

ANAI DO

SEMINÁRIO
INTERNACIONAL
CIRCO EM REDE



Organizadores

Alex Machado
Gabriel Beda
Julia Franca

Comissão Organizadora Seminário Internacional Circo em Rede

Alex Machado
Gabriel Beda
Enamar Ramos
Julia Franca
Lilian do Vale

Conselho Editorial

Alice Viveiros de Castro
Cláudia Millás
Daniel de Carvalho Lopes
Daniele Pimenta
Enamar Ramos
Erminia Silva
Gabriel Coelho Mendonça
Lilian do Vale
Marco Antonio Coelho Bortoleto
Maria Clara Lemos
Mônica Lua Barreto
Rodrigo Mallet Duprat

Colaboradores do Evento

Paulo de Melo
Raphael Cassou
Gabriela Tarouco
Grupo Motim
Fernando Cavarozzi (Palhaço Chacovachi)
Mario Martins (Cia. Circo no Ato)

Designer

Mauricio Mallet Art & Design

Agradecimentos

Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas PPGAC-UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Artes -
PPGArtes-UERJ
Laboratório Artes do Movimento - LABAM

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Seminário Internacional Circo em Rede
(1. : 2020: Rio de Janeiro, RJ)
Anais do Seminário Internacional
Circo em Rede [livro eletrônico] /
organizadores Alex Machado, Gabriel
Beda, Julia Franca. -- Rio de Janeiro:
Ed. dos Autores, 2025.
PDF

Vários autores.
Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-01-32693-1

1. Artes cênicas 2. Círcos - Brasil - História
3. Criatividade (Literária, artística, etc)
4. Performance (Arte) I. Machado, Alex.
II. Beda, Gabriel. III. Franca, Julia.

25-252554

CDD-791.30981

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Círcos : Artes : História 791.30981
Aline Grazielle Benitez
Bibliotecária - CRB-1/3129



Foto: Imagem do arquivo pessoal da Profa. Angela Cerícola

DEDICATÓRIA

Dedicamos essa publicação à Ermínia Silva, historiadora pioneira no campo das artes circenses, que abriu numerosas camadas de portas para muitas gerações de circenses que se seguiram após seus enraizados passos. Grupos de pesquisa, grupos independentes, companhias, instituições formais e informais de ensino, muita, muita gente pôde sentir seu brilho e sua generosa forma de compartilhar tanto conhecimento. Não existem palavras para definir a sua importância para o circo brasileiro e para agradecer por você nos ter ensinado tanto. Gira leve, Mina, pois estaremos sempre nos equilibrando por entre suas cambalhotas mentais!

"...se damos outras vidas ao passado, abrimos as possibilidades de viver outras vidas e produções de outras memórias. Para nós trata-se de uma disputa, uma luta política cultural da produção de memórias, que nos abre para pensarmos em outras possibilidades, produzindo novas vidas." **(Ermínia Silva, 2020, Mesa As Acrobatas Mentais e seus Caminhos na Pesquisa em Circo no Brasil)**

ANAI DO

SEMINÁRIO
INTERNACIONAL
CIRCO EM REDE



Fonte da imagem da capa:
Pintura rupestre na Serra da Capivara (PI) estimada em 27.000 anos, fonte da pesquisa de Alice Viveiros de Castro. Alice interpreta esta e outras imagens colhidas no local como possíveis manifestações acrobáticas ou cômicas realizadas pelos povos viventes na região.

EXPEDIENTE	2
DEDICATÓRIA	3
APRESENTAÇÃO	7
PROGRAMAÇÃO SEMINÁRIO CIRCO EM REDE E INSTAGRAM ABERTO	10
INTRODUÇÃO	17
HISTÓRIAS DO CIRCO	
O PALHAÇO BIRIBINHA: ITINERÁRIOS DE TEÓFANES SILVEIRA E AS METAMORFOSES DO CIRCO BRASILEIRO DE 1950 AOS TEMPOS ATUAIS. Lili Castro RELATO DE PESQUISA	41
COSTURANDO A LONA: FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DA CLASSE CIRCENSE E SUAS REIVINDICAÇÕES (DE 1988 A 1991) Sluchem Tavares Cherem ARTIGO	54
PEDAGOGIAS CIRCENSES	
DESCORTINANDO A PRODUÇÃO CIRCENSE DO SÉCULO XIX: A ATUAÇÃO DO CIRCO ÍTALO EGÍPCIANO NO RIO DE JANEIRO EM 1888 Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva ARTIGO	66
CIRCO, EDUCAÇÃO E JUVENTUDE: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO AMAZÔNIA Nilo Silva Pereira Netto, Felipe da Silva Dias, Julia Pinezi, Kauan da Silva Freitas Dias RELATO DE EXPERIÊNCIA	83
CONHECIMENTOS GERADOS NA OFICINA <i>VEMSER, SEU PRINCIPAL DESAFIO!</i> PARA O PROTAGONISMO JUVENIL NO PLANEJAMENTO E OFERTA DE ATIVIDADES NA COMUNIDADE ESCOLAR Ianny Caroline Melo de Souza, Beatriz Queiroz Santos, Nicolle Ribeiro Silva ARTIGO	96
TRÊS DIFERENTES EXPERIÊNCIAS DE ENSINO-APRENDIZAGEM COM TRAPÉZIO FIXO E SUAS RELAÇÕES José Olegário dos Santos Neto ARTIGO	104
DRAMATURGIA CIRCENSES	
POÉTICAS DA QUEDA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM ATOR-ACROBATA Guilherme Conrad ARTIGO	115
TRADUÇÃO	
TERCEIRA CARTA PARA O CIRCO: A QUEM CABE CONSTRUIR O FUTURO? Sebastian Kann TRADUÇÃO DE ALEX MACHADO	125
MESA	
AS ACROBATAS MENTAIS E SEUS CAMINHOS NA PESQUISA EM CIRCO NO BRASIL TRANSCRIÇÃO	140



O Seminário Internacional Circo em Rede foi realizado em 2020 por discentes e docentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Ainda em 2019, os então mestrandos Alex Machado e Gabriel Beda (PPGAC - UNIRIO) e a doutoranda Julia Franca (PPGArtes - UERJ) cursaram a disciplina Estudos Cruzados: da coreografia à direção de movimento, ministrada pela Profa. Dra. Joana Ribeiro, quando após diversas conversas sobre as necessidades e possibilidades das artes circenses no Rio de Janeiro e no Brasil, a provocação da professora sobre um encontro acadêmico pareceu se encaixar perfeitamente. Borbulhávamos de ideias movidas pelo desejo de integrar, cada vez mais, circo e universidade, pesquisadores e fazedores, teoria e prática. Tínhamos uma data aproximada, para o segundo semestre de 2020, espaços parceiros, e inclusive um esboço da programação, quando fomos atravessados pela pandemia da COVID-19, no início de 2020. Tudo ficou em suspenso.

Aos poucos, o vazio da falta das aulas, somado às pequenas mobilizações dos grupos circenses e a total ausência de trabalho para o setor da cultura, fizeram aumentar o desejo de adaptar o que tínhamos desenhado para a forma presencial, agora em modo remoto. No entanto, ainda no início da pandemia, não conhecíamos as plataformas e não fazíamos ideia de como promover a formalidade necessária para um evento acadêmico realizado remotamente. Foi quando os colegiados de cada programa aprovaram o evento, e as professoras Dra. Enamar Ramos (PPGAC-UNIRIO) e Dra. Lilian do Valle (PPGArtes) foram convidadas a tomarem parte na Comissão Organizadora do evento. Os estudantes do curso de Atuação Cênica, do mestrado em Artes Cênicas, do Laboratório Artes do Movimento (LABAM), ambos da UNIRIO, do grupo Motim e do PPGArtes, ambos da UERJ também se comprometeram a apoiar o evento.

