesse em procedimentos pedagógicos. Quis muito que o elenco do Mito 8 tivesse tido contato com elas/es, embora não tenha sido possível. Ademais, devido às demandas dos projetos, foi curto o tempo que tive para processar minhas impressões, refletir sobre elas e compartilhá-las com esse coletivo. Hoje vejo que também me faltou tempo para imprimir essas questões a contento nas apresentações que se sucederam. No início de julho de 2017, com o fim dos direitos autorais para aquele ano, demos esse trabalho por encerrado.

Na ocasião, fiquei um tanto frustrada, uma vez que era grande a minha vontade de continuar investigando, podendo aferir se o trabalho “agradava” ou não ao público, mas esse é um privilégio de poucos grupos de teatro no país. Há questões complexas que envolvem manter um trabalho no seio de uma companhia no interior, visto que requer maturidade, disponibilidade, aportes financeiros, mas principalmente desejos unissonantes, isso é, que convergem para uma mesma frequência.

Demorou-me um tempo para enxergar que falar desse processo é ainda revivê-lo a cada noite de escrita, e que o prazer da lembrança tem semelhança com o modo como lembram as/os circenses de seus feitos no passado. A emoção com que contam de novo e de novo e mais uma vez é a possibilidade de difundir seu conhecimento para as/os que virão, para as/os que estudarão o assunto e que sobre ele lançarão outros olhares.

Uma dessas percepções é a de que não seja mais possível “ensinar” circo-teatro, dado que não se trata de uma técnica, de uma linguagem, de um estilo teatral. Era um jeito de fazer teatro dentro do contexto em que se organizavam as famílias circenses e mambembes que circulavam pelo país, cada qual com sua estrutura, suas especificidades e suas singularidades no século XX. Não obstante, nesses elementos da memória podemos encontrar zonas de conservação para alimentar novos processos criativos, fomentados nessa perspectiva pelas memórias dos circos-teatros.

Podemos olhar para as histórias dessas famílias que povoaram o imaginário de nossos antepassados e enxergar nelas potencialidades e jeitos de fazer teatro, repensando, no que se refere às possibilidades poéticas da cena, o nosso jeito de fazê-lo.



Fotografia 32: Agradecimentos após a apresentação de *A Paixão No Circo*.
Lona Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba, julho de 2018.
Registro: Cau Peracio.

Para além disso, devemos honrar essa trajetória, tendo em vista que nosso modo de atuação não advém apenas daquele dos livros traduzidos de referências eurocêntricas, americanas e até orientais, mas o que foi adaptado, conformado e recriado a partir de nossas regionalidades, misturas e expertises brasileiras. Assistemático e empírico, é um jeito de atuar que pode lançar luz às pesquisas ditas contemporâneas, muito bem-conceituadas, estruturadas e referendadas, mas que, apesar disso, podem não “agradar muito ao público”. Isso, porém, já é tema para outra tese.

Seguem imagens do meu encontro com o Circo-Teatro Guaraciaba, o Coletivo Cê e Fernando Neves.



Fotografia 33: Maria De Maria, Hudi Rocha, Guaraciaba Malhone, Edimea Santos e Júlio Mello (nessa ordem).
Após a apresentação de *Avental Todo Sujo de Ovo*, São Paulo, 2017. Acervo pessoal.



Fotografia 34: Circo-Teatro Guaraciaba, Coletivo Cê²⁰⁶ e Maria De Maria. Após a apresentação de *A Paixão no Circo*, Sorocaba, 2018. Acervo pessoal.



Fotografia 35: Fernando Neves e Maria De Maria. Após a apresentação do espetáculo *O Sorriso do Palhaço*. X Festival Paulista de Circo em Piracicaba, setembro de 2017. Acervo pessoal.

²⁰⁶ Edimea Rocha, Guaraciaba Malhone, Hudi Rocha, Alexandre Malhone, Alexandre Miranda, Andressa Moreira, Bruna Moscatelli, Eliane Ribeiro, Hércules Soares, Júlio Mello e Luciana Malhone.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A pesquisa sobre o melodrama não é totalmente nova, visto que muitas/os pesquisadoras/es, aqui citadas/os e em outras publicações, reforçam sua defesa em torno dessa forma líquida, capaz de se moldar, adequar-se e se conformar a diferentes contextos. Também não são novas as argumentações a respeito do circo, que soube amalgamar o encontro de diversas outras manifestações artísticas em seu interior.

Nesta pesquisa, o que se levantou foram pontos de vista sobre manifestações artísticas – melodrama e circo-teatro – referentes a contextos distintos, analisados sob as devidas proporções, mas que se entrecruzaram em pontos específicos de nossa tradição e memória, ora se aproximando, ora se deslocando, para depois convergirem novamente em busca de caminhos para se pensar os processos de formação de atrizes/atores.

A hipótese de que a potência dos estudos do melodrama esteja justamente nos processos formativos de experimentação de seus diversos elementos em cena compreende que, para a formação de atrizes/atores, são ricos os espaços de criação alimentados não apenas pelas referências epistemológicas do tema, mas em conjunto com fontes de proveniência empírica, adventos da memória de longa tradição, por exemplo, de circenses brasileiros. Assim, o manejo desses elementos por meio de procedimentos metodológicos contribui para a ampliação de repertório técnico no jogo atorial.

A montagem de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*, livremente inspirada na peça *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, de Carlos Alberto Soffredini, objeto desta tese, mostrou-se um dos espaços de verificação dessa hipótese. Outros tantos poderiam ser empreendidos, mas a pesquisa que aqui se constituiu possibilitou a aproximação com os saberes do Circo-Teatro Guaraciaba, que, como se viu, adquiriu relevância na construção da história dos circos-teatros do país. Essa proximidade permitiu avançar para além dos caminhos já conhecidos, do ponto de vista técnico e do trabalho com as convenções de uma poética cênica, o que possibilitou um olhar ampliado acerca das relações entre o que acontece no palco e na plateia, importante mecanismo de retroalimentação e motor desse tipo de apresentação. A esse respeito, é muito possível que tenhamos nos aproximado – em ensaios, em laboratórios de criação de cenas, ou mesmo em apresentações com a presença dos mais variáveis públicos –, em alguma medida, de momentos similares aos quais imaginamos terem sido os fenômenos artísticos como o melodrama, nos teatros de *boulevard* no século XIX, e o melodrama do circo-teatro, no século XX.

O fato desse espetáculo ter tido a possibilidade de circular por meio de editais municipal e estadual, os quais têm como prerrogativa a descentralização da produção artística da região, foi crucial para a compreensão da relação com o público. Nesse viés, o caráter mambembe veio a calhar para a experiência almejada. A título de exemplo, cito o modo como sua produção foi realizada nos distritos. Inicialmente, dois estudantes/artistas fizeram, com antecedência, o reconhecimento dos espaços: isso incluiu estabelecer contato com a/o diretora/r das escolas, com a/o chefe da associação de moradoras/es ou, em alguns casos, com o padre da paróquia. Em seguida, distribuíram panfletos, afixaram cartazes e fizeram a contratação do carro de som que rodaria no dia anterior a nossa programação. No dia da apresentação, chegamos ao espaço e abrimos nossa lona. Esse *modus operandis*, que se assemelha, em alguma medida e com as devidas proporções, àquele empreendido pelo circo-teatro em tempos longínquos, proporcionou uma espécie de saber da ordem do sensível, ou seja, que está para além desta escrita e, por isso, tampouco pôde ser dimensionada com exatidão nesta pesquisa, mas que está registrada nos corpos das/os que viveram essa experiência.

Outra reflexão importante, todavia, é que, para grupos como o Mito 8 de Teatro, a subsistência não esteve em jogo como para as antigas companhias teatrais circenses ou como para as companhias que ainda hoje permanecem fazendo um teatro popular e vivendo de sua relação com o público, ainda que dependam da bilheteria ou do chapéu para seguirem com seu ofício. A citar o Circo de Teatro Tubinho e pequenas companhias que circulam pelos interiores, haja vista a quantidade de solos e de duplas de palhaças/os que vivem sob essas mesmas condições. Essa diferença implica diretamente no envolvimento das/os atrizes/atores com a sua prática atorial. De um lado, grupos que se aventuram a explorar uma linguagem por curiosidade ou como desafio profissional, através de uma experiência pontual com o circo-teatro; de outro, aqueles cuja subsistência está a ele associada, de forma que viveram (vivem) do circo-teatro buscando o aperfeiçoamento e o amadurecimento de seu fazer cotidiano, o que justamente engendra seus próprios saberes.

Diferentemente das companhias circenses, a subsistência advinda do trabalho com a arte não é a realidade da maioria dos grupos de teatro do interior. Essas/es profissionais são, em sua maioria, reféns de mecanismos de incentivo fiscal, por isso, quase sempre veem a necessidade de aliar seu trabalho artístico a outro dos campos de educação formal e não formal – o do teatro aplicado em empresas, hospitais, ONGs, institutos com foco no trabalho social e/ou instituições religiosas –, os quais lhe garantam a dignidade de se manter

trabalhando na área. Essa realidade é também desenhada no município de Uberlândia (MG), por essa razão, a formação oferecida pelo Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) se depara constantemente com o tensionamento entre as práticas artística e docente, o que tem por consequência formar perfis de artistas/docentes.

O encontro com o Circo-Teatro Guaraciaba, sua estrutura, sua especificidade e sua singularidade me permitiu olhar para suas histórias e ressignificar o meu imaginário. Com a velha guarda, foi possível entender a importância do seu encontro com a nova geração de artistas, mesmo que não sejam de circo: é a possibilidade de dar continuidade a essas histórias, de se manter viva, e nisso há uma grande responsabilidade. O contato com Fernando Neves, por sua vez, foi algo raro e tão revelador quanto, na medida em que está no campo intermediário do saber teatral circense. Fernando o reelabora ao olhar para o passado, e é capaz de conservar o que dele acredita ser essencial, por hoje se reconhecer como parte da história do circo-teatro brasileiro. Assim, ter tido contato com o seu modo de trabalho, ter podido vivenciá-lo de perto, tê-lo visto fazendo determinadas escolhas em detrimento de outras, e não tê-lo apenas acessado por meio de entrevista e de conversas, foi-me mais uma vez a oportunidade de, através de experiência prática, encontrar as senhas para que pudesse abrir mais portas sobre atuação e sobre teatro.

De acordo com a circense e pesquisadora Daniele Pimenta (2009), compreende-se o circo-teatro não como um gênero, mas como um empreendimento, uma estrutura empresarial. Contudo, não se pode deixar de observar que a forma com que essa estrutura vigorou, ao longo de alguns anos, fez surgir um sistema complexo de expressão, com códigos próprios, embasados no modelo do teatro antigo, que, por sua vez, herdou as convenções do melodrama e seu modelo de atuação por papéis. Mesmo o melodrama tendo sido banido dos edifícios teatrais convencionais, em nome da busca pela modernização do teatro brasileiro, seu modo de atuação, por outros caminhos, modernizou-se na prática diária das companhias circenses, uma vez que o teatro que foi se desenvolvendo nos circos brasileiros adquiriu certa identidade. Essa mesma percepção parece ter sido o que chamou a atenção de Carlos Alberto Soffredini, que, a partir de seu encontro com o circo-teatro, dedicou suas pesquisas a esse modo de atuação.

O ensino-aprendizado assistemático, doméstico e empírico que acontecia no circo passava pela metodologia da observação e da prática (o aprender vendo fazer e o aprender fazendo), e pela especialização de um tipo específico de papel, o que me leva a crer que a quantidade de suas apresentações e a diversidade do repertório com que as/os atrizes/atores

circenses lidavam em seu cotidiano podem tê-las/os levado a um aperfeiçoamento técnico, raro de se adquirir hoje em dia. A observação, a repetição, a diversidade de gêneros, associadas a outras linguagens e habilidades que não apenas o teatro – por exemplo, os rigorosos fazeres corpóreos e vocais, que lançam mão de força, destreza, equilíbrio, inteligência e domínio de habilidades manuais, seja para a montagem da lona e a costura de figurinos, seja para a pintura e a confecção de telões e de objetos de cena, e para tantas outras etapas dessa vida/processo que não se distinguia –, foram peça fundamental para que continuassem a existir e a manter a engrenagem funcionando.

Essa quantidade de fatores faz com que essas/es artistas, ao subirem no palco, tenham um tipo de presença e de verdade cênica difíceis de serem reproduzidas. Há de se reconhecer a riqueza contida nesses processos, a importância dessa estrutura organizacional de saberes, em outros termos, é preciso reverenciar esse trecho da história, fundamental para se compreender os modos de atuar nos dias de hoje.

A contar dessa experiência, opto por falar em abordagens a partir desse modo de atuação, uma vez que pretendi estabelecer o compartilhamento e a socialização de diferentes experiências e reflexões. Desvelar os caminhos que levaram as/os estudantes/artistas a fazerem esse percurso é abordar ainda o ofício da arte, assim como seus percalços e suas conquistas. Portanto, a resultante desta tese é o compartilhamento das descobertas que fizemos durante nosso processo de montagem, em que as reflexões e as experiências descritas acima puderam ser colocadas à vera. O que aqui apresento é uma tentativa de organizar procedimentos atoriais para a criação de um acervo técnico e também teórico, visto que os modos de atuação a partir do melodrama e do circo-teatro, ainda que recriados em espaços de experimentação por meio de procedimentos metodológicos em situação de jogo, podem enriquecer e muito os processos pedagógicos no teatro, contribuindo para que atrizes/atores amadureçam como criadoras/es e não meras/os reproduzidoras/es de estilos anacrônicos.

Tenho a certeza de que a escolha pelos caminhos empreendidos até aqui foram determinantes para o resultado a que chegamos. Olhando para trás, vejo o quão forte foi para mim – e creio que também para as/os envolvidas/os – o aprendizado que essa experiência nos proporcionou. Tínhamos uma lona, as malas, os figurinos, e muitas histórias para contar: histórias de circo, histórias de gente, histórias de nós. Além disso, a oportunidade dessa montagem me deu a chance de verificar os elementos que vinha investigando ao longo de minha formação artística. Pude, assim, conjugar esses novos elementos aos que já carregava

na bagagem. No limite entre a segurança e o risco, essa jornada que tão cedo se findou me fez sentir como *a trapezista*, de Antônio Bivar²⁰⁷:

Era uma vez, mas eu me lembro como se fosse agora, eu queria ser trapezista. Minha paixão era o trapézio, me atirar lá do alto na certeza de que alguém segurava minhas mãos, não me deixando cair. Era lindo, mas eu morria de medo. Tinha medo de tudo quase, cinema, parque de diversão, de circo, ciganos, aquela gente encantada que chegava e seguia. Era disso que eu tinha medo, do que não ficava para sempre (BIVAR, 1973).

Nessas últimas reflexões, no entanto, não posso deixar de comentar o momento que estamos vivendo. Finalizo esta pesquisa em meio a uma pandemia, um acontecimento nunca visto pela minha geração, seja pelas proporções com que tem afetado o mundo todo rapidamente, seja pela incerteza de sabermos exatamente contra o que estamos lutando: um vírus, cujo contágio se dá pelo ar, que ataca o sistema respiratório e para o qual ainda não existe cura.

Nesse momento, todas/os as/os artistas e profissionais relacionada/os à área da arte e da cultura estão de algum modo lidando com uma limitação para exercerem seus ofícios. Muitas/os estão completamente impossibilitadas/os, tendo que exercê-los por meio de outros formatos: telas de computador e de celular, ou ainda através das sacadas e das janelas de seus apartamentos e veículos. Nesse momento, todos os teatros, casas de shows e de espetáculos, lonas de circo, feiras, museus, cinemas, escolas e parque de exposições estão fechados. O mundo inteiro foi convocado a ficar em suas casas, para que a transmissão em massa do novo corona vírus (origem da doença Covid 19) não seja ainda mais devastadora. Por essa razão, países diversos passam pela maior crise já vivida nos últimos tempos, a qual tem atingido diretamente setores como os da saúde, da economia e também da cultura.

Se o teatro, porém, é conhecido por ser a arte do encontro, não há como não se pensar nos impactos dessa crise em relação a nossa profissão. Logo, refletir sobre a relevância dessa pesquisa é também pensar em como se darão os novos modos de operação de nossos fazeres, em como seremos depois dessa pandemia. Hoje, 22 de maio de 2020, estamos há 55 dias em quarentena, no epicentro da doença, e sem previsão de quando esse quadro será revertido, a fim de que possamos voltar às salas de aula e às salas de espetáculos. As previsões mais otimistas calculam que no fim desse ano voltemos à *normalidade*, outros falam em dois anos.

²⁰⁷ Extraída do disco “Drama 3º Ato” e interpretada por Maria Bethânia (1973), essa passagem foi incluída ao final da montagem de “Por Ti Não Importa Matar ou Morrer”.

Até lá, teremos que reinventar (e já temos começado) os modos de expressão que nos são familiares e buscar novas maneiras de olhar a vida, arquitetando novas alternativas.

Nesse cenário, pergunto-me mais uma vez. Qual a relevância dessa pesquisa? Como faremos teatro quando isso passar? As pessoas continuarão indo ao teatro? Quero acreditar que uma nova era para o teatro, e para as artes em geral, possa surpreendentemente surgir. E aqui faço uma previsão bastante otimista: as pessoas se sentirão tão sozinhas em seus isolamentos, cansadas de plataformas de *streaming* e de conteúdos fugazes ou repletos de falsa produtividade, que correrão para os teatros em busca de um encontro real, de uma experiência de vida. Elas precisarão novamente, como acontece em momentos de crise, de um modelo que lhes traga satisfação e recompensa, sem muitas justificativas ou racionalidades, mas pelo puro prazer de estarem compartilhando o momento presente.

Pode ser, nesse contexto, que o melodrama e o circo ainda tenham muito a nos ensinar, principalmente por meio do conceito de “agradar”, há tanto tempo negligenciado. Antes mesmo do momento atual, tanto o circo quanto o teatro já lidavam com plateias vazias, em razão de um teatro que se constrói apartado dessa relação. Assim, ao estarmos atentas/os aos desejos e aos anseios de nossas/os espectadoras/es, talvez os excessos de sentimentalismos, a gratificação visual e o espetacular na presença da/o outra/o, elementos provenientes dessas manifestações mais longínquas, sejam o que precisaremos para continuar a escrever nossa trajetória.

Que nessa pesquisa fique então registrado um recorte da constante curiosidade que move o desejo e o labor de profissionais artistas, docentes e pesquisadoras/es dessa arte, que não se cansam do seu fazer, que seguem criando, que propõem novos espaços de busca, de troca, de descoberta, de modos de produção, expressão e comunicação com o seu público: a parte mais importante dessa história.

Os registros abaixo ilustram algumas plateias e evidenciam as diferentes relações estabelecidas com o público, quando da circulação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer* por Uberlândia e região.



Fotografia 36: Ensaio aberto / pré-estreia de *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*.
Tenda do Bloco E, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), 2015.
Registro: Rafael Michalichem.



Fotografia 37: Apresentação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*²⁰⁸.
Distrito Cruzeiro dos Peixotos (MG) / Associação de Moradores, 2017.
Registro: Ninguém dos Campos.

²⁰⁸ Programa Municipal de Incentivo à Cultura (UFU), 2015.



Fotografia 38: Apresentação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*²⁰⁹.
Patos de Minas (MG) / Praça do Coreto, 2017.
Registro: Thaneressa Lima.



Fotografia 39: Apresentação do espetáculo *Por Ti Não Importa Matar ou Morrer*²¹⁰.
Araxá (MG) / Teatro do Serviço Social da Indústria (SESI), 2017.
Registro: Thaneressa Lima.

²⁰⁹ Projeto de circulação da Companhia de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais (CODEMIG), 2017.

²¹⁰ Projeto de circulação da Companhia de Desenvolvimento Econômico de Minas Gerais (CODEMIG), 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Luis Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. **Cadernos da ELT**, Santo André, n. 2, jun. 2004.

ALTMAYER, Guilherme Martellini. O Drama do Circo-Teatro em Sorocaba: o Encontro de Memes ou o Meme do Encontro? **Circonteúdo**, o portal da diversidade circense. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/o-drama-do-circo-teatro-em-sorocaba-o-encontro-de-memes-ou-o-meme-do-encontro/>>. Acesso em 15 de fev. de 2020.

ANDRADE, Elza de. Mecanismos de comicidade, práticas narrativas, procedimentos melodramáticos: propostas metodológicas para a formação do ator. **In: IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2006, Rio de Janeiro. **Memória ABRACE**, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, pp. 83-84, 2006.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O teatro no circo brasileiro - Estudo de caso: circo-teatro pavilhão Arethuzza**. 2010. Tese de Doutorado em Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA/USP, 2010.

ARAÚJO, Valéria Gianechini de Araújo. **Da experiência artística à poética docente**. São Paulo: Chiado Editora. 2016.

ARENDDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BAKTHIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. 2007. Tese de Doutorado em Comunicação Social – Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

BARNI, Roberta. **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. **In: MOURA, Rodrigo (org.). Políticas institucionais, práticas curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Do melodramático ao cômico: O ébrio, de Gilda de Abreu, encenado por Piquito. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, n. 3, pp. 98-110, 2000.

_____, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta**, São Paulo, n. 6, pp. 9-19, 2006.

_____, Mario Fernando. O novo-velho circo. **Moringa – Artes do Espetáculo**. João Pessoa, v. 9, n. 2, pp. 55-62, 17 dez. 2018.

_____, Mario Fernando. Representação Cênica e Performance Acrobática - As Forças do Amor e da Magia. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 36, pp. 449-464, nov./dez. 2019.

BORTOLETO, Marcos Antônio Coelho; BARRAGÁN, Teresa Otañón; SILVA, Ermínia (org.). **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016.

BRAGA, Cláudia. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPq, 2003.

BRAGANÇA, Maurício de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. **Revista ECO-PÓS**, Rio de Janeiro, v. 10, pp. 29-47, 2007.

BRANDÃO, Tânia. O antigo e o moderno no teatro brasileiro. **In: Teatro brasileiro no século XX. Cadernos de Pesquisa de Teatro: série bibliografia**. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGAC, n. 1, p. 11-18, jul. 1996.

BRITO, Rubens de Souza. Grupo de Teatro Mambembe e o Circo-Teatro. **Sala Preta**, São Paulo, n. 6, pp. 79-85, 2006.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and mode of excess**. London: Yale University Press., 1995.

CARVALHO DA SILVA, Reginaldo. **Os Dramas de José Carvalho: ecos do melodrama e do Circo-Teatro**. 2008. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

_____, Reginaldo. **Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX**. 2014. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia / Université Paris, Salvador / Nanterre, 2014.

CAVALCANTE, Iracema Pires. **A vida maravilhosa nos circos-teatros**. Sorocaba: Loja de Ideias, 2011.

CELESTINO, Vicente (intérprete e compositor). Coração Materno. In: **CINZAS / Coração materno**. Intérprete: Vicente Celesti [S.l.]: Victor, 1937. 1 disco 78 RPM.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. Um estudo de iconografia teatral: primeiros apontamentos metodológicos. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, v. 1, pp. 132-136, 2007.

CIRCONTEÚDO, o portal da diversidade circense, 2009. **Página inicial**. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/>>. Acesso em: 15 de agosto de 2019.

DAHER, Kátia. **Sob o olhar da Sobrete**: a linguagem do circo-teatro brasileiro na Cia. Os Fofo Encenam. 2016. Dissertação de Mestrado em Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA/USP, 2016.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
_____, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

DUARTE, Fernanda Jannuzzelli. **Circo-Teatro através dos tempos**: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho. 2015. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2015.

DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

DUVAL, Georges. **Frédéric Lemaître et son temps**: 1800-1876. Paris: Tresse, 1876.

FACHIN, Lídia. Melodrama e soberania popular. **Revista de Letras**, São Paulo/UNESP, n. 32, pp. 223-231, 1992.

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: SENAC/SESC, 2010.

FERNANDES, Sílvia; MEICHES, Mauro. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. O Drama de Circo e o Circo-Teatro Hoje: Uma Experiência de Representação de Papéis Com Artistas Circenses. **Repertório**, Salvador, ano 13, n. 15, pp. 83-91, 2010.2.

FO, Dário. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

FORBES, Jill. **O Boulevard do Crime** (Les enfants du Paradis). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GAULIER, Philippe. **La Torturadora y Tres Obras De Teatro**. Paris: Éditions Filmiko, 2009.

GINISTY, Paul. **Le Mélodrame**. Paris: Louis-Michaud, 1910.

GUARACIABA, Circo-Teatro. A Paixão no Circo. **Youtube**. 25 de set. de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BFbuPNZLYqY&feature=youtu.be>>. Acesso em: 10 de jan. de 2020.

HARTOG, Willie G. **Guilbert de Pixérécourt: sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence**. Paris: Honoré Champion, 1912.

HELENA, Geisa. **Entrevista**. Entrevistadora: Maria De Maria Andrade Quialheiro. Rio de Janeiro, 9 de maio de 2017. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo J desta tese.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: SENAC/SESC, 2010.

LINARES, Fernando. **A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”**. 2010. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: UFMG, 2010.

LISBÔA, Eliane Tejera. **A teatralidade na dramaturgia lírico-épica de Carlos Alberto Soffredini**. 2001. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2001.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. **In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (org.). Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. pp. 27-40.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2004.

MALHONE, Alexandre. **Entrevista**. Entrevistadora: Maria De Maria Andrade Quialheiro. Sorocaba, 22 julho 2018. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo I desta tese.

MALHONE, Guaraciaba. **Entrevista**. Entrevistadora: Maria De Maria Andrade Quialheiro. Sorocaba, 22 julho 2018. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo G desta tese.

MARQUES DA SILVA, Daniel. **“Precisa arte e engenho até...”**: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. 1998. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998.

_____, Daniel. A composição do personagem-tipo: laboratórios experimentais com atores. **In: I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2000**, Salvador. **Anais ABRACE I** (Memória ABRACE), Salvador: Universidade Federal da Bahia, pp. 386-391, 2000.

_____, Daniel. **O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social da Belle Époque carioca**. 2004. Tese de Doutorado

em Teatro – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

MAVRUDIS, Sula Kyriacos (org.). **36 textos de dramaturgia circo-teatro: drama e comédia**. Belo Horizonte: Cena Minas, 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARIA BETHÂNIA. **A Trapezista do Circo**. Rio de Janeiro: Philips: 1972. disco sonoro (32:22), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

MELLO, Júlio. **Entrevista**. Entrevistadora: Maria De Maria Andrade Quialheiro. Sorocaba, 22 julho 2018. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo K desta tese.

MERISIO, Paulo. **O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea**. 1999. Dissertação de Mestrado em Teatro – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999.

_____, Paulo. **Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970 a 1980 como fonte para laboratórios experimentais**. 2005. Tese de Doutorado em Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

_____, Paulo. “Melodrama da meia-noite”: aspectos do Teatro de Boulevard (França, séc. XIX) e do circo-teatro (Brasil, séc. XX) que subsidiam o espetáculo. **In: XXV Simpósio Nacional de História**, 2009, Fortaleza. **Anais SNH/ANPUH**, Fortaleza, pp. 1-8, 2009.

_____, Paulo (org.). **Sentidos do melodrama: reflexões e dramaturgias**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

NASCIMENTO, Sandra. Circo-Teatro, Alegria do Povo. **Youtube**. Disponível em: <<https://youtu.be/nDMrLwmYosw>>. Acesso em: 21 de jan. de 2020.

NEVES, Fernando. **Entrevista**. Entrevistadora: Maria De Maria Andrade Quialheiro. São Paulo, 12 fevereiro 2020. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo L desta tese.

OROZ, Silvia. Melodrama. **O cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PETTIS, Ruth M. Dorval, Marie (1798-1849). **gltq archives**. Disponível em: <http://www.gltqarchive.com/arts/dorval_m_A.pdf>. Acesso em 10 nov. de 2019.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do Circo-Teatro no Brasil**. 2003. Dissertação de Mestrado em Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo: ECA/USP, 2003.

_____, Daniele. **Antenor Pimenta: Circo e poesia: a vida do autor de E o Céu Uniu Dois Corações.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Fundação Padre Anchieta, 2005.

_____, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações.** 2009. Tese de Doutorado em Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2009.

_____, Daniele; MARQUES DA SILVA, Daniel. Nossa, essa peça ainda agrada, hein? O Circo-Teatro Guaraciaba e o melodrama... E o céu uniu dois corações. **Rebento**, São Paulo, n. 7, pp. 64-89, dez. 2017.

PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o mediterrâneo e o atlântico: uma aventura teatral.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUIALHEIRO, Maria De Maria. **A contemporaneidade da interpretação melodramática: um olhar à luz de Almodóvar.** 2011. Dissertação de Mestrado em Artes – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia: UFU, 2011.

RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). Grupos, trupes e companhias: momentos emblemáticos da história do teatro. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 1, pp. 72-84, 1997.

_____, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas. **O Percevejo: revista de teatro, crítica e estética**, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 3-18, 2000.

RANGEL, Otávio. **Técnica Teatral.** Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco, 1948.

_____, Otávio. **Escola Teatral de Ensaíadores.** Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1954.

REIS, Angela de Castro; SILVA, Reginaldo Carvalho da. A carteira fatal - (Sobre)vivência do melodrama no interior do Brasil. **Pitágoras 500**, Campinas, 3(2), pp. 67-76, 2013.

_____, Angela de Castro. Aprendizado atorial em âmbito familiar: paralelos entre o “teatro antigo” e o circo tradicional no Brasil. **In: XXVIII Simpósio Nacional de História**, 2015, Florianópolis. **Anais SNH/ANPUH**, Florianópolis, s/p, 2015.

_____, Angela de Castro. Entrevista. In: MERISIO, Paulo (org.). **Sentidos do melodrama: reflexões e dramaturgias.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017. pp. 21-40.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban.** 2001. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2001.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA, Hudi. **Entrevista.** Entrevistadora: Maria De Maria Andrade Quialheiro. Sorocaba, 22 julho 2018. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Anexo H desta tese.

ROCHA, Vera Lourdes Pestana da. Melodrama circense: a caracterização do personagem por tradição. **In:** III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2003, Florianópolis. **Anais do III Congresso da ABRACE**, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 178-180, 2003.

SILVA, Ermínia. **O circo:** sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. Dissertação de Mestrado em História – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 1996.

_____, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense:** Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do XX. 2003. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2003.

_____, Ermínia. **Circo-teatro:** Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

_____, Ermínia; ABREU, Luís Alberto. **Respeitável público...** o circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a.

_____, Ermínia. Circo-Teatro: É Teatro No Circo. **In:** V Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009, São Paulo. **Anais da V Reunião Científica da ABRACE**, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, v. 10, n. 1, s/p, 2009b.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. **Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu.** [S.l.: s.n.], 1979. Mimeografado. Não paginado.

_____, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre o seu trabalho. **Revista Teatro**, São Paulo, ano I, n. 0, pp. 3-8, jun./jul. 1980.

SOFFREDINI, Renata. **Carlos Alberto Soffredini:** Serragem nas veias. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

SOUZA, Débora Helena Aparecida de. **Travessias encarnadas:** reflexões sobre o corpo no processo de criação do espetáculo Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia: UFU, 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____, Constantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência:** a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006.

_____, Márcia. Nos espaços do entre: refletindo sobre um processo de criação cênico-coreográfico. **In:** VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2011, Porto Alegre. **Anais da VI Reunião Científica da**

ABRACE, Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 12, n. 1, s/p, 2011.

_____, Márcia. Imersões poéticas como processo de formação do artista docente. **Art Research Journal** / Revista de Pesquisa em Artes – ABRACE, ANPAP, ANPPOM em parceria com a UFRN, v. 1, n. 2, pp. 96-111, jul./dez. 2014.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____, Jean-Marie. **Mélodramatiques**. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

TORTORELLA, Maria Emília. **O popular no moderno teatro brasileiro**: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini. 2015. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2015.

_____, Maria Emília. **A poética de Carlos Alberto Soffredini**: uma bagunça rapsódica. 2019. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas: UNICAMP, 2019.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARLEY, Julia. **Uma Atriz e Suas Personagens**: Histórias submersas do Odin Teatret. Tradução de Marilyn Nunes. São Paulo: É realizações, 2016.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



➤ ANEXO A: FICHA DO COMPONENTE CURRICULAR PRÁTICAS TEATRAIS I

ANEXO DA RESOLUÇÃO Nº 30/2011, DO CONSELHO DE GRADUAÇÃO

INSTITUTO DE ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE TEATRO

PLANO DE ENSINO

1. IDENTIFICAÇÃO

COMPONENTE CURRICULAR: PRÁTICAS TEATRAIS I				
UNIDADE OFERTANTE: IARTE/ FAFCS				
CÓDIGO: GTE104		PERÍODO/SÉRIE: 8º Período		TURMA:
CARGA HORÁRIA			NATUREZA	
TEÓRICA: 30h	PRÁTICA: 90h	TOTAL: 120 h	OBRIGATÓRIA: (X)	OPTATIVA: ()
PROFESSOR(A): Maria De Maria, Vilma Campos e professores colaboradores em formato de workshop (Ana Elvira Wu, Jarbas Siqueira) acompanhamento da técnica em coreografia Ana Carolina Tannús				ANO/SEMESTRE: 2014/2
OBSERVAÇÕES: - DEVERÁ SER MINISTRADO POR DIVERSOS PROFESSORES, DE ACORDO COM SUA ÁREA E COM A DEMANDA DA MONTAGEM (TEORIA, CORPO, VOZ, TÉCNICAS ESPECÍFICAS)				

2. EMENTA

Preparação do ator/professor nas diversas etapas da montagem teatral em realização no Estágio Supervisionado de Atuação/ Interpretação I ou Estágio Supervisionado de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares.

3. JUSTIFICATIVA

Nesta disciplina será trabalhada uma montagem teatral com foco nos alunos dos anos finais da educação Básica: o ensino médio e EJA (educação de jovens e adultos). Quando se fala em eventos teatrais em espaços escolares, observa-se uma concentração de atividades artísticas voltadas em sua maioria à Ed. Infantil ou ao ensino fundamental. E é neste sentido que a montagem visa oferecer possibilidades de criar um trabalho também para este público. Visando as especificidades dos jovens e adultos, a linguagem escolhida é o Melodrama, gênero que surgiu no século XVIII na França. De característica extremamente popular, foi o movimento que deu voz à população burguesa para que pudesse colocar em cena seus



conflitos e sentimentos. Banido dos palcos no século XX sob os argumentos de ser uma arte inferior devido a sua simplificação estrutural, este modo de atuação foi incorporado pelos circos brasileiros nas décadas 60 e 70 sendo responsável pela manutenção e difusão da arte teatral no interior do país. Suas formas de atuação, exagerada com estrutura bem definida e de códigos simples permitem, especialmente com jovens, uma boa compreensão da linguagem teatral.

4. OBJETIVO

Objetivo Geral: - Subsidiar tecnicamente o ator/professor para a montagem teatral em realização no Estágio

Supervisionado de Atuação/Interpretação I ou Estágio Supervisionado de Atuação/Interpretação em Espaços Escolares.

Objetivos Específicos:

- Atuar tendo como base a construção do personagem por meio de papéis, dominando a perspectiva dramática e os tipos (Vilão, mocinho, cômico) do universo melodramático;
- Treinamento em técnicas interpretativas específicas do melodrama: a construção por papéis-tipos; a articulação entre melodrama clássico (França séc. XIX) e circense (Brasil décadas de 60 e 70);
- Montagem da adaptação do texto “Vem buscar-me que ainda sou teu” criado a partir do melodrama de circo-teatro “Coração Materno”;

5. PROGRAMA e CRONOGRAMA (mensal)

Orientação para estudo ou construção do texto/roteiro a ser trabalhado no Estágio Supervisionado

Preparação corporal do ator/professor para o espetáculo

Estudo de técnicas específicas necessárias ao ator/professor para o espetáculo

- Domínio da linguagem escolhida;
- Estudo ou construção de um texto / roteiro para o espetáculo;
- Ensaios: voz; corpo; construção da personagem; contracenação;
- Articulação com os diversos elementos da cena: o ator e a cenografia, o figurino, a iluminação, a sonoplastia, o texto;
- Relação com o encenador;
- Relação com o público;

Unidade I – O estudo do melodrama: (OUTUBRO 2014)

1.1 – Elementos que compõe o melodrama, Boulevard du Crime.

1.2 – Princípios de Viewpoints à luz dos elementos constituintes do melodrama: topografia (círculo melodramático), tempo (andamento de deslocamento a partir dos papéis), gesto (cotidiano e expressivo), forma e repetição (tableaux), resposta sinestésica;

1.3 - O melodrama circense-teatral: os personagens-tipo;

1.4 – A “fé cênica” no melodrama.

Unidade II – Interpretação melodramática: (NOVEMBRO 2014)

2.1 – A construção de um repertório corporal de ações baseados nos elementos labanianos;

2.2 – Jogos de improvisação: Gaulier mandou; Detetive e assassino;



2.3 – Exercícios que trabalhem oposições e bipolaridades tanto nos aspectos físicos quanto sensíveis: contenção e expansão; atração e repulsa; kinesfera mínima e máxima; vetores opostos; vilões e mocinhos; o bem e o mal;

2.4 – A construção por papéis; O trabalho de mímeses corpórea;

Unidade III – Montagem Teatral: (NOVEMBRO, DEZEMBRO e JANEIRO 2014)

3.1 – Escolha e Criação de roteiro do espetáculo;

3.2 – Improvisações a partir do texto por meio de jogos e exercícios;

3.3 – Levantamento do esqueleto da montagem;

3.4 - Ensaios: corpo voz e contracenação;

3.5 - Articulação com os diversos elementos da cena: o ator e a cenografia, o figurino, a iluminação, a sonoplastia, o texto;

Unidade IV – Apresentações e circulação (FEVEREIRO)

4.1 - Criar propostas de ações de mediação para o público para o qual se apresentará;

4.2 – Apresentação em espaços escolares

4.3 – Circulação por ONGs, instituições privadas ou públicas, e associações da cidade

6. METODOLOGIA

O trabalho terá como foco aulas práticas, estudos dirigidos, exposições dialogadas e dinâmicas de grupos por meio de exercícios e jogos teatrais acerca dos elementos constituintes do melodrama. Serão utilizados textos de circo-teatro, recursos sonoros tais como músicas antigas (Vicente Celestino) e gravações de áudio originais de apresentações em circos-teatros (Dissertação de Paulo Merisio), trilha sonora de Romeu e Julieta (Grupo Galpão/MG), audiovisuais (filmes: Boulevard Du Crime, Moulin Rouge, Romeu e Julieta, gravação do espetáculo teatral - Melodrama Cia dos Atores) e vídeos curtos disponibilizados no *youtube*;

Módulo de técnica circense com prof. Jarbas

Módulo de Técnica de mímesis corpórea – construção de tipos com prof. Ana Wuo

Treinamento corporal técnico com Ana Carolina Tannús.

7. AVALIAÇÃO

- Participação, assiduidade, comprometimento, concentração, generosidade na cena, para o trabalho e com o outro, disponibilidade para o jogo, empenho nos ensaios.
- Leituras, discussões e entrega de trabalhos individuais, fichamentos, sínteses, relatórios, resenhas etc.
- Interações com os técnicos e com as atividades de pré-produção, produção e pós-produção.
- Circuito de apresentações previamente acordadas por escolas e instituições de ensino não formal;
- Confecção e apresentação do diário de bordo durante o período da montagem até o final das apresentações.