Começamos, assim, a repensar o modelo do evento de modo a promover uma programação que pudesse promover espaços de encontros e reflexões do setor circense, incluindo convidados que fossem de territórios plurais, do meio universitário, das lonas, das ruas, teatros, praças, escolas, etc. Pensamos, primeiramente, num seminário com uma duração mais extensa, com quatro meses, e uma mesa a cada quinze dias, para gerar uma regularidade numa tentativa de dar um sentido de apropriação desses espaços de trocas. Com a impossibilidade de realizarmos oficinas

presenciais e na quantidade que tínhamos idealizado, oferecemos uma Masterclass de palhaçaria, com o palhaço Chacovachi (Fernando Cavarozzi), e uma oficina de parada de mãos, com Mario Martins, da Cia. Circo no Ato, ambas remotas e com cerca de 18 e 14 participantes respectivamente. Na tentativa de dar corpo para um encontro remoto, ainda decidimos realizar o que intitulamos “Instagram aberto”, para homenagear os históricos “Palco abertos”, típicos dos encontros e convenções de circo, onde qualquer pessoa, artista, cia., circo ou grupo, poderia enviar seus vídeos de processos artísticos, depoimentos, documentários e curtas artísticos, com o intuito de compartilhar experiências daqueles que praticam e pensam sobre as artes circenses diariamente.

Foram ao todo oito mesas, contando com uma mesa de abertura e outras sete desenhadas para os temas: formação; interdisciplinaridade e hibridismos; preparação corporal; dramaturgias; palhaçaria; redes latino-americanas; e processos de criação. Para cada tema, realizamos uma mesa e uma edição do Instagram Aberto. Para além da extensa programação de mesas e vídeos, também fizemos uma chamada para artigos, no período de 25 de Setembro a 25 de Outubro de 2020. Foram sugeridas quatro linhas temáticas para submissão: Circo e preparação corporal; Dramaturgias, processos de criação e performances circenses; Histórias do Circo e; Pluralidade na formação em circo. A fim de incentivarmos que as reflexões geradas durante os encontros pudessem se manifestar também em forma de texto pensamos nesta publicação.

Não foi uma tarefa fácil, nenhum de nós tinha domínio suficiente das ferramentas disponíveis para realizar lives, transmissões simultâneas e outras demandas particulares da produção virtual. A preparação para o evento durou alguns meses, entre convites, reuniões e testes para conseguir fazer nossas transmissões, entender os limites e suportes que cada plataforma nos oferecia, tanto para as mesas, quanto para as oficinas e para as diferentes edições do Instagram Aberto. Mas, ainda assim, o evento foi um importante lugar de trocas no momento em que ocorreu, e ficamos muito felizes com o resultado. Num momento de interrupção de nosso labor como profissionais circenses, encontramos outras formas de seguir em diálogo.

Quando entrou o ano seguinte, ambas pós-graduações das quais fazíamos parte, retomaram suas atividades. Conseguimos dar seguimento às transcrições das mesas e a legendagem de todo conteúdo digital do Seminário. No entanto, estávamos atrasados em nossas pesquisas e nossos colegas sobrecarregados. Ainda, para nossa tristeza, a Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha estava ameaçada de perder suas instalações. Com sua lona abaixada, os estudantes com problemas para receber suas bolsas, apoiamos também a causa da luta pela nossa querida ENCLO (@encviva). Decidimos, assim, incluir um desfecho da programação do Seminário Internacional Circo em Rede, com uma Roda de Conversa que pudesse destacar a importância da instituição, aliada à estreia online do documentário de 25 anos da ENCLO, intitulado “Dossiê Escola Nacional de Circo: 25 anos de pedagogia no picadeiro”. A ENCLO ficou! Mas, infelizmente, após essa vitória, tivemos que nos concentrar e readaptar nossas pesquisas, quando

percebemos que essa “nova normalidade” que começava a aparecer já tinha deixado marcas. Perdemos três ex-professores da ENCLO ao longo do processo pandêmico, e diversos profissionais e estudantes estavam sem trabalho. Todo o campo encontrava-se abalado, e, ao nosso ver, apenas em 2023 que, aos poucos, estamos conseguindo mover realmente nosso seguimento, e devolver a vida e o movimento que os circenses e fazedores da cultura brasileira realmente merecem.

Hoje, com profunda alegria, finalmente agora como dois mestres e uma doutora, a comissão de organização compartilha essa publicação tão sonhada, fruto de um encontro potente, que almeja poder se reorganizar em formato presencial, quem sabe num segundo encontro?!

Esperamos que desfrutem da leitura! Alê, up!

Alex Machado, Julia Franca e Gabriel Beda.

**SEMINÁRIO
INTERNACIONAL
CIRCO EM REDE**

INSTAGRAM ABERTO

Mostra de performances, oficinas, números e experimentações circenses nos dias:
17/09, 01/10, 15/10, 29/10, 12/11, 26/11 e 10/12

Se você quiser participar, mande sua proposta por direct para a nossa página no Instagram @sem.int.circoemrede

Estaremos aceitando inscrições até dois dias antes de cada mostra

<http://ocs.unirio.br/index.php/sicrede/sicrede>
instagram: @sem.int.circoemrede

UNIRIO
PPGAC
Laboratório
Artes do Movimento
PPC
ARTES
UERJ
MOTIM

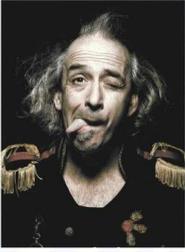
Divulgação do evento

OFICINAS



SEMINÁRIO INTERNACIONAL CIRCO EM REDE

MASTERCLASS DE PALHAÇARIA
Dia 17/11



Professor:
Chacovachi (Fernando Cavarozzi)

Chacovachi é um palhaço argentino que há 30 anos atua em praças e ruas pelo mundo. Com um humor ácido e provocativo. Desenvolveu uma dramaturgia própria para a palhaçaria de rua. Publicou a obra "Manual e guia do palhaço de rua", na qual apresenta as principais táticas e estratégias para os palhaços lidarem com os desafios da atuar no espaço público.

20 VAGAS

Inscrições por Direct
@sem.int.circoemrede



Masterclass Chacovachi



SEMINÁRIO INTERNACIONAL CIRCO EM REDE

OFICINA DE PARADA DE MÃO PARA INICIANTE, INICIADOS E CURIOSOS
Construindo o caminho até a parada de mão



Professor:
Mario Martins

Formado na Escola de Circo Crescer e Viver e integrante da companhia Circo no Ato, um coletivo circense com 7 anos de história.

Integra também a rede Pallasos em Rebelião, um coletivo que luta contra diversas formas de opressão e promove a esperança em regiões afetadas por conflitos de terra. Com eles participou em ações artísticas e educacionais em assentamentos e acampamentos do MST, Aldeias Indígenas e campos de refugiados na Palestina

15 VAGAS

O Link da inscrição está na Bio



Oficina Mario Flávio

MESA 1



10/09 - AS ACROBATAS MENTAIS E SEUS CAMINHOS NA PESQUISA EM CIRCO NO BRASIL

Convidadas: Alice Viveiro de Castro, Ermínia Silva e Verônica Tamaoki. Mediação: Nara Keiserman

Link de acesso à mesa: <https://www.youtube.com/watch?v=xKahjFOibY>

MESA 2

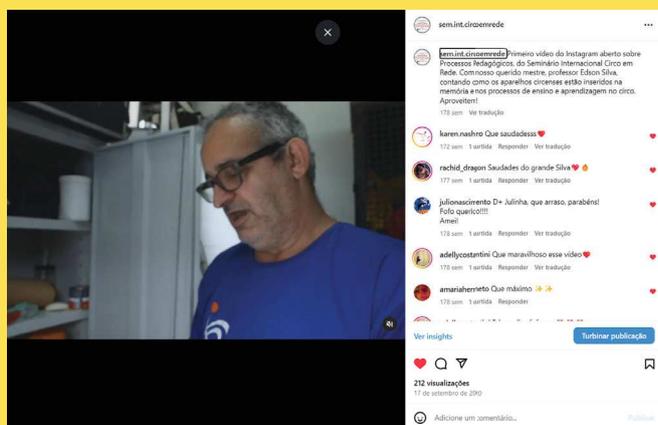


24/09 - PLURIVERSO DE FORMAÇÕES EM CIRCO

Convidados: Ângela Cericola, Dado Guerra, Paula Bombonato, Rodrigo Mallet.

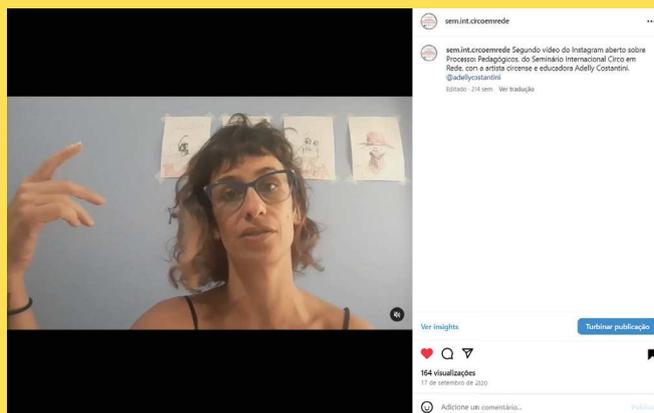
Mediação: Lilian do Valle
Link de acesso à mesa: https://www.youtube.com/watch?v=__YOLYQGTtI&t=2

PARTICIPANTES DO INSTAGRAM ABERTO:

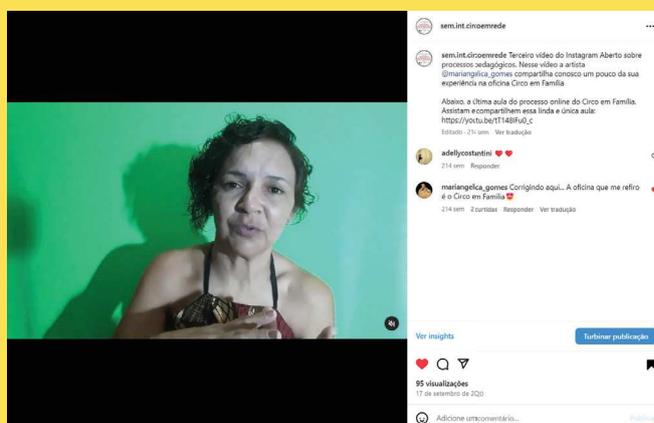


Primeiro vídeo do Instagram aberto sobre Processos Pedagógicos, do Seminário Internacional Circo em Rede. Com nosso querido mestre, professor Edson Silva, contando como os aparelhos circenses estão inseridos na memória e nos processos de ensino e aprendizagem no circo. Aproveitem!

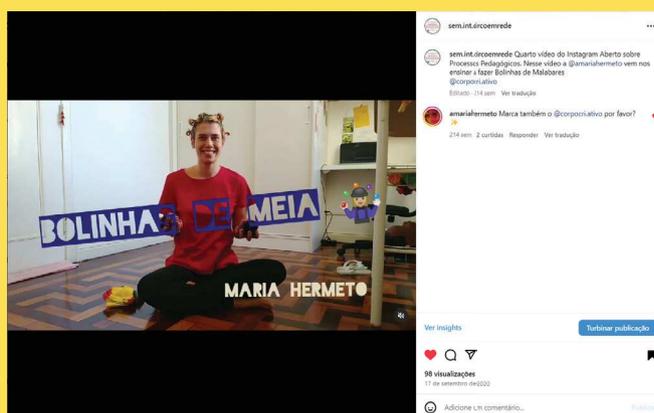
https://www.instagram.com/p/CFPaAz9JG_2/



Segundo vídeo do Instagram aberto sobre Processos Pedagógicos, do Seminário Internacional Circo em Rede, com a artista circense e educadora Adelly Costantini. **@adellycostantini** <https://www.instagram.com/p/CFPIZ-apLv3/>



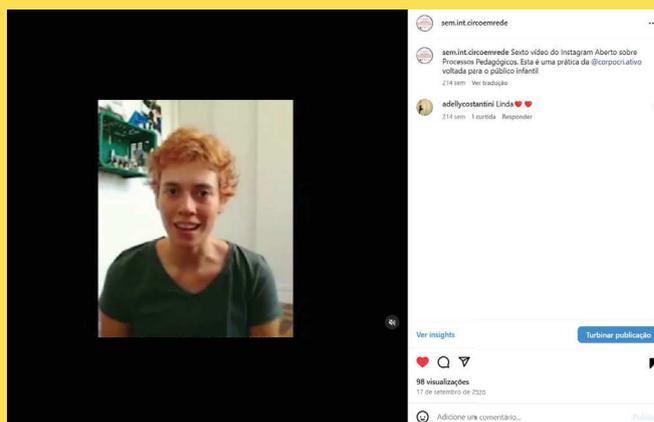
Terceiro vídeo do Instagram Aberto sobre processos pedagógicos. Nesse vídeo a artista **@mariangelica_gomes** compartilha conosco um pouco da sua experiência na oficina Circo em Família. Abaixo, a última aula do processo online do Circo em Família. Assistam e compartilhem essa linda e única aula: https://youtu.be/T148Fu0_c <https://www.instagram.com/p/CFPvxbRpE6r/>



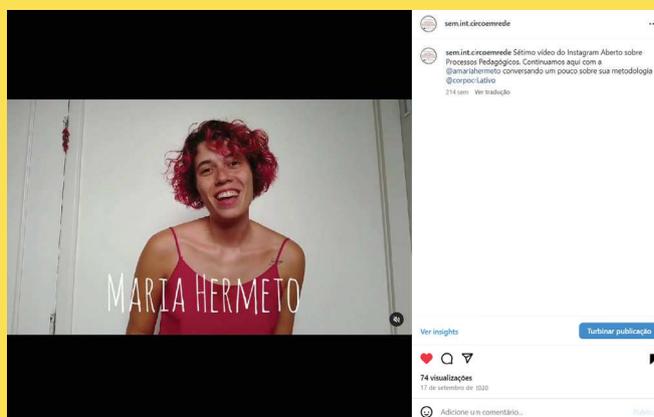
Quarto vídeo do Instagram Aberto sobre Processos Pedagógicos. Nesse vídeo a **@amariahermeto** vem nos ensinar a fazer Bolinhas de Malabares **@corpocri.ativo** <https://www.instagram.com/p/CFPzusUJhBO/>



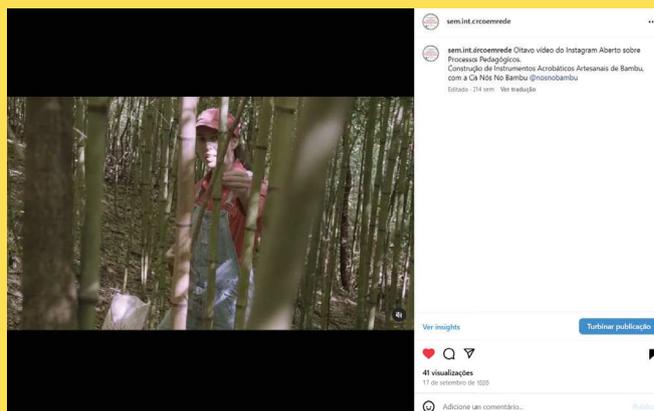
Quinto vídeo do Instagram Aberto sobre Processos Pedagógicos. Nesse vídeo o @luixequixx dá uma aula de como começar a fazer malabares com 3 bolinhas <https://www.instagram.com/p/CFP6480Jwt1/>