8. BIBLIOGRAFIA

Básica

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*.

Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

MERISIO, Paulo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, UNIRIO, 1999.

_____. *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fontes para laboratórios experimentais*. Tese (Doutorado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, UNIRIO, 2005.

QUIALHEIRO, Maria De Maria. *A contemporaneidade da interpretação melodramática: um olhar à luz de Almodóvar*. 2011. Dissertação de Mestrado em Artes – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia: UFU, 2011.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo : Perspectiva, 2005.

Complementar

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas : UNICAMP, 1991.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança. 40 anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

9. APROVAÇÃO

Aprovado em reunião do Colegiado realizada em: ____/____/____

Coordenação do Curso de Graduação em: _____



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE TEATRO**

FICHA DE COMPONENTE CURRICULAR

COMPONENTE CURRICULAR: ESTÁGIO SUPERVISIONADO EM INTERPRETAÇÃO/ ATUAÇÃO EM ESPAÇOS ESCOLARES

CÓDIGO: GTE103

UNIDADE ACADÊMICA: FAFCS

PERÍODO/SÉRIE: 8º período

**CH TOTAL
TEÓRICA:**

**CH TOTAL
PRÁTICA:**

CH TOTAL:

90 h

OBRIGATORIA: (X) **OPTATIVA:** ()

15h

75h

OBS: COMPONENTE CURRICULAR DA LICENCIATURA EM TEATRO, QUE PODE SER CURSADO POR ALUNOS DE BACHARELADO QUE DESEJEM OBTER OS DOIS TÍTULOS.

PRÉ-REQUISITOS: Práticas Teatrais I

CO-REQUISITOS: PRÁTICAS TEATRAIS I

OBJETIVOS

Participar como ator das diversas etapas de uma montagem teatral, dirigida por um professor do curso ou diretor convidado pela coordenação do Curso de Teatro.

EMENTA

Participação como ator das diversas etapas de uma montagem teatral, da concepção até a apresentação para o público em espaços escolares.

DESCRIÇÃO DO PROGRAMA

- Estudo ou construção de um texto / roteiro para o espetáculo
- Ensaios: voz; corpo; construção da personagem; contracenação

- Articulação com os diversos elementos da cena: o ator e a cenografia, o figurino, a iluminação, a sonoplastia, o texto
- Relação com o encenador
- Relação com o público

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia básica

ANDRÉ, Carminda Mendes. O Teatro Pós-Dramático na Escola. Tese de doutorado apresentada à FE-USP, São Paulo, 2007. (disponível on-line)

LIMA, Evelyn Funquim (org). *Espaço e teatro: do edifício teatral a cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SOARES, Carmela Correa. *Pedagogia do Jogo Teatral – uma poética do efêmero*. SP: Hucitec, 2010.

Bibliografia complementar

ALVES, Nilda. O espaço escolar e suas marcas: o espaço como dimensão material do currículo. DP&A.R.R., 1998.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LEHMAN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo : Cosac Naify, 2007.

MICHALSKI, Yan. *O palco Amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MORAIS, Régis de (org.). *Sala de Aula, que Espaço é esse?* Campinas: Papyrus, 1989.

PENIN, Sônia. *Aula: espaço de conhecimento, lugar de cultura*. Campinas: Papyrus, 1994.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

APROVAÇÃO

____/____/____

Carimbo e assinatura do Coordenador do curso

____/____/____

Carimbo e assinatura do Diretor da
Unidade Acadêmica

- **ANEXO C: Texto POR TI NÃO IMPORTA MATAR OU MORRER, livre adaptação por RAFAEL LORRAN.**

Por Ti Não Importa Matar Ou Morrer

Adaptação de Rafael Lorrán, livremente inspirada na obra original “Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu”, de Carlos Alberto Soffredini, em função da montagem realizada como cumprimento de créditos dos componentes curriculares “Estágio Supervisionado de Interpretação/Atuação em Espaços Escolares” e “Práticas Teatrais”, do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no 1º semestre de 2014 e no 1º e 2º semestres de 2015.

Chegança em cortejo

Andando na estrada vazia
Sonhamos de noite e de dia
Por onde tem gente a gente se vê
Aaaa Aaaa
Aaaaa
Num rosto suado e pintado
Nos pés um sapato cansado
Quem vive de arena não sabe morrer
Aaaa Aaaa
Aaaaa
Por dores e amores sem jeito
Por fama dinheiro e prazer
Por cima deste picadeiro
Por ti não importa matar ou morrer
(Rafael Lorrán)

PRÓLOGO – Apresentação das(os) Atrizes/Atores/Personagens

BAMBOLINA – Respeitável Público, Boa noite! É com a Máxima, com a Vera, com a... (*nome de alguém da plateia*) e com a maior satisfação que eu vos apresento o grupo Mito 8 de Teatro.

Pra começar esquentando
Chamo aqui no tablado
Rose Martins
Vem chegando com Leandro Alves

ao seu lado

PALMAS MINHA GENTE!

Ela é estudante de teatro da UFU. Ele também.

Ela é atriz e pesquisadora. Ele também.

Rose adora a farofa, a feira e a fumaça de uma cultura popular; Leandro, dono de lábios impiedosos, conhecido como o mulato das ações físicas no Brasil, no Mundo e no Acre.

Ela que treme só de ouvir um tambor,

Rose interpretará Dolores Prazeres.

Ele que prefere ser chamado de Grotowski,

Leandro interpretará Campônio!

MÃEZINHA – Dolores Prazeres, Óh Grande Amorosa Matriarca Mãezinha de todos! Artista desde criança, tem serragem e estrada na veia, é capaz de derramar todo o seu sangue pela vida no circo.

CAMPÔNIO – Caaaampônio! O mais apaixonado entre os homens, o bom filho, o bom amante, o cérebro dessa Companhia.

BAMBOLINA – Quanta Balela. Essa mãezinha não passa de uma mulher má e avarenta.

(Reação da mãezinha.)

BAMBOLINA – E esse aí, com trinta, TRINTA anos nas costas não passa de um babão. De tão mimado pela mãe, não aprendeu amarrar o próprio sapato.

(Reação de Leandro; Rose expulsa BAMBOLINA.)

ROSE E LEANDRO – E pra darmos sequência a essa brilhante seleção de atores e personagens, apresentamos-vos Welerson Filho e Roberta Liz!

LEANDRO – Ela que é mãe, esposa, atleta, formada também em Educação Física...

ROSE – Ele que é careca e não usa peruca, é mulato e não samba na curva, é pau pra toda obra. É o quebra-galho dessa gente.

LEANDRO – Roberta Liz viverá diante de vós a bela Mara Amada.

MARA AMADA – Mara Amada, mujer completa, desejada e aplaudida, la major artista de toda La Europa.

LEANDRO – Na verdade é uma atriz falida, enganada por todos e Amada por ninguém.

(Rose apresenta Welerson, despistando a atenção.)

ROSE – Senhoras e Senhores, nosso grandíssimo Welerson Filho viverá a primeira voz da Companhia, Vicente Valadão:

VICENTE – Elegante, com tudo grande. Quando entra no palco, as mulheres se desesperam. Gigante demais para essa pequena companhia.

ROSE – Um grande canalha. Esse é capaz de enganar a própria sombra, um enorme vigarista!

(Saem Rose e Leandro.)

WELERSON E ROBERTA – E continuando nossa programação, chamamos Tatiane Moraes e Renata Paixão.

WELERSON – Tatiane Moraes, discípula de Sandy e Júnior, dona de voz cantante, a mais rica entre nós... Tatiane viverá a doce Lucinha Artes.

LUCINHA – Sou moça muito bem nascida sim, papai tem grana que não tem mais fim. Trabalho duro eu não conheço não, papai quem banca todo esse vidão.

WELERSON – Papai quer mesmo que ela suma de casa, menina chata e mal criada nem o circo suportará.

ROBERTA – Do outro lado, ela que pesquisa a máscara e o ritual, samba no terreiro e não pára na encruza, Renata Paixão viverá Dona Almerinda.

ALMERINDA – Essa tem um coração bão. Gosta do povo que mexe com arte. Se deixar, conversa vai e vem noite adentro.

ROBERTA – Fofoqueira e alcoviteira. Essa aí não passa de uma atriz frustrada que adora viver a vida dos outros.

(Em meio a uma árdua discussão/confusão, BAMBOLINA toma a cena calando a euforia das personagens.)

BAMBOLINA – Por essas e outras emoções, os senhores verão essa noite a peça que já dilacerou milhares de corações por todo o Brasil, o mundo e a Nigéria, apresento-vos o **melodrama**:

TODOS – CORAÇÃO MATERNO!

(Vinheta – “Coração Materno”.)

Primeiro Ato – Coração Materno

CAMPÔNIO – Minha idolatrada
Diga-me o que quer.
Por ti vou matar, vou roubar,
Quero provar que te quero,
Mas diga tua ordem, espero:
Por Ti Não Importa Matar Ou Morrer.

MARA AMADA – Se és verdad tua louca paixão
Parte já e pra mi vá buscar
De tu madre inteiro corazón!

BAMBOLINA – E a correr o campônio partiu.
Como um raio na estrada sumiu.
Chega à choupana o campônio
E encontra a mãezinha
Ajoelhada a rezar.
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha
Aos pés do altar.
Tira do peito sangrando
Da velha mãezinha
O pobre coração.
E volta a correr proclamando:

CAMPÔNIO – Vitória, Vitória,
tem minha paixão!

BAMBOLINA – Mas em meio a estrada caiu
E na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão
Sobre a terra,
o pobre coração...
Nesse instante uma voz ecoou:

MÃEZINHA – Magoou-te, Pobre Filho Meu
Vem buscar-me, Aqui Estou!

(Trecho da música “Coração Materno”.)

BAMBOLINA – E assim se encerra mais esse melodrama.

(Entram todas(os) da companhia.)

TODOS – Aqui estou, Aqui estamos e Aqui viveremos juntos eternas ilusões. Grupo Mito 8 de Teatro: Por dores e amores, com todo prazer, Por Ti Não Importa Matar Ou Morrer.

BAMBOLINA – Findo o espetáculo, não distante do picadeiro, nem tão perto da vida, ali, no camarim de mãezinhaaaaa...

CENA II – Admiradores do Teatro

ALMERINDA – Ôh de Casa, dá licença...

MÃEZINHA – Olha, se for artista pode ir embora que o dinheiro da bilheteria mal dá para pagar os contratados.

ALMERINDA – Eu, artista? Sou artista não, senhora. Quem dera...

MÃEZINHA – Então só pode ser AVON. Muito obrigada, mas pode ir.

ALMERINDA – AVON que nada, dona... coisa. É eu, a ALMERINDA que mora aqui do lado, no 236. Eu tô chamando tem um tempão, mas ninguém saiu aí eu fui... NOSSAAA!

MÃEZINHA – Santo Deus, que foi?

ALMERINDA – É a senhora mesmo que fez aquela véia no teatro ontem? Mas não parece nada, a senhora é tão nova, gatona. Eu pensei que fosse uma véia de verdade.

MÃEZINHA – Nova, eu? Quer dizer que você nem me reconheceu? Ora mas entre, não precisa tirar os sapatos, senta. Qual é mesmo o seu nome?

ALMERINDA – É ALMERINDA, às ordens!

MÃEZINHA – Sim, ALMERINDA, e a que devo a honra de sua visita?

ALMERINDA – Né nada não, boba! É que eu sou assim mesmo sabe. Chega um vizinho novo, vai que a pessoa tá precisando duma açúcar, um café, um óleo e tá com vergonha de pedir, né? Aí eu gosto de fazer amizade. Quando é artista então...

MÃEZINHA – Quando é artista então? (*questiona*).

ALMERINDA – Ai Dona Coisa... Porque sabe, Dona, meu sonho, mas meu sonho mesmo era ser artista. Teve uma vez que eu quase fiz parte dum grupo da paróquia. Eu ia fazer dessas vilona má, dessas vilona má que de tão mau até mata. Aí eu fiquei num tal de vô, num vô, vô num vô...

MÃEZINHA – E foi?

ALMERINDA – É claro que eu não! Cê acha que meu pai deixou eu ir atrás desse povo de teatro? Esse povo não arruma nada, nunca vai ganhar dinheiro na vida, deixa os cabelo crescer e começa usar roupa larga.

(MÃEZINHA *tosse desaprovando o comentário.*)

ALMERINDA – Aquilo era meu sonho. Subir num palco, aquelas roupa brilhando, aquela luz quente na minha cara, suando a minha testa toda. Decorar um texto desse tamanho, Ah! Eu ia ter medo era de não decorar o texto, e falar qualquer coisa.

MÃEZINHA – ALMERINDA, vou te contar um segredo. O público não sabe o que vamos dizer. Qualquer coisa que disser não fará diferença. Vai, aproveita que está no palco e faça uma cena, deixa eu ver.

ALMERINDA – Ah não dona, assim não. A senhora tá me deixando nervosa. Vamo falar de outra coisa que eu tô ficando com um calor. Um arrepio (*mudando de assunto*). O que a senhora tá cozinhando aí?

MÃEZINHA – Croquetes para o Bar do seu Adalberto. Só o dinheiro da bilheteria não paga as nossas contas, meu amor.

ALMERINDA – Isso é muito sofrimento D. Coisa, quer saber o que eu acho? Se eu fosse a senhora, largava esse negócio de circo, de teatro e ia fazer televisão. Tem muita mulherzinha à toa na televisão que nunca foi atriz de verdade. Mas a senhora é a melhor atriz que eu conheço.

MÃEZINHA – Ah minha cara ALMERINDA, a vida é fácil praqueles que escolheram o que fazer. Mas nós artistas não escolhemos nada, fomos escolhidos pela arte. O pessoal tem um ditado que diz que gente de circo tem serragem nas veias. E é mesmo. Teatro é uma coisa, viu? Conheço muita gente que se mandou. Foram tentar outra coisa, né? Uma coisa mais garantida e tal... Pois olha: quase todos acabaram voltando. É a serragem. Vai te dando uma tristeza... Você passa o dia todo esperando. Mas esperando o quê? Você sabe muito bem que pra você não vai ter nenhum espetáculo de noite, né? Mas assim mesmo você passa o dia todo esperando. E de noite... Ah, de noite é que é duro. De noite fica de noite mesmo, né? Tudo escuro, quieto... As luzes não acendem, não tem a cara do público, não tem as risadas... Não tem a festa! Você já foi a alguma festa que chegou lá não teve? Pois é igual. Daí é batata: você não aguenta, na primeira oportunidade, bumba, lá tá você com a cara pintada de novo.

VICENTE – Dolores, Dolores! (*gritando de fora*). Vá se aprontar que o teste vai começar em dez minutos. Deixe de conversa fiada e vamos trabalhar.

MÃEZINHA – Agora me dá licença, D. ALMERINDA, tenho um teste para fazer e os atores já estão chegando.

ALMERINDA – Oh D. Coisa, eu vô embora é nada (*emocionada*). Vô ficar ali perto do palco mesmo. Minha novena é só às oito. Dá tempo de vê ocês arrumando as coisa de teatro aí.

BAMBOLINA – Oh Mãezinha (*entrando*), tem gente chamando a senhora lá na porta.

MÃEZINHA – Então vamos D. ALMERINDA (*grita*). BAMBOLINA, diga que já estou indo.

(Saem ALMERINDA e Mãezinha. Entra BAMBOLINA.)

CENA III – Teste LUCINHA

BAMBOLINA – O Interesse, filho do tormento
De tão estranho e desordeiro
Anunciou seu casamento
Com a filha do dinheiro
O que eu quero dizer com essa asneira?
Acaba de chegar aí a menina LUCINHA
Corpo magrinho, voz de sabiá
Filha de pai rico, com dinheiro pra gastar
Pode ser a salvação da Companhia
Uma luz no túnel a brilhar.

(BAMBOLINA assovia para que entre LUCINHA. Logo após, aparecem Mãezinha e ALMERINDA.)

MÃEZINHA – LUCINHA? Lucinha Artes? Que honra recebê-la. Veio fazer o teste, minha querida?

LUCINHA – Sim, D. Dolores... Estou tão nervosa. Responda-me uma coisa, é um Musical?

MÃEZINHA – É sim. Mas não tenha medo, minha bela. Maestro?

ALMERINDA – MAESTRO? (*imitando Dolores*). É maestro que fala, né, D. Coisa?

(TESTE - coreografia - História de uma Gata - Saltimbancos)

MÃEZINHA – Bravo! Perfeito! Aplausos! Aplausos! Eu sabia que ia dar tudo certo, tenho olho clínico pra essas coisas. Eu te darei o melhor e maior papel em nosso melodrama. Você será a vilã em Coração Materno.

BAMBOLINA – Oh D. Mãezinha, mas esse papel não seria da MARA AMADA?

MÃEZINHA – Cala a Boca, BAMBOLINA, isso eu resolvo. Leva esse figurino aqui pra MARA AMADA que ela vai adorar!

ALMERINDA – Ela vai adorar! (*imitando Dolores*).

(*Apenas BAMBOLINA permanece em cena.*)

CENA IV - A Inveja no Teatro

BAMBOLINA – Quem chupa manga madura
Sabe o que vou dizer
Quanto mais gostosa a fruta
Mais fácil apodrecer.
MARA AMADA, decepcionada
Quase quebrou minha cabeça
Arrepiada, roxa de raiva
Afundou-se em tristeza
Sua inveja é tão grande
Que ameaça a redondeza.

(*Sai BAMBOLINA e logo entra MARA AMADA, roxa de raiva com o figurino novo na mão.*)

MARA AMADA – NO, no, nooooooooooooo! No Puede ser Madrecita, não puede ser... Desde que yo entrei nessa companhia de mierda, ouço madrecita dicer que nunca tiene dinheiro. Ahora, veja esto (*mostra o figurino*) veludo rico, veludo fino como yo nunca vi igual. Agora si, ela tiene denero? E quando yo pedi a ela para mudar mi número, NO! Siempre no. E me visto de trapos, e permaneço pobre para quê? Para que ahora ela compre veludo, cenários brilhantes para agradar essa novata sem peito, sem bunda, que não sabe pisar no palco. E tem mais, a novata levou el mejor papel do melodrama: La VILÃ! Nooooo (*pisa no figurino*)! Ni mesmo de veludo yo harei figuración para essa desgraçada, JAMÁS!

(*Sai MARA AMADA. Volta BAMBOLINA, trazendo uma mala e, tomando a cena, recolhe a roupa que MARA AMADA pisoteou. Enquanto BAMBOLINA fala, os outros se ajeitam para a cena do Roubo da Calcinha.*)

CENA V – O Roubo da Calcinha

BAMBOLINA – Já disse o poeta com razão:

Coração,
Coração é terra que não se pisa
Casa que não se habita
Água de não beber
Quem vive e sente uma paixão
Perde a hora, perde o chão.
Perde a noite, perde o trem
Perde até o que não tem...

BAMBOLINA – Continuamos espiando o camarim de MARA AMADA...

(Sai BAMBOLINA e deixa a mala no centro. Solo de Campônio procurando algo na mala.)

MARA AMADA – Aaaaaah! Que haces? Que tienes en lãs manos? Imbecil!

CAMPÔNIO – Eu juro, eu não peguei nada, eu juro!

MARA AMADA – Donde estás? Mostre?

(Sai Campônio, entram as(os) outros(as).)

VICENTE – Mas que gritaria é essa?

MARA AMADA – Donde estás tu hijo?

MÃEZINHA – Não sei, por quê?

ALMERINDA – Isso mesmo, ela não sabe por quê!

MARA AMADA – Pois trate de sabê-lo e hacer com que devolvas o que roubou de mi camarim, o yo iré a la policia.

MÃEZINHA – Pois trate de limpar essa boca para falar assim do meu filho.

ALMERINDA – É, não é pra falar assim do filho dela!

VICENTE – E o que foi que ele roubou, MARA AMADA?

MARA AMADA – No sé, quando yo vi ele estava a cá, roubando, y con las manos atrás, así. E después fugió!

MÃEZINHA – Mentira, meu filho seria incapaz de tocar em alguma coisa que não fosse dele.

ALMERINDA – Que não fosse dele...

MARA AMADA – Entonces o que hacia él, en mi camarim?

VICENTE – MARA AMADA, como ele conseguiu entrar em seu camarim? Que intimidade é essa que Campônio anda tendo com você? *(deixando transparecer ciúmes).*

MARA AMADA – Intimidade? Yo no soy mujer de dar intimidad a um débil mental.

MÃEZINHA – Débil mental é a puta que te pariu! *(parte para cima de MARA AMADA; os outros seguram.)*

ALMERINDA – É a puta que pariu ele!

VICENTE – Olha o público, olha o público, olha o púúúúblico!

(Começa uma discussão, todos saem de cena discutindo e somente Vicente permanece em cena, sempre repetindo “olha o público”. Então voltam Mãezinha e ALMERINDA.)

MÃEZINHA – O Público já está cansado de te ouvir dizer olha o público. Some daqui! *(fala para Vicente, percebendo o clima entre ele e MARA AMADA).*

VICENTE – É bom que você comprove a inocência de Campônio. MARA AMADA é uma excelente atriz e não merece passar por isso.

MÃEZINHA – Sai daqui agora! Me deixem sozinha. Todos vocês.

ALMERINDA – Isso aí, todos vocês!

MÃEZINHA – Você também ALMERINDA, sai!

(Somente Mãezinha em cena. De repente, ela ouve barulho e logo percebe que é Campônio se mexendo.)

CENA VI – Como se Cria um Assassino (I)

MÃEZINHA – Sai daí, Campônio, me devolve isso, sai daí Campônio!

CAMPÔNIO – Eu não peguei nada, Mãe, eu juro, eu não peguei.

MÃEZINHA – Tá bom, na força eu não vou ganhar. Eu sou só uma mulher fraca, desiludida. Você é um homão de quase trinta anos.

CAMPÔNIO – Trinta, a senhora sabe, não é? A senhora sabe que eu não posso mais ser o menino prodígio.

MÃEZINHA – Agora chega, devolve o que roubou da MARA AMADA e eu farei ela engolir tudo o que disse sobre nós.

CAMPÔNIO – Não dou. Não dou, não dou!

MÃEZINHA – Então é verdade, você é um ladrão? Mas eu sou uma idiota mesmo. De cidade em cidade, fiz de tudo pra te matricular numa escola e você sempre atrasado, nunca era aceito, nunca terminava o ano viajando com o circo. Tanta preocupação, pra quê? E quando estava em cena, era um olho no palco e o outro na barraca, pra ver se você estudava, se dormia cedo. E tudo isso pra quê? Pra que uma vagabunda qualquer fale na minha cara que você não presta. NÃÃÃO!

(Mãezinha pula em campônio e descobre a calcinha.)

MÃEZINHA – O que é isso campônio! *(vinheta revelação)*.

CAMPÔNIO – Não era pra senhora ver.

MÃEZINHA – Eu tenho nojo de você, seu asqueroso, nojento, eu te mato, eu te mato Campônio!

(Surra. Mudança de clima da cena. Campônio no colo de Mãezinha. Ela canta “Meu Primeiro Amor”.)

MÃEZINHA – Você é doente, meu filho. Pronto, passou, passou...

(Mãezinha canta para Campônio e depois saem de cena. Entra BAMBOLINA, que sola enquanto as(os) outras(os) arrumam o cenário.)

CENA VII – Como se Cria um Assassino (II)

BAMBOLINA – Qual a medida certa do perdão?

Com se cria a alma de um vilão?

A vida segue na companhia, calma pra inglês ver

Mas por dentro o fogo atíça,

Campônio quer liberdade

Por fora, o público clama por espetáculo de verdade.

Onde isso vai dar? Que tal acompanhar?

(Vicente e Mãezinha se maquiavam no camarim, entre uma cena e outra do melodrama.)

VICENTE – Dolores, onde está Campônio?

MÃEZINHA – Campônio, anda logo! Ai Valadão, tá dando certo, né? Ela fica no espetáculo, ela fica na companhia.

VICENTE – Deus te ouça, Deus te ouça...

MÃEZINHA – Já está pronto, está na sua hora, veste esse figurino aí.

CAMPÔNIO – Que isso?

VICENTE – É o figurino novo do Manoelzinho. Você nunca colocou tanta grana em cima do corpo, veste logo!

CAMPÔNIO – Eu não vou vestir isso aqui. Não vou, não vou, não vou! Enquanto a MARA AMADA não voltar para o papel dela.

MÃEZINHA – Campônio, meu filho, vista esse figurino que eu estou mandando!

CAMPÔNIO – Não vou, não vou! E tem mais, eu não vou subir nesse palco com aquela mulher estranha. Eu tenho vergonha.

VICENTE – Vergonha é roubar calcinha e não levar.

CAMPÔNIO – Olha aí mãe!

MÃEZINHA – Vicente! Parece que não sabe quando um assunto é sério!

CAMPÔNIO – E tem mais, eu sei de tudo.

MÃEZINHA – Tudo o quê, Campônio? Se não tem nada pra dizer é melhor não falar besteira.

VICENTE – Não... Pode falar. Fala Campônio! Pode falar...

CAMPÔNIO – Besteira não, senhora, tá me entendendo? Besteira não, senhora! A senhora tá querendo me jogar pra cima daquela mulher estranha. Eu não quero ela, eu quero a MARA AMADA.

VICENTE – Como é que é Dolores? E você, moleque, mais respeito com a MARA AMADA, ouviu? *(à Campônio)*.

MÃEZINHA – E se for isso mesmo, hein, que mal que tem? *(para Vicente)*.

CAMPÔNIO – Não vou.

MÃEZINHA – E se eu quiser resolver nossa situação de uma vez por todos e tirar a gente da merda?! (*ainda para Vicente*).

CAMPÔNIO – Mas resolver comigo?

DOLORES E VICENTE – Cala a boca Campônio!

MÃEZINHA (*enfrentando Vicente*) – Contigo sim! O que você fez até agora hein? Me diga? Você não tem nada a perder? Ou tem? Me diga, então, vai atrapalhar mesmo?

CAMPÔNIO – Chega! Quer saber, eu vou embora. Eu vou montar minha própria companhia e vou botar quem eu quiser pra estrelar, e a MARA AMADA vai beijar na minha boca... (*sonhando*).

VICENTE (*num rompante de ciúmes*) – Que beijar na boca o quê? (*disfarçando*). Mais respeito moleque!

(*Campônio arruma as malas e caminha para sair.*)

CAMPÔNIO – Eu vou embora para sempre!

MÃEZINHA – Você sabe o que acontece toda vez que vai embora pra sempre, né?!

CAMPÔNIO – Mãe, a senhora vai devolver o papel da MARA AMADA, e dizer pra ela que fui eu que pedi. Jura que vai, mãezinha, jura!

MÃEZINHA – Não, Campônio, eu decido quem eu coloco na minha companhia!

CAMPÔNIO – Por favor, mãe!

MÃEZINHA – Não, Campônio!

CAMPÔNIO – Ai, eu estou passando mal, ai, ai...

VICENTE – Deixa de frescura moleque!

CAMPÔNIO – Tá me dando aquilo de novo, mãe!

MÃEZINHA – Veste isso logo! A gente conversa depois do espetáculo!

CAMPÔNIO – Eu odeio a senhora, Mãezinha! Eu odeio a senhora! EU ODEIO A SENHORA!

(*Trilha de suspense num crescente. Campônio sai.*)

CENA VIII – Ato Dois de Coração Materno

BAMBOLINA – Ah o Teatro...

No Brasil, no Mundo e no Pará
Abrem-se as cortinas
Contam mentiras da vida, da morte, da sorte.
E todos fingimos que acreditamos
A companhia apresenta o ato II de Coração Materno
LUCINHA, doce menina, no papel da temida vilã.
MARA AMADA, cheia de ódio e terror
Fazendo mocinha, com ternura e amor?
A quem querem convencer? A mim? A vocês?
Vejam...

(Vinheta “Coração Materno”. Cena do melodrama Coração Materno. LUCINHA tenta fazer o papel da vilã, mas fica nítido que não consegue. MARA AMADA debocha no papel da mocinha. Evidencia-se a inversão dos papéis do melodrama. BAMBOLINA faz o papel do ponto.)

LAZINHA – Eleonora! Como está? Fez boa viagem? Sente-se!

ELEONORA – Ah, Lazineha, tu sabes como yo soy muy ciumenta. Usted no sabe se há aqui alguna caipirinha interessada em mi marido?

LAZINHA – Oh, não! Terêncio quase não sai de casa. Você deve estar cansada, vou arrumar o quarto *(sai)*.

ELEONORA – Não estou cansada. Eu prefiro ficar ao lado do mi maridinho.

TERÊNCIO *(para Mara Amada)* – Pare com isso! *(voltando ao texto)*. Já disse que vim aqui tratar de negócios, negócios.

ELEONORA – Mas Terêncio, notei usted diferente desde que lleguei e, se no me engano, notei diferença em los ojos de Lazineha también.

TERÊNCIO – Miserável, toma *(tapa)*. Duvidar de mim tudo bem, mas não permito que duvides de Lazineha.

LAZINHA – O quarto está pronto *(entrando)*. Mas o que é isso? Você chorou, queridinha?

ELEONORA – Poeira nos ojos, mi querida, e también en la alma... *(sai)*.

LAZINHA – O que fez a Eleonora?

TERÊNCIO – Lazineira, depois da festa irei embora (*segurando sua mão*). Não suporto ficar perto de você sem poder abraçá-la. Tendo-te perto de mim, nada mais existe nesse mundo.

LAZINHA – Nem mesmo Eleonora?

TERÊNCIO – Nem mesmo Eleonora!

(Abraçam-se; entra Eleonora.)

ELEONORA – Nem mesmo yo, Terêncio? NO! No se desenlacem. É feo falar de su prima, una mujer solteira, mas não é feo que ella se entregue así, como una qualquier.

TERÊNCIO – Cala-te e parta. Vá arrumar-se para a festa.

ELEONORA – A minha festa termina aqui, voy embora hoy mismo.

LAZINHA – Já que vai, não conte nada a ninguém.

ELEONORA – Não morrerei sozinha con esta dor, yo voy embora, mas antes de partir, todos na Vila ficarão sabendo, contarei a todos!

TERÊNCIO – Miserável, toma! (*tapa*). Vamos, Lazineira e vá se acostumando. Mulher ciumenta comigo é assim.

(Finda-se o ambiente “Coração Materno”. Todas(os) entram entusiasmadas(os) e aplaudindo.)

MÃEZINHA – Bravo, Bravo! Vamos aplaudir a mais nova atriz revelação. A melhor atriz que eu já conheci nos últimos 50 anos.

ALMERINDA – Deus conserva, viu. Bênzadeus. Eu era desse jeito aí oh (*tapa na bunda de LUCINHA*), durinha desse jeito também. Ôh, tempo bão gente...

MÃEZINHA – BAMBOLINA! (*chamando*).

(BAMBOLINA fala para o público com as flores nas mãos.)

BAMBOLINA – Onde já se viu, flores! Essa foi a pior vilã de todos os tempos. Tedesco, Hoitman, Bracho, Altiva, Branca, devem estar se remoendo nos caixões e prisões. Essa atriz fajuta não engana nem um palhaço, opa!

(BAMBOLINA entrega as flores.)

MÃEZINHA – Entregue a ela Campônio, vamos comemorar. Campônio, o que você disse que diria à LUCINHA, hã?

CAMPÔNIO – TOMA!

MÃEZINHA – Mas, então, minha querida. Diga o que você achou? Do teatro, do palco, das luzes, dos aplausos?

LUCINHA – Eu quero isso pra minha vida! Ficarei aqui para sempre!!!

(Palmas, todos saem conversando. Em cena apenas BAMBOLINA e MARA AMADA, que ignora a presença de BAMBOLINA.)

CENA IX – A Trama

BAMBOLINA – Vão-se os dedos, ficam os anéis.

Cortam-se os queijos, põem nos pastéis.

Ah, isso é ditado pra bom perdedor

Vingança é palavra que arde sem dor...

Ahora me voy, o público precisa de ar

Para engolir la trama que vai se mostrar...

(Sai BAMBOLINA. Entra Vicente.)

MARA AMADA – Noooooo! Ela és una VACA!

VICENTE – Eu te disse MARA AMADA. Todos aqui dando um duro danado, para Dolores colocar essa mulherzinha no topo do elenco.

MARA AMADA – Pero, yo lo digo, ella me paga, y muy caro.

VICENTE – Ora, você e todos esses outros são uns borra botas. Falam e falam. Mas para aparecer mais que a Dolores, só pintando a bunda de vermelho. Cansei, vou-me embora. ADEUS!

(Vicente começa a arrumar as malas.)

MARA AMADA – También estoy cansada, pero sairsse assi... A donde iremos?

VICENTE – Iremos? Onde pensa que você vai, MARA AMADA? *(rindo)*. EU vou embora sozinho. Não nasci pra ser capacho de mulher.

MARA AMADA – No estoy comprendendo...

VICENTE – E pare de falar com esse sotaque ridículo. Se pelo menos soubesse falar direito.

MARA AMADA – Seu filho da puta!

(VICENTE agarra o braço de MARA AMADA.)

MARA AMADA – Me larga! Se não fosse você, eu estaria até agora brilhando nos palcos da Europa.

VICENTE – Desde quando atriz de rebolado da última fileira do Paraguai faz sucesso?

MARA AMADA – Vicente, seu maldito! Até em casamento você falou!

VICENTE – Deixe de ser imbecil. Você é bonita, um corpo maravilhoso. Pensei que no Brasil algum rico se interessaria por você. Ou então que o Teatro pudesse nos tornar ricos. Mas não. Estamos aqui, mergulhados num monte de merda. Eu vou embora! *(sai)*.

MARA AMADA – Então sai, saaaaaai! Vai embora!

(Marcação: papel da vilã sofredora. Entra trilha.)

MARA AMADA – Nããão, não, minha vida. Eu te amo, fica comigo, fica, fica? Pelo amor de Deus! *(mudança de clima)*. Você tem razão, a culpa é dela.

VICENTE – Precisamos tirar ela da jogada. Com ela fora da jogada, a companhia é nossa! Não é grande coisa, mas tem os cenários, os figurinos. Podíamos fazer o nosso próprio espetáculo. Temos que riscar ela do mapa, apagar ela.

MARA AMADA – Mas como é que se apaga uma pessoa?

VICENTE – APAGANDO!

(Risada do vilão, posição do tango – Trilha TANGO.)

MARA AMADA – Não, isso não! Acabaríamos presos. Daí nem companhia, nem nada.

VICENTE – E quem disse que nós apertaremos o gatilho? *(rindo)*. O filho dela *(suspense)*. A maneira com que ele te olha, te persegue. Ele está cego por você, MARA AMADA. Fará qualquer coisa pra tê-la em seus braços. Pede pra ele qualquer coisa. Pede... flores *(suspense)*.

(Ambos, em assombrosa gargalhada de vilã e de vilão, saem.)

CENA X – Como se Cria um Assassino (III)

BAMBOLINA – “Você me vira a cabeça, me tira do sério”

TchanRaaaaaan!

Pensaram que eu ia soltar mais um monte de palavras?

Enchê-los com minhas premonições e pensamentos?

Não, agora os atos falam por mim

É loucura quem comanda vosso espetáculo, eu não!

MARA AMADA – Que haces?

CAMPÔNIO – Cadê, cadê aquela, a vermelha? Cadê?

MARA AMADA – Ai, ai, ai... Já me llevaste todas, ni tengo mas o que vestir.

CAMPÔNIO – Então não veste nada (*agarra MARA AMADA*).

MARA AMADA – Larga-me, no quiero, larga-me! (*pausa*).

MARA AMADA – Mire Campônio, mire. Precisamos hablar...

CAMPÔNIO – Te dou mais flores, te dou o céu, te dou o mar, pra ganhar seu coração...

MARA AMADA – CALA-TE! Ouça... Soy una mujer tão solitária, triste, abandonada. Yo mismo tengo que cuidar de mi vida.

CAMPÔNIO – Eu cuido de você. Eu cuido de você, MARA AMADA. Eu te dou todas as flores do mundo.

MARA AMADA – Estúpido! Ninguém vive só de flores. As flores murcharón, pero las joyas, o centro del picadeiro, una grande companhia, essas coisas não morrien nunca. (*pausa*). Se hace tudo por mi, Yo quiero La companhia, compreende?

CAMPÔNIO – Hã???

(MARA AMADA faz que vai tirar a roupa. Campônio se aproxima lentamente como um animal.)

MARA AMADA – Arrrgh, usted no comprendes NADA! Sai, sai, sai, sai!

CAMPÔNIO – Não, eu te dou tudo, tudo, tudo que você quiser.

MARA AMADA – Entonces, repita comigo: MARA AMADA, la grande estrela del Brasil, yo serei La grande estrela do Brasil, REPITA!

(Cena de sobreposição de falas. Campônio ergue MARA AMADA em seu colo.)

MARA AMADA – Quando La ordinária da su Madre Morrer!

CAMPÔNIO – Morrer? Mãezinha?

MARA AMADA – Si.

CAMPÔNIO – Não!

(MARA AMADA faz que sai.)

CAMPÔNIO – MARA AMADA, a grande estrela do Brasil...

MARA AMADA – Ouça, mi ninito feo, o corazón de madrecita, entendió?

(Campônio tocando os seios de MARA AMADA.)

MARA AMADA – llá hice la cena muchas vezes, no será preciso ensaio, tu consigues, yo sei. Quiero aquele corazón ainda quente em mis manos *(trilha suspense)*.

(MARA AMADA sai de perto de Campônio.)

CAMPÔNIO – MARA AMADA, a grande estrela do Brasil. Só mais uma coisinha. Por favor, aquela... a vermelha.

(Abaixa-se a luz, MARA AMADA tira a calcinha. Campônio sai saltitante. MARA AMADA gargalha em seu momento Vilã.)

CENA XI – Ilusão e Crise no Teatro

BAMBOLINA – Respeitável público!

Chegou a hora de nossa melhor atração.

Não tem bunda no chão

Nem rugido de Leão

Trago nas asas da ilusão

Uma pequena interrogação

O que ainda estão fazendo aqui? Se tudo isso é uma ficção,

Por que ainda não estão vivendo a realidade?

Que Rufem os tambores!

CAMPÔNIO – Que Brilhem os Amores!

BAMBOLINA – Que “Matem” os atores!

CAMPÔNIO – Que Matem os atores, matar os atores? Agora, já?!

BAMBOLINA – AMEM os atores Campônio! Foi isso que eu disse. Amem os atores! Amem os atores e questionem o teatro. Essa arte é um sonho, passou, esse palco é a vida, eu sou! Esta noite serraremos vivo o ex-menino prodígio.

BAMBOLINA – Mãos para o alto!

Concentração, vamos lá! Atenção às palavras mágicas:
“Lâmina de ZASTRITUPACIGUARA
Corte a solidão, o medo e o terror
E Tire desse peito todo o meu...”

CAMPÔNIO – NÃO! Mãezinha, mãezinha, não deixa. Ave Maria cheia de Graça. NÃO!

BAMBOLINA – Quer saber, deixa comigo (*vai à frente*).