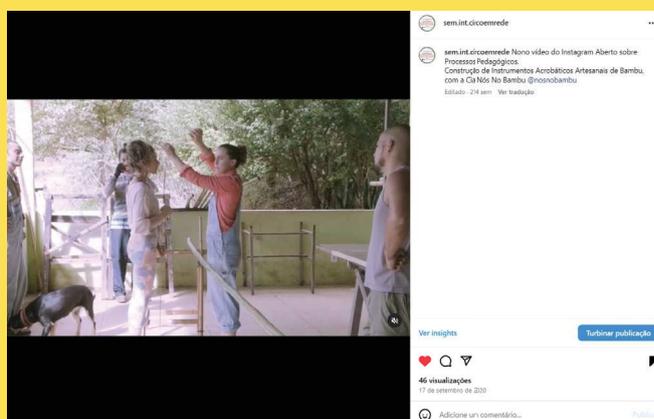
Sexto vídeo do Instagram Aberto sobre Processos Pedagógicos. Esta é uma prática da @corpocri.ativo voltada para o público infantil https://www.instagram.com/p/CFP_zVwp_UF



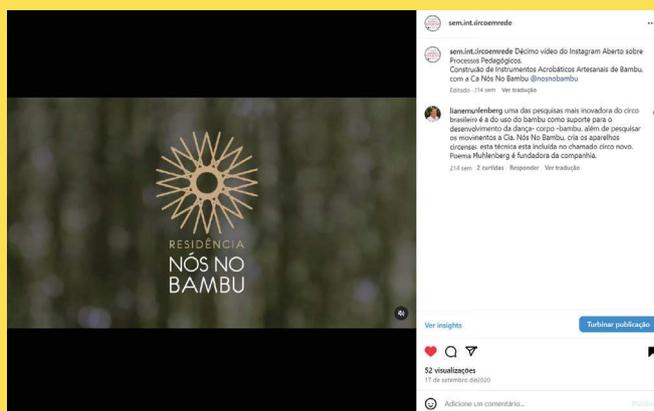
Sétimo vídeo do Instagram Aberto sobre Processos Pedagógicos. Continuamos aqui com a @amariahermeto conversando um pouco sobre sua metodologia @corpocri.ativo <https://www.instagram.com/p/CFQG7tdp-FM/>



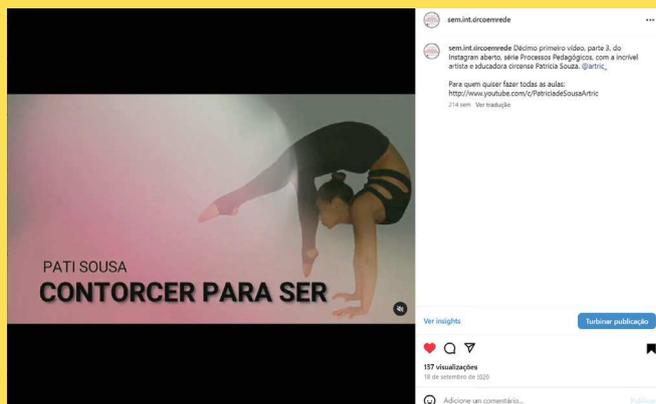
Oitavo vídeo do Instagram Aberto sobre Processos Pedagógicos. Construção de Instrumentos Acrobáticos Artesanais de Bambu, com a Cia Nós No Bambu @nosnobambu <https://www.instagram.com/p/CFQc11EpiNr/>



Nono vídeo do Instagram Aberto sobre Processos Pedagógicos. Construção de Instrumentos Acrobáticos Artesanais de Bambu, com a Cia Nós No Bambu @nosnobambu <https://www.instagram.com/p/CFQhdGmpS99/>



Décimo vídeo do Instagram Aberto sobre Processos Pedagógicos. Construção de Instrumentos Acrobáticos Artesanais de Bambu, com a Cia Nós No Bambu @nosnobambu <https://www.instagram.com/p/CFQLdNp8hg/>



Décimo primeiro vídeo do Instagram aberto, série Processos Pedagógicos, com a incrível artista e educadora circense Patricia Souza. @artric_

Para quem quiser fazer todas as aulas:

Parte 1 <https://www.instagram.com/p/CFSPZ4mpiXj/>

Parte 2 <http://www.youtube.com/c/PatriciadeSouzaArtric>

<https://www.instagram.com/p/CFTHPSFJ7ve/>

Parte 3 <http://www.youtube.com/c/PatriciadeSouzaArtric>

<https://www.instagram.com/p/CFNTNgfpuwk/>

MESA 3



08/10 - DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES ENTRE CIRCO, DANÇA, TEATRO E PERFORMANCE

Convidadas: Luciana Lyra e Daniele Pimenta. Mediação: Joana Ribeiro.

Link de acesso à mesa:

<https://www.youtube.com/watch?v=q5kFBaNCDGQ&t=5620s>

PARTICIPANTES DO INSTAGRAM ABERTO:



Dando início ao nosso segundo Instagram Aberto, com o tema "Diálogos Interdisciplinares entre circo, dança, teatro e performance", publicamos o trabalho "Confin's" de @alice_tibery_rende. <https://www.instagram.com/p/CFzvlOpHs-/>

Este vídeo foi feito em Auch, janeiro de 2020, e faz parte do processo de pesquisa de criação do espetáculo 'Passagens', um solo de 'circo cubista para caixa de acrílico' que se apropria de técnicas de contorção, equilíbrio, acrobacia e dança para a pesquisa de movimento. Esta pesquisa começou em 2017 para criação do espetáculo Silenzio, de Roberto Magro. Segui desenvolvendo ela com apoio da central de circo de Barcelona, do festival El Grec, da escola ESACTO-LE LIDO de Toulouse e do Polo de circo le Sirque.

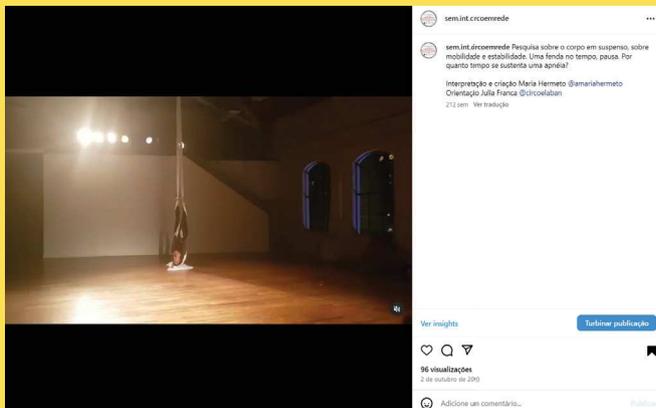


Dando sequência ao nosso segundo Instagram Aberto, com o tema "Diálogos Interdisciplinares entre circo, dança, teatro e performance", publicamos o trabalho "Pluriintertrans", de Lua Barreto, pesquisadora do grupo Circus (FEF/UNICAMP), e diretora da Cia. Corpo Na Contramão. <https://www.instagram.com/p/CF0VVH7pmie/>

Lua Barreto - Diretora/ atuante; Marcelo Marques - Preparador físico/atuante; Zaf PKPopper - atuante; Cauê Marques - atuante; Reginaldo Mesquita - diretor musical/atuante; Luciano di Freitas - Preparação de ator/atuante; Bruno do Amaral - Cenógrafo/Figurinista; Thiago Aguiar - Instrutor de libras/tradutor; Thaisa Santoth - Preparação de ator/ atuante

@ciacorponacontramao @barretolua1@gmail.com @marcelomarques_personalcircus @caue.marques @zafpk @brunoamara1 @reginaldomesquitacantor @alexssandra.sousa @luissricardo @circusfef @circonteudo

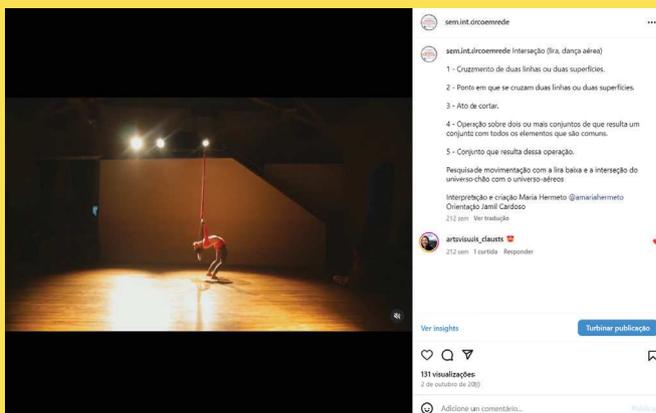
#circogoiano #ciacorponacontramao #luabarreto #marcelomarques #cirque #circus



Pesquisa sobre o corpo em suspenso, sobre mobilidade e estabilidade. Uma fenda no tempo, pausa. Por quanto tempo se sustenta uma apnéia?

Interpretação e criação Maria Hermeto @amariahermeto
Orientação Julia Franca @circoelaban

<https://www.instagram.com/p/CF2XN1vpaDb/>

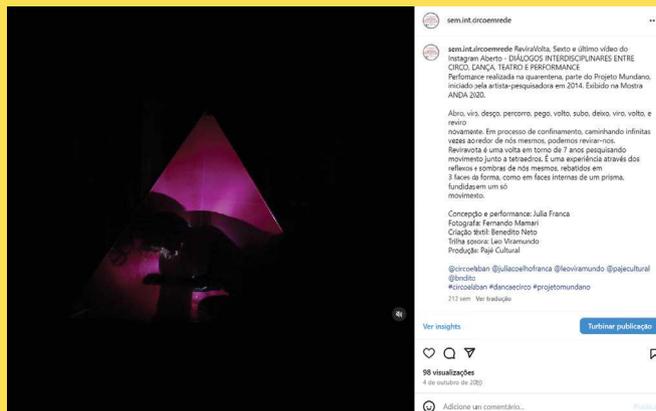


Interseção (lira, dança aérea)
Pesquisa de movimentação com a lira baixa e a interseção do universo-chão com o universo-aéreos

Interpretação e criação Maria Hermeto @amariahermeto
Orientação Jamil Cardoso

<https://www.instagram.com/p/CF3BM3dpU-d/>

1 - Cruzamento de duas linhas ou duas superfícies. 2 - Ponto em que se cruzam duas linhas ou duas superfícies. 3 - Ato de cortar. 4 - Operação sobre dois ou mais conjuntos de que resulta um conjunto com todos os elementos que são comuns. 5 - Conjunto que resulta dessa operação.



ReviraVolta, Sexto e último vídeo do Instagram Aberto - DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES ENTRE CIRCO, DANÇA, TEATRO E PERFORMANCE. Performance realizada na quarentena, parte do Projeto Mundano, iniciado pela artista-pesquisadora em 2014. Exibido na Mostra ANDA 2020.

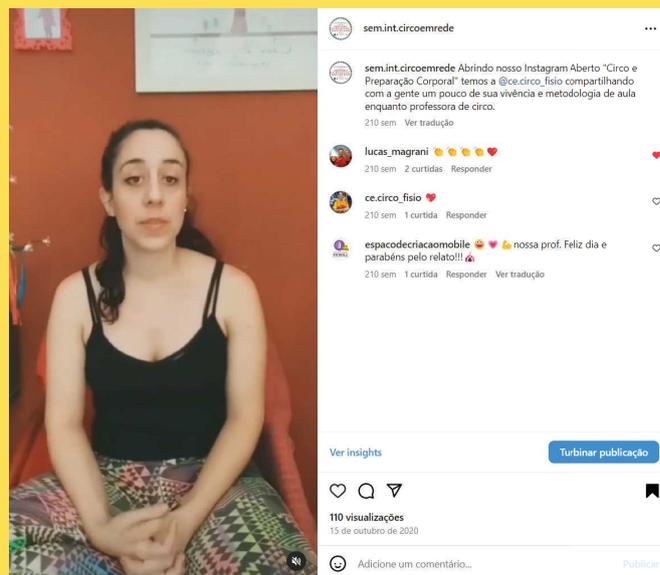
Abro, viro, desço, percorro, pego, volto, subo, deixo, viro, volto, e reviro novamente. Em processo de confinamento, caminhando infinitas vezes ao redor de nós mesmos, podemos revirar-nos. Reviravolta é uma volta em torno de 7 anos pesquisando movimento junto a tetraedros. É uma experiência através dos reflexos e sombras de nós mesmos, rebatidos em 3 faces da forma, como em faces internas de um prisma, fundidas em um só movimento. Concepção e performance: Julia Franca; Fotografia: Fernando Mamari; Criação têxtil: Benedito Neto; Trilha sonora: Leo Viramundo; Produção: Pajé Cultural <https://www.instagram.com/p/CF7hxORJ9WQ/>

MESA 4



22/10 - CIRCO E PREPARAÇÃO CORPORAL
Convidadas: Claudia Millás e Maria Clara Lemos. Mediação: Enamar Ramos.
Link de acesso à mesa: <https://www.youtube.com/watch?v=PBOYg-P9yoQ&t=7965s>

PARTICIPANTES DO INSTAGRAM ABERTO:



Abrindo nosso Instagram Aberto "Circo e Preparação Corporal" temos a **@ce.circo_fisio** compartilhando com a gente um pouco de sua vivência e metodologia de aula enquanto professora de circo. <https://www.instagram.com/p/CGXY3RzJHw/>

MESA 5

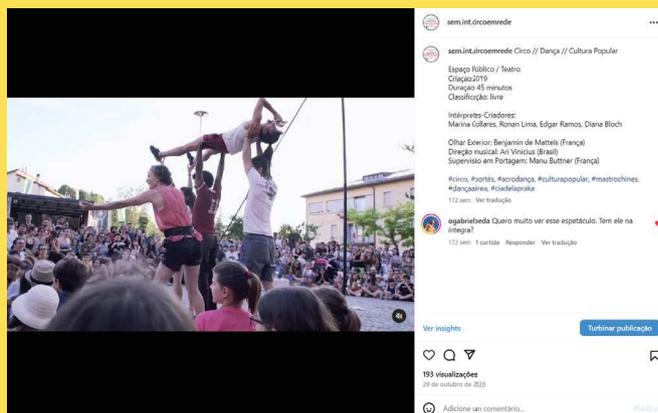


05/11 - DRAMATURGIAS CIRCENSES

Convidados: Alex Brede, Gabriel Coelho, Leandro Mendoza. Mediação: Erica Stoppel

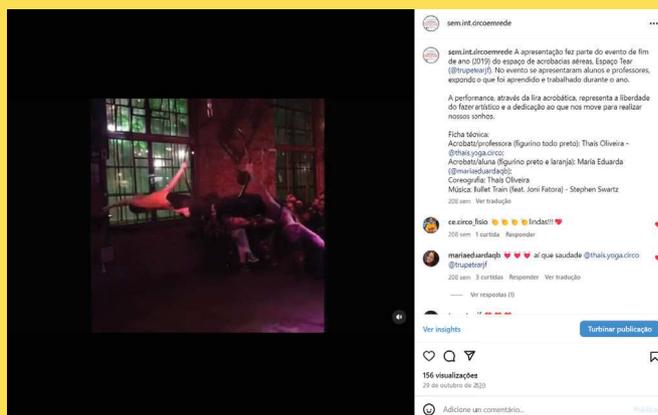
Link de acesso à mesa: <https://www.youtube.com/watch?v=JBQDhYlBqQ&t=2s>