Senhoras e senhoras, vejam aquele homem.
Eis diante de vós um fraco,
um homem que não honra suas promessas.
UM FRANGO DESPENADO... (*delirando*)
com pedaços de salsinha, um pouco de orégano
e leve ao forno com três colheres de... (*nota o distanciamento*).
Não importa!
O teatro seleciona seus operários.
Para pisar aqui, senhores, para deitar nessa madeira,
é preciso coragem, audácia, astúcia
e CACHAÇA.
Eu me sacrifico pelo teatro!

CAMPÔNIO – “Lâmina de ZASTRITUPACIGUARA

Corte a solidão, e o medo e o terror
E tire desse peito todo o meu... o meu...”
ARRRRG!

BAMBOLINA – Ahhhh! Campônio, isso é teatro! Não é verdade, é tudo uma ilusão. Acalme-se.

CAMPÔNIO – Não é agora? Eu achei que fosse agora, a cena...

(*Campônio, confuso, larga a espada e sai correndo. BAMBOLINA pega a espada, como na famosa cena de Hamlet.*)

BAMBOLINA – Sinto muito senhores, sinto com razão.
Mas no *Youtube* tem muitos vídeos de mutilação.
Fiquem a vontade, eis a questão.
O SHOW CONTINUA
E na próxima atração:
Despedida, traição e anúncio de pobreza
Marcam com tristeza a próxima atração.

CENA XII – Despedida de LUCINHA

MÃEZINHA – Dez, vinte, setenta... (*contando o dinheiro da bilheteria*). Até que enfim a bilheteria rendeu alguma coisa! Até que enfim...

LUCINHA – Boa noite.

MÃEZINHA – Olha meu amor, se é artista pode ir embora que o dinheiro da bilheteria mal paga os contratados (*continua contando e ignora quem entra*).

LUCINHA – Posso falar com a senhora?

(*MÃEZINHA resmungando.*)

LUCINHA – Dolores Prazeres!

MÃEZINHA – Se é da Avon pode... (*percebe quem é*). Lucinha Artes!

LUCINHA – LUCINHA *SONG* é meu novo nome, obrigada. A senhora está muito ocupada?

MÃEZINHA – Mas é claro que não, meu amor. Ainda mais para tão ilustre personalidade. Sente-se. Só não repara a bagunça, sabe como é casa de pobre... Ainda mais em dia de espetáculo, é o tira roupa, põe roupa que nem Cristo aguenta. Campônio falava de você agora a pouco. Gostou das flores? Maravilhosas!

LUCINHA – Eu só queria uma palavrinha com a senhora antes de ir-me embora.

MÃEZINHA – Mas onde será que ele se meteu...? Aposto como tá lá no camarim dele sonhando, né? (*na direção da porta*). Campônio... Ó BAMBOLINA, me chama ali o... (*volta-se caindo em si*). Embora?!

LUCINHA – Sim. Amanhã venho buscar o cenário, figurinos, plumas, a senhora sabe o que é. Por favor, mande separar tudo, tá?

MÃEZINHA – Vai montar Companhia, né?

LUCINHA – Companhia?! Não... São uns amigos que inventaram de dar uma festa a fantasia lá no clube e me pediram o material. Aniversário de um deles.

MÃEZINHA – Então por quê?

LUCINHA – Porque são muito amigos do papai, eu não ia dizer que não...

MÃEZINHA – Não, não é isso.

LUCINHA – O que?

MÃEZINHA – Você... Ir embora assim... Alguém fez alguma coisa errada? Que você não gostou? Eu dispenso agora. Agora mesmo. Diz quem foi?

LUCINHA – Não é nada disso...

MÃEZINHA – O cenário... Você não gostou dos cenários...

LUCINHA – Olha...

MÃEZINHA – Ah, já sei! Não, não, não, não precisa me dizer mais nada que eu já sei. São os figurinos. Mas é claro que são os figurinos. Mas olha que coisa mais engraçada, meu amor... pois você sabe que eu já tava mesmo, há muito tempo, pra te sugerir que a gente mudasse todas as roupas que você usa no espetáculo... Hoje mesmo eu passei numa loja ali da vinte e cinco e vi uma renda gripir, meu amor... Linda, linda, linda... E francesa mesmo, hein?! Daquela que está se vendo que é da legítima...

LUCINHA – Dolores, por favor...

MÃEZINHA – Pois assim que eu bati os olhos na renda, eu disse pra mim mesma: essa foi feita de encomenda pra segunda entrada de LUCINHA...

LUCINHA – Não adianta, Dolores (*forte*). Não adianta: esta é a última cena que eu faço neste espetáculo.

MÃEZINHA – Mas por quê?

LUCINHA – Bem... (*algum embaraço*).

MÃEZINHA – Diga, meu amor, diga. Neste mundo tem remédio pra tudo, só não tem remédio pra morte.

LUCINHA – Bem, é que eu não queria dizer nada pra não parecer grosseira.

MÃEZINHA – Grosseira?!

LUCINHA – Olha, Dolores, pra falar sinceramente, isto tudo daqui não tem mais sentido.

MÃEZINHA – Isto tudo?!

LUCINHA – É. Este teatro. Este tipo de teatro que você faz.

MÃEZINHA – Está errado, é? (*sincera*).

LUCINHA – Não é propriamente errado... Ouça: desde que eu me interessei pelo negócio, eu procurei conversar com algumas pessoas... Na verdade eu conheci muita gente e andei lendo algumas coisas e... Dolores, o que é que você sabe sobre técnica, interpretação? (*diretamente*). Técnica de corpo, de voz? Plasticidade. O que é que você sabe sobre Stanislavski, Grotowski... sobre métodos de interpretação? Hein?

(*MÃEZINHA fica olhando para ela.*)

MÃEZINHA – Bom, quer dizer... Eu bem que sempre achei que a gente precisa estudar, que é pra ser alguém na vida... Mas sabe como é: a gente era sempre trabalhando, né? E eu via como os outros faziam, né? E ia fazendo... Olha, eu já nem me lembro... (*tentando relaxar*). Eu já nasci no palco, meu amor, nem me lembro quando foi a primeira vez que...

LUCINHA – Você precisa parar de repetir isso...

MÃEZINHA – O que?

LUCINHA – Ter nascido num palco não te dá o direito de permanecer nele a vida toda. E quer saber? Eu sou uma mulher atual, entende? Moderna. Estamos na época da tecnologia, das grandes massas. Não quero que minha mensagem atinja apenas umas pouquinhas centenas de pessoas cada noite. Quero que ela atinja centenas e milhares de pessoas de uma vez só. É muito mais lógico. Muito mais prático. Por isso eu agora vou ser atriz de cinema e televisão. Por falar nisso, eu já tô atrasada pra reunião (*olha, de repente, para o relógio*). Estou tratando com papai da compra de um canal de TV. Adeus, Dolores (*vai saindo*).

MÃEZINHA – Lucinha Artes (*firme*).

LUCINHA – Song. LUCINHA SONG, por favor. Eu mudei meu nome. Achei este mais contemporâneo.

MÃEZINHA – Seja lá qual for o seu novo nome, a sua nova profissão... (*sem olhar para Lucinha*). Mas não seja mal criada com as pessoas (*o público*). Não são muitas... são pouquinhas... mas elas te deram toda a atenção até agora.

CENA XIII – A Força do que Tem que Ser

VICENTE – Dolores, não tem mais jeito.

MÃEZINHA – Não me enche o saco. Aquela putona perfumada! Ela sabia que era nossa única chance, a única forma da gente melhorar. E você pensa que ela se importou? Não! Saiu por essa porta, dura que nem pedra.

VICENTE – Vamos Dolores, tá em cima da hora! (*pressionando*). Você precisa estar lá quando as cortinas se abrirem.

MÃEZINHA – Aquela ordinária nem se importou, saiu levando tudo que tínhamos de melhor, os figurinos, os cenários...

BAMBOLINA – Oh, Dona Mãezinha... (*de fora*).

VICENTE – A cena, Dolores! Está na hora!

MÃEZINHA – E nós?

VICENTE – A cena! (*desconcertado*).

ALMERINDA – Cadê a senhora, D. Coisa? (*de fora*). Vem pro palco, diacho, tá cheio de gente!

MÃEZINHA – Pera aí... Ela disse que não faço mais sentido, Vicente! Você acha que eu não faço mais sentido?

VICENTE – Acho!

MÃEZINHA – Eu não vou mais pr'aquela cena, eu vou ficar aqui.

VICENTE – Anda logo, Dolores. Não faça isso! (*pegando Dolores pelo braço.*)

MÃEZINHA – Me larga! Você é um cafajeste! Nunca ligou para a companhia, para o espetáculo, nunca ligou pra mim!

VICENTE – Não é verdade. E você sempre soube de tudo.

MÃEZINHA – Eu não sabia!

VICENTE – Sabia sim! Todo mundo sabe!

MÃEZINHA – Eu me esqueci.

VICENTE – Agora chega! Chega!

MÃEZINHA – Eu não vou para a cena, eu vou ficar aqui!

VICENTE – E depois?

MÃEZINHA – Depois? Depois a gente começa outra vez... E começa, e começa. Você entra de novo!

VICENTE – Até quando?

MÃEZINHA – Pra sempre... Sempre não existe, né. Vicente, eu tenho medo!

VICENTE – Você sempre foi uma mulher forte... (*desafiando*).

MÃEZINHA – Parece só, mas eu não sou. Não tenho forças para mudar isso.

VICENTE – Isso é o que tem que ser.

MÃEZINHA – Como será?

VICENTE – É como sair de cena. Só isso!

MÃEZINHA – É um lugar pra onde a gente tem que ir sozinha. Tão sozinha. É como noite que não tem espetáculo, quieta, escura... Deve ser só isso mesmo!

VICENTE – O quê?

MÃEZINHA – Como sair de cena. Só isso!

(Mãezinha sai à frente. Vicente ainda fica numa leve pausa dramática em cena e, pós suspiro profundo, deixa o palco. Entra BAMBOLINA.)

CENA XIV – O Assassinato

BAMBOLINA – Quis o homem despertar o tempo

Pé ante pé, invadiu a morada do passado

Pisou nas barbas do presente, tão carente de si

Mas quando levantou os cobertores

Era o futuro quem dormia, mudo, morto, mal pago!

NO PALCO,

Último ato de Coração Materno

Ali, a farsa da vida engole a poesia

Para cuspir em Campônio e Mãezinha

A trágica cerimônia do Adeus...

(Vinheta Coração Materno - BAMBOLINA faz o ponto e fica confuso. Campônio e Dolores estão fora de si.)

A VELHA MÃE – Que tens, meu filhinho?

O FILHO TORTURADO – Nada!!

A VELHA MÃE – Tua mãe cansada ajudar-te quer.

CAMPÔNIO – Mãe... *(tenso)*.

MÃEZINHA *(perturbada)* – Ajudar-te quer *(tenta recompor-se)*.

A VELHA MÃE – Tua mãe cansada ajudar-te quer *(mais alto)*.

O FILHO TORTURADO – Tenho algo a me torturar: Causo-te tristezas por uma mulher... *(com dificuldade)*.

CAMPÔNIO – Mãe... *(transtornado)*.

A VELHA MÃE – Tristezas?!

CAMPÔNIO – Não, mãezinha...

A VELHA MÃE – Tristezas?!

CAMPÔNIO – Mãe, me ouve, pelo amor de Deus...

A VELHA MÃE – Tristezas?! *(com enorme dificuldade)*.

MÃEZINHA – No ano que o cometa apareceu. Me lembro... Mas só dava pra ver o campo. O campo, Campônio *(faz parte da marcação estabelecida e quebra)*.

(MÃEZINHA, de repente, retoma a marcação estabelecida.)

A VELHA MÃE – AS FLORES DO ALTAR!

O FILHO TORTURADO – SOU SINCERO...

A VELHA MÃE – ROUBASTES?!

O FILHO TORTURADO – QU'IMPORTA?

A VELHA MÃE – QUE TRISTE SABER!

MÃEZINHA – O campo. Por que eu não consigo ver o campo?

A VELHA MÃE – QUE TRABALHO ME DEU PRA ENCONTRAR.

MÃEZINHA – O mundo não vai acabar. É só o motor do caminhão. As gostas da chuva na lona. É só a chuva...

A VELHA MÃE – ESSAS FLORES! NÃO É A ESTAÇÃO... PRA SANTINHA...

MÃEZINHA – A dor... Da dor eu me lembro agora. Aqui na minha barriga. Queima aqui. Queima.

CAMPÔNIO – Mãe, pelo amor de Deus, me ouve... Me ouve, mãe... *(alucinado)*.

A VELHA MÃE – E EU POSSO APOSTAR QUE TU DESTES...

CAMPÔNIO – É a história, mãe. Eu não posso mudar, mãezinha. Ninguém pode.

A VELHA MÃE – É ERRADO.

CAMPÔNIO *(delirante)* – Aaaaaiii *(sofredor)*...

A VELHA MÃE – AMOR TÃO LOUCO ASSIM NÃO SE VIU!

CAMPÔNIO TORTURADO – SIM, MÃEZINHA, ESSE AMOR ME TORNOU NUM DEMENTE, NUM MONSTRO. Num monstro... num monstro... num monstro... num monstro... *(arranca do peito sangrando, da velha mãezinha, o pobre coração)*.

MÃÃÃNHÊÊÊÊ!!! *(Num grito dilacerante – sobe-se a trilha – imagem de pietá às avessas.)*

(Entram todas(os) assustadas(os) e encobrem Campônio e Dolores. Burburinho de falas. MARA AMADA e VICENTE vêm a frente e anunciam novos números, disfarçando para o público a morte de Mãezinha. Saem todas(os), menos BAMBOLINA, que fica.)

(BAMBOLINA tirando a máscara; o Ator tira o nariz de palhaço.)

ATOR – Era uma vez... Mas eu me lembro como se fosse agora. Eu queria ser trapezista, minha paixão era o trapézio. Me atirar lá do alto na certeza de que alguém segurava minhas mãos, não me deixando cair. Era lindo, mas eu morria de medo, eu tinha medo de tudo quase. Cinema, parque de diversão, circo, ciganos... Essa gente encantada que chegava e seguia. Era disso que eu tinha medo, do que não ficava pra sempre.

GRUPO MITO 8

apresenta:

Por ti não importa
MATAR OU MORRER★

Texto de Rafael Lorrán - uma livre adaptação inspirada na obra
Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu de Carlos Alberto Sofredini

DIREÇÃO

»» MARIA DE MARIA ««



fronteiras entre a arte e a vida. Uma história que se vale da ironia, comicidade e crítica que só o melodrama, em sua natureza burlesca, pode provocar.

1.2. CONCEPÇÃO DO ESPETÁCULO

A montagem "Por Ti Não Importa Matar ou Morrer" é fruto do encontro do Grupo Mito 8 de Teatro com a atriz e diretora Maria De Maria, e surge da vontade de investigar - em uma encenação contemporânea - elementos do melodrama e do circo-teatro, estilos de forte apelo popular e de atuação exagerada, caracterizados por uma estrutura bem definida e de códigos simples. Essa montagem pretende trazer à tona discussões acerca do fazer artístico, da fusão estética, e do conflito entre tradição e contemporaneidade, proporcionando ao espectador ampliar seu repertório de linguagens teatrais, a partir da compreensão do jogo de cena que é estabelecido.

1.3. CENÁRIO

O cenário centraliza-se em uma lona de aspecto amarelado, a modelo de um picadeiro de pequenos circos-teatros brasileiros da década de 60. Toda a ação da peça, com uma cortina que simula as empanadas que cobrem o fundo de cena para as atrizes e os atores, adornadas com flores, enfeites, lâmpadas incandescentes e pisca-piscas, compõe o ambiente barroco de uma companhia de circo em decadência. As atrizes e os atores ainda carregam cada uma(m) a sua mala, que vai também compondo diferentes arquiteturas no desenrolar das cenas.



1.4. ILUMINAÇÃO

Criada para ser executada de forma bem artesanal, é composta por garrações de vinho, partidos ao meio em formação da ribalta, duas torres laterais com carcaças de refletores pares 56, foco 5, com potência de 300W, luzes pisca-piscas em adorno ao cenário, um refletor de laser que projeta corações em determinadas cenas e 36 lâmpadas incandescentes que fazem a geral e a composição com o cenário.

1.5. FIGURINOS

A criação do figurino partiu da concepção de sobreposições de roupas antigas. Recolhidas em brechós, passaram por um processo de customização para um aspecto envelhecido e desgastado, tendo como referência o estilo barroco e kitsch.

1.6. FICHA TÉCNICA

Direção: Maria De Maria

Dramaturgia original: Carlos Alberto Soffredini

Adaptação do texto original: Rafael Lorrán

Iluminação: Camila Tiago

Operação de Luz: Giovana Parra /Júlia Leão /Tamara dos Anjos

Cenografia: Emilliano Freitas

Figurinos: Letícia Pinheiro

Costureira: Mao Minillo

Sonoplastia (criação e operação): Eluhara Resende

Preparação Corporal: Ana Carolina Tannús



Ações Pedagógicas de Mediação: Vilma Campos
 Orientação Dramatúrgica: Luiz Leite
 Oficina de mímese corpórea: Ana Elvira Wuo
 Oficina de técnicas circenses: Jarbas Siqueira
 Criação de Arte Gráfica e Fotografia: Rafael Michalichem
 Registros em outros projetos: Thaneressa Lima, Ninguém dos Campos, Dalvo Leão, Ismaley Viana.

Elenco:

Anderson Rosa /Rafael Patente /Welerson Filho - Vilão/Galã
 Débora Helena /Ernane Fernandez - Niais/Cômico
 Leandro Alves - Mocinho/Ingênuo
 Renata Paixão - Caricata
 Roberta Liz - Vilã/Cínica
 Rose Martins - Dama Galã
 Tatiane Morais /Gabriela Neves Guimarães - Mocinha/Ingênuo

1.7. HISTÓRICO DE APRESENTAÇÕES

Data	Local	Evento
Fevereiro/2015	Tenda do E - Bloco 3M Universidade Federal de Uberlândia/UFU	Circulação do Estágio de Atuação/Interpretação em espaços escolares - UFU
Fevereiro/2015	E. M. Josiane França - Uberlândia/MG	Circulação do Estágio/UFU
Fevereiro/2015	Escola Municipal Cecy Cardoso - Uberlândia/MG	Circulação do Estágio/UFU
Fevereiro/2015	ESEBA - UFU Uberlândia/MG	Circulação do Estágio/UFU
Fevereiro/2015	Escola Municipal Ladário Teixeira - Uberlândia/MG	Circulação do Estágio/UFU
Fevereiro/2015	Escola Municipal Prof. Leôncio do Carmo Chaves - Uberlândia/MG	Circulação do Estágio/UFU
Fevereiro/2015	Cruzeiro dos Peixotos - Uberlândia/MG	Circulação do Estágio/UFU
Março/2015	Ponto dos Truões - Uberlândia/MG	27 de março - Dia Internacional do Circo e do Teatro



GRUPO MITO I
Por ti não importa
MATAR OU MORRER

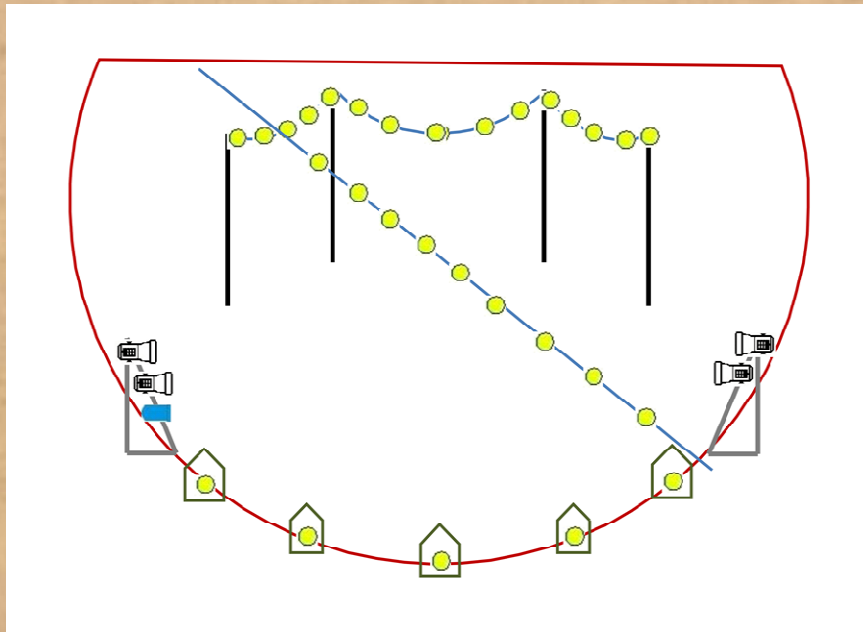
Junho/2015	Escola Livre do Grupontapé de Teatro Uberlândia/MG	Temporada de apresentações
Julho/2015	Tenda do E - Bloco 3M Universidade Federal de Uberlândia/UFU	IV Mostra de Teatro Escolar do Curso de Teatro - UFU
Agosto/2015	Mundo Circo - Uberlândia/MG	Festival Mundo Circo
Agosto/2015	Araguari/MG	Projeto Teatro Céu das Artes
Setembro/2015	Monte Carmelo/MG	Projeto Nau de Dionísio/UFU
Setembro/2015	Ponto dos Truões - Uberlândia/MG	Mostra Casa Aberta Trupe de Truões
Julho/2016	Escola Municipal Professora Orlanda Neves Strack - Uberlândia/MG	Projeto Mais Cultura nas Escolas - Trupe de Truões
Agosto/2016	Catalão/GO	Mostra de Teatro de Catalão/GO
Setembro/2016	Universidade Federal de Uberlândia	II Mostra de Teatro de Uberlândia e Região Menção Honrosa ao Grupo pela unidade da atuação e dos elementos cênicos Programação paralela local
Novembro/2016	Ponto dos Truões	X Congresso da ABRACE / UFU
21 Abril/2017	Distrito de Tapuira Prç. Said Jorge	Programa Municipal de Cultura de Uberlândia 157/2016
22 Abril/2017	Distrito de Cruzeiro dos Peixotos - Salão Comunitário	Programa Municipal de Cultura de Uberlândia 157/2016
23 Abril/2017	Distrito de Miraporanga Quadra da Escola Domingas Camim	Programa Municipal de Cultura de Uberlândia 157/2016
28 Maio/2017	Distrito Martinésia Prç. São João Batista	Programa Municipal de Cultura de Uberlândia 157/2016
04 Junho/2017	Araxá Teatro SESI	Edital CODEMIG 1/2017
10 e 11 Junho/2017	Ponto dos Truões	Mostra Casa Aberta Trupe de Truões
18 Junho/2017	Patos de Minas Praça do Coreto	Edital CODEMIG 1/2017
25 Junho/2017	Teatro Municipal de Uberlândia	Programa Municipal de Cultura de Uberlândia 157/2016



GRUPO MITO 0

Por ti não importa
MATAR OU MORRER.

1.8. MAPA DE LUZ



Lâmpada incandescente 220 V, 60 W;



Par 56 foco 5, 220 V, 300 W;



Pisca – pisca incandescente de 220 V, 20 W;



Refletor de Laser 220 V, 15 W;



Ribalta feita de garrafa de vidro com 01 lâmpada incandescente de 220 V, 60 W;



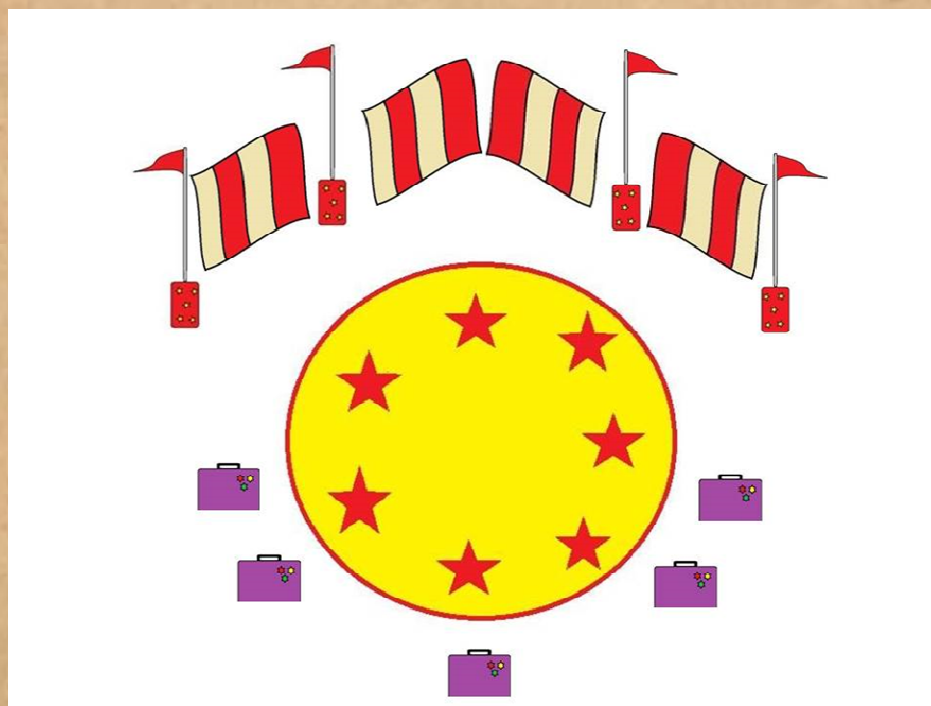
Torre de iluminação para fixar refletores.

Obs.: todo o material é levado pelo grupo. Serão necessários 3 pontos de energia de 220 V e 10 A cada para ligar a iluminação e o material de sonoplastia do espetáculo.

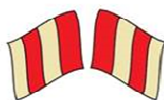


GRUPO MOTO 0
Por ti não importa
MATAR OU MORRER.

1.9. MAPA DE PALCO



Bases para pisca-pisca e cortina 2 metros de altura



Cortinas, um metro e meio de largura cada



Malas



Lona 5x5m



2. HISTÓRICO DO GRUPO

O **GRUPO MITO 8 DE TEATRO** surgiu em 2011 com a montagem do espetáculo "**A Profissão da Sra. Warren**", resultado da disciplina Interpretação I, ministrada pelo Prof. Fernando Aleixo, no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Com o término da disciplina, as atrizes e os atores continuaram com o espetáculo, apresentando-se em eventos do Curso de Teatro, como o "Conexão Teatral" e o "Seminário de Práticas e Poéticas Vocais", no 3M/Campus Santa Mônica/Uberlândia-MG, e ainda na cidade de Patos de Minas-MG, no Teatro Municipal Leão de Formosa.

Após essa etapa, as(os) artistas decidiram começar um novo processo, na tentativa de experimentar novas linguagens e de se consolidar enquanto grupo. Passaram então por uma série de *workshops* com artistas da cidade e, logo depois, Rose Martins assumiu a direção desse processo, que deu origem ao espetáculo "**Quincas: o último gole**", inspirado na obra "A morte e a morte de Quincas Berro D'água", de Jorge Amado. O espetáculo surgiu do desejo de encontrar relações entre o trabalho do ator e as manifestações populares brasileiras, seja no processo de criação ou na cena. Durante o período de criação, o grupo compartilhou com o público um exercício cênico, apresentado na Escola Livre do Grupontapé de Teatro, no "Encontro Movimento do Teatro de Grupo - MTG", na cidade de Uberlândia, em 2013. Em 2014, o grupo estreou o espetáculo e realizou algumas apresentações em Uberlândia, tendo participado ainda da 2ª Mostra de Teatro de Uberaba, onde recebeu os prêmios de Melhor Trilha Sonora, Melhor Direção (Rose Martins), Melhor Espetáculo e



GRUPO MOTO 6
Por ti não importa
MATAR OU MORRER

o "Prêmio Incentivo Atriz Nely Maria Pereira - Dona Leninha", destaque para Ocupação do Espaço e Elenco, indicações para Melhor Ator (Leandro Alves), Melhor Maquiagem e Melhor Figurino. O grupo participou também do III FESTA - Festival de Teatro de Araguari, onde foi premiado por Melhor Cenário e Melhor Ator Coadjuvante (Rafael Patente), além das indicações para Melhor Sonoplastia, Melhor Cenário, Melhor Figurino, Melhor Atriz Coadjuvante (Gabriela Neves Guimarães), Melhor Ator (Leandro Alves), Melhor Atriz (Renata Paixão), Melhor Direção (Rose Martins) e Melhor Espetáculo.

O grupo então se encontrou mais uma vez em um processo de criação no Curso de Teatro. Dessa vez, na disciplina de Estágio Supervisionado de Interpretação/Atuação em Espaços Escolares, que, em 2015, culminou na montagem do espetáculo "**Por Ti Não Importa Matar ou Morrer**", texto de Rafael Lorrán, livre adaptação inspirada na obra "Vem buscar-me que ainda sou teu", de Carlos Alberto Soffredini, e direção de Maria De Maria. A montagem surge da vontade de experimentar o melodrama: gênero de forte apelo popular, de atuação exagerada e grandiloquente. O espetáculo segue profissionalmente circulando por Uberlândia e região.

Além desse trabalho, o grupo também circula com o espetáculo "**Os Zanni**", inspirado na obra "O Inspetor Geral", de Nikolai Gogol, e direção de Rafael Michalichem. A atriz Renata Paixão encontrou nas máscaras tradicionais da Commedia Dell'Arte um caminho para percorrer, desde o início de sua formação. Após alguns trabalhos e algumas pesquisas, decidiu se aventurar nas entrelinhas de Nikolai Gogol e juntamente com Rafael Patente reencontram no texto



"O Inspetor Geral" máscaras adormecidas esperando para entrar em cena.

O grupo é formado por Rose Martins, Leandro Alves, Anderson Rosa, Rafael Patente, Gabriela Neves Guimarães, Tatiane Moraes, Roberta Liz e Renata Paixão. E atualmente contam com a participação de Welerson Filho e Ernane Fernandez, o apoio de Maria De Maria e Rafael Michalichem, além de todas(os) que se envolveram direta e indiretamente na montagem dos espetáculos.

3. Circulação e Viagens:

- 10 pessoas compõem a equipe: 7 atrizes/atores, 2 técnicos e 1 produtor ou o diretor;
- O tempo de montagem é de cerca de 3 horas para lugares abertos e de 4 horas para espaços fechados com iluminação, pois neste caso se utiliza de geral e contra;
- A equipe e o cenário viajam em uma van com carretinha;
- Cachê por apresentação, a negociar custos com nota fiscal e impostos, dependendo da forma de pagamento;
- O grupo também ministra oficinas de melodrama;
- O grupo realiza ainda rodas de conversas em torno do ofício da(o) atriz/ator, sobre o artista-docente e sobre o processo de montagem do espetáculo, a partir de referências do circo-teatro e do melodrama.



GRUPO MOTO 6

Por ti não importa
MATAR OU MORRER.



Fotos: Ismaley Viana



GRUPO MOTO 0

Por ti não importa
MATAR OU MORRER.



Foto: Rafael Michalichem



Foto: Ismaley Viana

➤ ANEXO E: Sinopse e Ficha Técnica de POR TI NÃO IMPORTA MATAR OU MORRER

SINOPSE

A peça conta a história da Companhia de Circo-Teatro do Triângulo Mineiro, em cartaz com o melodrama “Coração Materno”, num enredo de amor, ganância, poder e traição, que aperta corações e engorda o caixa e o repertório de números da Companhia. Num misto de coincidência e de destino, o melodrama encenado passa a representar a própria vida das(os) artistas da Companhia; dramas particulares do fazer teatral que se misturam à ficção ultrapassam o tempo e discutem as fronteiras entre a arte e a vida. Uma história que se vale da ironia, comicidade e crítica que só o Melodrama, em sua natureza burlesca, pode provocar.

FICHA TÉCNICA

Direção: Maria De Maria

Dramaturgia: Adaptação de Rafael Lorrán, livremente inspirada na obra original de Carlos Alberto Soffredini.

Elenco: Rose Martins (Dama Galã) | Leandro Alves (Mocinho/Ingênuo) | Roberta Liz (Vilã/Cínica) | Anderson Rosa, Rafael Patente, Welerson Filho (Vilão) | Débora Helena, Ernane Fernandez (Niais/Cômico) | Renata Paixão (Caricata) | Tatiane Morais, Gabriela Neves Guimarães (Mocinha/Ingênuo).

Iluminação: Camila Tiago

Operação de luz: Júlia Leão, Tamara Garcia e Giovana Parra

Cenografia: Emilliano Freitas

Figurinos: Letz Pinheiro

Costureira: Mao Minillo

Coreografia: Ana Carolina Tannús

Sonoplastia (concepção e operação): Eluhara Resende

Criação de Arte Gráfica: Rafael Michalichem

Registro fotográfico: Rafael Michalichem, Ninguém dos Campos, Ismaley Viana, Thaneressa Lima.

Acompanhamento pedagógico: Vilma Campos

Consultoria dramaturgica: Luiz Leite

Oficinas circenses: Jarbas Siqueira

Oficina de mimese corpórea: Ana Wuo

Registros videográficos: Alessandro Carvalho e Ítalo Pigmaleão

➤ ANEXO F: Sinopse e Ficha Técnica de A PAIXÃO NO CIRCO

SINOPSE

É um projeto do Circo-Teatro Guaraciaba – uma das mais importantes companhias circenses do Brasil, com 71 anos de história – em parceria com o Coletivo Cê. A peça conta a história de uma família de circo-teatro que está reunida para encenar O Mártir do Calvário, espetáculo do teatrólogo Eduardo Garrido, que tradicionalmente apresentam há 70 anos, sempre na semana da páscoa. O ensaio transcorre cheio de interrupções técnicas e substituições de personagens para dar conta da quantidade de figuras em cena. Quando Ben, filho de uma das donas do circo, Bebel com um velho palhaço, Zoroastro, ameaça de internar seu pai por causa de dependência alcoólica e quer o fim do circo-teatro para seguir seu tino empreendedor, a peça quase é cancelada. Mas eis que chega uma figura misteriosa e enigmática que ajuda a trupe em continuar seu ensaio e a manter a esperança do circo-teatro viva.

FICHA TÉCNICA

Diretor: Fernando Neves

Dramaturgo: Rogério Guarapiran

Direção Administrativa e Produção Geral: Andressa Moreira

Assistente de direção: Júlio Mello

Elenco: Alexandre Malhone, Alexandre Miranda, Bruna Moscatelli, Edimea Rocha, Eliane Ribeiro, Guaraciaba Malhone, Hércules Soares, Hudi Rocha e Júlio Mello.

Músico: Evandro Furlan

Cenógrafo: Jaime Pinheiro

Figurista/Maquiadora: Luciana Malhone

Adrecista: Felipe Cruz

Light designer: Túlio Pezzoni

Art designer: Pêu Ribeiro

Assessoria de Imprensa: JF Gestão de Conteúdo

Contrarregra: Luciana Malhone

Técnico de som e luz: Maurício Matos Caetano

Fotógrafa: Cau Peracio

Videomaker: Gabriel Paixão e Thiago Roma (Corvinho Filmes)

➤ ANEXO G: Entrevista GUARACIABA MALHONE

Sorocaba, 22 de julho de 2018.

Lona da Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba.

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

GUARACIABA: Meu nome é Guaraciaba Malhone Cavalcanti, eu nasci em Bragança Paulista, no dia 20/08/44.

Maria: Eu queria que essa parte mais da história, de como começou a gente já conversou da outra vez né, tem alguns registros aí da história, aí eu queria saber mais como que foi essa retomada do circo. Por que vocês pararam um tempo com o circo?

GUARACIABA: Paramos um tempo, aí meu pai já tinha vendido o circo, já fazia um pouquinho de tempo, aí depois a gente estava com o nosso que era Circo Xicuta Show, aí quando foi em 85 a gente não teve mais condições de ir pra frente com o circo, porque um filho foi pra um lado e o outro foi pra outro, aí resolvemos parar. Isso em 1985, aí quando foi no meio de 85, aí nós retornou pra um outro tipo de espetáculo, porque meus filhos queriam fazer trapézio, queriam ir pra o circo de picadeiro, aí nós fomos até... eu fui até 97, eles continuaram né, e eu parei lá em Votorantim, porque meu pai estava muito doente já, então eu fiquei lá em Votorantim pra cuidar dele e tudo e saí. Quando foi em 2000... é 2000, não tenho muita certeza, 2000, nós começamos a retornar com mais as comédias menor, com menos atores, assim, com aquelas comedinhas que a gente levava nos picadeiros, que eram nas matinê, porque aqui na Biblioteca Infantil, o Zé Rubem, ele comemorava a semana do circo, então ele convidava a gente, pra vim fazer uma comédia, fazer uns esquetes e aí que a gente começou a retornar, de fazer esses espetáculos. Quando foi em 2004, que aí que nós retornamos, eu com o Fedegoso, que era da velha guarda, a convite do Grupo Manto pra fazer a peça E o Céu Uniu Dois Corações. Aí nós entramos como convidado e no fim participamos da peça. Aí quando foi em 2006, 2007 por aí, nós entramos com o nosso projeto. Ah vamos ver né, se dá certo e tudo, e aí deu. Aí o Alexandre, meu filho mais velho, tomou frente do grupo e aí nós não paramos mais... aí todo ano é um edital que ganha, outro é da Linc que é da cidade mesmo, aí é Proac, é circulação, é Carequinha, e estamos aí até hoje.

Maria: E essa ideia pra esse trabalho da Paixão, como que surgiu a ideia pra esse trabalho? Porque eu vejo ele como algo autoral, né, ele fala do universo de vocês. Como que surgiu, de quem que surgiu essa ideia, de fazer algo novo, algo autoral, era um desejo?

GUARACIABA: É, o Alexandre que veio com essa ideia. De fazer uma peça assim, porque ele tinha assistido ao filme... como chama... aí só ele que vai lembrar. Ele disse: “Nossa mãe, olha que legal né, se a gente fizesse isso”, e falou mais ou menos assim. Aí ele entrou com um projeto e não foi aprovado, não foi, mas ele não tirou a ideia da cabeça. Ele queria fazer isso.

Maria: Mas que era a Paixão, que era o pessoal da velha guarda discutindo sobre a diferença das gerações...

GUARACIABA: Isso, da diferença de gerações, de passar o bastão pras filhas, que elas eram bem conservadoras, e queriam continuar fazendo os papéis que faziam sempre. Mas aí eu falei: “Ah! Não sei se o povo vai gostar, ou vai dar certo, não sei”. Aí começou, a fazer e pediu para um amigo dele lá da Argentina fazer o..., como que fala o, ... o texto né? Aí ele escreveu uma coisa, mas ele não entendeu o que o Alexandre queria... não entendeu. Aí ele conversando com o Julinho né, do Coletivo Cê, aí ele falou: “Ah, vamos chamar outra pessoa pra inteirar mais o que é que gente quer”. Aí veio o Guarapiran, aí ele começou a perguntar a história nossa, o quê que acontecia, quantos anos a gente estava junto, a história do Hudi, a minha da Edí. Que a Edí chegou no circo do meu pai ela tinha 6 anos e nós fomos criadas junto e crescemos vendo meu pai mandando a gente fazer as coisas, aí ele falou assim: “Olha, eu já entendi um pouco”, então, quer dizer, ele pegou a nossa história real né, colocou no papel junto com a geração nova agora, e deu esse conflito dessa peça, um ensaio dentro de uma peça e a família discutindo, brigando, é o que um pouco acontece né? Mesmo com a gente, que a gente dá uma questionada assim: “Ah, mas meu pai não fazia assim”, “Ah mas vamos mudar, vamos colocar pra agora né, falar principalmente da mulher, que a mulher tem aquelas...”, “Ah, mas será que dá certo numa Paixão de Cristo, né? Uma peça tão tradicional que levava há tantos anos”...