PARTICIPANTES DO INSTAGRAM ABERTO:



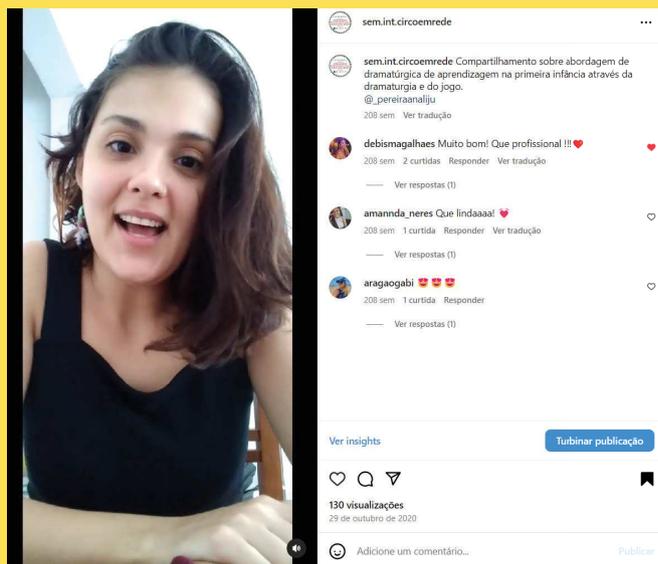
Cia. Delapraká - Marina Collares conta sobre a importância do hibridismo entre Circo, Dança e Cultura Popular no processo de criação do espetáculo Maiador.

Espaço Público / Teatro; Criação: 2019; Duração: 45 minutos; Classificação: livre
Intérpretes-Criadores: Marina Collares, Ronan Lima, Edgar Ramos, Diana Bloch; Olhar Exterior: Benjamin de Matteis (França); Direção musical: Ari Vinicius (Brasil); Supervisão em Portagem: Manu Buttner (França)



Espaço Tear
A apresentação fez parte do evento de fim de ano (2019) do espaço de acrobacias aéreas, Espaço Tear (@trupetearfj). No evento se apresentaram alunos e professores, expondo o que foi aprendido e trabalhado durante o ano.
A performance, através da lira acrobática, representa a liberdade do fazer artístico e a dedicação ao que nos move para realizar nossos sonhos.

Ficha técnica: Acrobata/professora (figurino todo preto): Thais Oliveira - @thais.yoga.circo; Acrobata/aluna (figurino preto e laranja): Maria Eduarda (@mariaeduardaqb); Coreografia: Thais Oliveira; Música: Bullet Train (feat. Joni Fatora) - Stephen Swartz



Juliana Pereira - educadora
Compartilhamento sobre
abordagem dramaturgica
de aprendizagem na
primeira infância através da
dramaturgia e do jogo.
[@_pereiraanaliju](https://www.instagram.com/p/CG8FfAcpk3F/)
<https://www.instagram.com/p/CG8FfAcpk3F/>

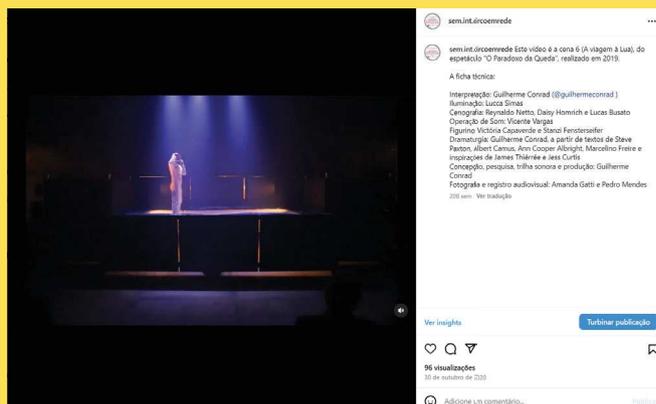


COLETIVO INSTRUMENTO DE
VER
A montagem do espetáculo,
denominado '23 fragmentos
desses últimos dias', começou
em Brasília no início do ano de
2019.

Como ponto de partida fizemos uma lista de hipóteses para um mundo em pedaços. Construir um espetáculo, peça por peça, fragmento por fragmento, em um momento em que estamos constantemente lidando com a destruição. Tentar compreender, já que não é possível transformar o que não entendemos. Andar sobre a dor em forma de cacos de vidro. Procurar o botão do futuro, pois cabe a ele (ainda) acender a luz. Pegar os destroços do presente (e usar o seu som para a próxima cena). Cercar-se de objetos tão frágeis quanto nós. Encontrar o heroísmo em comemorar o crescente número de problemas, precursores de tantas soluções. Ser otimista com teimosia, porque a mágica será a esperança. Foto do perfil de [@juliahjuliah](https://www.instagram.com/juliahjuliah)

Circografia: MAROUSSIA DIAZ VERBÊKE; Intérpretes criadores: BEATRICE MARTINS, JULIA HENNING, MAIRA MORAES (INSTRUMENTO DE VER) E LEON VOLET (ARTISTA PARCEIRO); Pesquisa musical e vídeos: CÍCERO FRAGA; Desenho de luz: DIEGO BRESANI; Produção técnica: JOÃO DIMAS ZERBINI; Fotografia: JOÃO SAENGER; Arte gráfica: BRUNA DAIBERT; Realização: COLETIVO INSTRUMENTO DE VER (@instrumentodever)

https://www.instagram.com/p/CG95PqipV_f/



Guilherme Conrad
Este vídeo é a cena 6 (A viagem à Lua), do espetáculo "O Paradoxo da Queda", realizado em 2019.

A ficha técnica: Interpretação: Guilherme Conrad (@**guilhermeconrad**); Iluminação: Lucca Simas; Cenografia: Reynaldo Netto, Daisy Homrich e Lucas Busato; Operação de Som: Vicente Vargas; Figurino: Victória Capaverde e Stanz Fensterseifer; Dramaturgia: Guilherme Conrad, a partir de textos de Steve Paxton, Albert Camus, Ann Cooper Albright, Marcelino Freire e inspirações de James Thiérée e Jess Curtis; Concepção, pesquisa, trilha sonora e produção: Guilherme Conrad; Fotografia e registro audiovisual: Amanda Gatti e Pedro Mendes
<https://www.instagram.com/p/CG96x6NjLd/>



Beatriz é uma coreografia realizada no trapézio baixo de um ponto, também chamado de dance trapeze, onde a acrobata Beatrice Martins explora o aparelho com acrobacias, dança, quedas e giros. É uma cena que surge sem pretensões. Surge da vida de artista, misturada entre sonho e realidade, beleza e insegurança, dúvidas e incertezas. É assim que Beatriz se confunde com Beatrice.