Maria: Vocês mesmos ficavam desconfiados? (*risos*)

GUARACIABA: Eu e o Hudi a gente ficava assim: “Nossa, mas será que vai dar certo?” né. E no fim rolou, rolou, rolou e... desenrolou, né? Mas, eu não sei, a gente, a gente gostou muito de ter essa proposta do jovem entrar, da gente discutir, da gente não ter mais idade pra fazer o que a gente fazia, umas coisas dá até pra fazer, aí achei que ficou legal, e aí você viu o quê que aconteceu (*risos*).

Maria: E o processo, vocês estavam contando que o processo foi um pouco conturbado...

GUARACIABA: Foi, foi porque a gente teve muitas coisas contra. Porque primeiro foi o autor, esqueci... era pra ser uma pessoa... ele mandou...

Maria: Que era esse argentino, que era o primeiro?

GUARACIABA: Isso, isso, era ... como que chama? O Alexandre é que sabe, ele tem um nominho meio complicado. Aí ele mandou... um... como que fala, tem um nome que vocês falam...

Maria: Uma sinopse, um release?

GUARACIABA: É, ele mandou assim. Aí fomos lá no coletivo, começamos ler, aí todo mundo um olhava pra outro, aí o Julinho falou assim: “E aí, Dona Guará?” Nossa, eu falei um palavrão, porque eu fiquei tão, tão chateada assim né. Aí eu falei: “Ai, eu num gostei, falar sinceramente”. As outras meninas: “Ai, também não sei, tá esquisito, não é isso que o Alexandre quer, não é isso, é outra coisa”. Aí ele “Não, vou mandar outro, outro tratamento”. Vamos mandar outro, aí lá vai pedir pra ele, que ele mora longe, ele mandou outro pior ainda. Aí que nós não entendemos nada mesmo. Não é que a gente não estava entendendo, é que ele escreveu uma coisa que não era isso. Não tinha nada a ver. Aí chamou, o Guarapiran, ele foi lá e fez a mesma coisa, perguntou... Contamos um pouco da história... O Hudi contou, porque ele fazia, o que acontecia na Paixão de Cristo, que meu pai queria que fizesse tudo direitinho, que era tudo... Nossa, meu pai tinha um respeito com... tanto essa peça só ia na Semana Santa,

era quinta e sexta só, enrolava todo o figurino e guardava, não ia mais. Aí, mas saía tanta coisa errada, tanta coisa, que aí meu pai falava uma coisa: “Não vou levar mais”, e a gente guardou o figurino, isso o Circo Guaraciaba tava em ativa ainda. Aí ele falou que: “Não, não vamos levar mais”. Aí quando veio essa proposta né, eu falei: “Nossa, a gente tá recordando tudo”. Eu comecei fazendo anjo, depois fazendo figurante, aí fui passando fazendo João, aí a mãe da Edi que fazia a virgem Maria saiu do circo, aí passou pra mim, antes de mim teve mais umas duas que fez, inclusive minha mãe, quando eu era pequena, aí que começou...

Maria: E a sua mãe fazia a Maria?

GUARACIABA: fazia a Maria.

Maria: Mas você viu ela fazer?

GUARACIABA: Vi, vi, eu já tava com... com... ali quando eu comecei a fazer o anjo eu já tava com uns 7 pra 8 anos, já, eu acompanhei minha mãe fazendo ainda.

Maria: Por que a sua mãe foi embora do circo né?

GUARACIABA: Pois é, minha mãe, minha mãe separou do pai eu tinha 9... 9 anos...

Maria: Mas você assistia ela?

GUARACIABA: Minha mãe? Vi minha mãe trabalhar, vi, eu lembro, lembro muito da minha mãe. Lembro do Céu, lembro da Mestiça, do Paixão de Cristo, lembro bem dessas peças que ficaram muitos marcantes, então como ela era a ingênua do circo eu ia assistir e ficava olhando ela fazer, e outras peças todas que ela fazia, depois que passou tudo pra mim fazer.

Guaraciaba: E aí então voltando na... Aí quando o Guarapiran mandou o primeiro texto assim pra gente ver, um rascunho né, nós falamos: “Puxa, é isso aí que a gente quer”. Aí quê que aconteceu? Um foi dando... vamos fazer assim essa cena assim, o Julinho... aí chamou o Fernando Neves pra dirigir. Como ele é de família de circo, tradicional que tem essa garra do circo-teatro mesmo, foi muito bom, o Alexandre chamar ele, porque ele sabia justamente o que o Alexandre queria. Que o que era? A gente ensaiando pra levar a peça e o conflito dos irmãos querendo mudar a cena e a Madalena entrar com outro discurso e as duas velhonas não queria saber isso, queria fazer tudo como era, até que aceitaram fazer, mas no fim acontece um monte de coisa, mas o contexto é bem assim, bem dentro, da nossa história e da nossa família mesmo que, o que a gente vivenciou a vida inteira.

Maria: E o trabalho com o Fernando? Você falou aí do Fernando Neves, que ele já é de circo, como foi trabalhar com ele, você acha que facilitou, como foi esse processo com ele?

GUARACIABA: Foi assim. Toda vez que ele fazia uma cena, ou chamava um dos outros atores, porque nós não participamos nem de oficina. Ele só fez oficina com eles. Aí ele falava muito assim: Mas gente de circo não faz isso, gente de circo não faz aquilo, ele tem né, faculdade, mas eles trouxe muito as coisas nossas mesmo, ah o paninho tem que ser assim, com o negocinho na cabeça, porque no circo a Virgem Maria era impecável, o Cristo também, aí todo mundo, todo mundo não, os jovens queriam assim, mas vamos fazer assim, nós fomos assistir Maria de Magdala né. “Nossa, aquele figurino é lindo no deserto”, ele falava, “Tudo bonito só que no circo não era assim, no circo a Virgem Maria era bonita, de roupa de seda, o Cristo também”. Então ele, ele conservou muito isso do circo-teatro, do nosso tempo, ele não

queria sair... Não que ele não propôs coisas nova pra por, mas pra jovem guarda lá, mas pros novos, nós não, nós ele conservou do jeito a gente fazia mesmo...

Maria: E isso vocês acharam bom? Vocês se sentiam confortáveis?

GUARACIABA: Sim, na zona de conforto nossa era aquela ali, né.

Maria: E o cotidiano de ensaio com o pessoal da nova geração como foi? Porque quando vocês retomaram o trabalho já era uma geração nova do Céu, e era outro elenco, vocês fizeram a Escrava Isaura, o Ébrio e o Céu. Não é isso? E depois agora com o Coletivo Cê. Como é que sempre, de novo, estar em contato com o pessoal que não é da geração do circo?

GUARACIABA: É assim, falar assim, com as outras peças eu coloquei na minha cabeça assim, “porque que essa foi difícil?”, foi assim, as outras peças Maria, já tudo já tava montada, a gente já sabia os textos, Escrava Isaura, O Céu Uniu Dois Corações, Madame X, o Anacleto, tudo. Entrou os outros que entraram, eram poucas pessoas, a maior parte era gente que já conhecia, foi mais maleável, pra você falar “você vai fazer o Francisco, você vai fazer o Alberto”. O resto era a gente. A Escrava Isaura, tudo bem. Só que esses que entraram com a gente, entraram de cabeça, como que é que vai fazer? Vamos esquecer o que nós aprendemos lá na faculdade que não tem nada a ver com a gente e vamos bancar. Foi o que aconteceu o Céu, com Escrava Isaura, com os textos que a gente já sabia. Esse, pra gente, foi ao contrário, nós é que entramos na deles, eles já entraram com a cabeça feita pra fazer aquilo e nós achamos um pouco de dificuldade de a gente, a linguagem que não era nossa, mas, você pode ver, todas as falas do Cristo eu Edi e Hudi, sabemos de cor. Entrou falas do feminismo, de falar que a cruz não era assim, a gente já sentiu, a gente não sabe fazer, a gente não sabe falar essas falas, a gente não sabe fazer isso. Mas como nós somos profissionais, então vamos bancar também, é pra fazer? Vambora. “Edi, nós vamos fazer Anais e Caifaz, nós nunca fizemos”. Quem faziam eram dois homens, que faziam. Outra, meu pai não gostava de dobra, dobra que a gente fala é dobrar o papel. Convidava o fulano, convidava mesmo, pessoal daqui de teatro, que era amador, vamos lá fazer figurante, e eles iam sem ganhar nada, só pra ter o prazer de participar com a gente, só que, não vocês vão fazer, eu disse pra Edi: “Vambora, nós nunca fizemos, mas não tem problema, a gente sabe as palavras vamos fazer”. Entendeu? Então ficou bem assim. Não dificuldade de fazer, que não é tão difícil, mas nós sentimos um pouquinho as falas que a gente não conhecia, mais foi né.

Maria: E como que foi a estreia ontem?

GUARACIABA: Particularmente, eu achei que foi muito boa, porque nós estávamos muito tenso. Porque tivemos pouco ensaio, o Fernando, que era o diretor, só vinha uma vez por semana, e a gente ensaiava: “Vamos fazer assim?” Chegava aqui ele: “Não, não quero que faça assim”. Aí tudo que você fez, porque o Julinho era o assistente de direção, ele falava assim: “Poxa, mas eu achei legal fazer isso”, mas aí ele chegava e falava: “Como vocês fizeram? Ah, não, ah, não, assim eu não quero”. Então assim, tudo que nós fazemos sozinho, nós perdemos muito tempo, porque ele chegava e mudava: “Aí, eu não quero assim”. Ele mudou o final, ele começou a falar que “essa cena eu quero que façam assim”. A gente já tinha colocado na cabeça que a gente ia fazer de outro jeito. Ele chegava e mudava, ele mudava o final, essa cena ele falou que queria. Foi complicado, mas de tudo que aconteceu eu achei que ontem não foi nota 10, mas eu achei que foi 99,99, porque foi muito pouca coisa que falhou um pouquinho, que é a música. Na última hora, depois de estava ensaiando, ele falou: “Eu quero um sanfoneiro”. Nós: “Ah? Mas como assim?” Porque pra gente ia ser tudo

eletrônico, a música, como era no circo. “Não, eu quero um sanfoneiro”. Então, como assim, coitado, como ele, o sanfoneiro nem de circo num é, nem nunca viu nada, pra ele foi difícil fazer também o que o Fernando queria. Mas de tudo 99% foi ótimo.

Maria: E você gostou do resultado?

GUARACIABA: Muito. Eu gostei, porque nós estávamos com uma expectativa não ruim, médio e no fim deu certo, foi legal, a gente perguntou muito pra gente assim que não é do meio, pra quem não é artista lá de fora: “Nossa, muito legal isso!”, “Mas vocês entenderam?”, “Entendi vocês estavam ensaiando uma peça dentro do circo”. Quer dizer, foi legal isso daí, porque daí a preocupação da gente era será que eles entendendo que nós estamos ensaiando, na metade da peça? Não, eles entenderam no começo, já que era um ensaio aquilo dali, porque logo você já fala a mãe não vai trabalhar eu vou passar o papel, quer dizer, o povo já estava assistindo como um ensaio dentro de uma peça, né?!

Maria: E você mudaria alguma coisa nesse trabalho, se você pudesse mudar, o que você mudaria?

GUARACIABA: As músicas, me incomodou muito a música. Muito. Até a gente comentou depois do espetáculo. A minha cena mesmo com ela ali não teve música, quer dizer, é uma cena tão bonita né, ela tirando a roupa e passando pra mim: “Não, mãe, eu num quero fazer”, né? Não teve emoção nenhuma, eu acho que música Maria, num espetáculo, meu pai falava assim ó: “50% é atuar, é apresentar, 25% é a música e 25% é a luz, se a música falhar você perde a sua emoção na cena, se a luz te atrapalhar, acabou”. Então a gente precisa desse conjunto. Eu só achei que a música não rolou, não rolou assim pra certas cenas. Não vamos por a culpa no sanfoneiro, coitado, que ele vinha uma vez por semana também né, assim, eu achei que faltou muita música pra muita emoção. Muita cena forte, mesmo a do Judas né? Em casa o quê que fazia, era trovão, era aquele fogo que a gente fazia com breu, então... os efeitos, ele fez muito o negócio seco. Foi muito bom porque ele falou o texto certinho, ele falou: “Mas é assim, é moderno”. Mas a gente estava ensaiando a Paixão de Cristo, como levava no circo, não a hora que sai da cena, mas na hora como era, eu achei faltou um pouquinho, faltou. Faltou essa emoção da música. Ah, o meu pai ficava ali atrás com duas folhas, de alumínio, na hora que fala assim... [inaudível] ele fazia ahhhh os trovões, a luz piscava, tinha uns caninhos, assim ele punha breu, ficava assim: “Fuuuuushhh” (*imitando o gesto e o som*), não tinha essa tecnologia que pode ter agora. “Fuuuuushhh”, saía aquele fogo cruzado, era uma cena linda a da Judas, linda! Eu achei assim, que ficou a desejar. As cenas da peça (*referindo-se à peça dentro da peça*). No começo é aquilo ali mesmo, a Santa Ceia ficou bonita, não sei se daqui da frente fez um efeito bonito, mas é aquilo ali mesmo, os apóstolos tudo. Os bonecos não afetou em nada, porque ela fala vou trazer os bonecos do Tadeu... não sei que lá, nós vamos preencher, porque a companhia não tem gente, os que ia chamar morreram, então vamos improvisar. Tudo bem. A única coisa que eu achei assim faltou um pouquinho de música mais emoção, mesmo ali ele na cruz, mesmo ele falando o texto, faltou aquela música pro povo ficar triste e chorar, sabe, não sei, pode ser que eles não ligaram pra aquilo, mas eu achei que o Fernando tinha que trazer o negócio pro circo, principalmente pro Judas, principalmente.

Maria: Eu senti também, mas você atribui isso à música, né, à trilha, aos efeitos sonoros. E eu fiquei me perguntando, o quê que pode trazer mais emoção?

GUARACIABA: Na minha opinião, não é a minha opinião que vai valer, nós temos um diretor que é de circo, tudo. Quando eu propus pra ele: “Ó, eu fiz a Virgem Maria lá pro outro grupo lá, mas eu fiz assim bem simples”. O menino até fez um negócio pra mim que eu tinha que trocar de roupa entrava que nem a Maria de um Jesus que tem aí, com um manto assim jogado né? “Não, eu quero a Virgem Maria que era no circo”. Aquele coisa aqui, que eu ponho aqui, eu ponho aquilo, eu ponho o manto... Então, quando ele falou que ia fazer isso, foi aí que seu senti que a cena do Judas... Não que o menino falou muito bem, a gente gosta muito dele, mas faltou muita emoção pra ele, muita, muita, faltou.

Maria: Você conhece o texto *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, do Carlos Alberto Soffredini? É inspirado na música *Coração Materno* do Vicente Celestino?

GUARACIABA: Não. A gente levava a peça, mas como *Coração Materno*.

Maria: Acho que esse texto é de 79. É porque é a história de uma família de circo já em decadência e chega uma menina nova que quer trabalhar no circo e tal, e aí ela vem de uma escola de teatro e fala de técnica, então tem um conflito de gerações. Assim, tem até uma cena que ela fala pra mãe do circo, porque ela faz a mãezinha, eles estão montando *Coração Materno* dentro da peça. Aí ela fala: “Esse tipo de teatro que vocês fazem tá ultrapassado. Você não tem técnica...”.

GUARACIABA: É mais ou menos o que a gente faz.

Maria: Então, eu acho bem parecido, aí queria saber se vocês conheciam, se houve algum tipo de inspiração nesse texto. Porque é o mesmo tipo de conflito que propõe, mas de uma outra época.

GUARACIABA: Não, porque eu conheço o *Coração Materno*, esse tipo de coisa eu nem sabia que tinham feito. E o Alexandre tá com essa ideia faz muito tempo de fazer isso, sabe? E eu não sei que projeto que ele entrou e que foi que não passou que aí “Ah, vamos guardar.” e guardou e depois ele: “Eu quero fazer isso, eu quero levar pro circo isso”.

Maria: Talvez o menino que escreveu conhece o texto né?! (*referindo-se ao Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*).

GUARACIABA: Quem? O Guarapiran? Não, não. Eu acho, na minha opinião, que ele fez assim... porque eles deram a peça pra ele, falou a ideia, e ele perguntou muita coisa pra gente. Tanto que esse negócio do pé dela, ela machucou o pé mesmo, no dia que a nós tava ensaiando, ela foi descer do ônibus e aconteceu mesmo, quer dizer, ele falou: “Nossa, eu vou fazer essa cena, vai ficar legal”, ela ficar na cadeira de roda, não pode andar, e depois fala assim: “Tá vendo a senhora tá com o pé... vou passar o papel pra outra”, ele aproveitou muito gancho das coisas que estavam acontecendo. Sabe? Então ele foi muito inteligente, porque ele passou assim, sem conhecer a gente, sem conhecer circo assim profundamente. Porque o Fernando... tá certo que ele conversou um pouco com o Fernando e ele falou: “Ó, nessa cena aqui você vai fazer isso”, tanto que tinha a cena da Verônica e ele tirou porque aí já começou a ficar muito comprido, aí eu não ia fazer a Virgem, eu ia fazer a Verônica e ele mudou. Eu falei: “Ah, deixa a Edi fazer a mulher”, era eu que ia fazer a mulher do Fedegoso, aí ele falou: “Não, vamos fazer diferente”. Mas eu achei que ele foi muito assim... ele pegou bem o quê que é que Alê e o Julinho passava pra ele, e sem conhecer, ele foi muito inteligente de trazer um texto assim que ficou... tá certo que a gente enxugou alguma coisa, tirou algumas falas

que o Hudi não decorava. Não comprometeu em nada tirar aquilo ficou só final, quer dizer ele não ia cantar, aí não era pra ele cantar, mas aí o Julinho que teve a ideia dele cantar pra dar tempo do Alexandre tirar a roupa de soldado e entrar carregando o caixão. Entendeu? Então ele foi muito feliz, o Guarapiran foi muito feliz mesmo.

Maria: Porque a história do Carlos Alberto Soffredini, ele já faleceu, ele viveu um tempo com famílias de circo e ele se apaixonou por esse universo porque ele não é de circo, mas ele viveu um tempo e ele quis retratar num texto a vida no circo. E aí ele faz mais ou menos o que o Guarapiran fez... ele ouviu as histórias das pessoas, e ele fez isso com outra história, mas ele fez com a música do Coração Materno.

GUARACIABA: Então ele pegou muito o Hudi, pegou a Edi, quem que era, quê que você fazia, quem que era sua mãe. Aí eu peguei a foto e mostrei pra ele: “Minha mãe aqui, tá vendo? No texto ainda tá o nome dela de Virgem Maria, bem apagadinho... “Nossa gente, que coisa mais linda, a história de vocês é muito bonita!”. E ele pegou muita coisa da gente, assim sabe do Hudi, de só trabalhar assim. Tudo... claro que na cabeça dele, ele foi trabalhando pra ter uma coisa que não ficasse chata, uma coisa ridícula, mas tudo dentro de uma Paixão de Cristo, né?

Maria: E é a vida que imita a arte ou a arte que imita a vida?

GUARACIABA: Eu acho que a arte imita a vida... *(risos)*

Maria: E hoje por que você acha que é importante fazer essa montagem assim? De remontar contando essa montagem hoje?

GUARACIABA: Ah eu acho legal, porque a gente já tá assim... O Alexandre principalmente tá muito preocupado em conseguir arrumar texto pra velha guarda trabalhar, pra velha guarda fazer. Por quê? Os papéis já pesados que faço eu e Edi é poucas peças que tem, então ele quer colocar a gente em cena. Então, ele tem que arrumar um texto que use a gente, né? Enquanto tiver alguém vivo, né? Então entrando essas pessoas que são mais jovens e fazer uma mescla com a gente né. E a gente não perde a nossa essência né, de ser da velha guarda e trazer eles também pra ter um pouquinho de experiência do que a gente tem pra passar pra eles né?

Maria: E você acha que contribui pra eles em que medida mostrar essa vivência do circo, trazer o jeito que vocês faziam... como que isso pode contribuir? Para os estudantes novos, para os atores jovens?

GUARACIABA: Então, Maria, eu acho assim... todos os que trabalharam com a gente eu fazia a mesma pergunta: “Vocês gostaram de trabalhar com a gente? Vocês acham que é legal?”, “Nossa, Dona Guaraciaba é muito legal! A gente nem pensava que era assim. Que a gente ficava à vontade”, não sei, eu nunca frequentei escola de teatro, eu não sei como é o processo, nós sabemos só teatro de circo. Então o que meu cunhado ensinou, Reinando Martini, que foi um dos grandes diretores, grandes ensaiadores, o meu pai mesmo, é J Silva... Então, a gente sabe fazer isso, agora eles que tem que saber. Eu perguntei lá no Coletivo. Porque eu falei assim: “Vocês gostaram de trabalhar com a gente?” Aí como era só o Julinho, dessa turma, e o Hércules, eles falaram: “Ah Dona Guará, eu gostei. E a senhora? Gostou de trabalhar com a gente?” Eu falei: “Ah, pelo que propôs que era pra fazer o Céu e a Escrava Isaura, eu gostei, vocês foram bem, vocês entraram na nossa, vocês bancaram o circo-teatro, né?!”. Agora lá dentro deles eu não sei se eles tão bem né, confortável com a gente. Tem

horas que eles fazem umas coisas que, com a gente não vira né? Principalmente assim, meu pai... todos os ensaiadores que passaram pelo circo do meu pai. “Ó, nós vamos montar...”. Por exemplo, Das Trevas à Luz, uma peça que a gente não tinha ainda no repertório. “Ó, vamos fazer isso lá no palco”, três horas apitava a campainha, todo mundo. “Ó, seu papel tá aqui, você vai fazer o pastor, você vai fazer a ingênua, você vai fazer a mãe... que a mãe era da Edi, eu era... mandava tudo... Nós vamos ler pra ver quê que é...” cada um com seu papel, não era texto, só o seu papel, a deixa, e o papel, não tinha texto. “Então, vocês vão pra casa e vão ler”. Ah tá. Quando chegava, por exemplo, vamos ensaiar depois do espetáculo. Ele já sabia tudo que ia fazer, a marcação, se ia cair no chão, se ia apanhar, se ia sair sangue da boca, já vinha mastigadinho pra gente, ele só passava. “Quê que é o seu? Aqui ó, aqui, você vai sair daqui, porque ele vai te meter a mão na cara”, uma comparação. “Tá bom, então faz”... ah bateu, “Não, não tá bom assim, você dá uma viradinha pra cá pro povo ver bem que ele vai te bater”, então, quer dizer, já vinha tudo mastigadinho. Então eles têm outra proposta que a gente não gosta. “Eu não gostei dessa cena, será que eu posso mudar?” Mas como mudar? Qual proposta que você traz pra esse personagem?” “Ah, eu queria fazer assim, eu queria rebolar”, a gente fica assim... Por quê? “Ah, mas é muito legal se ela falar assim: me bate, me bate!” A gente não tava acostumado com isso, isso pra gente é fora da casinha, é muito fora da casinha. “Você vai lá na sua casa faz uma coisa e traz uma proposta aqui pra gente”, mas como proposta se o personagem é aquele ali? Entendeu? Pra gente. Mas aí eles acham que tá certo. Quem vai falar que não? Eu? Eu não vou. Eu só fico lá em casa eu fico assim: “Ah, meu Deus”. O Alexandre que escuta: “Pra que fazer aquilo Alexandre?”. “Mãe fica quieta, não fala nada”.

Maria: Só mais uma pergunta. Tem algum sonho que você ainda que realizar?

GUARACIABA: Ah eu tenho um sonho tão bonito. Eu queria trabalhar lá naquele teatro de... como chama aquele teatro que eu quero ir, na Amazônia...

Maria: Ah, no teatro Municipal Amazonas, em Manaus? Um bonito, grande, todo meio rosa?

GUARACIABA: Eu não sei se é, eu falo que eu queria... Curitiba? Não... perai.

Maria: Deve ser o de Manaus, não?

GUARACIABA: Gente é um teatro lindo! É um teatro lindo, maravilhoso!

Maria: Aí você tem vontade de apresentar lá?

GUARACIABA: Eu tenho, não sei, um sonho meu de trabalhar lá, queria ver uma peça lá... da gente mesmo, assim. Eu esqueci o nome... Acho que é Manaus mesmo. “Lê, que teatro que eu falei que queira trabalhar?” (*indagando Alexandre*)

Alexandre: Manaus.

GUARACIABA: É de Manaus mesmo!

Maria: Então é isso. Obrigada!

➤ ANEXO H: Entrevista HUDI ROCHA

Sorocaba, 22 de julho de 2018.

Lona da Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba.

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

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

Maria: É chã, né? *(risos)*

HUDI: Tô “véinho” já, né? *(risos)*

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

HUDI: Ficamos... ficamos.

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

HUDI: Foi é... tinha um moço aqui, esqueci o nome dele agora. Mas mexia com essas coisas de teatro também. E ele queria fazer o drama O Céu Uniu Dois Corações. Que era Romeu e Julieta do circo, coqueluche do circo. Era [inaudível] anunciava a peça, não tinha negócio, arrebetava. Às vezes levava sexta, sábado e domingo. Mas uma peça bonita que... é uma água com açúcar, mas muito bonitinha, sabe, muito bem escrita por um... Um amigo nosso de circo, Antenor Pimenta, ele que fez a peça. E ele foi feliz, feliz mesmo na peça. A peça arrebetava quando levava, arrebetava. E aí era o Grupo Manto, era o nome do grupo. E aí ele pegou um outro amigo nosso, aqui de Sorocaba. Era o Braque, o marido da Iracema. Braque também era, nossa, sabia tudo de circo... E os dois conversaram, conversaram. Ah, então vamos fazer uma grande produção e nos fazemo O Céu Uniu Dois Corações. Mas esse moço faleceu. Mas aí alguém do Grupo Manto sabia do negócio, procurou o Braque novamente. “Braque, vamos?”, “Vamos!”. E aí nos iniciamos, aí com O Céu Uniu Dois Corações. O José Rubens, aqui da biblioteca, nossa, mas deu uma força danada. Arrumou o circo, botou aí. Nós fizemo palco, fizemo tudo. José Rubens... Quando eu dei por mim, eles já estavam levando a peça O Céu Uniu Dois Corações. E lotando, e lotando, e lotando. Nós fizemos acho que uns seis meses aqui essa peça. E lotando, porque o público aqui de Sorocaba, Votorantim, conhece essa peça. Então foi aquela barbaridade, lotando e lotando e foi vindo. Acabou, e aí nós fizemo... E daí nós fizemo outras peças.

Maria: E aí retomaram com força total?

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

fazendo, que é A Paixão no Circo. E assim nós fomos indo. Lavou a nossa alma (*risos*). Tava tudo paradinho, aborrecido, aí começou as peças, aí deslanchou e foi embora.

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

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

Maria: Era muito texto?

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

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

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

Maria: Tinha o ponto...

HUDI: Tinha o ponto. Naquela época tinha o ponto. Porque nós não tínhamos tempo de decorar. Fazia uma temporada de quatro/cinco meses, numa praça, era uma peça por noite. Então não tinha como decorar. Então se improvisava muito. O ponto dava a primeira palavra, a gente já saía quando um... falava dentro do assunto e tinha que seguir a peça. Era uma coisa. Não sei se você conhece, tá sempre meio no mundo dos artista. Tinha uma peça que chamava O Segredo do Mordomo. E o mordomo era o que dava as coordenada toda dentro da casa. E era um puxa saco do dono da casa. E o dono da casa matou um camarada. E ele sabia. E tinha um detetive que estava sempre na casa fuçando, perguntando. O mordomo achou uma carta que, complicava o dono da casa. Aí, o que ele fez, pegou a carta e foi lá: “Você tá salvo. Aqui achei a carta que, que condena você, que tá assinada, que você assinou. Tá aqui”. O cara pegava a carta. E o mordomo saía mal visto, porque tava fuçando. Aí precisava queimar a carta pra arquivar, né. E na hora: “Cadê o fósforo?”. Ele não achou nem o fósforo, nem o isqueiro. “O que eu faço?” E o detetive atrás, já estava sabendo mais ou menos da carta. “Ah, eu rasgo tudo isso aqui”. Aí rasgava a carta, rasgava, jogava num baldinho, num cestinho. Pronto, acabou. Aí o detetive entrava. Que se queimasse a carta, é claro, cheirava, né, à carta queimada. Ele entrou e não tava queimada (*risos*). “Mas que cheiro de papel rasgado!” (*risos*) Isso é verdade mesmo. Não tinha outra saída, ele achou uma saída. “Que cheiro de papel rasgado!” (*risos*) Era fora de sério. Essa peça mesmo que nós tamo apresentando agora, que é A Paixão de Cristo. Quando eu levava, era mesmo A Paixão de Cristo. Agora fez uma mistura aí, né, da família. Mas a gente fazia A Paixão de Cristo inteira, né. Era A Paixão de Cristo mesmo. Essa peça dava tanta confusão, menina, dava tanta...Os diretores ficavam louco. Porque aconteciam umas coisa na hora da representação, que era um negócio. E tinha ainda no meio uns sacana, uns gozador. Teve um que pegou uma linguça desse tamanho e botou dentro do pão que o Cristo repartia (*risos*). Não, era fora de sério. Tinha uns gozador. E as coisas que acontecia. Quando Cristo falava: “Mãe, tenho sede!”. Então, “Meu filho tem sede!” E o moleque passava nas cadeira: “Olha o kisuquinho gelado” (*risos*).

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

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

Maria: Aham.

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

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

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

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

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

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

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

Maria: Você voltaria para o original?

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

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

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

Maria: Mas, então, hoje quer seguir trabalhando?

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

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

HUDI: É, conta, conta a história. Até inventaram um negócio da bebida lá, que tá no “wiskritório”, que aquilo é o bar, né. Que eu ainda frequento o bar. Eu sempre frequentei. Sempre tomei minha cachaça, sempre. Quando moço, eu tomava, barbaridade! Hoje não, uma cachacinha lá, uma cervejinha, tá bom! Mas antigamente, menina, nossa senhora! O circo antigamente tinha uma cambada bão de copo. Boa cambada. Eu tive no Pirulito uma vez, com o pai da Guaraciaba, mas tinha uns dez/doze. Todos bebiam no almoço, na janta, depois do espetáculo. Não tinha negócio. A gente levantava 9h30, 10h, tomava um golinho de café e ia pro bar [inaudível]. “Vamos?” “Vamos!” Ia lá, 10h até o meio dia, nós ficava lá. Bebia mesmo. Mas nunca ninguém perdeu um espetáculo por causa de bebedeira, por causa de beber demais, de não comer. Não. Não acontecia. A gente sabia beber e bebia bem. Eu bebia uns dois litro de pinga por dia. Verdade. Na hora do almoço, essa hora do almoço, a gente ia pra lá...

Maria: Depois ficava bom pra apresentar?

HUDI: Bom! Eu traba... eu fazia trapézio. Trapézio. Número de parada, número de argola, fazia. Suadão, suadão. Mas não perdia a linha de jeito nenhum. Vinha pros drama, pras peça.

Direitinho. Aí na janta. O espetáculo começava às 9h. Nós ia às 7h30 pro bar. Ia, ficava até 8h da noite. “Vamos embora?” “Vamos embora!” Aí vinha. Se concentrava, entrava, fazia o espetáculo. Acabava o espetáculo, a gente ficava até 2h, 3h da manhã. Bebendo, fazendo serenata, cantando nas porta das mocinha bonita. Era uma festa, era uma festa. Judiação das nossas mulheres (*risos*). Elas sofriam. Elas sofriam, barbaridade!

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

HUDI: Isso aí tiraram de mim mesmo. Que eu falo pra todo mundo. Eu quero morrer no circo. Eu quero. Não quero ir num guardamento não, levarem meu caix..., não, eu quero ficar no circo. Se tiver um circo na hora que eu morrer, eu quero ficar aqui, embaixo da lona. Igual um amigo que eu tinha de circo também, o Artiste [?]. “Hudi, eu quando morrer, cê me guarda aqui. Não quero ir pra outro lugar não!” Eu disse: “Tá falado, meu filho. Seu pedido vai ser atendido”. E ele foi guardado no circo até o outro dia, bonitinho, até a hora de ir pro cemitério. E eu também imagino que eu quero também isso [inaudível]. Mas capaz de eu morrer lá e vim aqui, pra mim ficar aqui (*risos*), me guardarem aqui. Ah, não tenho... eu não tenho o que queixar da vida. Eu não... eu me diverti a vida inteira, embora, com todos os tropeços, com as coisas má que acontecia, mas eu não ligava. Eu achava que aquilo fazia parte dessa vida. Então eu nunca me queixei. “Ah, tô mal lá, minha praça tá assim”. Nunca! Não tem negócio. Eu não, eu não queria saber. Porque passava, vamos dizer, uma semana / quinze dias, e já trabalhava, já entrava dinheiro pra todo mundo. Pronto, já era festa! Eu tava contando prum menino hoje... que ele começou queixar e eu falei: “Ê rapaz, num queixa!” Eu estava com uma filha de seis meses de idade, morta na cama. E cadê médico? Onde que ia achar? Dinheiro não tinha. Chuva que Deus mandava. Uns quinze dias chovendo. Naquela época, o pano não era assim, era pano mêmoo. Chovia, não tinha jeito de trabalhar. Quando chovia, chovia, não tinha jeito de trabalhar. E aí vinha a crise. Sem dinheiro, sem trabalhar, mas dei um jeito de arrumar um dinheirinho emprestado. Viajei de Rio das Pedras aqui pra Sorocaba. Viajei a noite toda. Arrumei um dinheiro, passei a mão na minha filha e vim pra cá, Sorocaba. Meu... meu sogro morava aqui. Levei a menina pra casa dele. Falei: “Ó, ajuda que...” Tuberculose. Naquela época, não era fácil. Cuida dela pra mim, porque não tem condição. Arrumei um dinheiro emprestado pra voltar pra casa. Sempre arrumando um pouquinho mais pra tomar uma, né (*risos*). O trenzinho parava na estação, a gente já descia: “Ó, dá uma aí e vamos lá!” E vim embora. Só peguei essa menina de volta com dezoito anos. Não tinha cond... não tive condição de fazer nada. Quando ela ficou mocinha, dezoito anos, aí deu certo. Meu sogro: “Ô, não vem buscar a menina?” Aí eu fui lá, busquei a menina. Mas eu não ligava pra isso. Eu não achava que era sacrifício, que era uma coisa errada de Deus. Nada, nunca pensei nisso. Porque é aquele caso que eu falei... daqui a pouco, dava um jeito, mudava, o circo estreava noutra praça. Pronto! Já lotava o cirquinho...

Maria: Começava tudo de novo...

HUDI: Começava tudo de novo. Não tinha... não tinha razão de ser. Eu fui um turista que fiz turismo a vida inteira de graça. O circo ia pra tudo quanto é lado. Pra cidade lá, pra outra cidade, pra outro estado, era tanta gente...

Maria: Conheceu Brasil o inteiro, gente de...

HUDI: O Brasil todo, gentarada... meu Deus do Céu! Foi muito bom demais. Eu não tenho que me queixar. Ainda no fim da vida acabei arrumando uma aposentadoria ainda, hoje eu

tenho uma aposentadoria. Dá pra ir vivendo. Então tá bom demais. Deus foi muito bão comigo. Muito bão. Eu falo pra todo mundo. Tem a reencarnação? Tem. Eu quero voltar e que Deus me ponha eu no meio dessa arte de novo. Ah, menina, vou te dizer. Eu não sei conversar tecnicamente, entendeu? Mas eu sei expor o que é necessário. Me emociono de contar da minha vida, da vida da minha família. Eu tive cinco filhos. Cinco meninas com a primeira mulher e um com essa mulher. Que é um filho que é maravilhoso. Barbaridade! O rapazinho é bom. É... teve no Beto Carreiro, com o Tihany, e com o Garcia, circos bons, famosos. Foi sempre querido, foi sim, e é um puta dum artista. Mas artista mêmoo. Melhor que eu. Não, é melhor que eu mesmo. Porque ele acabou fazendo uns números que eu não queria fazer mais, não deixava os filhos fazer mais. Porque eu andei caindo fazendo trapézio, aquela coisa, me arrebrandando. Eu não queria fazer mais. Vai cantar, vai fazer draminha. E, pronto, acabou! Mas ele não. Ele saiu de casa e foi procurar ser artista mesmo. Ele é um, não sei se ouviu falar dele, é o Kuxixo... é um dos melhores palhaços do Brasil, um dos melhores.

Maria: E onde que ele tá agora?

HUDI: Ele tá em São Paulo, com o Marcos Frota. No circo do Marcos Frota. Circo dos Sonhos. Tá lá. Mas é fabuloso. Ele tem um número de cama elástica que ninguém tem. Rolando Garcia levou pra lá. Falei: “Esse moleque vai fazer esse número”. Porque ele não achava que ele fizesse. “Esse vai fazer!” E ele batia no peito e ele falava “Olha, eu que achei”, pra mulher dele. “Você vai ver que esse moleque vai...” E, de fato, ele deslançou. Essa cama elástica. Ele entra de palhaço, bêbado, faz a cama elástica inteira bêbado. Ele salta da cama com o trampolim. Tem um trampolim, de 2 metro e meio, lá em cima no “arto” o trampolim. Ele cai, ele roda daquele trampolim lá pra baixo, ele vem pra cama elástica. Fora de sério o negócio! Só tinha um que fazia isso aí, era um inglês. O Rolando arrumou o filme e trouxe pra ele ver: “É isso que eu quero que você faça”. Além de umas tantas outras coisas que ele já fazia. Um “numerão” fora de sério.

Maria: Eu vou procurar saber quem é ele e ir atrás de conhecer ele.

HUDI: Ele sabe conversar, sabe... Inteligente. Sabe expor. É fora de sério o rapazinho. O rapazinho tem quarenta e poucos anos. É muito bom!

Maria: Hudi, então brigada pela conversa, viu!

HUDI: Muito obrigado você!

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

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

Maria: É muito bom!

HUDI: Gostoso demais. Ah, meu Deus, cê sofreu? Deve ter sofrido um pouquinho (*risos*). Quando tem um sofrimentozinho, é tomar algumas pinga, acabou (*risos*).

Maria: Ah, e aquela história da peça, do Coração?

HUDI: Ah, é o Coração Materno que você conhece, né?

Maria: Sim...