"Existem espaçosos momentos na apresentação da 'Beatriz' que perdemos a noção daquela realidade ali, do aqui-agora, e o espetáculo, que está em nossa frente, passa a acontecer dentro de nós. Isso é mágica. E quem tem a oportunidade de ver ao vivo, vai carregar essa sensação por um bom tempo. O vídeo é uma tentativa de se aproximar desses momentos." Cícero Fraga - diretor do vídeo

FICHA TÉCNICA: Intérprete Criadora BEATRICE MARTINS; Direção e Coreografia RAQUEL KARRO; Trilha Sonora Original LUIZ OLIVIERI; Figurino MARDEN JR.; Direção de Vídeo CÍCERO FRAGA; Imagens GUSTAVO AMORA, GUSTAVO SERRATE e CÍCERO FRAGA; Desenho de Luz NARA FARIA; Edição CÍCERO FRAGA e GUSTAVO SERRATE; Produção RITA ANDRADE; Realização COLETIVO INSTRUMENTO DE VER e CLIPCLIPUHA
<https://www.instagram.com/p/CG-Wv9GpNBX/>

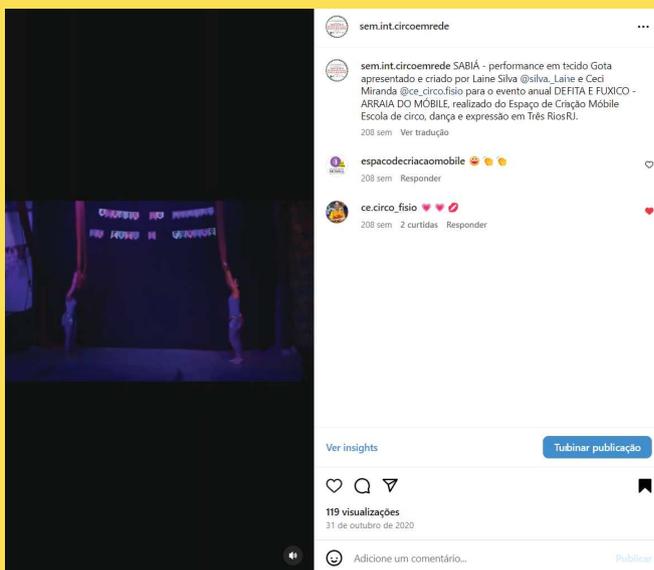


Ceci Miranda
Trechos do espetáculo
FLICTS - o coração da cor
apresentado em novembro
de 2019 Espaço de Criação
MóBILE - Escola de circo,
dança e expressão. Três Rios RJ.
@espacodecriacaomobile

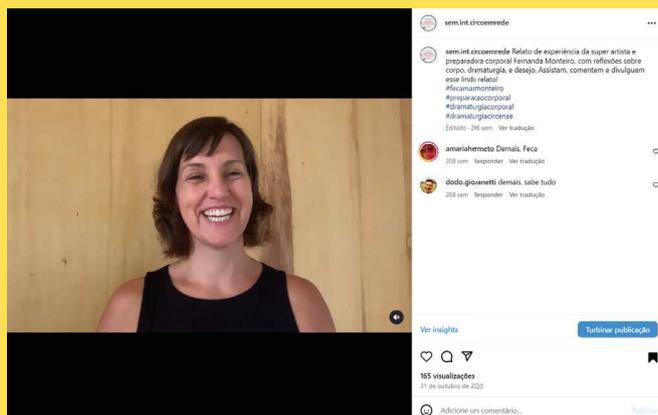
1- Número de contorção realizado por Laine Silva, artista vinda do projeto social e atualmente professora do MóBILE. 2- Número de acrobacia solo e coletiva, dança e música realizado pelos alunos do MóBILE em conjunto com alunos do projeto Picadeiro MóBILE -Circo Social com crianças a partir de 10 anos até adultos de 25.

Ficha técnica: Direção e criação: Ceci Miranda **@ce_circo.fisio**; Energia Vital: Laine Silva **@silva_laine**. Flicts: Gustavo Bona **@gustavo.bonaoficial**. Local: Espaço de Criação MóBILE **@espacodecriacaomobile**. Inspirado na obra de Ziraldo.

<https://www.instagram.com/p/CHAsP8Pp4PB/>



SABIÁ - performance em
tecido Gota apresentado e
criado por Laine Silva
@silva_Laine e Ceci Miranda
@ce_circo.fisio para o evento
anual DE FITA E FUXICO -
ARRAIA DO MÓBILE, realizado
do Espaço de Criação MóBILE
Escola de circo, dança e
expressão em Três Rios RJ.
https://www.instagram.com/p/CHA1M_WJ06P/



Relato de experiência da super artista e preparadora corporal Fernanda Monteiro, com reflexões sobre corpo, dramaturgia, e desejo. Assistam, comentem e divulguem esse lindo relato! <https://www.instagram.com/p/CHA3C39JlbX/>

MESA 6

SEMINÁRIO INTERNACIONAL CIRCO EM REDE
PRAÇAS, LONAS, PALCOS: MODOS DE FAZER PALHAÇARIA
19/11 - 18h

JONATHAN CERÍCOLA (PÃO DE LÓ)
REGINA OLIVEIRA (DELATINHA DE OLIVEIRA)
RICHARD RIGUETTI (CAFÉ PEQUENO)

Mediação: Lili Castro

TRANSMISSÃO AO VIVO PELO NOSSO CANAL NO YOUTUBE
Para mais informações acesse:
Instagram e Facebook: @sem.int.circorede

Logos: PPGAC, PPGC ARTES, and other partners.

19/11 - PRAÇAS, LONAS, PALCOS: MODOS DE FAZER PALHAÇARIA

Convidados: Jonathan Cerícola (palhaço Pão de Ló), Regina Oliveira (palhaça Delatinha de Oliveira), Richard Rigueti (palhaço Café Pequeno).
Mediação: Lili Castro.

Link de acesso à mesa:
<https://www.youtube.com/watch?v=HApVsoDs1aQ>

PARTICIPANTES DO INSTAGRAM ABERTO:

sem.int.circorede

sem.int.circorede @alyssonlembufo vídeo realizado pela @202bfilmes na edição 60 do Palco Aberto, organizado pelo @desconhecidos_ceara

o vídeo faz parte do processo de criação e compartilhamento dos caminhos do espetáculo nulnunca. #nulnunca #bufão #teatro #circo #processodecriação #palcoaberto #as10graças

258 sem · Ver tradução

alyssonlembufo Data · 258 sem · 1 curtida · Responder

desconhecidos_ceara · 258 sem · 1 curtida · Responder

Ver insights

Turbinar publicação

67 visualizações
12 de novembro de 2020

Adicione um comentário...

@alyssonlembufo vídeo realizado pela @202bfilmes na edição 60 do Palco Aberto, organizado pelo @desconhecidos_ceara. O vídeo faz parte do processo de criação e compartilhamento dos caminhos do espetáculo nulnunca.
#nulnunca #bufão #bufonaria #teatro #circo #processodecriação #palcoaberto #as10graças
<https://www.instagram.com/p/CHfqN1rJot/>

sem.int.circorede

sem.int.circorede Com vocês @manuela_matusquela

258 sem · Ver tradução

Ver insights

Turbinar publicação

57 visualizações
12 de novembro de 2020

Adicione um comentário...

Com vocês @manuela_matusquela
<https://www.instagram.com/p/CHfx3yYJ1xr/>



Intrigada com os objetos de seu jardim, em plena quarentena, a Palhaça Olga é surpreendida. Até que ponto pode chegar a ousadia de um martelo!? Um número para lembrar que, mesmo sozinhos, ainda podemos expressar e sentir nossos afetos.
<https://www.instagram.com/p/CHh-Z9CpK3P/>

Elenco: Palhaça Olga (artista @silbrunello). Criação, roteiro, figurino, cenário improvisado, escolha de trilha sonora e produção geral: Silvia Brunello. Gravação: tripé e celular.

MESA 7



03/12 - CIRCO LATINO-AMERICANO

Convidados: Julieta Infantino (Argentina), Roy Gomez Cruz (México), Victor Bobadilla (Chile). Mediação: Julia Franca.