HUDI: A peça... é o filho que mata a mãe, arranca o coração. E, nessa época, eu tava com os dois filhos em casa. Um filho de uma mulher, e o filho de outra, da primeira mulher. E aí na hora que o moço mata a mãe lá, tira o coração e vem correndo, e cai e solta o coração no chão, né. A música diz, né: “Sobre a terra o pobre coração...” E aí ele derrubou o coração e quem tava fazendo a mãe era a minha mulher, mãe de um dos meninos. Aí quando matou, eles pularam pra cima do palco. Pegar o coração, pra guardar o coração da mãe. E aí eles começaram a brigar: “Ela não é sua mãe, ela é minha mãe”; “Ela é mãe...”; “É mulher do meu pai, você não é dessa mãe”; “É minha mãe também”. E grudaram e se estapearam em cima do palco. Aí é fechar a cortina, né, como é que pode?! O povo ria e tal. Aí consegui acalmar o público. “Agora vamos prosseguir com a história”. Aquele dia acho que não era pra levar a peça não. Aí voltou a cena. Ele vindo com o coração. Quando ele derrubou o coração, era um coração mesmo de... era um coração de porco, né. Mais se assemelha com a... fica mais real, né. Então, um coração... E caiu. Naquela hora, naquele momento, não sei da onde apareceu um cachorro e PAP (*imitando o gesto e o som*) no coração. Aí cabou o espetáculo. Aí não teve jeito (*risos*).

Maria: Essa história é muito boa (*risos*).

HUDI: Não... é uma coisa louca. Mas eles se pegarem no palco, falar da mãe, que foi engraçado.

➤ ANEXO I: Entrevista ALEXANDRE MALHONE

Sorocaba, 22 de julho de 2018.

Lona da Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba.

Maria: Quando que surgiu a ideia de fazer esse trabalho? Como que surgiu e quando?

ALEXANDRE: Primeira ideia surgiu em 2010 e não era com o circo. A gente tinha feito um espetáculo com uma galera que tinha saído do Grupo Manto, que era um grupo que tinha montado O Céu Uniu Dois Corações. Comigo, com minha mãe e com o Hudi. Que foi o que deu um pouco do pontapé inicial aí da volta do Guaraciaba, né. E aí a gente tinha saído desse grupo e alguns atores desse grupo... a gente montou um grupo nosso. Chamava Confraria Quituteira. E a gente montou a história de um dramaturgo daqui de Sorocaba. Um espetáculo chamado Histórias Banais, do Carlos Roberto Mantovani. Aí estava eu, a Geisa e mais uma galera que tinha saído do grupo. Aí, a partir daí, eu tive a ideia da gente montar um outro espetáculo. Aí eu sugeri a ideia, eu e a Geisa, a gente tinha pensado nessa coisa de montar um espetáculo de crítica à igreja evangélica. Essa coisa da comercialização da fé e aí a gente falou... a Geisa ainda falou: “Pô, essa coisa de tocar em uma religião só, é muito complicado”. Aí a gente começou a pesquisar Umbanda, espiritismo, catolicismo, todas as coisas que tinham... é... que faziam o mal pras pessoas, no sentido de, não a fé, mas a comercialização da fé ou tudo que movia aquilo. E aí surgiu a ideia de montar o espetáculo com a Paixão de Cristo, que não tinha nada a ver com o Eduardo Garrido, nada a ver com a Paixão de Cristo do circo, era uma outra coisa. Aí a gente pensou no Dago pra dirigir. Aí a gente foi lá e conversou com o Dago, o Dago topou a ideia e tal e a gente ia entrar num edital aqui da

cidade. E aí o Dago sugeriu pra gente de assistir Jesus de Montreal, que é um filme canadense de um diretor chamado Denys Arcand, que fez Invasões Bárbaras, que é do império americano e tal. E aí, eu e a Geisa e a galera assistiu o Jesus de Montreal e acabou que a gente falou: “Gente! Caraca! É isso!”, que é a história de um grupo de teatro montando A Paixão de Cristo lá no Canadá, mas toda a história da Via Sacra, acontecia com os atores, não numa ordem cronológica, um filme muito interessante. E, a partir daí, a gente teve a ideia de montar. Aí a gente mandou um email... tinha um menino que fazia inglês que estava no grupo e tal, mandou um email pro Denys Arcand, assessoria dele respondeu, liberando os direitos pra gente, que queria ver a adaptação primeiro, que queria ver como que funcionaria a adaptação de um filme para um espetáculo. Acabou que não rolou. Aí passou, passou, em 2013, eu mandei novamente, mas com outro grupo, com uma outra galera. Foi que surgiu a ideia do Julinho, mas era essa ideia inicial, não era com o circo. Aí nos encontramos tal, tal, tal...

Maria: Com o Coletivo Cê?

ALEXANDRE: Não, só o Julinho. Julinho ia fazer o Jesus, mas era só ele. Passou o tempo e tal. O ano passado por conta de vários... não atritos, por conta de vários embates que a gente teve durante o Céu Uniu Dois Corações, o Avental, tudo. Que aí conversando com o Julinho eu fiquei: “Putá! Eu tenho ideia de montar a Paixão de Cristo assim, mas imagina se montar agora com esse embate entre os velhos, né, a ideia dos antigos do circo com uma galera nova”. Aí a gente achou a ideia interessante e aí mandou o projeto, mas muito... sem brincadeira... foi muito despretensioso. A gente não esperava que ia aprovar porque foi feito tudo de última hora, tudo correndo. Foi um negócio muito assim... Andressa correndo pra escrever, a gente pegando as declarações, então foi muito assim... mas a gente falou: “Vamo mandar”. Aí a gente pegou e...

Maria: Porque lembra aquela vez que a gente encontrou no Rio? Lembra que eu falei que estava montando o Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu, do Carlos Alberto Soffredini, que tinha essa história do conflito de geração, e você falou que vocês já tinham vontade de fazer algo nesse sentido... de fazer algo de conflito de geração...

ALEXANDRE: É... mas o Dago... é interessante por quê? Porque quando a gente retomou a ideia, que foi na época que o Julinho veio pra fazer o Avental, que foi ano retrasado e eu conversei com o Dago. Eu falei: “Dago, lembra daquela história da Paixão de Cristo e tal, tenho a ideia agora de montar com o circo”. E aí deu... eu expliquei tudo que tinha acontecido pra ele e aí ele: “Putá, muito, muito, muito bom, muito bom”. E aí era ele pra dirigir. Só que o Dago, meu. O Dago tá com muita coisa. O Dago estava dirigindo musical, estava no musical, estava montando Roque Santeiro, estava muito complicado. E aí a gente conversando com a Lucélia que era do Tubinho, aí ela falou: “Tem o Fê, né, o Fê Neves”. E aí na hora eu falei: “Pô, o Fê Neves tem tudo a ver com o espetáculo”. Porque ele é um cara de circo, que saiu do circo e foi pra academia, então ele tem os dois olhares. Ele tem o olhar tanto do tradicional quanto o da academia, e aí ele topou. E aí o Fernando Neves sugeriu de ter esse embate, de falar da EAD, de ter essa coisa bem... né. E aí aquela ideia toda do Jesus de Montreal se juntou...

Maria: Não, mas foi embora... mas ficou a ideia da Paixão de Cristo...

ALEXANDRE: Se juntou a uma outra... Então foi aí, foi uma coisa muito despreziosa, porque foi essa coisa feita muito correndo e acabou que aprovou e a gente falou: “Pô, que legal, vamos fazer, vamos embora, né.” e foi daí...

Maria: Você conhece o texto do Carlos Alberto Soffredini?

ALEXANDRE: Você acredita que não? Eu já ouvi falar muito dele... você me falou, o Fernando me falou. E quando me falaram, e você tinha me falado desse texto, eu já fiquei com uma pulguinha atrás da orelha, né, tipo: “Poxa, será que a gente não vai fazer um plágio do...?”. É por isso que eu não quis nem ver, pra não ter nenhuma referência...

Maria: Não... Acho que ele também traz a referência do ambiente do circo e esse conflito de gerações que é... desde a década de... final da década de 90, início de 2000, já foi ficando muito evidente de como o circo foi desaparecendo. Algumas pessoas tentando resgatar a trajetória do circo-teatro e aí ele traz esse conflito de geração dentro de um metateatro, né?! Eles, na verdade, estão montando Coração Materno...

ALEXANDRE: Sim. Coração Materno! Você me falou, eu não conheço o texto . E eu acho que esse espetáculo ele supriu uma coisa que eu tinha, que não era a vontade, não é isso, foi muito legal, mas não era a minha ideia inicial, né. Que era pra ser uma coisa crítica, né, muito crítica mesmo, era um espetáculo que não era nem pra ser com o circo, porque não tem nada a ver com a linguagem do circo, esse tipo de crítica. Mas, ao mesmo tempo, com o circo a gente colocou um pouco também a nossa história pessoal, né, porque querendo ou não a gente retrata a gente aí, né.

Maria: É... eu vejo um trabalho autoral.

ALEXANDRE: Sim, o texto foi tudo a gente...

Maria: Um trabalho autoral que conta da vida de vocês...

ALEXANDRE: É... tanto que o primeiro autor que estava no projeto ele não deu con... porque tipo assim, ele escreveu, fez o primeiro tratamento, fez o segundo e a gente falou: “Meu, ele não entendeu a ideia, não é isso que a gente quer”. E aí a gente chamou o Rogério que tinha trabalhado no Coletivo Cê e que tem tudo a ver também. Porque o Coletivo Cê, eles têm esse trabalho de pesquisa que é sobre memória. Os primeiros trabalhos que eles fizeram, eles retratam muito essa coisa da memória, do interior, da memória de cada um. Então isso é legal também... trazer essa... e a gente coloca essa memória em cena, né, essas lembranças, né, e isso tudo. E isso foi muito divertido também. Esse trabalho, né. Juntar essa galera com esse pensamento contemporâneo e juntar com essa galera que... pra dar esse embate mesmo, né. Mas eu tenho muito medo de... não medo. Desde o Avental eu tenho um pouco de receio porque... eu tenho medo de não tá mais com circo-teatro, sabe? Eu me preocupo muito com estética, então... Tanto que uma vez com o Avental, no final, aí tinha um violoncelo, né, aí o Julinho falou: “Puxa, eu não gosto dessas músicas que forcem a barra...”. Que forcem a barra tipo pro choro, né, mas isso é muito circo e eu quero deixar isso proposital, né, porque... Será que essa música tinha que ter assim? Sim, porque eu não quero perder essa essência do circo, sabe? Essa... essa... é piegas? Tá, mas é do circo, então, eu não sei se... eu sou muito apegado a isso, a essa pieguice do circo, porque isso funciona. E eu tenho um pouco de medo de fugir disso, né, de fugir da minha história, de fugir da minha origem e colocar os mais velhos numa situação que não é confortável pra eles assim, né... Entendeu? Então é minha maior

preocupação. Ao mesmo tempo, eu não quero mais colocar em cena os discursos que tinham nos textos dos circos antigos, né, que é totalmente claro, que tem sua época e tudo mais. Mas aqueles textos eu não consigo mais fazer, sabe? Eu não me vejo mais... Eu já vi montagem da Maconha, com o Felipe, Gil, até no Tubinho mesmo e até comentei com eles, né: “Eu não sei, cara”. Aí ele falou: “Eu mudei cara.”, mas você pode ter mudado o jeito de fazer, mas o discurso da peça não convence mais. Sabe? Deixa pra história, eu não quero mais colocar em cena uma cara falando: “Ai, a maconha acabou com minha vida, fez eu perder tudo”, sabe? A gente sabe que não é isso que acontece e eu não, cara, passar por isso. Como tem o texto da Mulher Marcada, né, que ela trai o marido e o cara mete a faca nela e é o herói da peça e as pessoas vibram com aquilo. Não quero mais isso em cena. Eu não sei... eu não sei se eu tô certo, mas eu acho que a gente pode modificar isso de uma outra forma, sem perder a essência do circo, sem perder o que o circo sempre trouxe que é essa coisa popular mesmo. Ah, humor fácil? Se você não vai mais fazer humor com o gay, com o viadinho em cena? Muda. Tem outro tipo de humor que você não precisa colocar, né? Então, tanto que tipo o Avental é um divisor de água na nossa história. Porque ele coloca um personagem que não é típico do circo, né? Nesse coisa do drama, do sério. Que é a trans, que é uma menina trans na peça, e é isso que eu acho muito pontual, sabe? Eu penso assim, né.

Maria: Mas ainda preservando o jeito...

ALEXANDRE: A essência... Exatamente! Preservando a estética, né? Do cenário, da forma de interpretar, os cacos que eles colocam, que sabem fazer... mas a história sendo contada de outra maneira. Só que ao mesmo tempo, a gente... O Guaraciaba tem uma vantagem de não trabalhar com bilheteria. Porque eu não sei ainda se um espetáculo desse funcionaria no circo de lona. Não se o público...

Maria: Porque o Tubinho, por exemplo, vive de circo, né?!

ALEXANDRE: O Tubinho vive muito bem. O circo vive lotado...

Maria: Mas é isso, eles optam por fazer uma dramaturgia, por fazer algumas peças que talvez se a crítica, vamos dizer assim, que se a gente for olhar o conteúdo, né...

ALEXANDRE: Total. Eu admiro demais o Zeca, gosto muito dele, acho ele um puta artista e ele sabe o que ele tá fazendo. Ele não faz atoa, ele sabe, ele tem um trabalho de *marketing* muito forte, ele sabe se vender. Pra mim ele é um cara muito importante no circo-teatro brasileiro. Ele leva o nome do circo-teatro brasileiro. Coisa que o nosso... o Guaraciaba é muito regional, muito Sorocaba, né, porque a gente não viaja, então a gente fica aqui na região. O Tubinho, ele montou o circo dele no Memorial da América Latina, que é um espaço super elitizado, e ele enfiou o circo dele ali, fazendo o Ébrio, fazendo peças dele, né, e eu achei isso muito foda. Eu achei muito legal isso que... mas, ao mesmo tempo, eu tenho uma coisa assim... porque ele mantém aquele tipo de humor que funciona, que faz o circo dele...

Maria: Que sustenta ele...

ALEXANDRE: Que sustenta ele. É isso que se nosso circo trabalhasse com bilheteria, não conseguiria. Ou a gente volta no formato que era ou não. Ou a gente vai fazer o que tá fazendo agora, entendeu. Tendo no Guaraciaba um outro campo, um outro... que não sei se é bom ou se é ruim, né. Mas eu vejo ele ainda fazendo as mesmas piadas com homossexual, com gordo, com velho, com careca e isso é o que eu acho que não consigo fazer mais, nem

como palhaço, entendeu. Eu não me sinto bem mais fazendo isso. É, pode até parecer, sei lá... bichice da minha parte, mas eu não me vejo fazendo mais, entendeu? Mas, ao mesmo tempo, eu não quero fazer uma outra coisa, eu não quero, eu não quero mudar. Uma vez eu falei pra Geisa: “Putá, meu sonho é montar um Nelson Rodrigues pro circo, ver minha mãe falando um palavrão em cena”, mas ela falou: “Alê, você vai sofrer, não tá neles, não vai ser eles, eles não são assim. O tipo deles trabalharem não é assim. Então você vai forçar uma coisa que ou vai expor ou eles não vão estar no ápice da...”.

Maria: Do que eles sabem fazer... Você lembra de ter sofrido de ter visto, por exemplo, eles tendo dificuldade pra fazer o Avental, pra fazer esse trabalho... Porque pra eles assim... e você tá nessa ponte, você tá ali no meio de campo, né...

ALEXANDRE: Então... nessa peça eu sofri mais assim com eles, sabe. Eu me senti um pouco culpado. Mas eu acho que isso move também eles... Essa adrenalina que tem de decorar, de correr atrás, eu acho isso legal também, mas eu não sei até a que ponto isso é importante pra eles. Porque assim... Eu tenho certeza absoluta que eles ficariam muito felizes se eu montasse Mestiça, se eu mudasse Viajando Para o Céu, se eu montasse Maconha, se eu montasse as peças que eles fizeram, é muito mais confortável pra eles, mas eu não sei se eu tô errado nesse ponto, eu não descobri ainda, eu não sei, né. Mas é que eu acho assim... na posição agora de responsável pelo grupo eu tenho que colocar minha posição também no grupo. Porque eu já falei pra eles: “Se vocês acharem que não é legal, que vocês não querem fazer, podem me falar, tipo, a gente faz outra coisa”. Mas enquanto eles me derem carta branca pra eu decidir, segura o rojão aí. Claro que nunca na minha vida eu vou colocar eles em exposição, né. Eu já falei pra eles: “O dia que vocês não estiverem mais em condição de estar em cena, vocês não vão entrar mais, vai fazer palestra, vai bater foto...”. Mas pra entrar em cena pra passar ridículo, como eu já vi muitas pessoas de idade de circo, parece que tem que dar trabalho pra essa galera, e aí é uma exposição que eu já vi algumas pessoas bem de idade entrando de maiô, e é deprimente aquilo, eu acho deprimente aquilo, sabe. Porque as pessoas não entendem a história, só quem sabe da história ou quem pesquisa que nem você, mas o público no geral eles não sabem da história e não conhecem aquela pessoa que tá ali e aí eles veem uma velha de maiô, sabe. Com umas plumas na cabeça e aí é deprimente porque a pessoa ri, então por que expor? Por que expor? Não precisa mais daquilo, faz outra coisa. Porque eu já falei pra eles: “O dia que vocês não tiverem mais condição, o dia que as pessoas não tiverem ouvindo mais vocês, a gente vai até o limite”. A gente já trabalhou em teatro grande, a gente comprou microfone de captação, vai até onde dá. “Mas a hora que vocês não estiverem em condição mais de atuar, no vigor que a peça precisa, eu não vou expor.” Porque eu acho que é tipo estragar a história toda.

Maria: E hoje você fala da sua posição enquanto artista, né. Por que é importante estar montando esse trabalho hoje? Pra você?

ALEXANDRE: Olha, eu acho que perdi... não é que eu acho que eu perdi muito tempo, porque as coisas acontecem quando tem que acontecer, né?! Mas eu acho que eu... parece que tô cuspidando no prato que eu comi, mas não é... Eu perdi muito tempo no circo, até em circo de picadeiro também, sem abrir horizontes, sem ver outras coisas, né, então pra mim aquilo era certo e aquilo que funcionava e aquilo que era circo. E eu só fui aprender mais coisa quando eu saí do circo e conheci a galera do teatro ou desse novo circo que eles falam, né, que é esse circo contemporâneo que eles falam, né, a galera do Circo Zanni, do La Minima, esse tipo de pessoas que são estudantes de artes circenses e que, pra mim, tem muita gente que respeita mais o circo do que... eu não gosto muito desse termo, mas de quem é tradicional, de quem

vem do circo. Esse respeito pela arte, pelo público, pelo aprendizado ou pelos mais velhos que te ensinam, né?! Você vê o Fernando lá do La Mínima olhando pro Picolino, você fala: “Meu!” Sabe... tipo... e a gente, que tá no meio, não tem esse respeito, tem mas não tem, sabe. Não tem do jeito que esses caras têm. Então eu aprendi muito fora, e eu aprendi muita coisa fora, de quem eu era, de atitudes, de como eu sou e eu acho que a minha visão de artista mudou muito, no sentido de sair de ser só entretenimento, que o circo é entretenimento puro e ter meu lado artístico... o que eu represento pro outro, né, pra sociedade, né, como artista. Então eu entendi isso... até no jeito de fazer palhaço, meu jeito hoje, em tudo, né. E eu devo isso muito a Geisa que tem essa visão mais da função do artista fora da lona e isso foi muito legal... Então ir pra rua, eu nunca tinha feito rua, então, essa coisa de sair do entretenimento, de ter minha função social como artista, isso que acho que me move a querer mudar, a querer falar e de expor as peças nossas, ou outros textos, mas de uma outra forma, né, de como isso chega, de que discurso que eu vou falar. A minha maior preocupação é não virar panfletário, a minha maior preocupação é essa, porque o circo não é. Mas ao mesmo tempo eu posso mudar, eu posso não falar mais um texto machista, que a maioria dos textos de circo teatro é, por causa da época e o ambiente do circo é conservador, é homofóbico, ele é machista, o ambiente do circo, do dia a dia, ele é machista, então essa é uma maneira de... não sei... mas que eu me vi fora. E como trabalhar com isso, né, como mostrar isso. Então tenho muitos desafetos hoje no circo por causa disso, mas não me preocupa.

Maria: Sim! Então, por enquanto, é isso Alê... Obrigada! Ah! Me fala só uma coisa, seu nome completo só pra registrar e sua data de nascimento.

ALEXANDRE: Nome de registro?

Maria: É.

ALEXANDRE: Alexandre Davi Cavalcanti. Nome artístico, Alexandre Malhone. Data de Nascimento, 10 de janeiro de 1970.

Maria: Obrigada.

➤ ANEXO J: Entrevista GEISA HELENA

Rio de Janeiro, 09 de maio de 2017.
Teatro Ziembinski.

Maria: Geisa só me fala uma coisa. Quê que te deu o *start* para você fazer a produção do Guaraciaba?

GEISA: Quê que me deu o *start*? É porque nós nos conhecemos num projeto, num grupo de teatro pesquisando circo-teatro. Eu fazia parte de um grupo que estava pesquisando o melodrama.

Maria: Que grupo que era?

GEISA: Era o grupo Manto, em 2004. E, em 2002, antes disso, de começar essa pesquisa, teve um cortejo em Sorocaba na Semana do Circo, que foi organizada pelo Zé Rubem, que é, até hoje, na verdade, o coordenador da Biblioteca Infantil de Sorocaba. E com o diretor que a gente trabalhava, que eu sempre trabalhei desde criança, o Mantovani... É... a gente foi assistir um espetáculo lá, na Semana do Circo, em 2002. E ele falou assim: “Vocês precisam ver que vai ter uma família de circo que vai se apresentar”, e eram eles, e a gente viu duas comédias. E foi muito engraçado, porque foi uma comédia que tinha ponto e a gente ficava: “Parece que tem alguém falando, tem tipo um *delay*”, e ele começou a rir e explicou: “Isso aí é o ponto, no circo eles usam”, e a gente achou muito bizarro. “Mas, meu Deus, como assim? A pessoa fica apontando o texto?” (*risos*). E ele começou a explicar e tal. E ele sempre teve isso de trabalhar com circo, de mesclar as linguagens, de trabalhar o circo pra auxiliar em outras coisas, como uma linguagem obrigatória, né? Pro ator, e ele ficava insistindo nisso. Em 2003, ele faleceu, esse diretor, mas os pupilos, entre aspas né, dele, resolvemos continuar com o grupo, Grupo Manto, por causa dele, e continuar a pesquisa. E aí a gente começou a pesquisar o circo-teatro e aí chegamos na questão do melodrama e aí pesquisando e tudo, a gente descobriu que a família estava morando em Sorocaba, em Votorantim, na verdade, e resolvemos convidá-los para ajudar e tal. E foi muito engraçado, porque aí eles foram lá auxiliar na pesquisa de circo-teatro e a ensinar os atores a fazerem alguns números. Porque como no Céu... porque aí a gente fez a montagem de O Céu Uniu Dois Corações... como tem 5 atos né? Entre os atos a gente quis fazer números como se fosse circo de picadeiro junto com o circo, é... nunca foi assim né, era dividido em duas partes, mas... E aí como tinha uma história da velha guarda contando como era antigamente, a gente colocou a Guará e Hudi como se fosse contando a história deles. Então a gente inseriu os números entre os atos, então a ingênua e o mocinho eram trapezistas, eles faziam números aéreos também e tinha também uma relação entre os números. E aí acabamos conhecendo eles lá e, nesse meio do processo, eu me envolvi com o Alexandre né, filho da Guaraciaba, nós ficamos juntos 11 anos e aí foi isso... Começamos a namorar e eu tenho essa coisa do teatro, e vamos lá, vamos, bora montar... E quando a gente viu eles em cena, a velha guarda, a gente falou assim: “Meu, isso é muito valioso”, mas é muito valioso, a qualidade que eles tem em cena é muito... superior assim, é uma experiência, é um tempo de trabalho, é uma tarimba, que você fala: “Meu!” É uma naturalidade que você fala “Meu... o quê que eu faço pra ser assim?”

Maria: Quando eu estava entrevistando a Guaraciaba mais cedo, ela falou assim que... o Alê também falou... que quando eles chegaram pra assistir o trabalho de vocês, eles pensaram assim: “O quê que eles estão fazendo?” (*risos*)

GEISA: E a gente se aquecia né, fazia um alongamento ou outro... o Hudi, toda hora que ele chegava no ensaio, ele ficava: “É... esse brrr brrrr (*imitando o gesto e o som*) aí não serve pra nada”. Ele tirava muito sarro, muito sarro assim (*risos*). Que é isso, são linguagens diferentes né, o processo é diferente... o resultado.

Maria: Mas vocês faziam um tipo de encenação que é bem diferente dessa de hoje, então... São diferentes, de melodrama?

GEISA: Então... a gente mudou o processo. Porque quando você começa a pesquisar o melodrama, você já remete à linguagem mexicana, tem muito na TV e te remete a um peso maior...

Maria: Um exagero...

GEISA: Um exagero e tal. É... melodrama é muito isso.

Maria: Tem uma medida né.

GEISA: Mas a interpretação era dessa forma, a gente achava que tinha que ser carregado. E a gente começou a entender que com eles funciona muito mais, se você tentar... que o trabalho do teatro em si, que é você trabalhar e tornar aquilo crível, que aquilo seja verdadeiro, pra você. E a gente tinha uma visão de “Nossa, olha que bizarro esse texto.”; “Nossa, onde já se viu uma dramaturgia dessa?”. Então tinha uma visão até preconceituosa e, quando você se coloca nesse lugar em cena, não funciona. Você não pode ir em cena julgar aquele trabalho né. Então a gente entendeu essa chave. “Então, peraí! Ou embarco nela como uma verdade ou a coisa não vai funcionar”. E aí ia virar uma comédia barata né, e aí desvaloriza o que é o melodrama, né?! Aí a gente foi entendendo o que é essa chavinha, só que, assim, a qualidade deles em cena é muito diferente da nossa, é muito superior. E até hoje a gente fala assim: “Cara, como é que eu chego nisso? Como é que eu chego nessa qualidade de interpretação?”. Porque eles têm uma naturalidade em cena que é muito doida assim, que é muito orgânico. E que se você faz o espetáculo no circo, todos os dias, você entende porque é tão orgânico, né?! “Ah, eu vejo minha mãe e faço, eu vejo meu tio...”. Claro que isso torna você uma outra... um outro tipo de artista, com outra qualidade e a gente foi entendendo isso. Nossa, foi um jogo muito legal, muito legal. E é legal porque daí eu me envolvi com o Alexandre e foi aquilo. “Vamos fazer isso voltar pra cena”. E aí o Zé Rubens, que é o coordenador da Biblioteca Infantil, teve grande parte nisso. Que aí ele falou: “Vamos fazer um projeto pra vocês montarem os melodramas e tals.” Que aí foi o primeiro projeto aprovado, que foi em 2006, e aí depois disso eu falei: “Não, vamo bora, vamo produzir, vamos mandar pra editais”. E aí eu peguei a frente porque eu adoro ler um edital, adoro escrever projeto, adoro essa parte burocrática e aí tomei a frente e falei: “Posso? Vambora”. E aí fiquei oito anos fazendo só produção, atuando também, mas fiquei nessa e aí foi por isso... foi indo.

Maria: Você tem formação em teatro?

GEISA: Não. Eu sou formada em Educação Física e faço teatro desde muito criança e fui fazendo, fazendo e me profissionalizei, entrei na Educação Física por causa do meu trabalho como atriz, não trabalho na área. Voltei a trabalhar agora em número, né, circense, que é uma área que eu gosto muito, essa coisa corporal e tô aí até hoje. Tô aí com o circo desde 2004, mais ou menos.

Maria: Obrigada!

(O texto a seguir, enviado por mensagem, responde à primeira pergunta dessa entrevista.)

GEISA: Acredito que o encontro tenha sido a chama. O encontro com a tradição circense. Que, em um primeiro momento, só te encanta, te ludibria... e te faz sonhar. Depois vem a realidade. O trabalho sujo, as decepções, e o que resta? A arte em si e os talentos. Ah... esses realmente me encantam. É o tipo de trabalho que você não pode permitir que acabe e simplesmente eles vivam suas vidas “normais”, numa cidadezinha do interior. A energia que percorre neles é absurda. Enche meus olhos todos os dias que os vejo em cena. Sou absolutamente apaixonada pela força que têm. E, ademais, a linguagem não pode se perder. Esse material vivo deve ser aproveitado, no melhor sentido da palavra. Hoje circo-teatro é quase novidade. São pouquíssimas companhias em atividade e, como temos um acervo muito escasso sobre o circo em geral, essa linguagem (tida como popular e, às vezes, inferior por

acadêmicos) não pode simplesmente desaparecer. Devemos aprender com eles muito da técnica teatral e do estado cênico que muitas vezes buscamos. Não pensa muito não, vai e faz. E acredito e bato meus pés em favor de que todos os atores devem aprender com o circo-teatro. Com essas figuras. Com essa velha guarda que carrega nas costas um mundo inteiro de experiências inimagináveis. Surpreendentes. Acho que foi isso que me fez querer produzir e remontar os clássicos do Circo Guaraciaba. Foi o que me motivou, como escrevi em vários programas e folders dos espetáculos... É para a velha guarda do circo todo esse trabalho. Aproveitá-los enquanto brilham, compartilham talento e generosidade.

➤ ANEXO K: Entrevista JÚLIO MELLO

Sorocaba, 22 de julho de 2018.
Lona da Biblioteca Infantil Municipal de Sorocaba.

Maria: Me fala o seu nome completo e sua data de nascimento.

JÚLIO: Júlio Mello, 30/08/1987.

Maria: Júlio, primeira coisa, você que participou da retomada do Circo Guaraciaba desde o Céu, você estava no Céu, né... e também esteve no momento do Avental e agora nesse momento agora com o Paixão. Eu queria que você dissesse como é o contato com eles? Desde, assim... como que você, encontrou, reencontrou o circo-teatro, como que isso está na sua trajetória...

JÚLIO: Na verdade o primeiro contato que eu tive com o Circo-Teatro Guaraciaba foi na primeira montagem que eles fizeram com o Grupo Manto, que E o Céu Uniu Dois Corações.

Maria: Você estava nessa montagem do Grupo Manto?

JÚLIO: Não, eu saí do Grupo Manto um pouco antes dos ensaios começarem pra montagem dessa peça. Porque eu estava no Manto e aí eu saí pra fazer outros trabalhos, pra fazer outras coisas, e eles montaram esse espetáculo com eles, e aí quando eu vi o espetáculo aqui na lona eu fiquei encantando, muito encantado. Foi uma das coisas mais emocionantes assim que eu já tinha visto, que eu já tinha presenciado até aquele momento. Eu lembro que eu assisti muitas vezes a peça, diversas vezes, como meus amigos também estavam no elenco, né, acabei virando meio que do fã clube da galera. E eu não conhecia, eu não sabia que o Alexandre, a Guaraciaba, a Edi, eram meus vizinhos, a gente mora no mesmo bairro, né, de Votorantim. Até ressignificou o meu bairro, a minha relação com meu bairro, sabe? De saber que tinham artistas de circo que moravam ali do lado de casa. Mas aí a vida me levou pra outros caminhos né, eu fui pra São Paulo estudar, trabalhar profissionalmente como ator e tal e nesse meio tempo eu voltei pra Votorantim pra... fundei junto com o Hércules e a Janaína, o Coletivo Cê, que agora já tem 9 anos já. E aí nesse tempo que eu comecei a trabalhar aqui com o Coletivo Cê, eu morava em São Paulo e vinha nos finais de semana pra cá, então eu acabei tendo pouco contato. Eu sabia que o Circo Guaraciaba tinha recomeçado a fazer os trabalhos e tal, mas eu não acompanhava os trabalhos, porque geralmente fim de semana eu estava em São Paulo, ou apresentando, ou estava ensaiando aqui. Então eu estava um pouco aparte, assim das atividades do circo. E aí foi quando eu voltei definitivamente, que eu me

formei da EAD, que eu voltei. “Ah, vou trabalhar no interior, vou ficar aqui, né, focar mais, mesmo, no projeto do Coletivo Cê”, que aí o Alexandre ficou sabendo que eu estava pra cá, ele já tinha, na verdade, me feito um convite. Quando a gente estava em cartaz com Desterro, que é um espetáculo do Coletivo Cê. Ele foi assistir o espetáculo e me convidou pra fazer parte de um projeto, que era a Paixão de Cristo, Jesus de Montreal e tal, com direção do Dagoberto Feliz. E aí então eu falei: “Interessante, vamos conversar sim”. Depois ele nunca mais falou disso. Aí eu pensei: “Ah, ele deve ter desistido de ter me convidado né, sei lá, se arrependeu, mudou de ideia”. Achei até que o projeto já tinha rolado, porque eu não tinha mais contato com ele. E aí quando ele ficou sabendo que eu tinha voltado pra cá, foi o momento que calhou, porque foi o momento que o menino tinha saído dos espetáculos né, do Céu e da Isaura né, e aí ele me chamou pra substituir, e aí eu fui me envolvendo né, me aproximando assim. E tive um contato mais intenso mesmo com a velha guarda no Avental, que aí foi o espetáculo que a gente viajou bastante juntos né, e eu fiquei bem próximo deles.

Maria: E a ideia pra esse trabalho da Paixão no Circo, como que o Coletivo Cê entrou nessa proposta? Porque no início era só você, mais a sua figura né? Como que o grupo também entrou nesse universo? Era um desejo do grupo? O grupo tinha algum trabalho com circo-teatro?

JÚLIO: O Coletivo Cê, o nosso foco sempre foi trabalhar memória, todos os nossos espetáculos tratam de memória, seja memória pessoal dos atores, seja memória do lugar... Então, nosso primeiro trabalho falava da memória dos nossos avós, a gente resgatava isso no trabalho. Então, era um trabalho extremamente regional, religioso, tratava muito da cultura daqui. Depois a gente falou sobre a história de Votorantim, a gente tratava sobre isso, então de uma certa forma a gente estava conectado a memória do lugar né. E o Circo Guaraciaba faz muito parte dessa memória de Votorantim/Sorocaba, né. Muito presente. Até isso acaba cruzando um pouco com nosso trabalho, com nossa pesquisa. Então acho que sempre foi... nunca foi uma coisa “Aiii, queremos muito trabalhar...”, mas sempre houve esse desejo, essa espontaneidade de que qualquer convite que surgisse a gente aceitaria. E, como eu estava mais próximo, a gente acabou se aproximando. Porque daí saiu um ator também do projeto, do Céu e da Isaura e aí precisavam de um ator e eu falei: “Ah, tenho o Hércules do Coletivo Cê”, e aí o Hércules entrou e aí já se aproximou. Aí como a gente estava viajando, a Andressa estava muito próximo à gente, começou viajar com a gente, na viagem do Céu, só pra acompanhar mesmo e aí a gente foi criando essa relação, esse laço mesmo, que eu fui ficando bem próximo do Malhona, até surgir essa ideia que ele falou: “Lembra daquele projeto? Vamos retomar”. E aí a gente...

Maria: E como foi o processo de montagem da Paixão? Como você vê o processo do Coletivo, da sua geração com a geração deles? Porque você teve uma experiência primeiro no Avental, mas uma experiência individual e agora você vê o coletivo lidando com eles também.

JÚLIO: Sim, é, uma coisa que foi importante, ter essa experiência pra gente também entender como seria lidar com isso, organizar isso, porque de uma certa forma trazendo, aproximando a Andressa do projeto, trazendo o Coletivo Cê de uma certa forma pra projeto, seria encontrar dois modos de pensar, de organização, de trabalho. Que querendo ou não é diferente. A gente tem uma rigorosidade que é diferente da rigorosidade do circo.

Maria: Imagino que, quando estava você sozinho, você foi se adequando a eles, porque era uma maioria...

JÚLIO: Sim, fui me adequando a eles.

Maria: E agora aqui não, a balança mudou um pouco, né?

JÚLIO: Exatamente, exatamente.

Maria: E a Guaraciaba estava falado também, né... antes é como se as pessoas mais jovens vinham pra trabalhar o que eles faziam e agora eles estão fazendo o que vocês fazem. É uma inversão assim, né?

JÚLIO: E a gente organizou tudo pra que a gente não tivesse nenhum problema que eu já tinha constatado nos outros projetos. Como tinha uma relação muito mais aberta com relação aos atores convidados, eu sentia que eles não tinham tanta responsabilidade com o trabalho. “Ah, a gente tá fazendo parte aí do projeto”, mas tinha um aspecto um pouco amador de algumas pessoas, então a gente tentou dar uma aura mais profissional pra isso. Então tudo foi muito bem acordado, a gente já determinou... quando o projeto foi contemplado, a gente já se reuniu, já organizou tudo, quais seriam os dias de ensaio, de que horas a que horas, quanto tempo de trabalho, quanto cada um receberia por isso, tudo muito bem organizado pra não tivesse nenhum problema, do que eu já tinha percebido antes, do tipo: “Ah, gente, vamos ensaiar”, e ia organizar o dia de ensaio uma semana antes; e aí um não podia nesse horário, o outro não podia naquele horário e era sempre um conflito pra conseguir juntar todo mundo, né. Como cada um era de um grupo também, o Felipe era de um, não sei quem era de outro grupo, alguns trabalhava em peças esporadicamente. Então não tinha tanto essa união assim, então, assim, sendo o Coletivo Cê organizando isso, a gente já deixou tudo muito claro e não tivemos problemas com isso, nenhum problema mesmo assim, com relação a isso.

Maria: E o cotidiano de ensaio...

JÚLIO: Tudo correu exatamente como planejamento. Aí obviamente tivemos algumas surpresas, como a do dramaturgo, né, que foi uma coisa que a gente decidiu que não ia trabalhar mais com ele e a gente convidou o Rogério, que era um profissional que já tinha trabalhado com a gente em outro projeto, tinha feito parte do Desmedida, que era esse espetáculo que falava da memória de Votorantim, ele que fez a dramaturgia, então a gente convidou e aí deu super certo, foi um casamento bastante feliz, o Fernando ficou bastante feliz com a aproximação do Rogério.

Maria: E o trabalho com o Fernando? Fala um pouquinho.

JÚLIO: O Fernando...

Maria: Você a assistência de direção também no trabalho, ele vinha uma vez por semana...

JÚLIO: É... ele estava presente uma vez por semana, porque a gente constatou isso depois da aprovação do projeto que seria muito difícil ele, morando em São Paulo, seria muito difícil ele vir duas vezes na semana, de ir e voltar e ir e voltar. Então a gente fez a soma de tudo, de como seria melhor organizar e decidimos que ele viria um dia por semana e que, sendo assim, eu assumiria a assistência de direção, que não tinha no projeto a princípio, pra fazer um trabalho com os atores no outro dia. Eu não conhecia o trabalho do Fernando, não conhecia o trabalho dele. Quem indicou foi a Lucélia, que já tinha trabalhado com ele, que ia fazer parte do projeto e acabou indo pro Chile, mas a gente ficou interessado em aproximá-lo porque ele

já tinha essa experiência com circo-teatro, tem toda essa trajetória. Então era um tiro no escuro né, um desconhecido né, não conhecia mesmo. A princípio o Fernando, num primeiro momento, é uma pessoa que, ao meu ver, num primeiro momento, assusta, porque ele tem esse ar todo enérgico assim, né, de falar muito, e já chega falando e ficou todo mundo meio assim: “Meu Deus, como vai ser isso?”. Num primeiro encontro, assim, de ficar meio tenso, de “nossa, ele fala demais”, mas depois a gente foi conhecendo e aprendendo a lidar, conhecendo o Fernando e também todo o material que ele trazia pra gente. Os primeiros encontros foram de muito papo e ele foi o que mais falou, foram aulas mesmo, aulas de história do circo-teatro e isso foi muito enriquecedor pro projeto, a gente aprendeu muito com ele sobre isso, sobre os tipos, que eram coisas que a gente não trabalhava no Coletivo Cê, né. Então, isso tudo foi muito engrandecedor, assim pro projeto, de aprendizado pra gente, de bagagem.

Maria: pra esse trabalho...

JÚLIO: Pra esse trabalho principalmente, e pra outras coisas também, né, porque querendo ou não essas coisas são levadas pro Coletivo também, pra outras coisas.

Maria: E como você vê a inserção dessas novas linguagens, por exemplo, do circo-teatro, com alguns elementos próprios... Por que é isso né, a gente vem de uma formação acadêmica, a gente estuda a técnica... até eles falam: “A técnica, a gente não tem isso”. O pessoal do circo fala. Como você vê isso hoje? Você já tendo trabalhado num primeiro momento fazendo um texto clássico, o Céu. Você num outro momento trabalhando com um texto contemporâneo, que foi o Avental, que já traz uma temática mais atual... não mais atual, mas uma temática que a gente está falando mais hoje em dia; e essa proposta de trazer o conflito de gerações na Paixão. Como que você vê o encontro, o diálogo dessas linguagens? Porque se mantém a estética do Circo, mas também traz outras resoluções de cena que a gente está acostumado, como a criação do ator, em que a gente cria o personagem...

JÚLIO: Vou falar uma conversa que eu tive com o Dago, quando eu entrei no Avental, a gente teve uma conversa, a gente foi tomar um café na padaria e ele estava me falando do primeiro contato que ele teve com o Circo-Teatro Guaraciaba. Que ele veio participar do festival, e aí ficou um dia, assistiu acho que a Madame X... ele ficou em choque. Ele falou que só chorava, só chorava, só chorava, ele ficou impressionado com o trabalho, ele não imaginava que existiam esses artistas aqui no interior. Aí eu falei pra ele: “Mas todo mundo?”. Aí ele falou: “Não, todo mundo não. A velha guarda do circo, o resto era muito descolado, você vê claramente quem é do circo-teatro e quem não é, uma interpretação muito diferente”. E aí eu fiquei com esse pensamento quando eu fui fazer o Avental, né, porque justamente eu era realmente uma figura completamente destoante dos três e isso eu usei a favor, entendendo que era uma personagem também de uma outra realidade, inserido naquela família, querendo ou não, é o filho que se ausentou e acabou se tornando outra, um estranho praquela realidade... então isso favorecia. Então, todo trabalho que eu me envolvo também quando eu tô principalmente com esse olhar de direção, nesse caso de assistente de direção, mas também não deixa de ser... eu penso como vou usar a favor aquilo que a gente já tem. Então, se eu percebo que tem alguém, por exemplo, que tem uma dificuldade de fala eu penso como vou usar a favor aquela pessoa pra que, de repente, ele não fale, mas que pegue o melhor dela e use a favor praquela trabalho. Nisso, eu acho que acabei influenciando o trabalho, pra usar a favor justamente essa ideia de que eles são completamente diferentes da gente e como a gente poderia colocar isso em cena e isso foi tomando todo mundo e a gente foi entrando num consenso de que, de repente, isso seria um assunto muito interessante pra

tratar no trabalho, que a gente evidenciasse mesmo essa diferença entre os atores do teatro de pesquisa e os atores tradicionais do Circo-Teatro Guaraciaba. Esse foi o contexto, tanto que, a princípio, a sinopse do trabalho era essa, era um grupo de teatro de pesquisa em conflito com um grupo de circo-teatro e esse embate entre os dois, esse embate de linguagens. E aí conforme o Rogério foi se envolvendo e o Fernando também falando muito das histórias dele, da família, das histórias, de tudo, né, que ocorria ali no circo-teatro da família dele, a gente foi entendendo que talvez seria interessante se fosse uma família. E aí sugeri que fosse uma família, porque já não tem muitos atores também né pra gente fazer, ia ter que todo mundo dobrar um monte de personagem real, ali da situação... e se fosse uma família mesmo, aí o Fernando falou: “Isso! E aí tem um que foi estudar fora, na Universidade, o outro foi fazer outra coisa...”. E aí chegamos nisso que é a peça, essa é a ideia.

Maria: E pra fechar... ontem você estava no bar, falando de você, enquanto artista, que toda vez fica se perguntando: Ai, porque eu tô fazendo esse trabalho? Como estão suas reflexões? Porque você está fazendo esse trabalho hoje com o seu grupo, com seu coletivo? Isso de certa forma diz da trajetória do grupo, da sua trajetória, identifica o grupo, traz uma marca na trajetória do trabalho. Quais são suas reflexões de por que fazer esse trabalho hoje? Qual a importância? Quais as reflexões que permeiam esse seu trabalho do Coletivo Cê, nesse momento?

JÚLIO: Eu acho que me preocupa bastante. Como se engajar, como colocar as questões, os questionamentos na realidade que a gente vive hoje. Acho que não é o momento para um homem branco falar, mas como eu me insiro dentro de questões que são pertinentes a mim e como, enquanto artista... colocar, questionar, perguntar. Quais as perguntas que a gente pode fazer, nesse momento? Eu acho que assim, diante de todo contexto, conseguir trazer, fazer esse encontro do Circo-Teatro Guaraciaba com o Coletivo Cê é algo que eu acho muito louvável, pra esse momento, diante da realidade política do país que a gente vive. Conseguir fazer um projeto desses com recurso, com recurso de edital, é algo que precisa valorizar e acho que só por isso já vale a pena estar aqui. Vale a pena pelo encontro, pela troca, pelo conhecimento, pelo aprendizado que a gente teve também. Eu acho que isso é importante também, tanto da velha guarda quanto do Fernando também e da sua trajetória, mas... Eu acho que me perdi um pouco... ainda tô no contexto?

Maria: Tá! Pra mim você já respondeu. E agora, por exemplo, esse trabalho ainda está nascendo, ainda tem um percurso aí a fazer, mas você pensa que pode ser que se repita algo dentro da linguagem do circo-teatro, no Coletivo Cê? Vocês têm o desejo de continuar com essa pesquisa? Ou não? Essa foi uma experiência e para um próximo trabalho vocês já querem outra coisa?

JÚLIO: Então o Coletivo tem nove anos, né, eu entendo que nove anos é pouco tempo comparado aos setenta anos do Circo-Teatro Guaraciaba, então a gente não tem uma identidade muito fixa ainda. Cada trabalho é muito diferente um do outro. A gente direciona pra um caminho ali de pesquisa, a gente radicaliza naquela pesquisa, mas obviamente que tem uma identidade ali, mas não é nada muito claro, de “é essa a estética do grupo”. Mas a gente sempre acaba trazendo, de certa forma, a identidade do lugar, então nossos espetáculos sempre têm essa característica interiorana, e acaba vindo isso nos personagens, na construção estética daquilo. Porque é o Jaime também, que é nosso cenógrafo nos trabalhos. Então, com certeza esse trabalho vai acrescentar e pode ter a possibilidade sim de fazer um trabalho que tenha mais relação com essa estética, do melodrama, que é algo que a gente sempre buscou,

essas linguagens regionais e isso a gente nunca fez de fato mesmo dentro do Coletivo, né, é a primeira experiência com melodrama. Então acho que é possível sim.

Maria: Está bom então, era isso. Obrigada.

➤ ANEXO L: Entrevista FERNANDO NEVES

São Paulo, 12 de fevereiro de 2020.
Bar/restaurante, bairro Higienópolis.

Maria: Bom, primeiro eu quero te perguntar. Quero que você fale o seu nome, sua data e ano de nascimento e local de nascimento.

FERNANDO: Meu nome é Fernando Sérgio Viana Neves, mas sou Fernando Neves, né. Eu nasci em Santos. 04/10/1950.

Maria: E você pertence a uma família circense, do Pavilhão Arethuzza, que é a família Santoro...

FERNANDO: Família Santoro com a família Neves. A família Neves que são os artistas, né, que passaram por São Lourenço. Em São Lourenço, conheceram os Santoro. Os Santoro, assim, são três mulheres Santoro casadas com três Neves. E um homem Santoro casado com uma Neves.

Maria: E você, hoje, seria de qual geração, que eles falam?

FERNANDO: Eu sou dessa geração dos... que a geração vem antes, com o meu bisavô, com o Antônio das Neves, português, né. E essa geração... e essa... com o Antônio das Neves, a geração do vovô, do papai, eu sou a quarta geração.

Maria: A Ermínia eu acho que ela fala que é da quinta geração.

FERNANDO: Eu sou da quarta geração.

Maria: Quarta geração. Quando você...

FERNANDO: Pois é... eu vou fazer setenta anos. Tem a quinta geração... mas, tem já a quinta, sexta, mas eu sou a quarta.

Maria: E quando... você chegou a ficar no circo? Ou você saiu com quantos anos?

FERNANDO: Então, o circo... eu nasci na companhia dos Viana. Porque a família da minha mãe se criou dentro do circo da família do meu pai, dos Neves. O meu avô, o Chico Viana, era maestro da banda, do circo dos Neves. Chamava na época Circo Teatro Colombo. Já foi Circo Glória do Brasil, Circo Luso-Brasileiro, Circo Glória do Brasil... acho que são essas... esses nomes. Depois Circo-Teatro Colombo, Pavilhão-Teatro... Circo-Teatro Colombo... Pavilhão-Teatro Arethuzza. Daí, quando era Pavilhão já era Arethuzza. Mas o meu avô, ele

era... meu avô por parte de mãe era músico, né, do circo dos Neves. O circo dos Neves passou em Machado, Minas Gerais, em 1910, e meu avô por parte de mãe, que era o músico do circo do meu... dos Neves, se casou com minha avó, que era uma mineirinha de quinze anos, que morava em Machado. Em duas semanas ela casou e foi embora com o circo. Então, ela teve os filhos na companhia dos Neves. Então, minha mãe nasceu na família do meu pai, no meio da família do meu pai. E minha bisavó, a Elvira, que morreu em 18, louca, ficou em Barbacena. Ela que criou... acabou de criar praticamente a minha avó por parte de mãe, a minha bisavó por parte de pai. Tanto é que minha vó, mãe da minha mãe, tinha ela assim muito como mãe. Daí meu avô morreu em 30. O Chico Viana morreu na Bahia, em Juazeiro, pegou uma febre e morreu lá. Minha avó parou no Rio e a família da minha mãe ficou no Rio, fazendo teatro de revista e trabalhando nos grandes pavilhões, trabalhando com o... com o... como é que chama o palhaço negro?

Maria: Benjamin.

FERNANDO: Benjamin de Oliveira, no Spinelli... Trabalhando no pavilhão dos Vasconcelos. Então aqueles grandes pavilhões do Rio de Janeiro, ali já era pavilhão. Nessa época já era pavilhão. Eu quando nasci, nasci no... Deixa eu seguir essa história pra não perder. Então, a família da minha mãe ficou lá na Praça Tiradentes, trabalhando nos pavilhões, teatro de revista, meu tio Jara, irmão mais velho da minha mãe, trabalhava com o Oscarito. E daí quando a minha avó veio pra São Paulo, minha vó, três anos depois, ela se casou com um espanhol, basco, fugido lá do Franco, tudo. Que era engenheiro mecânico, tinha uma fábrica... o Seu Vitória. Isso era por parte de mãe, né, minha vó Lôla, mãe da minha mãe. E daí eles tavam no Rio, minha vó casou, e mineira aquela coisa, falou: “Não, eu vou pra São Paulo, mas vou levar meu filho mais novo”. A Bira, minha mãe, já nessa época já tinha dezoito anos. Meu avô... não, tinha nada. Ela tinha doze, treze anos. Meu avô morreu, ela tinha doze anos, em 30. Em 30? Não, tinha nove anos. Isso, nove anos quando ele morreu, né, o Chico Viana, em Juazeiro. Minha mãe tinha nove anos, ela ficou no Rio. Três anos depois, ela (a vó) conheceu um espanhol, ele pediu ela em casamento, ela veio pra São Paulo, mas deixou minha mãe. Falou: “Não sei se vai dar certo”. Ficaram todos com meu tio mais velho. Ficou meu tio mais velho, o tio Jara, a tia Antonieta, que era a segunda, que trabalhava... que era lírica, cantava com o Vicente Celestino, com a Gilda... meu tio Cici, que era o outro, um tremendo ator, esse eu vi atuar também... a mamãe... e o tio Xuca veio com a vovó. Então eles ficaram no Rio. Mamãe ficou em [inaudível] com Valter Pinto... eles ficaram no teatro de revista. Fizeram a vida lá e minha vó já tava em São Paulo. Quando o tio Jara resolver vir pro Rio, o padrasto dele... Eu tô falando da família da minha mãe, você está entendendo? Deu um pavilhão pra ele. Então esse pavilhão era em Santos. Eu nasci em Santos, porque minha mãe se casou com meu pai e...

Maria: Mas ela se casou em Santos?

FERNANDO: Não, casou em São Paulo. Casou em São Paulo com meu pai. Não, daí ela veio pra cá, veio pra cá, ficaram anos lá no Rio. Veio pra São Paulo, ela já era mocinha. Em quarenta e três, ela tinha vinte e um pra vinte e dois anos, ela casou com meu pai. E daí, meu pai... Eles trabalhavam na companhia dos Neves aqui, em 43, quando eles casaram. E daí... Mas os Neves já tinham outro propósito pra vida, então não passavam papel pra os filhos... E minha mãe falou: “Não, você...” Ao meu pai: “Não, Osmar, você é galã, cantor, é violonista. Vamo pra Santos... que o Jara tá formando a companhia. Você vai pegar os melhores papéis. Vamo trabalhar no Estoril, que é o cassino que tinha em Santos. Vamo pra lá!” Daí meu pai foi. Minha mãe conseguiu tirar ele da companhia dos Neves, que é uma coisa muito forte pra

ela. E daí ali eles conheceram muita gente. Eu tenho fotografia no colo do Oscarito, essa coisa toda, né.

Maria: Eu vi umas fotos. Na pesquisa da Fernanda tem muito completo, assim.

FERNANDO: É. Então tem esse lugar aí de... então é por parte de mãe e por parte de pai, né.

Maria: Mas, aí, você... lá em Santos. Você nasceu em Santos e ficou lá até quantos anos?

FERNANDO: Aí meu pai separou da minha mãe e com quatro/cinco anos eu vim pra São Paulo. Daí eu sou da geração que só ia pra o circo quando precisava de criança. Por que eles fizeram muito bem... A família... a geração do meu pai teve que estudar... meu pai estudou na Álvares Penteado, entendeu? Todos eles tiveram que estudar. Agora minha geração só ia pra o circo quando precisava. Mas eu fazia anão na Branca de Neve. Fazia... fazia uma criança quando precisava, fazia o Mártir do Calvário...

Maria: Mas aí você fazia em qual circo?

FERNANDO: Daí no circo dos Neves. Em 63 ou 64, o circo dos Neves termina. Na Parada Inglesa, termina. Mas eles fizeram certo, porque eu, durante muitos anos, eu falava: Como é que numa família que tem tanto artista, só eu que fui pra o teatro? Mas é isso, né. Na gente é depositário do saber do pai, e da mãe, se eles não ensinam, acaba, né? Então, e eu ainda... e eu acho que eu fui porque eu ainda sou... minha mãe também era atriz. Mas não tem nada a ver, porque eu comecei a fazer teatro com vinte e seis anos...

Maria: Então, porque você saiu disso...

FERNANDO: Saí disso. Daí eu quis ser... ir pra Filosofia... fui pro sul, prestei...

Maria: Você se formou em quê?

FERNANDO: Letras. Em Letras.

Maria: E até aí você não fazia mais nada de teatro?

FERNANDO: Não, não, no meio disso eu fui parar, porque... Eu fui pra Porto Alegre. Enfim, andei ali, voltei, prestei vestibular, de 72 pra 73. E daí eu me formei em Letras, mas eu tinha um grupo de Teatro dentro da ECA.

Maria: No curso de Letras?

FERNANDO: Não, na ECA.

Maria: Então, mas você tava fazendo Letras e participava do grupo de teatro?

FERNANDO: Não, mas como eu fazia aula de dança, eu tinha uma amiga chamada Lilian Formato. E ela falou: “Então, tem um grupo que é cada um de um ano...” Um grupo que se formou assim, ó, entendeu? E daí eu fui... Eles me chamaram pra fazer uma pesquisa. Daí eu não tinha formação de ator, nem nada. O que eu sabia era o que eu tinha visto no circo.

Maria: E o que você fazia no circo, esses papéis...

FERNANDO: Mas na Letras eu fui aluno do Décio de Almeida Prado... então eu tive Antônio Cândido na minha vida, Zé Miguel Wisnik, Alfredo Bosi, Aderaldo Castello. Então, eu peguei a fina flor. E o Curso de Teatro do Décio era de dois anos, teatro brasileiro. Mas eu já tive como formação... Porque eu tenho uma prima, uma que mora na Argentina.

Maria: Você fez Letras na...?

FERNANDO: Na USP. Daí essa minha prima me levava pra ver tudo. Então, eu vi, por exemplo, show do Opinião, depois eu vi todos Arena – Conta Zumbi, Conta Tiradentes, Canta Bahia –, via tudo do Oficina, entendeu? Vi Victor Garcia, vi Saint Marie. Então eu vi, quando eu cheguei... Porque o primeiro trabalho que a gente fez com esse grupo da ECA, que virou meu grupo, foi A Princesa Comungante. Dois pequenos textos do Arrabal, que é Primeira Comunhão e Amores Impossíveis. Que a gente deu o nome de... Como é que eu falei agora? A Princesa Comungante. Nossa, é que eu tô falando muitos nomes, chega uma hora que dá pico. Mas daí eles falaram: “Nossa, mas você nunca fez teatro, já vai começar com Arrabal?” A pesquisa era em cima de tragédia, de Reich, de Artaud. Eu falei sim, mas... (*risos*) Aluno do Décio e do João... ai, meu Deus, é que eu tô falando muito nome, vai dando... que é do teatro realista. Ele foi meu professor quando ele tava começando. João Roberto Faria. Eu falei, mas eu tenho uma formação teatral muito boa. Primeiro que eu li. Depois eu assisti essa efervescência de grandes espetáculos... Flávio Rangel, enfim. Então, eu tinha uma formação, melhor até que as deles. E foi, imagina, e dançava, né.

Maria: Você dançava. Você sempre dançou?

FERNANDO: Sempre dancei. Dancei, dancei, assim ganhando dinheiro também.

Maria: Mas você fez... A sua formação em dança, ela vem desde pequenininho?

FERNANDO: Não, não. Vem... Quando eu entrei na USP, eu comecei a fazer dança. Fiz [inaudível]. Edson Flávio, que é um bailarino que foi lá pra Maceió, morreu lá. Ele tava... ele pegou uma turma de Educação Física de gente... E eu entrei nessa onda.

Maria: Na época que você fazia Letras, você foi entrando nesse grupo?

FERNANDO: Eu fui entrando nesse grupo e fui dançando. Depois, Ismael Guiser, Lennie Dale. Fiz aula com uma porrada de gente. Eu dançava mesmo, levava a sério. Fazia clássico da Ana Maria Mellor, enfim. Então, eu tinha toda uma formação. Só eu que não tinha entendido ainda, entendeu? Porque eu queria ser jornalista... Então, eu tava fugindo. Com vinte e seis anos eu falei: Nossa, que eu vou fazer agora da vida? Então vai pra cá (*risos*).

Maria: E aí... Mas nisso você, por meio da vivência, por exemplo, da formação [...] Você teve alguma formação técnica de circo? Tipo, porque falam, quando você está no circo, você tem que aprender alguma coisa circense.

FERNANDO: Nada, então. Essa é que foi a coisa da minha família. A minha geração, eles não ensinaram nada. Eles terceirizaram. A gente tem um primo, que a gente chama de primo, mas é primo de agregado. Chama Zé Paulo. Zé Paulo é o que foi treinado pelo vovô e pelo pai dele. Era o que fazia trapézio, era o que fazia tudo. Zé Paulo, ainda é vivo Zé Paulo. Ele é do

grupo familiar. Porque na minha família chegam os agregados do circo, eles viram família. Eles são nossa família. Pra mim, o Zé Paulo é meu primo, entendeu? Gigi, irmão dele, é primo. A mãe dele, falecida, Tia Cecília. O alemão, tio Paulo alemão. É gente que vira família. Então, mas eram agregados e terceirizados, entendeu? Eles não botaram a gente pra fazer. Porque eles já tinham essa ideia. A gente não sabe, entendeu? Mas não tinha mais geração de gente preparada pra continuar com o circo.

Maria: Mas aí, por exemplo, acho que tem um trecho na dissertação da Fernanda em que você fala que, pela oralidade, nas festas de família, suas tias contavam as histórias e você foi de alguma forma...

FERNANDO: Ah, isso sim. Isso, eles largaram o circo, mas o circo nunca largou deles. Não, isso era muito. Numa festa, um dava uma deixa, eles faziam a peça inteira. E, principalmente, quando era musical, um sentava no piano, o outro pegava o violão, porque todos eles sabiam tocar.

Maria: E você cresceu vendo isso, dentro de casa...

FERNANDO: Vendo isso. Eu e minha mãe, às vezes, a gente tava limpando a casa. Ela falava uma fala do Mártir do Calvário, nós dois fazíamos o Mártir do Calvário inteiro falando as falas de todos os personagens. Uma loucura! Eu sei de peça... Eu vi muita peça. Eu vi muita coisa. Eu entrei no palco com eles. Eu os conhecia. Então isso tava em mim também. Eu só consegui, consigo fazer isso, porque eu fui transformando, mas tava em mim. O Gabriel Villela me falava: "Você fica com..." Eu saí como profissional fazendo Beckett, fazendo Fim de Jogo. Gabriel falava: "Nossa, você é todo, né, aluno do Décio, Beckett, não sei o quê, mas você, Fê, você vai pra cena, você tem uma coisa do circo". Eu ficava puto. Eu falava: Que issooo? (*risos*) Aquilo tava em mim, mais do que eu imaginava. E cada dia mais está em mim.

Maria: E teve uma época que eu acho que a gente queria negar essa coisa meio canastrona, que era exagerada demais. Teve uma época que queria se negar isso, né.

FERNANDO: Queria se negar. Na verdade, isso daí me serve como o lugar matriz pra o desenvolvimento que... essa coisa estereotipada, esse lugar da grande verdade do circo, da praticidade do circo, do expressionismo natural do circense, entendeu? Porque, na cabeça deles, eles eram realistas. Mas o trânsito, Soffredini fala da questão do cenário, né. Eu lembro da minha Tia Alzira, fazia uma peça... Eu era novo, mas isso ficou em mim, porque eu novo mesmo ficava olhando pra aquilo. Eu falava: Que engraçado, tem verdade! Porque era o filho que ia embora e o cenário era um telão com um navio indo embora. Claro, aquilo não se mexia, não era uma projeção. E ela falava o texto dando tchau, entendeu? E aquilo era tão cheio de verdade que, pra plateia, aquilo criava um movimento. Ou seja, aquilo que Maria Alice Vergueiro falou uma vez. Ela falou pro William quando a gente fez o Chunga, que a gente foi até pra os Estados Unidos, tudo. Ela disse assim: "O primeiro ato... (*falou pro William Pereira, que dirigiu*) a gente pode fazer uma coisa bem lisérgica e o segundo a plateia que edite". Então, a plateia no circo, como ela edita, né. É um festival de edição, né. Aquilo é uma edição, porque a verdade daquela forma dramática, né, de contracenar com aquele telão, com aquele navio que não se mexe, e ela falando aqueles textos. O navio, quanto mais se afasta, mais eu choro de saudade dos meus filhos. Ou seja, então é isso tudo foi ficando em mim e serve de material, porque o circo tem o poder de transformação, de mexer com ritmo, tempo. Isso sempre causa problema. Isso sempre causa problema, né. Quando eu falo aí pra

banca que o circo quer agradar. Quando fala isso, todo mundo: “ââââ”. Mas o circo quer agradar...

Maria: Essa é a premissa primeira, né.

FERNANDO: A Fernanda... Eu lembro que a banca: “Ah, esse negócio de agradar...”. Ela falou: “Olha gente, me desculpa, eu não sou de circo, mas desde o primeiro instante que eu tomei contato com o circo, a palavra que eu mais ouço é agradar”.

Maria: Mas a Dani fala isso e isso está bem...

FERNANDO: Mas dá um *frisson*, no povo, entendeu? Mas é exatamente isso. Então, não tá indo bem, aquilo era mexido no meio pra virar, pra funcionar, entendeu? Mas tinha que funcionar. Tem que ter gente, tem que lotar, senão duas praças sem, tira tudo, vende a cadeira, vende a lona e tchau, né.

Maria: Como que foi, então, esse reconhecimento seu? Você fez Letras, negou, tentou negar essa coisa com o circo mesmo já fazendo teatro. Queria fazer um teatro mais, né, de vanguarda...

FERNANDO: Minha mãe... minha vó e minha mãe têm uma fita de cinco horas.

Maria: Você falou que teve um tempo que você morou fora do país, na época da ditadura...

FERNANDO: Morei, morei em Porto Alegre e morei na Argentina. Mas eu pulo esse pedaço aí.

Maria: Então, mas aí você fazia Teatro já?

FERNANDO: Não, não, não fazia. Imagina! Isso foi em 70, eu fui embora daqui. Foi em 70. Eu voltei, eu prestei vestibular na USP em 72. Cheguei e prestei vestibular. Daí teve uma greve horrorosa, tudo, aquelas greves, aquelas coisas, em plena ditadura. Tranquei. Daí, quando eu voltei, eu falei: Gente, o que eu vou fazer? Eu fazia Letras, porque queria fazer Literatura. Não queria dar aula, no Estado, na Prefeitura. Não queria ser professor, nunca passou isso pela minha cabeça. Eu queria fazer jornalismo e ser jornalista, eu trabalhava na Abril Cultural e tudo. Foi isso, foi depois. Isso é 76, entendeu? Isso é 76, eu já tava pra fazer vinte e seis anos já. Mas o que você tinha perguntado sobre isso?

Maria: Quando que você, já fazendo Teatro, retomou isso, reconheceu essa origem do circo, que isso, de alguma forma, fazia parte do seu fazer?

FERNANDO: Demorou, viu. Demorou, por quê? Porque eu falava, ó, eu não quero dirigir, ser um diretor assim de... O ator vai lá pra Nova Iorque, vê um texto na Broadway e fala: “Ah, tô louco pra montar esse texto”. Eu não queria ser isso. Nada contra, mas eu não queria. Eu queria ter uma pesquisa, alguma coisa minha. Mas, daí, com cinquenta e dois anos, depois de anos pegando aqueles textos lá que meu tio guardou, eu não entendia. Falava: Como é que monta? Como faz isso virar Teatro?

Maria: Então você já tava, tipo, com uma carreira consolidada enquanto ator... Isso foi só com cinquenta anos?

FERNANDO: Já, já. Cinquenta e dois anos. Vinte e seis anos depois.

Maria: Lá nos Fofos já?

FERNANDO: Não. Ah, foi nos Fofos, isso foi nos Fofos, isso foi. Que a gente tinha feito... Nilton apresentou pra gente o Deus Sabia de Tudo e Não Fez Nada, aqueles textos que a gente montou. Eu falei: Bom, eu quero ficar com essa gente aqui. A gente virou um grupo. E eu falava: “Olha, vocês sabem que eu fui de circo”. Pouca gente sabia, porque eu não contava pra ninguém.

Maria: Você não contava pra ninguém?

FERNANDO: Não, não, só gente muito íntima.

Maria: A Dani fala que eles aprenderam a não contar que era de circo, porque era mal visto. Só quando ela entrou na faculdade, que ela viu que, tipo, tinha valor a história dela, a memória dela, que ela começou a falar.

FERNANDO: É, então. Daí, eu falei: Quer saber? Eu tenho esses textos que eu não entendo como é que se faz isso. Porque você lê o melodrama, tinha peça lá no circo, que fazia, virava. E depois? E eu era criança. E depois, com o tempo, eu fiquei olhando... E a minha formação foi de teatro, olhando teatro, eu não tenho formação de ator. Olhando teatro. Indo pra o... Com quinze, dezesseis anos, eu tava no Teatro de Arena, ia pro Oficina, então eu vi teatro. Victor Garcia, Cemitério de Automóveis, O Balcão, bom, enfim. Então, eu tinha uma formação. Eu tinha esse... o lugar do teatro.

Maria: Que é uma formação muito do circo também, essa formação pela observação, né...

FERNANDO: Mas deixa eu te contar uma coisa. Eu tô esquecendo de um detalhe importante. Eu ia ver Shakespeare, Nelson Rodrigues. Eu falava: “Meu Deus, que engraçado! Mas parece que se eles fizessem isso como faziam lá no circo ia dar mais certo do que eles estão fazendo aqui. Que esquisito esse ator! Por que tanto tempo, tanto psicologismo? Pra quê? Shakespeare? A rainha não tem problema de ser rainha, o problema dela é outro. Entendeu? Não tem essa coisa em Nelson também. Isso é expressionismo, isso aqui é melodrama, o Nelson, melodrama, né”. E eu achava esquisito. Eu fazia uma associação e achava esquisito aquilo. Por exemplo, com o tempo você vai vendo que as escolas aqui em São Paulo tudo é à base (não sei se no Rio)... mas tudo é à base de Stanislavski, aquela coisa psicológica. E eu achava esquisito aquilo. Daí que eu comecei a falar: “Espera um pouco, deixa eu pegar as peças”. Quando eu comecei a pegar os melodramas, que são melodramas... Porque o circo tem isso. A partir do final dos anos 30, anos 40, os agregados começam a ocupar o lugar das famílias e eles começam... Por exemplo, O Céu Uniu Dois Corações é o maior expoente desse lugar do agregado que resolve escrever. Porque da minha família não tem, por exemplo, O Céu Uniu Dois Corações. Só melodramas franceses, portugueses, entendeu? Não tinha adaptado, mas eles adaptavam pro Brasil. Os *vaudevilles*, porque o circo não tem comédia. É *vaudeville*. Não tem drama, tem melodrama. E daí eu comecei, mas daí ... E quando eu pego, depois de muito tempo, eu já não consigo reconhecer aquilo como texto de teatro. Eu falo: “Mas a personagem já entra, já fala tudo de uma vez, como é que ela vai desenvolver e segurar essa onda?” Porque nas realistas, tudo vai sendo revelado aos poucos, aqui já entra tudo revelado. E eu não sabia. Eu falei: “Mas como é que vira teatro?” Ficava, virando. Daí nos Fofos, eu falei: “Olha, vamo ler...” Eu peguei lá com meu tio, a duras penas, seis

melodramas e seis *vaudevilles*. A gente leu. Na comédia foi um problema, todo mundo... Carol queria montar *A Cigana Me Enganou*, uma alta comédia. Outro queria montar *Terra Natal*, que é do Oduvaldo Vianna, o pai, né, não é o filho, não é o Vianinha. E a *Mulher do Trem* eu já tinha procurando com o meu tio, ele falou: “Não acho, não sei o quê”. Mas ele tava com ela em casa, não queria me emprestar. Daí um dia eles decidiram pelo *Ferro em Brasa*. O melodrama foi fácil, mas também *Ferro em Brasa* não é o melodrama clássico. Eu chamo aquilo de drama trágico. Porque todos esses autores, eles tinham um problema em relação às unidades clássicas. Que foi o começo lá, né... no romantismo, no movimento romântico, no melodrama. Como é que você diz que passou vinte anos, saiu de uma cidade, mudou de país, isso ia contra, era muito impossível. Então, você vê que o *Ferro em Brasa* é de um autor carioca, assim, de ascendência portuguesa. E você vê a preocupação clara dele. Tanto é que, aquele primeiro ato, vai fazer uma comédia. E quando ele entra no drama, em oito horas ele resolve. O lugar... vai a pé. Ela sai a pé da casa dela e vai pra casa da tia, entendeu, ela vai correndo. Então, você nota essa preocupação, da ação, da unidade de ação, de tempo, de espaço. Então, eles escolheram, eles se identificaram logo de cara. Depois eles falaram: “[...] porque você fica fugindo, diz que veio da USP, da UNICAMP...”. Eles olharam isso, os outros melodramas... O *Poder do Ouro*, eles achavam bonito, mas eles também não entendiam aquilo como teatro, como eu não entendi durante muito tempo. Então *Ferro em Brasa* foi rápido.

Maria: Você não entendia, mas sabia que quando você via, quando pequeno, funcionava...

FERNANDO: Funcionava, mas como que pra o teatro daquele momento, já do final do século XX, como é que seria isso? Como é que seria isso? Então, entrava bem em choque com o que eu entendia de teatro. Daí, primeiro foi *A Mulher do Trem*, então, que a gente fez. Mas começa esse estranhamento. Eu falando: “Espera um pouco, mas eu tô achando muito que isso seria melhor se fizesse como circo, mas eu sou do circo. Por que eu não falo sobre isso, por que eu não vejo isso, por que eu não vou atrás disso?” E a gente já começou com o teatro do absurdo, que tem muito disso. Eu também identificava muito o que se fazia no circo, com o que eu fiz, por exemplo, na *Princesa Comungante*, e o *Hamm* que eu fiz no *Fim de Jogo*. Eu já identificava, aquele jeito de fazer. Aquela coisa, que é aquele *clown* que já existe um pouco no *Hamm do Fim de Jogo*. O *Clov*, que o Hugo fazia deslumbrantemente, era muito dupla de palhaço, aqui na minha cabeça. Então, tem esse dado. Daí eu apresentei essas pessoas, pois ali começa. E também uma grande preocupação. Tanto é que na estreia, é tão louco falar em estreia, de *A Mulher do Trem*.

Maria: Foi o primeiro que vocês fizeram?

FERNANDO: Foi o primeiro, primeiro de tudo, meu. Assim mesmo no sentido da minha pesquisa, foi o primeiro de tudo. Ah, e eu tinha dirigido... Ah, e também teve isso. Tinha um ciclo de leituras de circo, ali no Maria Della Costa. E daí a Anely Alvarez que tava produzindo, tudo. E ela me convidou. Eu falei: “Não, mas eu não sei esse negócio de circo”. E daí ela falou: “É, mas foi seu tio que mandou esse texto e ele falou pra falar pra você dirigir”. Eu falei: “Bom, se meu tio tá falando, então deixa eu ver”. Daí eu dirigi o *Vingança Do Judeu*. E era uma leitura. Daí eu peguei o Verdi, e toda trilha era o Verdi, a *Força do Destino*. Acho que é do Verdi. É sim... é Verdi? Depois vê melhor se é o Verdi na *Força do Destino*. Você pesquisa pra ver, eu tenho dúvida. Não sei, acho que é. Nossa e foi uma comoção. Aquilo também mexeu muito comigo. Eu falei: “Caralho, eu acho que eu tô entendendo essa porra desse circo-teatro, o poder que isso tem”, entendeu?

Maria: Isso num trabalho de uma leitura?

FERNANDO: De uma leitura, que eu não queria nem fazer, porque eu achava que eu não sabia fazer.

Maria: Anterior ao Mulher do Trem?

FERNANDO: Ah, sim. Isso foi uns dois anos antes. Eu tô contando agora, porque tá vindo assim. Você tá me fazendo lembrar os motivos. E, daí, quando foi a estreia de A Mulher do Trem, um dia antes tinha morrido o irmão mais velho da minha mãe, o tio Jara, esse irmão mais velho dela.

Maria: Isso que ano que era?

FERNANDO: 2003. Ele morreu no dia 30 de julho de 2003. Dia 31 de julho de 2003, a gente estreou. Mas eu botei a minha família no teatro. “Se vocês não identificarem isso como circo, eu paro agora”. Porque, é claro, eu tinha mexido nos tempos, no ritmo da peça, na composição. Era esse projeto, era isso que eu tava pesquisando, isso que me interessava.

Maria: Era mesmo como dialogar com aquele tempo de 2003. Era outro século, né.

FERNANDO: É. Porque eu não... Eu pensava assim. Eu não quero que seja um baú. E também não quero que falem: “Ah, como é de família...”.

Maria: E chamava o Baú da Arethuzza?

FERNANDO: Não, o Baú da Arethuzza foi depois, foi depois. Foi no processo... Foi uma antes do último processo. Nossa, antes do Baú da Arethuzza, depois da Mulher do Trem, teve uns três, quatro, até chegar no Baú. Daí, eu falei assim: “Eu não quero que seja um baú, e nem quero que seja uma coisa assim, ah, sabe... uma coisa saudosista, de família...”. Como eu fui de família de circo... Sabe igual fazem, de graça, de pegar melodrama e fazer graça com o melodrama? Que o povo acha... “Vamo falar de circo?”. Sabe o povo de teatro que não sabe porra nenhuma de circo? E faz umas coisas esquisitas, extravagante, né. Que tem uma falsa ideia do que é circo? Então, é, eu não queria isso, Eu falei: “Eu quero uma coisa que traga pra o ator de hoje uma questão do tempo, da composição, de pensar noutro ritmo, de tirar esse psicologismo”. Entendeu? De trabalhar com outra ideia, né, sobre interpretação. Era isso. O propósito meu era esse. E daí que foi A Mulher do Trem. Mas eu levei e botei minha família. Eles falaram: “É, mas é circo”.

Maria: Então você levou todo mundo na estreia?

FERNANDO: Pra ver bem que, se era circo. Se dissessem: “Não, pode ser tudo, menos circo”, eu parava.

Maria: E como é que foi a recepção deles? Era isso? Era circo?

FERNANDO: Eles adoraram. Era circo e eles gostaram muito.

Maria: Ficaram orgulhosos?

FERNANDO: Ficaram orgulhosos. “Pode dizer que isso é circo”, então?

Maria: Mas quando você apresentou essa proposta pra os Fofos, teve algum tipo de preconceito? Por que, assim, você acha que existe um preconceito quanto às linguagens populares e quanto às linguagens circenses?

FERNANDO: Nenhum. Não, não... tem. Exemplo, as meninas foram de cabeça. Os meninos, leia-se... Não Newton Moreno. Newton Moreno foi entendendo aquilo. Às vezes, ele falava: “Nossa, mas será que fazer isso?”. Eu falava: “Pode fazer aquilo do jeito que...”. Mas ele fazia. Agora, os meninos Alex Gruli, Zé Roberto Jardim, principalmente, Eduardo Reyes. Mas principalmente o Zé. Tanto é que o Zé nega, né. Eu gosto, adoro ele, mas nega, nega. Fazia deslumbrantemente A Mulher do Trem. Ganhamos prêmio e tudo, mas negava. E eles estranhavam, eles ficavam rindo. Eu me lembro do comportamento deles, entendeu? Era uma coisa assim: “Nossa, isso daí não é teatro, né”. E também da minha parte, eu levava. Eu sabia o que eu queria. Eu sabia o que eu queria fazer. “Era um *kinder ovo*”, eu falei pra eles. “É um *kinder ovo*, eu não sei o que vai ser. Mas isso eu sei o que eu quero com isso”. E falei pra eles na estreia. Eu falei pra eles: “Olha, queridos, vai, porque o circo sempre dá certo. Acredita e vai”. Mas eles estranhavam. As meninas não, as meninas de cabeça.

Maria: A Erica já tinha ido...?

FERNANDO: Não, a Montanheiro não, ainda não tava. Montanheiro entrou depois. Era a Maria Stella Tobar.

Maria: Porque tiveram duas que já tinham feito, que fizeram o curso de melodrama com o Gaulier. A Erica chegou a fazer...

FERNANDO: Mas isso depois. A Erica entrou depois. Quem era: Newton Moreno e Carol Badra; Eduardo Reyes e Maria Stella Tobar fazendo o casal romântico; Zé Roberto Jardim fazendo o bêbado; Alex Gruli fazendo o bobo; Marcelinho fazendo o criado; e Ataíde fazendo a criada. Isso, eram esses. Ah, e Silvia Poggetti fazendo a condessa. Esse é o elenco que começa A Mulher do Trem. Depois, Carol Badra revezava com a Cris Rocha. E Eriquinha revezava com... Porque Eriquinha não é, de origem, mãe ingênua. Apesar do tipo, ela é *soubrette*. Revezava com a Maria Stella. E revezou, por exemplo, em Ferro em Brasa. Eriquinha no Ferro em Brasa já revezava com ela. E a Cris Rocha entrou no Ferro em Brasa. Em Ferro em Brasa todos eles estavam em cena, inclusive a Eriquinha e a Cris Rocha. E, daí, elas criaram esse personagem. Cris Rocha foi indicada pro Shell, fazendo a tia. Uma peça de circo, né? Quem diria! A Mulher do Trem ganhou o prêmio Shell.

Maria: É, então. Na época que vocês fizeram A Mulher do Trem teve um repercussão muito positiva, né, de resgate.

FERNANDO: Muito positiva. Saiu na Revista Bravo que era a comédia do século XX.

Maria: Porque tinha isso também de ser um resgate às artes circenses...

FERNANDO: Foi, A Mulher do Trem... O povo entendeu o que era aquilo. O povo entendeu o que eles tavam vendo. Porque vários [inaudível] que eu tinha visto, os *vaudevilles* todos, era um tempo realista com psicologismos. Eu via, falava: “Gente, o que é isso? Eu já entendi tudo. O personagem já tá revelado. Por que tanta pausa? O que eles querem dizer com isso?”.

Como tem uma porrada de peça que é levado, apresentado como drama, dá vontade de falar: “Esqueceram de avisar o ator e o diretor... que isso daí é um belo de um melodrama. Tá com uma cobertura de bolo, entendeu, mas o recheio é melodramático. Eu já entendi tudo. O que são esses personagens? Já tá tudo revelado. Não precisa ficar enrolando tanto, fala aí”.

Maria: Tem um discussão com relação a isso, né... que o circo-teatro sempre falou drama, mas, na verdade, era melodrama.

FERNANDO: É que melodrama já nasce com um preconceito. Até pra eles era preconceituosa essa palavra, quer saber? Você pergunta na minha família, eles falam: “Drama?” Eles falam comédia. Eles não vão falar *vaudeville*, [não] vão falar melodrama. Não vão falar isso. Mas você leu um melodrama, leu um drama... leu um *vaudeville*, leu uma comédia. São conceitos dramáticos, não se caracterizam como gênero.

Maria: Agora, e me fala dos testes dos tipos.

FERNANDO: Exercícios. Eu mudei pra exercício de tipos, porque as pessoas ficam tão nervosas.

Maria: Porque é isso, eu acabei conhecendo, acabei fazendo com você, participando e tal. E isso é uma questão. Eu até falo assim, é um exercício... A Katia fala, um pouco, dessa metodologia, dos temperamentos artísticos, de como você foi enxergando isso.

FERNANDO: Bom, o que é o teste e o que eu espero do teste não dá pra falar, porque se alguém ler... você sabe o que eu fiz com você, anula o que eu preciso saber. Mas isso, por exemplo, tem no livro do Rangel. Eu esqueci o nome dele, mas você sabe... Que fala dos tipos. O circo se baseia naquilo, mas tem uma outra... Mas fala que é galã romântico, galã rústico, galã cômico, enfim, usa essa terminologia, usa essa nomenclatura.

Maria: É, tanto é que na tese do Pavilhão Arethuzza, do Carlos Andrade, ele faz um quadro com os vários tipos de galã, os vários tipos de vilão...

FERNANDO: É, mas a referência dele... Eu sei, porque o Zé Carlos, ele era o diretor da Artes Cênicas da faculdade que eu dava aula. Então, meu tio e eu é que conversamos e passamos o material todo pra ele, da pesquisa do circo. A grande maioria do... tanto do Mestrado como do Doutorado.

Maria: É, ele faz esse exercício de registrar e fazer essa categorização assim.

FERNANDO: Isso, mas tá mais baseado no Rangel. Então, daí, o quê que eu fiz? Eu peguei tudo isso e coloquei... eu aprofundi isso. Botei outra camada, ligando isso ao temperamento, que já tem no circo, já se falava sobre isso. Mas, aí, é transformar pra o ator de hoje. Então, por que me importam muito mais as características disso no sentido do temperamento do que de outra coisa? Não é uma coisa só *physique du rôle*. Então, o quê é que eu quero dizer? Eu coloquei... Porque vem... O melodrama tem ali, a estrutura. Pai e mãe da moça e o moço não aparece. Que, como você sabe, na comédia, é o cômico e a dama-galã que fazem. E, no drama, é a drama central e o galã central. Tem o moço e a mocinha, que é a ingênua e o galã. Dificilmente, a não ser que precise de um... no casal romântico, muita composição pra o herói, daí se pega um baixo-cômico. E, dependendo, se for comédia, pega um baixo-cômico com uma estrutura leve, senão com uma estrutura mais profunda, mas sem ser galã central e sem

ser galã, porque, na composição, é melhor os baixos-cômicos e *soubrettes*, né. Mas a estrutura é assim: quem vai pra... é gala e é ingênuo. E depois tem os melhores amigos e os vilões, que são baixo-cômicos e *soubrettes*, que é o pessoal que vai construir a história. Tem o cômico. Nessa onda, ainda tem a coquete que é uma *soubrette* com uma sensualidade, que é difícil encontrar, mas tem. E é isso, as personalidades que eu chamo de personalidades, que até a Eriquinha fala: “Ah, meu Deus, eu como *soubrette*...”. Ela desenvolve bem isso no Mestrado da Kátia. E ela entende como é que se faz a luz da *soubrette* e do baixo-cômico, né, nessa construção do tempo, do ritmo, né. Mas como personalidades, o galã, a ingênuo, as damas, tanto a dama-galã quanto a dama central, o galã central e o cômico, essa gente liga a história. O baixo-cômico e a *soubrette* contam, faz todo o entorno...

Maria: O vilão necessariamente não é uma...

FERNANDO: Não é tipo. É um caráter da personagem. É isso. É caráter da personagem, entendeu?

Maria: Porque ele pode ser um galã, ele pode ser...

FERNANDO: Então, por exemplo, depende... Por exemplo, pode até ser uma ingênuo. Na Cigana Me Enganou, a ingênuo que é a vilã. E esse que é o barato e é por isso que se torna uma alta comédia, porque... E que fala sobre o preconceito. Então, tudo o que acontece, todo muda fala: “Ah, é a cigana, pô, a cigana...”. Quando chega no fim, se revela que a menina que é.

(pausa)

FERNANDO: Mas é mais o caráter da personagem, não é tipo. Como não é tipo o herói, né.

Maria: É diferente o mocinho ele ser o ingênuo e ele ser o herói.

FERNANDO: Ele ser o galã e ser o herói, entendeu? Não é isso. O herói é lá... é o casal central da trama, né. Porque não existe. O herói... [inaudível] que é... É outra coisa. Pode, às vezes, o herói, ou o mocinho ou a mocinha podem ser feitos, entendeu, por um galã central, se for um drama pesado, pode ser herói. E uma dama central fazer a heroína. Aí depende da história, do que o texto pede, o que vai precisar. Se é muito profunda num drama, pega uma... Claro, não pode ser muito idosa, tudo, mas pega uma moça que tem um temperamento profundo, dramático, e põe ela pra fazer.

Maria: Uhum. Você conhece mais alguém que trabalha com essa metodologia do temperamento dos tipos hoje?

FERNANDO: Não conheço, mas deve ter gente aí, porque eu já dei aula pra tanta gente, em tanto grupo. Deve ter, né.

Maria: Mas a partir do que você. Porque é isso, igual você falou: “Eu reelaborei isso, eu aprimorei...”

FERNANDO: Criei os testes, criei esses testes, né. Eu que criei. Mas como é que eu criei? Porque tinha... Já falei, né? No circo, eles pegavam você criança e mandavam entregar a carta. Ali revelava quem você era. Eles decidiam o que você ia fazer na parte de variedades e na

parte do teatro. Daí eu falei: “Gente, eu não posso botar ninguém em situação pra entregar carta em cena”. Daí que eu fui elaborando os exercícios, né, do tipo.

Maria: E você usa isso em outras... Por exemplo, em todo trabalho que você vai fazer, com essa linguagem, você usa essa metodologia?

FERNANDO: Se eu puder, sim...

Maria: Porque lá no Paixão, eu sei que você usou, com o pessoal do Coletivo Cê.

FERNANDO: Nossa, usei mesmo. Menos com os Guaraciaba, porque já tava tudo ali. Então, mas assim. Às vezes, tem, por exemplo, o menino que faz o Quaderna, ele veio...

Maria: Quem?

FERNANDO: O Jorge, dessa peça que eu tô dirigindo. Quaderna aí, do Suassuna. Ele veio já pra fazer o Quaderna, de Pernambuco. Que, aliás, eu tava falando com o Xepa: “É um achado, porque o menino, além de querido, bonito, é um talento absurdo”. Eu falo, eu fico pensando. Ele é galã, mas ele é baixo-cômico, porque ele necessita de uma organização. E ele usa tudo isso pra sedução. Eu falei: “Eu acho que ele é galã mesmo. Mas baixo-cômico também ele é, porque é de uma organização, de uma precisão, de uma necessidade...”. Ele adora o jeito de eu dirigir, porque ele fala: “Nossa, eu preciso me organizar, eu preciso de limpeza”. Mas eu falei pra ele que eu ia fazer o exercício do tipo com ele. E ele ficou bem animado, ele falou: “Eu ouço falar isso, eu quero fazer”. Tem uma porção de gente que pede, você sabe que aqui em São Paulo, de vez em quando, eu paro e vou fazendo. Principalmente quando têm dois no grupo que fizeram, daí começam a ficar louco de olhar e começam a pedir pra o diretor, né: “Nossa, fala pro Fê fazer, porque... você tá meio estranho”. Eu: “Não vai fazer...”.

Maria: “Você tá meio estranho” (*risos*).

FERNANDO: Não, eles estranham quando vê o diretor tentando umas coisas com um ator, uma atriz. E falam... Não. Precisa saber como é que leva a isso”. Daí ficam louco, daí me ligam: “Fê, você podia fazer, porque eu tô com problema aqui, porque eu tenho uma atriz que eu não conhecia”. Eu acho que todo diretor de teatro devia saber disso, saber como que... Não é? Uma vez, a Joana Albuquerque falou: “Acho que todo mundo pode fazer todo mundo”. Eu pensei comigo: “A Joana não sabe o que tá falando, em relação ao que tô dizendo, não que ela não sabe”. Ela é doutorada pela USP, então ela sabe tudo. Mas eu falei: “Não é questão, a gente pode fazer tudo, mas a gente precisa ter essa consciência de onde é que a gente brilha pra, a partir daí, quando você entra em contato com o seu melhor, você consegue expandir, mas entender esses lugares”. Porque sabe aquelas pessoas que vão lá, dizem o texto e fazem tudo a mesma coisa? Eu falo: “Pode fazer tudo, igual, mas quando você tem noção...”. Como a Érica. A Érica ficou uma puta atriz, porque ela... Eu me lembro dela olhar pra Maria Stella, em Ferro em Brasa, ela ficava olhando, olhando, que ela fazia a luz. Eu falei: “Você tá olhando?”. Ela falou: “Então, eu tô tentando entender esses caminhos da ingênua”. Maria Stella é uma ingênua de origem, entendeu? E você via ela fabricando a ingênua, ela sabia o caminho daquela personagem, entendeu? Ela pediu... Quando a Silvia não pôde fazer a condessa, que é um personagem pra gente mais velha, que tá mais na linha da caricata, ela falou: “Eu quero fazer, posso tentar?” Danada! Mas ela prestava atenção, ela sabia o caminho, entendeu? Isso que me interessa. Porque não é legal falar: “Você é galã, você faz galã”.

Maria: Você vai fazer isso a sua vida inteira...

FERNANDO: Não é isso, é o contrário.

Maria: Isso não vai te determinar.

FERNANDO: É, você pode. Porque a gente que vive como ator, vem um papel, às vezes, tá sem dinheiro, você olha, acha estranho aquilo, mas você vai fazer. Mas é legal que você entenda, que é papel pra quê isso daqui, entendeu? Como eu que pastei durante muito tempo. Às vezes eu pegava um papel, eu falava: “Gente, que horror, o quê que eu tô fazendo com esse papel aqui? Que coisa esquisita!”. Porque também se eu entendesse o que eu entendo hoje, seria mais fácil pra mim. “Ah, mas isso daqui é papel pra galã central, então, tudo bem, eu sou baixo-cômico, mas deixa eu ver como é que eu consigo aprofundar no máximo isso”. Eu não tenho essa profundidade dramática, entendeu? É igual cantor, como a Elis. Você vê ela cantando Bolero de Satã com Cauby Peixoto. Tem uma hora que ele vai no grave, ele tinha um puta grave. Por isso que ela era a grande cantora. Ela sabia até onde ela podia ir, ela passava rapidinho por esses lugares, pra brilhar onde ela brilhava mais, entendeu? É disso que eu tô falando, não é de outra coisa. Não adianta falar: “Eu faço tudo”. Igual. Eu já cansei de ver ator falando que faz tudo. Daí eu vou ver, eu falo: “Ele faz tudo, igual”.

Maria: Se não entende esses lugares, né...

FERNANDO: É, isso o que me interessava no circo. Eles sabiam disso. Falavam: “Você não é, mas você vai fazer esse papel, porque nós tamo precisando de uma coisa, vai...”. E a pessoa sabia qual era o caminho, sabia. E isso não envolve só na construção da personagem, envolve nas marcas, no figurino. Minha mãe, por exemplo, quando separou do meu pai, ela ficou *free*, ela pegava cachê. Ela ia lá pra o Café dos Artistas, chegava lá o secretário, que eles chamam de secretário, falava assim: “A gente tá precisando de uma *soubrette* aí pra uma cênica”. Ela perguntava: “Ela mata?” Não. “É mais ou menos? Tem figurino?”. Tem. Ela chegava à noite com a maquiagem certa, com a peruca certa, com o figurino certo. Ela não ia chegar de louca. Iam falar: “De onde que apareceu essa louca aqui?”. Entendeu? Isso o que eu chamo de profissional do seu tipo, é o entendimento, entendeu, mas o entendimento global. Porque, como eles não tinham diretor, eles que tinham que se virar, né. Então, eles sabiam disso, eles sabiam. Você vê qualquer chanchada nacional, tá todo mundo no lugar certo, não tem ninguém sobrando lá, errado. Então, isso que me interessava. Que eu falo, o teatro não dá... Porque trabalha com a emoção. Às vezes você vê ator/atriz em cena, tá um sofrimento, tá no... dentro, tudo, lá. E eu tô na plateia, olhando, falo: “Nossa, coitado, tá sofrendo tanto, eu tô ótimo aqui, ninguém tá mexendo comigo”. Manja isso?

Maria: Tem um momento em que eu falo, talvez eu possa tá equivocada, então. Eu tento diferenciar a nomenclatura de tipo e papel. E aí, por exemplo, quando, no meu entendimento... Eu até falo, o tipo... As pessoas, qualquer um pode fazer um tipo. Ele tá ali, eu posso fazer um tipo.

FERNANDO: Papel, pode.

Maria: Então é o contrário. Papel não é aquele assim...?

FERNANDO: Não, pera um pouquinho. Vamos colocar as coisas no lugar. Eu sou baixo-cômico. Daí me convidam pra papel de galã central. Galã central é tipo e baixo-cômico é tipo.

Eu preciso entender quais são os caminhos do galã central. Ninguém vai me convidar no teatro de hoje pra fazer galã central. Mas eu leio o papel e falo: “Isso é papel de galã central”. Tem uma profundidade dramática e outra, parece brincadeira, mas se quer fazer um teste pra ver a verdade sobre isso que eu tô falando. Pra ter uma... entendeu... uma certeza de olhar assim, tornar concreto isso, eu me lembro da Ana Luiza. Eu sempre dou o exemplo da Ana, uma menina que fez oficina. E assim, eu falava: “Vocês escolham as personagens”. Eu dava de acordo com o tipo. Eu não vou me esquecer, ela fez uma personagem que ela entrava de... Ela botou uma malha preta, quer dizer, já tava esquisito. Se bota uma malha preta daquelas em alguma menina que não é essa dama central. E ela entrou pra fazer um papel extremamente dramático. Ela entrou em cena e se jogou no chão, que é uma coisa complicada. Esse tempo de queda dramática e trágica, pra chegar no tempo da comédia e a gente se matar de rir disso, dois palitos. Nossa, ela entrou, e eu, assim, fiquei meio tenso, quando vi ela de malha preta. E falei: “Esse personagem... Tudo bem, ela dama central nesse personagem”. Eu me lembro dela se jogar no chão com as mãos estendidas pra plateia. E todo mundo assim, ó! Eu vi a cena dela e falei: “Eu não vou mexer na sua cena, eu só vou botar música”. Daí eu falei pra as meninas: “Tentem vocês fazer isso”. Gente boa. Elas olhando e falaram: “A gente não vai. Precisa de muito ensaio e mudar um pouco essa marca, porque nesse tempo dela a gente não entra”. E aquilo foi natural. Ela fez a cena e veio, entendeu? Então, eu preciso entender. Eu não vou alcançar aquele brilho. É como cantor, tem lugar que a voz brilha mais. Eu não vou chegar nesse lugar, mas eu entendo o caminho. E vou, entendeu, fazer como a Elis, quando chegar no grave eu passo mais rapidinho pra não... Entendeu? Pra não dar pinta que eu não tenho grave. É isso, então, o tipo... Se eu conhecer o tipo, a hora que eu olho o papel, eu falo: “Nossa, esse papel é pra galã, esse é pra cômico, não é pra baixo-cômico. Tem que fazer uma comicidade com linha”. É o entendimento do tipo. Papel é outra coisa. Eu acho que papel todo mundo pode fazer, entendendo pra quê que é aquele papel e que linha que você vai pegar, entendeu? Mas o entendimento do tipo que te leva... Se você entender pra que tipo é aquele papel, e você entendendo os caminhos do tipo, você vai lá e faz o papel. Talvez você não brilhe como se fosse, entendeu, no caso, um baixo-cômico, ou se fosse um papel pra galã central ou pra cômico. Imagine, eu baixo-cômico, eu preciso de... Eu faço comicidade com linha. O cômico é o olhar mais, mais... Como é que fala? Ô, meu Deus, essa palavra de vez em quando me falta, mais... Ele trabalha... Como é que eu falo? Você sabe. O quê que eu falo do cômico? Ele trabalha com a transgressão. É o olhar mais transgressor que existe, né. Então, imagine, o cômico começa, tá tudo acertado, chega uma hora que ele começa olhar, por exemplo, pra plateia, ele começa lembrar de umas coisas, fudeu, né, ele não vai parar, ele vai entrar nessa onda. Então, eu, como baixo-cômico, falava: “Como é que eu entro nessa linha do cômico sem fazer tudo certinho, com os tempos...?”.

Maria: Então, mesmo no circo não tinha essa coisa: “Ah, você nasceu pra fazer o papel da mocinha e vai fazer a mocinha a vida inteira”.

FERNANDO: Não tinha. Às vezes, ficava doente... Olha, tem uma coisa tão engraçada, que minha tia Lismar...

Maria: Então, pra fazer os papéis todo mundo podia fazer...

FERNANDO: Todo mundo, mas o que se repete, quando eu pego o circo da minha família... As ingênuas são da tia Alzira. Mas se a tia Alzira ficasse doente, ia a tia Lismar. Ela era a grande heroína do circo. Então, aquela qualidade de ingênuas era dela. Tio Simão era o grande galã. Se, por acaso, eles ficassem doentes, eles não podiam fazer, então tinha sobrinhos alguns que iam lá fazer o galã. Eles sabia a linha, eles iam fazer. Mas no circo ali... Tia Guiomar, que

era genérica. Ela ia pra comédia, ia pra o drama, ela fazia a dama central, a dama-galã... Ela fazia tudo. Essa fazia tudo.

Maria: Então, por exemplo, só pra eu tentar... Porque é isso, na academia, a gente tem que...

FERNANDO: Sim, eu tô entendendo, por isso que eu tô sendo bem claro.

Maria: O seu tipo é baixo-cômico, mas você pode fazer vários papéis.

FERNANDO: Posso, desde que eu entenda aquela linha, entendeu? Falar: “Nossa, tudo bem, teu tamanho é pra um galã aí...”.

Maria: O baixo-cômico também é um papel. Que eu posso fazer, que você pode fazer...

FERNANDO: Então, o baixo-cômico não é papel, é tipo.

Maria: Não é papel em nenhuma circunstância?

FERNANDO: Baixo-cômico e *soubrette*, tipo. Não é papel. Baixo-cômico é o tipo. O papel, você fala assim: “Dá pra você fazer esse papel de galã central?” Eu falo: “Dá, porque eu sei qual é a linha”.

Maria: E galã central, então, não é tipo?

FERNANDO: É tipo.

Maria: Mas é papel?

FERNANDO: Não, não é. Assim: “Dá pra você fazer o papel...?” Vamo ver um papel. “Dá pra você fazer...?” Deixa eu ver... Eu tô pegando aqui no Ferro em Brasa. “Dá pra você fazer o marido da Margarida no Ferro em Brasa?” É papel, não é papel? Eu esqueci o nome... João! É um papel, papel João. Quem eu escolhi pra fazer é o Zé Roberto Jardim, galã central. Ele é um galã central de tipo. O tipo dele é galã central.

Maria: Mas ele pode fazer o papel do fulano?

FERNANDO: Não, ele, como galã central... O João, do Ferro em Brasa, é papel pra galã central fazer. Você entende? Isso que eu tô dizendo, essa especificidade. Então é um papel pra galã central. Então o Zé que fazia. Daí fala: “Fê, o Zé não pode, você pode fazer o João?” Eu sou baixo-cômico, mas eu entendo como é que é a linha do galã central pra fazer o João.

Maria: O João é a personagem. Papel e personagem estão no mesmo lugar?

FERNANDO: É papel e personagem. É o João. É o mesmo lugar. Aquele papel/personagem é pra galã central fazer, entendeu? A Margarida é pra dama central fazer. A Margarida é papel/personagem, entendeu?

Maria: Porque sempre que eu escrevo alguma coisa relacionada a tipo... Por exemplo, tanto Mario, quanto outras pessoas, me corrigem falando que, quando se trata de melodrama, é

melhor eu usar a nomenclatura de papéis. Papel do mocinho, papel do vilão, papel das ingênuas.

FERNANDO: Não, isso ele tá dizendo a mesma coisa que eu, de outra forma. Papel... O quê que ele tá dizendo é assim. A mocinha de A Mulher do Trem é papel pra ingênuas. É disso que ele tá falando. É papel para ingênuas fazer. Ele tá falando a mesma coisa que eu. O João é papel para baixo-cômico... pra galã central fazer. João, do Ferro em Brasa, é papel para galã central fazer.

Maria: E galã central é o tipo?

FERNANDO: Galã central é o tipo. Por exemplo, a condessa de A Mulher do Trem é papel pra dama- galã fazer. Dama-galã é o tipo. A condessa é papel. É papel/personagem, entendeu? É usar o tipo para os papéis certos. Agora, isso não quer dizer, e no circo também não era, que, por exemplo, por eu não ser galã central eu não possa fazer o João. Então, é um baixo-cômico que não é papel pra mim, de origem, de brilho, não é papel pra mim. Mas eu sei como é que o galã central iria fazer aquilo.

Maria: Tanto é que as pessoas vão envelhecendo e passam de ingênuas a dama, de dama a...

FERNANDO: É, mas isso é porque o temperamento vai mudando. Pensa assim. O tipo tá ligado ao temperamento, o papel não. Eu vou usar o temperamento que é lá do galã central pra fazer o personagem, o papel do João, por exemplo, em Ferro em Brasa, que é papel pra galã central, que é extremamente dramático, vamos, vamos botar isso. A mocinha de A Mulher do Trem, ela é extremamente ingênuas, extremamente ingênuas. E ingênuas não quer dizer eu sou ingênuas assim. Por exemplo, às vezes, pra uma peça como Os Miseráveis, a mocinha pode ser uma ingênuas, porque mocinha pra papéis românticos, batalhas românticas, é a melhor coisa, porque elas acreditam feito como ninguém, entendeu? Então, entenda assim. Tipo é, olha, vou dizer o que é tipo: é ingênuas e galã, ponto. Na Mulher do Trem, quem faz o galã, quem faz o papel do galã é o Edu que é um galã, o herói. A ingênuas é a Maria Stella que é a ingênuas, a mocinha. A Carol é dama-galã, ela faz a mulher, mãe do [inaudível]. E o cômico que é o Paulinho. Eu, por exemplo, fazia. Aquilo é papel pra cômico. Eu baixo-cômico fazia, tentava entrar na linha do cômico pra fazer o papel lá da Mulher do Trem, que eu esqueci o nome dele. Você entendeu? Papel é uma coisa, tipo é outra. Então, tipologia, digamos assim, é o temperamento do ator. Você é uma dama central, entendeu? Eu te chamaria tranquilamente pra fazer a Margarida do Ferro em Brasa, entendeu? A Carol Badra é dama-galã. Mas olha só, no Ferro em Brasa, como a Margarida é muito... Olha, então, vou te dar exemplos agora que eu fazia com os Fofos. A mulher do Ferro em Brasa, a Margarida, é muito dramática. Então, eu falava: “Nossa, vai ficar dramático demais, muito pesado, se eu botar a Cris pra fazer, que é uma dama central. Eu vou botar a Carol Brada que tem a elegância da dama que me interessa. Ela não tem a profundidade dramática pra fazer esse papel que o papel exige. E pra mim é melhor nos dias de hoje. No circo, eles queriam a dama central, pra ser bem lacrimoso. Por exemplo, na... Aliás, deu o maior rolo por causa disso. Na Ré Misteriosa... Você viu nossa A Ré Misteriosa, do Baú? É papel pra drama central. Mas eu falei: “Nossa, é muito dramático esse papel”. O filho não sabe que ela é a mãe. Então eu botar a Kátia, que é uma *soubrette*, porque eu prefiro a linha mais elegante da Katia, mais leve, que tem um certo aprofundamento pra fazer. Porque se eu botar a Cris, ela é extremamente dramática, vai ficar muito.

Maria: Vai ficar demais. Pra hoje, né.

FERNANDO: Então, eu trabalhei com isso. Eu pegava o temperamento da Katia, falava: “Isso é papel...” Porque é assim mesmo. O melodrama é escrito... Quem escreve, fala: “Eu tô escrevendo um papel pra dama central”. E ele escreve pra dama central. E eu tô na cara que aquilo é pra dama central. Mas eu falo: “Não, nos dias de hoje, eu vou botar... [inaudível] que ninguém vai suportar”. Então, eu vou preferir uma atriz que tem o temperamento de uma dama-galã, ou uma *soubrette*.

Maria: Pra dar uma leveza pra personagem, pra o texto no geral.

FERNANDO: Você tá entendendo que eu tô pegando o temperamento dessas atrizes pra entregar pra o papel? Por exemplo, foi escrito pra dama... Porque se você pegar o melodrama, eu falo: “Isso daqui...”. Analisando, eu falo: “Isso daqui é papel pra baixo-cômico, isso é pra *soubrette*”. Porque é a estrutura do texto, foi criada assim. E, antigamente, eles faziam e quem escrevia, escrevia pra essa tipologia fazer. Então, ninguém ia tirar. De vez em quando... Eu peguei uma coisa lendo lá... Por que como é que eu fui dando conta disso? Eu li quase duzentos textos. No começo, lá em 1910, quando começa a virar circo-teatro, eu falava: “Que engraçada essa pessoa...”. Porque eu os conheci em vida e vi os papéis que eles interpretavam. Eu tô dizendo da minha família. “Que engraçado aqui fazendo esse papel”. Isso no começo... “Olha, que engraçado...” Porque eu já lembrava deles fazendo determinados papéis. Quando criança, eu já lembrava deles fazendo determinados papéis. Eu sabia o que era. Então, falava...

(pausa)

FERNANDO: E daí, o quê que eu tava falando?

Maria: Que você começou a analisar o que os seus familiares faziam.

FERNANDO: E daí, a partir da década de 20, eu comecei notar que se encaixava. Eu falei: “Ó, a tia Alzira fazia todas heroínas românticas”. Vi que a tia Guiomar pulava. Eu falei: “Nossa, a tia Guiomar faz essa que não é...”. Essa não faz essa, essa não faz essa, entendeu? E depois você percebe que eles vão entendendo isso e vão colocando as coisas no seu devido lugar, entendeu? Daí eu falei: “Ah, entendi”. Daí eu fui perguntar pro meu tio, eu falei: “Isso é isso, isso é isso?” Ele falou: “Você entendeu agora o quê que é”.

Maria: Que tio?

FERNANDO: O Toco. O Toco, ele tá com Alzheimer, infelizmente. Ele não tá... Já foi. Tá lindo, tá maravilhoso, tá feliz. Mas eu a última vez que eu o vi, a mulher dele... Ele ficou feliz. A gente conversou, riu. Ela falou: “Ele ficou tão animado em ver você e a Helô. Ele sabe que vocês são pessoas importantes na vida dele, mas ele não sabe quem é mais”.

Maria: Ai, triste, né.

FERNANDO: Então. Entendeu? Eu os conheci, eu sabia o temperamento deles. Então, você fala a tia... [inaudível], fala genérica. Tia Alzira, ingênua.

Maria: E você fez toda essa pesquisa na sua vida pra entender isso e não tem isso escrito, né? Não tem isso registrado.

FERNANDO: Mas o quê que é? O Newton me convenceu também isso. Meus trabalhos. Por exemplo, você. Você tá entendendo. As pessoas vão levando. Isso, porque, eu falei: “Eu vou fazer...”. O Maurício me convidava pra fazer Doutorado direto. Eu falei: “Nossa, mas eu prefiro continuar trabalhando, fazendo. Eu tô com setenta anos. Como eu comecei a pesquisar isso muito tarde, eu tive que fazer, dar aula, fazer, dar aula, pra chegar nesse entendimento que eu tenho hoje das coisas, entendeu? E, pra mim, é muito mais interessante eu continuar do jeito que eu continuo, estudando e fazendo, do que ir pra academia.

Maria: De certo modo, você dá continuidade a mesma forma de trabalho que o circo fazia, né. É fazendo. E com as pessoas que estão próximas, elas vão aprendendo pelo fazer, pela própria oralidade, pelo fazer.

FERNANDO: Esse menino formado, esse que eu te falei, o Jorginho, de Pernambuco, que tá fazendo Quaderna, ele é formado pela universidade lá de Pernambuco de Teatro. Ele é formado. E ele falou assim pra mim: “Nossa, eu precisei vir pra São Paulo, pra entender o que você tá me falando”. Ele falou assim: “Nossa, como eu tô sujo, como eu tô fazendo as coisas...”. Juro por Deus. Ele tem trinta e oito anos. Ele é um puta ator. Ele falou: “Fê, eu tô doido, porque você tá me abrindo o olho pra umas coisas que eu não tinha noção”. Eu falei: “Eu não, é o circo”. É que, nesse país, as pessoas largaram o circo de mão, entendeu? Na modernização do teatro, é o modelo europeu que veio direto dos Estados Unidos, não foi da Rússia. Foi via Lee Strasberg, *Actors Studio*.

Maria: Que já é uma leitura completamente desviada, né.

FERNANDO: Eu falei: “Então é isso, gente”. É o olhar sobre a formação do ator brasileiro. Ou seja, esse ator que vem olhando pro Brasil. Do estrangeiro também, mas que olha pro Brasil, né. Entende, faz o Brasil... Eu falo: “Gente, a Fernanda Montenegro, que é uma mulher muito inteligente, ela fala da Dercy. Ela dá importância que a Dercy tem”. A Dercy deu o tempo de comédia pra gente. Que ela viajou pelo Brasil inteiro, ela sabia o que o brasileiro achava engraçado, entendeu. Ela é uma síntese da Praça Tiradentes. Então, essa mulher tem uma importância que ninguém sabe. A única que eu vejo falando isso é a Fernanda Montenegro.

Maria: E aí, eu vou entrar numa pergunta que tá mais pra frente, mas acho que tem a ver. Como você vê esse resgate do modelo de atuação antigo do circo-teatro dos anos 30, 40, 50, esse modelo, como você vê que ele pode servir pra os processos de formação hoje, de ator e de atriz? Essa é a grande pergunta.

FERNANDO: É na quebra, principalmente do psicologismo. Porque o ator de circo, isso que eu tô fazendo eles entenderem. E toda hora eu tô falando. Quando entra na composição, principalmente em Suassuna, parece desenho animado. Eu falo: “Não, é o contrário. Já é muito não realista pra vocês fazerem desse jeito”. Daí vira meio uma coisa brincando de fazer. Eu falo: “Não, o contrário. O que ator de circo tinha de verdade era verdade. Eles faziam de verdade. Então, isso o que vocês tão fazendo...”.

Maria: E fazer de verdade não é com psicologismo?

FERNANDO: Não é com psicologismo, não é isso. O psicologismo tem a vontade, a contra vontade, né, tem aquela coisa. Eu vim daqui, pra fazer isso aqui. Ação contínua e interrupta. Tem uma série de coisas que vão trazendo esse lugar, essas pausas. Não que não tenha pausa,

mas a pausa é outra. É outro sentido. Não traz... As personagens do circo, elas já entram reveladas. Eu preciso olhar e falar: “Nossa, esse é o mocinho, aquele é o vilão, aquela é a mocinha, esse é o melhor amigo, aquele é o engraçado”. E daí eu fico tranquilo, porque eles vão me contando a história. Já tá tudo revelado, entendeu? Então, como é que você sustenta duas horas e meia...

(pausa)

Maria: Então, eu tava te perguntando isso. Como você vê que o resgate a esse modelo de atuação pode servir à formação de hoje? Você tava me dando o exemplo do trabalho que você tá fazendo agora com o Suassuna.

FERNANDO: É. Então, existe esse... esse lugar da verdade do ator de circo. Porque eles partem pra uma coisa exagerada, estereotipada. Eles tra... Eles começam trabalhando... Porque o ator de circo não tem formação acadêmica, né? Eles foram aprendendo jogando ali com a plateia, vendo o que funcionava, o que não funcionava. Então, tem os clichês... Inclusive, porque o público da época não entendia sem os clichês. Chorar, balançando o corpo inteiro, de costas, essas coisas. Depois, é engraçado que o cinema... Eles começaram... Eu me lembro da minha família, que eles passavam o dia inteiro no cinema. Primeiro, pra copiar figurino. E eles adaptavam os filmes e eles foram nessa onda... Porque o circo não negava. Falava, botava, anunciava: “Venham ver O Manto Sagrado, com o figurino igual de Hollywood”. E daí, todo mundo: “Nossa, é igual mesmo o figurino”. Aquilo era valorizado. Mas, nessa onda, eles foram também aprendendo um pouco de interpretação, a ficarem mais naturalistas, entendeu? Uma interpretação mais suave. Eles foram tendo uma aula de interpretação vendo cinema. Foi mudando a interpretação deles. Mas o que o ator de circo tem é verdade. Eles fazem de verdade, tudo, né. Tudo é feito de verdade. Então, isso que, por exemplo, eu trabalho com a composição... O quê que é pra o ator de hoje? Trabalhar composição, o tempo é outro, limpeza de cena, ritmo, tempo. Não é assim, o ator que vai... Entendeu? Ah, o diretor fala: “Não, você foi muito, dá um passo a menos. Ou, não, você pode ir mais nesse momento de emoção, nessa coisa...”. E vai se construindo junto com o diretor. Não. Isso foi a Katia que me deu essa devolutiva, por exemplo, em relação às marcas. Que eu sigo essas marcas: esquerda-baixa, alta, centro, do nove até o um. Tudo isso tá... Eu trabalho a cena dessa forma. E, daí, essa coisa da... Então, você vai trabalhando todo esse processo de construção...

(pausa)

FERNANDO: Eu tava dizendo o quê antes?

Maria: Você tava falando do tempo, das dinâmicas, que você hoje trabalha, a partir, dessa... da esquerda-baixa, esquerda-alta, que a Katia te deu essa devolutiva.

FERNANDO: É, ela foi ficando, ela foi vendo a marca e diz assim: “A marca dele não é só da limpeza”. Porque eu vi o resultado do que eu tava fazendo, mas eu não tinha essa consciência que ela me deu quando ela escreveu sobre isso. Ela falou que eu criava um psicologismo pra o personagem, ou seja, esse psicologismo é como se fosse uma alma, como se fosse essa verdade que o ator do circo tem e que dá... Como que a gente pode dizer? Que humaniza a personagem, que não fica uma coisa estereotipada. Então, ela fala assim: “O Fernando fala ‘dá dois passos, olha pra lá e fala’, já tá posto e deu emoção”. Porque ela via que, às vezes, eu falava: “Você deu três”. E ela falava assim: “Quando ele corrigia dos três pra os dois, os dois eu via que funcionava, quando era três não funcionava aquilo que ele queria”. Entendeu?

Então, ela foi entendendo, que ela ficou dez anos atrás de mim olhando isso. E ela via como funcionava. Eu falava assim: “Dá dois passos, olha pra lá e fala”. E funcionava. O ator, às vezes, errava, dava três, aquilo tudo não funcionava mais. Então, ela dizia: “Ele tá criando...”. Entendeu? “Ele tá criando, tá humanizando a personagem, pra tirar esse estereótipo”. A marca leva a isso, mas isso já tá ali também, porque eu vi eles fazendo. Inclusive, quem é vilão sabe por onde anda no palco. Quem é protagonista sabe pra onde vai, entendeu? Então, ela foi olhando essas camadas, porque eu me lembro como eles faziam, e eu fui vendo, só que eu não tinha essa noção, mas eu vi o resultado acontecendo. E ela via também, entendeu? Ela sistematizou lá, ela viu isso. Então, todas essas coisas... Entendeu? Elas trazem uma limpeza, a minha cena já nasce limpa. E é uma coisa do circo. O ator entrava, se movimentava, e você via uma limpeza. Que, às vezes, a peça que eles ensaiavam na hora do almoço, com quarenta pessoas, à noite aquilo tava lá, entendeu? Então, isso também eu trouxe pra minha direção, que minha cena nasce limpa. Eu tô te falando. Um texto já mais da metade, amanhã eu termino, um texto de quarenta páginas, entendeu? Porque o ator não é... Eu fico testando: “Nossa, foi demais, volta”. Não. Eu falo: “Dá dois passos. Olha aqui...”.

Maria: Ele não fica nessa experimentação, nessa investigação... Não faz laboratório, né?

FERNANDO: É. O teatro realista com o diretor, faz com o ator. “Não, não deu. Vamo amanhã. Amanhã a gente fala melhor, vê se melhora essa cena”. Porque acho que... Entendeu? Então, pega de onde parou. Daí o ator vai sentindo, fazendo, e às vezes demora uma cena uma semana. Imagina. Então, isso tá em mim, tá na minha cabeça, de eu olhar pra aquilo...

Maria: É um desenho, né?

FERNANDO: É, mas esse desenho não fica só na questão estética de resolução da cena dessa forma mais, entendeu, dinâmica. Aquelas marcas, elas trazem... elas humanizam a personagem, entendeu? Elas trazem tanto um tempo cômico, quanto um tempo dramático. Isso a questão mesmo do ator construir tudo sem essa base psicológica. Sem essa base psicológica. Tô dizendo eu, enquanto diretor, de formas que eu posso utilizar. Se eu vou montar um Shakespeare, um Nelson Rodrigues, um Brecht, eu uso tudo isso. Ou um Suassuna, como eu tô fazendo hoje. Claro, se eu vou pegar um Dostoiévsky, eu não vou fazer isso. A gente parte isso e destrona tudo isso, né. Então, o que eu trouxe, o que eu acho que é legal, que eu gosto de ver: primeiro, revelar pra o ator e, pelo menos, isso tem dado resultado. Isso já faz, o quê, dezessete anos. Quer dizer, eu já tenho uma experiência sobre isso. Essa questão do ator se entender, reconhecer seu temperamento. Depois de entender, a partir daí... A partir do momento, que ele pensa, ele se reconhece e sabe que ele tem esse temperamento, outro ator pode ter outro temperamento. E vendo outro ator em cena, ele fala: “Ah, engraçado, ele fez esse papel desse jeito e esse papel ficou melhor pra ele. Por que será que ficou melhor pra ele do que pra mim?” Entendeu? Daí ele fala: “Ah!”. Se ele entender, ele fala: “Ah, tá bom, porque isso é papel escrito pra isso e ele tá nesse lugar”. Mesmo se você pegar um Tchekhov, tem papel que claramente eu falo: “Nossa, isso é pra quem tem temperamento mesmo de galã central, isso é pra quem tem temperamento de cômico”. Eu percebo isso, como nesses atores.

Maria: E como a gente, né, é isso, numa formação, não passa por isso. A gente acaba estudando a linha Stanislavski, Brecht, e a gente não valoriza um conhecimento nosso, né.

FERNANDO: Então, uma pessoa vai dar uma oficina, um curso, ele dá o exercício e espera o mesmo resultado de todo mundo. Eu não posso esperar um resultado, por exemplo, seu, que é uma dama central, de uma cômica. Não é isso, né? Você trabalhou, você viu aquela nossa residência como essas coisas, elas pulavam. Lembra disso, como pulavam? Entendeu? Imagina, ali apareceu o primeiro ingênuo que eu conheci, que é o Guto, entendeu? Eu nunca tinha visto nenhum ingênuo. Ele é um ingênuo. Ele tem todas as características de ingênuo. Galã ele não é. Eu fiquei na dúvida, eu não conseguia ver. Daí a gente via, tudo, ele vinha, tudo. A gente falou: “Gente, ele é ingênuo”. Eu não queria... Acho que eu não queria ver, entendeu? Mas é isso. Principalmente, tudo que eu faço esse estudo é olhando pra o ator e descobrindo essas... todas essas questões de tipologia. Porque, às vezes, um ator não importa. Como eu tô dizendo, o Jorge, tranquilamente, ele é baixo-cômico e ele é galã. Porque ele tem uma organização, mas ele aproveita a organização não pra peça, mas pra ele. É diferente do baixo-cômico, ele trabalha, ele carrega o jogo pra peça. Isso não é uma questão. Porque também é muito... É uma coisa esquisita no teatro, falar: “Ah, fulano tem...”. Eu, na faculdade, eles diziam: “Fernando...”. Porque eu dava aula no último ano. Falavam: “Nossa, você consertou a turma”. Eu falei: “Não é que consertei. Porque o outro ficava implicando que nunca parava na marca. Não ia parar, nem vai. Do jeito que ele quer, porque essa daqui é *soubrette*, ela [inaudível]. Ela é cômica, isso não tem tanta importância pra ela”. Você viu isso. Não vai, não é isso. “Ela vai pra marca, mas não vai com esse rigor que você tem essa necessidade. Então, não briga...” Quando as pessoas começam a entender, falam: “É cômica, fica na boa, porque vai dar certo, mas não é desse jeito que eu tô esperando”. Entendeu? Porque, às vezes, quantas brigas que não deu. “Pô, todo dia essa pessoa não...”. Ela não vai fazer.

Maria: A Fê fala no trabalho dela, a Fê Januzelli, também da técnica da triangulação, que você trouxe muito isso...

FERNANDO: É, porque o quê que é essa coisa? Então, vamo pensar... É bom você perguntar isso, porque... A primeira coisa que o circo faz: essa questão da quarta parede. Esse conceito da quarta parede é derrubado na hora. Porque eles entram em cena e já te convidam pra participar. O circo, o povo de circo fica à vontade, porque o ator fala. Começa um assunto aqui, eu troco duas palavras, e não fica... Hoje ainda, eu falei: “Como a Carol ficou muito com a Mundana, aquele negócio...”. Eu falei: “Se tá perdendo o negócio, começa o assunto aqui, volta. Porque a plateia quer, quando ele falar, a plateia quer ver o que você tá pensando sobre quem tá falando... Se você ficar olhando pra cara dele...”. Gente... fazer Suassuna com quarta parede... Entendeu? Eu começo o teatro daqui e já vou pra plateia. Mas não é que eu vou falar especificamente pra uma pessoa.

Maria: A convenção, né.

FERNANDO: É a convenção.

Maria: Eu falo pra você e todo mundo sabe que eu tô falando pra ela.

FERNANDO: É claro. E daí você vai... E tem uma hora que eu falo: “É por isso que eu tava te dizendo isso”. Então, você volta pra personagem que você tá falando e fala. Mas no desenvolvimento do assunto, vai pra plateia, olha pra plateia. Então, essa triangulação... E isso tá o tempo inteiro presente. Você me fala uma coisa... Se eu gostei, primeiro eu olho pra plateia, ela entende que eu gostei e vou te responder. Ou se eu não gostei, vou te responder.

Maria: Mas isso é... Eu vejo que isso é próprio das teatralidades populares...

FERNANDO: Populares. É das teatralidades populares. A triangulação é das teatralidades populares. Eu uso isso direto e reto.

Maria: E aí eu vejo como os meninos da academia, os meninos que eu dou aula, eles acham assim um bicho de sete cabeças olhar pra plateia.

FERNANDO: Acham, acham.

Maria: E eu falo: “Gente...”.

FERNANDO: Mas precisa começar antes, pra eles fazer entender. Entendeu? Nos Fofos...

Maria: Pois é! Como a nossa formação tá, tipo, equivocada, ou limitada...

FERNANDO: Ou seja, no mínimo, o ator precisa de repertório. Se o ator vai fazer teatro de revista, lá tá cheio de musical. Ele vai se comportar como um teatro realista? Ele precisa de repertório. Não é que vai fazer tudo assim. Uma peça que tem quarta parede, que fica horas, tudo bem, entendo que sim. Mas se eu precisar fazer, por exemplo, um Shakespeare, um Nelson. Eu sei, eu tenho... Entendeu? Eu tenho os estofos. Eu tenho conhecimento pra partir pra outro tipo de interpretação. Pra botar meu corpo à disposição, porque o corpo do ator de circo é grande. Primeiro pela própria formação deles. Não tinha ator de circo sem fazer trapézio, sem saltar, entendeu, sem fazer... sentar no arame. Ou seja... Sem jogar malabares. A noção de tempo pra eles é uma coisa muito preciosa. E o corpo tem uma disponibilidade. Ele cresce aquele corpo. Não é um corpo que não tem vida, entendeu? É uma composição ótima. Esse corpo, do dedão do pé até o último fio de cabelo, ele fala. Isso o circo traz. Tanto é que, no Baú da Arethuzza, eles tiveram que entrar numa escola de circo. Eles tiveram que fazer lira, eles tiveram que subir no tecido.

Maria: Então, isso foi paralelo ao trabalho... eles fizeram...

FERNANDO: Sim, eu falei: “A gente tá falando isso e vocês vão fazer pra vocês perceberem o que é isso. Sobe no tecido pra ver o que é isso”. Entendeu?

(pausa)

Maria: Agora, vamo falar de A Paixão no Circo. A Paixão no Circo, que tinha três veteranos do circo-teatro. Ou seja, você já tinha dirigido gente de circo-teatro? Porque é isso... Você levou sua família pra ver o trabalho que você fez com os Fofos, mas não tinha ninguém de circo.

FERNANDO: Deixa eu ver... Já, o Tubinho.

Maria: Você dirigiu o Tubinho?

FERNANDO: O Tubinho. Tanto é que, assim, no Tubinho a proposta era trazer o pensamento moderno pra o circo. Ele queria, ele me convidou pra isso.

Maria: Você dirigiu ele no...?

FERNANDO: Na Maconha, O Veneno Verde.

Maria: Maconha, O Veneno Verde.

FERNANDO: É. O quê que foi que eu fiz? Você se lembra? Eu te falei que eu fiz com o Tubinho? Primeiro, eu falei: “Pega o dramalhão mesmo que você tem”. Que não é melodrama, a Maconha é dramalhão. Daí eu fui assistir. Era legal. No final, sempre choram no circo quando fazia um drama. Mas a plateia ria muito, eles ficavam meio chateados com isso. Daí eu falei pra ele: “Olha, ô Tubinho, é o seguinte”. Eu falei: “É o seguinte. Hoje em dia, você vai contar uma história. O cara trabalha num banco. Ele tem que levar um dinheiro pra São Paulo. Ele não vai pegar um trem, não vai botar esse dinheiro numa sacola e vai levar, numa pasta e vai levar. Ele não sai nem do banco. Então, você não pode...”. E assim, tinha a trilha Maria Gadu pra fazer sucesso, John Lennon, *Imagine*. Eu falei: “Pra você contar essa história, pra as pessoas entrarem, acompanharem, você... O quê que você vai fazer? Eu tô aqui... Não tô aqui pra tirar a essência do circo, imagina, não quero, eu busco isso e trago, tento trazer isso, pra os dias de hoje. Mas o quê que a gente pode mudar? Vamo mudar pra os anos cinquenta, começo dos anos cinquenta essa história”. Nos anos cinquenta, muita gente não sabia o que era maconha. O cara do banco, ele vinha pra São Paulo, ele pegava o trem, ele trazia, ele vinha com mais gente, mas ele... o dinheiro tinha que vir, porque não tinha computador, não se transferia, não era assim. E ele não sabia. Então, ele caiu num golpe. A mulher deu uma bebida, deu um cigarro que ele não conhecia, ele fumou e se ferrou. “E, olha que lindo, passam vinte anos, e daí chega nos anos setenta. Então, assim, nos anos cinquenta, o quê a gente pode fazer? A gente pega Glenn Miller, Ray Conniff, faz uma trilha. As texturas dos tecidos, que a Carol vai fazer as roupas. As capas que a gente vai botar nas mobílias. Olha só, a gente traz essa plateia pra os anos cinquenta. E a história fica verossímil. Daí passam vinte anos, anos setenta. Olha, pesquisa de banda... Entendeu? Nos anos setenta, as grandes bandas de rock. Calça boca de sino, figurino... Você vai envolvendo a plateia em épocas e essa história vai se tornando mais verossímil. Quando ela acontece...”. E daí, ele queria essa experiência. E daí o circo foi uma grande parceria com os Fofos. O Du falou sobre a luz. A gente falou: “Você precisa tirar essa coisa toda colorida, porque quando você faz um drama, deixa preto aqui um pouco”. Daí você vai no Circo Tubinho hoje, é um puta teatro. “Vamo abrir pra essa boca de cena”. Entendeu? E ele foi transformando o circo dele pra teatro mesmo. Foi uma parceria muito legal com os Fofos, entendeu? A gente tem, a gente adora o tubinho. E também modernizando a interpretação dele. E engraçado, o circo continua... Era o circo do cinema, então agora é o circo da televisão. Então, na hora de morrer, ele fazia aqueles tiques de ator de nove... Eu falei: “Não precisa, a plateia já sabe de tudo. Não precisa fazer nada, deixa o rosto limpo. Fala com seus filhos, fala com sua mulher e morre. É lindo. Não inventa nada. Não queira interpretar o que já tá mais do que evidente, mais claro”. Entendeu? Então, limpando a coisa da interpretação. Eu trabalhei isso com eles. Quando eu fui trabalhar com o Guaraciaba, eu... Ah, e também o pai do Tubinho, que já morreu, o Seu Amilton, eu falei: “Com ele eu não vou mexer. Eu vou deixar ele na dele, fazendo essa personagem”. Porque ali tinha a essência do circo, bem cercada, por uma série de coisas, e tinha ali o palhaço fazendo...

Maria: Ah, ele fazia, o pai dele?

FERNANDO: O pai dele fazia. Eu não mexi com a interpretação dele. O tempo era dele. Era tudo do jeito que ele fazia no Circo, o papel lá nos anos quarenta, cinquenta, entendeu? Nos anos cinquenta, que ele é mais dos anos cinquenta. Com os Guaraciaba, eu não mexi. Eu dava

uns toques, falava, mas a essência eu deixei, não mexi. Principalmente, do seu Hudi. Essa, então, que eu não mexi em nada.

Maria: Você só dava o desenho... tipo, vem aqui e tal, vamo fazer isso...

FERNANDO: O desenho... Falava o que eu tava querendo da cena, entendeu? E deixava eles lá. Chegou uma hora que eles falaram: “A gente não decora o texto, a gente não decora”. Eu falei: “Não, não tem problema. A gente tá falando de circo. Bota um ponto em cena”. Quando eu falei do ponto, imediatamente, todo mundo lembrou do texto.

Maria: E eles não quiseram colocar o ponto, né?

FERNANDO: Não, deixaram. Ficava lá o ponto, se desse alguma problema, mas...

Maria: Mas na estreia eles tiraram. Nem teve o ponto.

FERNANDO: Entendeu? Mas gente de circo é isso também, né. Eu sei, porque eu fui criado por eles. “Ai, a gente não lembra de mais nada. Ai, meu Deus!”. Eu falei: “Tudo bem, bota o ponto. Tem problema nenhum”. Tá vendo? Você tá me contando da estreia que eu não tava, porque... Eu fui lá um dia antes, mas não podia, porque eu tava em cena, né. Eu tava fazendo A Visita da Velha Senhora.

Maria: É porque quem ia fazer o ponto era a Iracema, não é? Aí eles falaram que ela não era boa ponteira.

FERNANDO: Ah, claro. Daí já começa... Artista de circo é muito emburrado. Não é simples não. Eles são vaidosos que é o demônio.

Maria: É, a Dona Guará fala que ela teve muita dificuldade de decorar o texto, os textos novos.

FERNANDO: Mas ela não reclamava. Quem me reclamava mais, mais, era a mulher do Seu Hudi, que eu esqueço o nome dela.

Maria: A Edimea.

FERNANDO: É. Essa daí reclamava.

Maria: Porque a Dona Guará, quando eu cheguei lá pra estreia, ela tava sem voz, numa pneumonia, assim.

FERNANDO: Coitada, eu lembro.

Maria: E a Edimea também tava. Mas aí todo mundo atribuiu isso ao nervoso pré-estreia, a uma cobrança excessiva.

FERNANDO: Bom, eu sou super tranquilo, você sabe que eu sou.

Maria: É, uma cobrança deles mesmos, né, assim.

FERNANDO: Entendeu? Nunca. Eu sempre fui delicado demais. Nunca, não, imagina, não faço isso mesmo.

Maria: E os desafios dessa montagem?

FERNANDO: Então, os meninos do grupo *Cê (Coletivo Cê)*, imagina, abertos. Eu, às vezes, tinha um que estranhava um pouquinho algumas coisas, mas muito abertos, muito.

Maria: Porque tava falando justamente disso, do conflito de gerações. E eles tavam vivendo isso, né. Foi muito misturado isso.

FERNANDO: Eles tavam vivendo isso. É, No geral, foi bem tranquilo. Não teve grandes problemas, não teve, entendeu? Foi assim, legal. Me dei bem com eles. Não teve não. Os meninos foram bem legais. São muito respeitosos com os três, entendeu? Muito legal. Foi legal. E é um trabalho que eu gosto, eu gosto desse trabalho. O Rogério também, que escreveu, muito inteligente. Porque ele não tinha noção de valores melodramáticos, ele não entendia certas coisas.

Maria: É, quando... Porque, assim, a montagem que eu dirigi, lá em Uberlândia, foi uma adaptação do *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, que é um exercício, que eu olho, muito parecido com o que o Rogério fez, de entender o universo do circo e de trazer aquelas histórias pra o metateatro.

FERNANDO: É, mas aquilo foi tudo pedido pra ele e encaminhado.

Maria: É. E, pra mim, ele faz um exercício parecido com o que o Soffredini teve o desejo de fazer. Você olhando hoje o que ele fez, você olhando o que o Soffredini fez, na década de setenta. Então, assim, é um exercício muito similar, né.

FERNANDO: Anos setenta, é. É legal você falar no Soffredini, porque, infelizmente, não tem mais montagem do Soffredini...

Maria: Mas você sabe por que não tem, né?

FERNANDO: Aham, sei.

Maria: Porque a família não libera.

FERNANDO: Então, na faculdade, eu sempre...

Maria: A gente pagou seis mil reais pra poder fazer um ano, só em Uberlândia. E a gente parou com o trabalho, porque a gente não tinha mais grana. A gente não podia ir pra festival fora do estado, a gente não podia trabalhar mais. Uma pessoa que limita o acesso das pessoas à obra do pai dela.

FERNANDO: Então, isso é uma grande pena. Porque, na faculdade, sempre eu dou aquela mat... aquele exercício, aquela matéria que eu tenho, que ele escreve, que é lindo o que ele escreve. Soffredini foi um grande pesquisador. Ele era pesquisador de linguagem. E eu adorava Soffredini, adorava, adorava ele. E é uma pena, porque... Pena que também ele morreu tão cedo, porque ele seria... Assim, a gente faria uma dupla bem legal, porque ele

tinha interesse. Já com os anos setenta, eu conheci o Soffredini, no circo da Dirce Militello, que uma vez minha mãe me levou, que é onde era a Vai-Vai, onde é a Vai-Vai. E daí, a Maria Cabeluda e a Dirce falando dele. Que ela falava do circo e ele ensinava as coisas de Stanislavski. Dava gêneros e personagens, entendeu? Era a coisa mais linda em saber. Eu conheci Soffredini lá. Depois no SESC, através do Lupinacci. Então, Soffredini, nossa senhora, eu tenho um carinho. Eu lembro dele com tanta saudades. Depois no Mambembe, sabe, eu fui trabalhar no grupo Mambembe. E o Soffredini é assim... um carinho. E é uma perda, assim, pra mim. É uma falta que eu sinto, que seria um grande parceiro. A gente já era amigo querido. E seria uma parceria hoje em dia. Ele ia... Ele ia me fazer crescer muito, porque ele já tava a frente, entendeu? Soffredini, ele era um pesquisador e de um grande interesse pelo circo. É muito lindo. Então, é uma pena. Se tem uma coisa que eu sinto, que eu não sou de sentir nada, mas uma coisa que eu sinto é a ausência do Soffredini. A gente estaria mais avançados, teríamos obras, porque ele era um grande autor, entendeu? Então, Soffredini era uma pessoa que... Infelizmente... Assim, eu digo, mas ele precisava ter destaque, as pessoas precisavam conhecer, precisavam saber desse homem. Ele é muito importante. E é mais uma tristeza, porque é mais uma pobreza, né, pra nossa... né, pra o nosso teatro. As pessoas não sabem quem é Soffredini.

Maria: Não sabem. A gente passa uma faculdade, um curso inteiro, e a gente não sabe.

FERNANDO: Então, e eu dava. Eu falava: “Vocês vão ler Soffredini, nós vamos montar Soffredini”. Porque, na faculdade, nem precisava falar nada...

Maria: Eu sou de uma geração que eu ouvi falar de Soffredini por causa do Gabriel Villela. Porque, primeiro, eu ouvi falar do Gabriel Villela e soube da montagem que ele fez. Aí você vai atrás. Então, assim, ele que foi a intermediação.

FERNANDO: O Gabriel Villela foi um grande encenador de Soffredini. Seria o grande encenador de Soffredini, entendeu? O Gabriel Villela que tinha que montar todas as peças do Soffredini.

Maria: E, aí, você acha que... Então, aí eu tava falando, né, que eu vejo uma similaridade na forma como o Guarapirã se propôs a escrever esse texto, entendendo do universo, daquele esse universo, da vida daquelas pessoas e que ele põe isso dentro do texto.

FERNANDO: A gente conversou muito, baseado no que... na minha própria história. Então, nessa fita aí, minha vó, ao pesquisador, ela fala assim. Ele pergunta de mim, né: “E o Fernando?” “Ah, o Fernando, ele fez uns papezinhos no circo, mas, bom, o teatro que ele faz hoje...”. E eu montando Beckett, ah meu Deus! “... é outra coisa, o toque dele é outra coisa, não tem nada a ver com a gente”. E eu nem olhava pra isso. Tinha em mim, minha família, amor pela minha família... as lembranças. Mas, pra mim, isso era uma coisa de criança, porque eu já tinha contato com o teatro que me fascinava. Não pensando em ser ator, mas eu ia ao teatro. Eu ia ao teatro e vi um grande momento do teatro. O Zé Celso, com dezesseis/quinze anos, eu já tava lá no Oficina. Entendeu? Isso que eu... Que eu já fui pela quarta vez no Roda Viva. E eu falo: “Nossa, desde os dezesseis anos que eu venho aqui... desde os quinze”. Desde os quinze anos, que Erlan me levou a primeira vez. E hoje, eu vou fazer setenta esse ano, eu entro na fila como um adolescente e vendo lá Oficina. Então, é uma mistura. Mas eu vejo o circo no Zé Celso. Não tô falando [inaudível], eu vejo, tá mudando cada dia mais.

Maria: Hoje seu filtro é esse, né. Eu brinco que, tipo, depois que eu aprendi sobre melodrama com o Paulo Merisio, na faculdade, que era um pesquisador, que eu participei dos laboratórios, e que fui me embrenhar nisso, eu vejo melodrama em tudo. A gente começa a ter um filtro, né.

FERNANDO: Ah, vê o cinema americano, vê a *Broadway*.

Maria: Então, é isso, assim. Eu vejo que você tem um filtro que hoje você enxerga o circo em tudo.

FERNANDO: Vejo em programa de televisão. Porque a gente é... A gente tá impregnado de melodrama. O povo fica falando de drama... A gente faz muito melodrama, só que o povo não sabe o que é isso. Só que o problema é assim. Se você falar pra um autor hoje, que pensa que tá fazendo drama, que é melodrama, o cara fica, p... por conta.

Maria: Mas é o que eu falo, assim, por exemplo, isso faz parte... Isso também é a nossa ancestralidade. Se você pensar que o circo-teatro foi pra todos os lugares do interior, do país, ele disseminou o teatro em lugares fora da capital... O circo-teatro levou isso, isso é o que constitui o imaginário dos nossos avós, dos nossos pais e o nosso imaginário. Então, assim, isso constitui quem a gente é.

FERNANDO: Por que as pessoas gostam de novela?

Maria: Então, porque isso tá no nosso imaginário.

FERNANDO: Os folhetins eram melodrama.

Maria: Mas não é esse... Mas não é essa formação europeia. É claro que ela chega aqui...

FERNANDO: Pra uma elite, continua uma elite.

Maria: ... mas o que se difundiu aqui é outra coisa.

FERNANDO: É, pra uma elite, uma elite. Essa renov... Como tudo no Brasil, essa renovação do teatro brasileiro é pra uma elite, elite intelectual, uma elite burguesa, entendeu? Se bem que a elite burguesa ia ver Dercy Gonçalves e amava, ela tava cheia de gente amiga da sociedade paulistana, entendeu? Se vê a Nany People, por exemplo, ela tá fazendo sucesso no Rio, em São Paulo. O monólogo dela, eu fui ver lá no Rio, porque ela é amiga da Lilian, né. Então, o povo gosta. É que todo mundo se faz de rogado (*risos*), mas, entendeu? Agora, o teatro, pós-dramático, aquilo é pra uma elite. A gente fica rezando pra um povo mais... menos favorecido... em relação a ter acesso a bens culturais. E que já sai falando “Teatro é muito chato”. É um desserviço, né. Eu, por exemplo, a primeira vez que eu convidei o porteiro lá do prédio em que eu morava foi a montagem que eu fiz com o Domingos Montagner, lá, com o Fernando Sampaio, Xepa, Carol Badra, Keila, o Carneiro. O Médico e os Monstros, que é do Mário Viana. Nossa, eu mandei ele, ele voltou animado. Ele falou: “Nossa, eu vou sempre ao teatro, como eu amei o teatro, eu gosto”. Entendeu? Manda ver um teatro pós-dramático, ver o ator no escuro falando coisa. Ele fala: “Nunca mais...”.

Maria: Ele não volta nunca mais.

FERNANDO: "... teatro é a coisa mais chata do planeta". Então, é pra nós, se faz pra nós.

Maria: Fer, já vou terminar, tá? Quero te perguntar mais umas coisas. Aí é isso, eu te perguntei os desafios de trabalhar com o Guaraciaba, né. Com a Guaraciaba, com o Hudi, com a Edimea...

FERNANDO: O negócio foi o texto, porque eles viam que eles ficavam cansados e que eles não decoravam. Esse foi o problema, porque ele soltava na mão delas... E ator de circo tem o seguinte. Ensaio, eles vão trinta por cento. Eles ficam, eles falam, entrou o público... Eu falava pra os meninos: "Cuidado, porque eles tão aqui no ensaio, eles tão falando um monte de coisa de propósito". Porque ator de circo é assim. Fala, fala, fica, vai pra lá, vem pra cá, entendeu? Hora que botar um público, eles fazem assim, UARRHH, engolem todo mundo. Mas é isso mesmo, mas eu já tinha avisado pra eles.

Maria: Os mais novos não sabem, né, o que fazer.

FERNANDO: Eu já tinha avisado pra eles. Eu falei: "Não é de propósito. É que é assim mesmo. Dá impressão que eles não tão fazendo, que eles vão fazer assim. Bota o público e o público se manifestou, eles pegam pra eles, assim, na mão deles".

Maria: E vira o jogo.

FERNANDO: E vira o jogo. Isso eu falava direto e reto pra eles, porque... até porque eles estranhavam. Porque eu falava: "Ó, faz assim, fala aqui". Ficava olhando. E quando eles falavam, eu fazia assim: "Não, cuidado!". E eles, eu nunca falava nada pra eles, entendeu? Assim, às vezes, eu falava: "Olha, isso daí ficou meio parecido". Onde eu sabia que na hora eles podiam mudar. Mas eu já trabalhava entendendo que ali era trinta por cento.

Maria: Você assistiu a estreia em algum momento?

FERNANDO: Não, eu não assisti.

Maria: Até hoje...? Você não viu eles em cena com público?

FERNANDO: Não, não, mas eu vou pra lá agora.

Maria: Ah, meu Deus!

FERNANDO: Não, porque eu ensaiei, eu vi o espetáculo inteiro, mas eu tava fazendo...

Maria: Mas com público você não viu?

FERNANDO: ... eu tava fazendo A Visita da Velha Senhora.

Maria: Eu achei que você tinha voltado depois.

FERNANDO: Não tinha. Eu tava... Quinta-feira eu já ia embora pra...

Maria: É, eu assisti a estreia, e eles ficaram três fins de semana. Pelo o que o Junior me falou, eles, até a última semana, já tavam num outro lugar. Porque, é isso, eles estrearam muito tensos, muito tensos.

FERNANDO: Mas eu sabia de tudo, que aquilo ia... Tanto é que lotou, tava agradando muito.

Maria: Lotou, lotou. Todas as sessões lotadas. E, aí, eu não posso te perguntar, então, o quê que você acha do resultado final, né, porque você não viu com público.

FERNANDO: Não vi, porque eu tava viajando com A Visita da Velha Senhora. Quarta-feira... Quinta-feira de manhã, eu já tava no aeroporto durante um ano, viajando pelo Brasil. Então, eu falava: “Olha, gente, não vai ter uma semana que não vai ter. Não vai ter isso. Já tá vendido aí o espetáculo. A gente...”. Eu viajei, entendeu? A Mulher do Trem eu fui ver dois meses depois, quando estreou no teatro. Eu fui ver dois meses depois, porque eu tava no teatro fazendo.

Maria: Quando você levou sua família, já tinha dois meses?

FERNANDO: Não, a minha família eu convidei eles pra estreia. Eu corri, terminei o que eu tava fazendo, corri lá, quando eu cheguei, eu falei pra eles: “E aí...?”.

Maria: Ah, você não viu a apresentação? (*risos*)

FERNANDO: Não vi, eu fui ver dois meses depois.

Maria: Você deixou eles lá? (*risos*)

FERNANDO: Eu tava na Fraternal fazendo... Como é que chama? Auto da Paixão e da Alegria, do Abreu. Eu tava na Fraternal fazendo, como ator.

Maria: Agora eu vou ler um trecho que eu escrevi e eu quero que você me diga o quê que você acha. “Nas minhas reflexões, o diretor Fernando Neves, você, pode ser uma peça chave pra refletir o modo de atuação melodramático do circo-teatro brasileiro para a formação de atrizes e atores hoje em dia. E como é importante a compreensão do encontro de gerações para pensarmos nas referências distintas que compõem a construção desses novos imaginários. Ele, você né, representa uma geração de artistas que tem uma combinação de elementos próprios pra decodificar a senha e abrir o portal que liga o passado ao presente. Você e outros atores, como o Tubinho, como a Dani Pimenta, que são pessoas que são de geração de circo e que cada um, ao seu modo, quando vai pra o trabalho artístico, pra o trabalho de direção, de atuação, é isso, eu tô entendendo que vocês têm alguns elementos pra decodificar essa ligação do passado e o futuro pra isso hoje”. O quê que você tem a dizer sobre isso?

FERNANDO: Eu não sei, eu acho coerente. Eu faço essa ligação mesmo, porque eu tenho as lembranças, eu convivi com aquela gente. Eu só consegui isso... Na verdade, ficou mais difícil pra mim, porque, se na época, eu tivesse essa consciência, eu pegaria todos vivos. Daí foi um esforço que eu tinha, a todo o momento, que ir trazendo... Eu ainda tive minha mãe dois anos depois da estreia da Mulher do Trem pra perguntar bastante coisa. E o meu tio, que eu perguntava muito.

Maria: Então você recorria a sua mãe, a sua tia, aos seus tios... Assim: “Ah, isso era assim mesmo, isso...?”

FERNANDO: Recorria. Perguntava. Mas a grande maioria já tinha ido. Dos velhos, uma geração antes da mamãe e do papai. A geração do vovô, essa já tinha ido embora. A última que morreu foi a tia Guiomar em noventa, em noventa e três. Isso, ela é de 1930, em noventa e três. Foi a última que morreu dos velhos. Dos Neves. Então, já não tinha mais...

Maria: Sua mãe já faleceu?

FERNANDO: Em 2005. Mas eu tive, depois da Mulher do Trem, eu tive a mamãe, que ajudou. Inclusive, as leituras, tipo essa, que é uma lembrança muito boa, que era dentro de casa. Na sala de jantar da minha casa, mas era uma fartura. A mamãe cozinhava, aprendia bolo, a fazer as coisas. Uma farra! Um momento lindo, assim, de lembrança, né. Mamãe ajudou muito. Entendeu? Era lá em casa. As leituras tudo era em casa.

Maria: É, porque a Dani, tipo, recorre muito ao Seu Tabajara, que é o pai dela, né. E ela recorre muito a ele, leva ele pra assistir o Guaraciaba, quais são as impressões dele, né. Então, assim, daqui a pouco essa geração não vai existir mais, né. Isso daqui dez anos, é um prazo curto.

FERNANDO: Não vai mais. Eu também, daqui a pouco, você não vai me ver mais. Eu vou fazer setenta esse ano.

Maria: Não, mas pensa essa galera que tá com oitenta, noventa.

FERNANDO: É, pois é.

Maria: É uma expectativa muito menor.

FERNANDO: Ah, sim. Eu espero ainda ter uns vinte aninhos aí a mais.

Maria: Então, eu acho que você vai até uns noventa (*risos*). Então, e assim, acho que ainda... a gente ainda tem muito serviço eu acho pela frente pra deixar muita coisa...

FERNANDO: Sim, por exemplo, eu pego um elenco como esse de comédicos, de atores comédicos, bons. Entendeu? Como esse texto do Suassuna, um texto bom. Então, uma grande experiência. E pra eles também. Porque aí só o Xepa trabalhou comigo e a Carol, os outros... E a Fernanda, né, a Fê também. Mas a Fê responde, é a que mais responde.

Maria: Ela tem uma experiência, assim, de lona, né.

FERNANDO: E ela fica atrás de mim, olhando e falando e...

Maria: Ai, Fernando, se eu vier pra São Paulo, eu quero trabalhar com você.

FERNANDO: Vai, vamo, vamo trabalhar. Então, a Fê fica assim direto e reto. Mas joga ela em cena, ela já vem com tudo. E ela fala assim: “A dificuldade”. Faz, depois fala. E muitas vez é tudo... E outro dia eu vi ela falando com o Jorge. Ela falou: “Então, é uma grande dificuldade. A gente é muito sujo. O Fê limpa a gente, entendeu? Então, tem uma ação e

depois da ação... (*eu falando assim*). Mas ele não mistura as coisas”. Eu vi ela explicando, entendeu? Porque é tudo muito sujo, eles fazem. Eles têm... É coisa de teatro realista, [inaudível] fala com o outro, entendeu? Então, agora eu tô fazendo cenas que se sobrepõem. Tem uma cena que o Quaderna tá falando com a [?] e a mulher entra procurando a filha feito louca, os dois conversando. A mulher gritando: “Fulana, fulana!”. E a cena tá comendo aqui. Ela vai, tira a menina. Não é que pára uma cena, entendeu? E eles ficam, assim, olhando aquilo. Então é... Mas a Fê, ela tem um entendimento. Mas, ah, também a Fê já tá comigo desde que... Antes de ela entrar na UNICAMP, ela fez seis meses, uma oficina de seis meses. Foi isso que levou ela pra UNICAMP, foi isso que levou ela pra pesquisar o circo, entendeu?

Maria: É, mas ela ficou com o Tubinho quanto tempo?

FERNANDO: E dois anos e meio no Tubinho. Ali ela cresceu como atriz.

Maria: Pensa. A pessoa mudando de cidade, fazendo vários espetáculos, isso é uma experiência que a universidade...

FERNANDO: Ela já era boa. Pela própria turma dela, eles já diziam que ela era a melhor deles, disparado. Disparado, entendeu? Disparado já era a melhor deles. E depois que ela fez o curso que ela ficou insuportável de boa (*risos*). E eu dirigi Burundanga lá com o grupo dela. Foi maravilhoso.

Maria: É o que a Aline Olmus fez também?

FERNANDO: A Aline Olmus fez também. Isso.

Maria: Na época que a gente tava fazendo oficina, vocês falaram dessa... do Burundanga.

FERNANDO: É. A gente fez lá, foi muito legal. Então, a gente precisa ficar torcendo, tudo... Eu preciso ter um tempo na minha vida pra ir pra Campinas, pra...

Maria: Os trabalhos morrem, né, uma judiação.

FERNANDO: É. Por causa de tempo.

Maria: Coisa que precisava tanto circular, as pessoas verem, né.

FERNANDO: Não, e outra. O Luis Alberto de Abreu escreveu Burundanga, assim, nos anos noventa, dizendo: “Ditadura, não tem mais, agora é final feliz”. Eu mudei tudo. Então, também foi uma coisa, que teve um problema sério em Sorocaba, no SESI-Sorocaba. Uma [?] lá, entendeu? Terminou, eles foram falar e as pessoas perguntaram pra eles a posição deles se a gente é grupo de esquerda. A mulher do SESI fez um escândalo, não queria deixar eles se apresentarem mais. Aí a Miriam, que é da sede, ligou e falou: “Tá louca, você tá louca, eles vão se apresentar”. Entendeu? Então, é a mesma coisa. Eu tô montando uma peça que é O Menino de Vestido, que é em cima do livro, grupo teatro infantil. Não é que o menino é trans, não é nada. É a história do menino que a mãe vai embora quando era pequeno e o pai tira todas as fotos, tudo, apaga a memória, não deixa a mãe ver. E ele acha uma foto que a mãe tá com vestido amarelo. E ele começa a ver revista de moda e o pai perseguindo: “Por que ele tá vendo revista de moda?”. Ele tá vendo onde tem um vestido parecido com aquele. E um dia ele vai com ele na escola. Depois que o pessoal jogam, tudo, ele fala... Daí vem perguntar... E

ele é o melhor jogador de futebol. Não tem nada a ver com trans, com gay, não tem nada. Ele fala: “É porque eu queria me sentir acarinhado pela minha mãe e quando eu boto essa roupa parece que ela tá passando a mão em mim. Eu sinto o cheiro dela”. A gente tinha todos os SESC pra fazer. Eles [inaudível] porque também era de graça, porque é fomento. Quando falou o que era, eles falaram: “Ah, desculpa, mas nós não vamo...”. Mas, graças a Deus, os teatros de bairro falaram: “Mas a gente tem interesse”. Então, já tem uma censura, entendeu? Já tem uma censura.

Maria: Já, já. Você viu aquilo lá em Roraima, né? Que eles proibiram os livros do Machado de Assis...

FERNANDO: Mário de Andrade...

Maria: Mário de Andrade. O que mais eles cortaram?

FERNANDO: Os Sertões, Euclides da Cunha.

Maria: Não, gente, é absurdo. É absurdo.

FERNANDO: Eles, gente, eles são assim. Ninguém falasse nada, aquilo ia...

Maria: Ia. Assim, o bom que a internet joga, né, o negócio, e explode, porque senão...

FERNANDO: E foi parar na televisão, programa da Fátima Bernardes. Ficou dizendo: “Pelo amor de Deus, você vai criar uma geração que não leu Machado de Assis, não leu Macunaíma, não leu Os Sertões?”.

Maria: Nelson Rodrigues, tudo cortado. Gente, eu conheci Nelson Rodrigues no Ensino Médio...

FERNANDO: Mas como que alguém não leu Os Sertões?

Maria: ... numa biblioteca da minha escola pública. Porque eles tinham aquela coleção toda do Nelson Rodrigues. Eu conheci o Nelson Rodrigues no primeiro colegial. Porque eu falava assim: “Cara, eu quero fazer isso”. Pensa...

FERNANDO: Gente, nós tamo vivendo uma coisa fundamentalista, religiosa, ridícula.

Maria: E a gente... Quando a gente para pra pensar, é quase inacreditável, quase inacreditável. Fê, muito obrigada.