Link de acesso à mesa:

<https://www.youtube.com/watch?v=HZLL9UYVjqs>

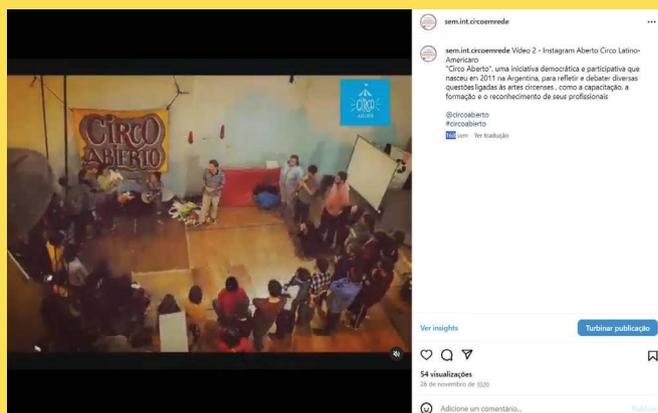
PARTICIPANTES DO INSTAGRAM ABERTO:



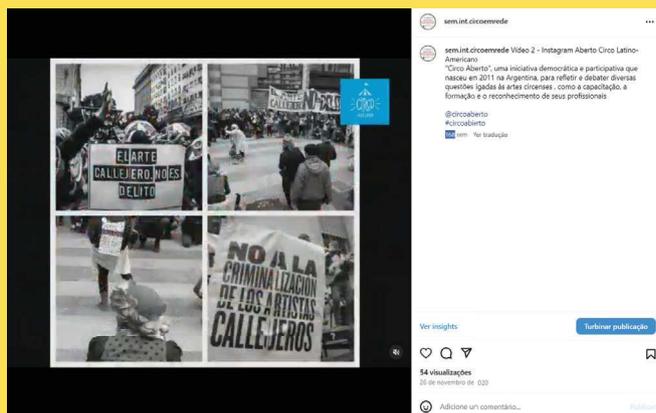
Começamos nosso Instagram Aberto com o tema Circo Latino-Americano com o video "Somos resilientes".

#Circo
#PastelitoYTachuelaChico
#Pandemia
<https://www.instagram.com/p/CIDV-xOJOJM/>

La dura situación que enfrentan los circos chilenos en medio de la pandemia. Mientras muchos circos buscan formas para enfrentar la crisis ante la falta de shows, otros prueban nuevos formatos como las plataformas online como es el caso del Circo de Pastelito y Tachuela Chico que presentará su nuevo espectáculo vía streaming. Un complejo panorama que mantiene al mundo circense viviendo su época más difícil.

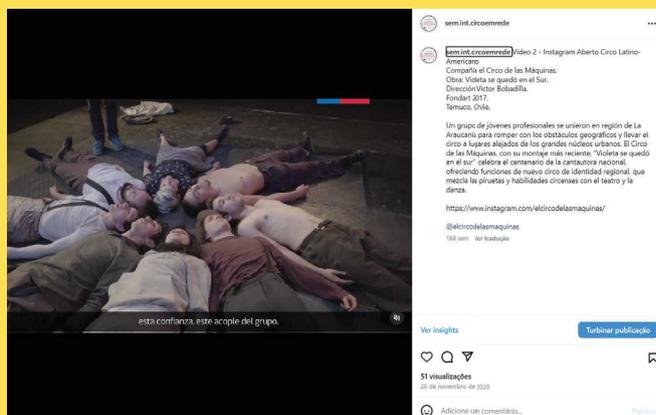


Vídeo 2 - Instagram Aberto Circo Latino-Americano "Circo Abierto", uma iniciativa democrática e participativa que nasceu em 2011 na Argentina, para refletir e debater diversas questões ligadas às artes circenses, como a capacitação, a formação e o reconhecimento de seus profissionais
@circoabierto #circoabierto
<https://www.instagram.com/p/CIDnVTEpKdm/>



Vídeo 3 - Instagram Aberto Circo Latino-Americano, ainda sobre o "Circo Abierto", com Cecilia Martinese contando um pouco como o coletivo se transformou em uma Associação Civil a partir de 2014, assim como seus principais objetivos ao longo deste período.

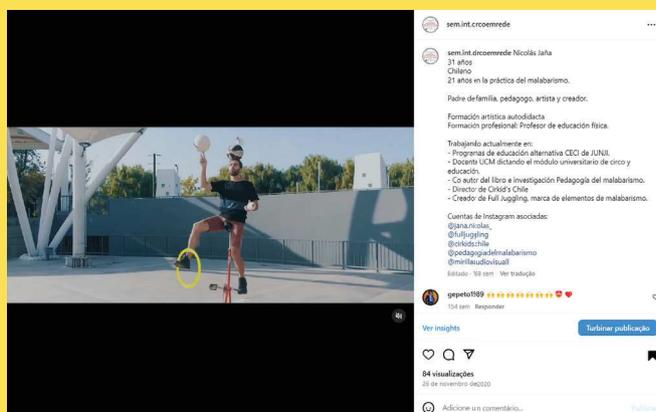
@circoabierto #circoabierto
<https://www.instagram.com/p/CIDoOrNBh3/>



Compañía el Circo de las Máquinas. Obra: Violeta se quedó en el Sur. Dirección Víctor Bobadilla. Fondart 2017. Temuco, Chile.

<https://www.instagram.com/elcircodelasmaquinas/>
https://www.instagram.com/p/CIEey_SpWNO/

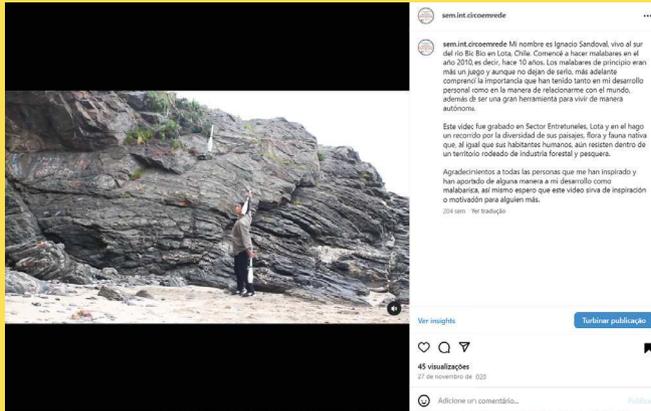
Un grupo de jóvenes profesionales se unieron en región de La Araucanía para romper con los obstáculos geográficos y llevar el circo a lugares alejados de los grandes núcleos urbanos. El Circo de las Máquinas, con su montaje más reciente, "Violeta se quedó en el sur", celebra el centenario de la cantautora nacional, ofreciendo funciones de nuevo circo de identidad regional, que mezcla las piruetas y habilidades circenses con el teatro y la danza.



Nicolás Jaña. 31 años, Chileno, 21 años en la práctica del malabarismo. Padre de familia, pedagogo, artista y creador. Cuentas de Instagram asociadas: @jana.nicolas, @fulljuggling, @pedagogiademalabarismo, @mirillaudiovisual

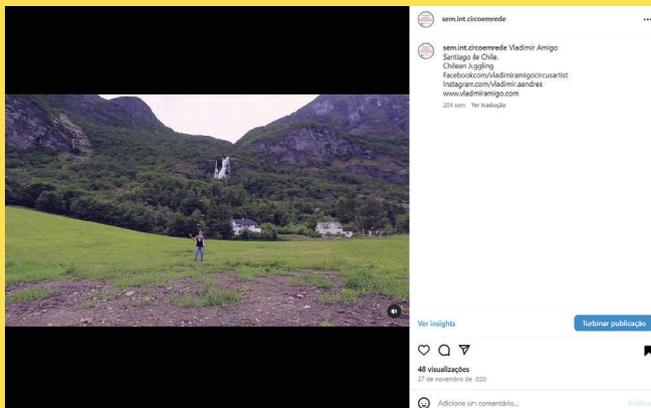
asociadas: @jana.nicolas_ @fulljuggling @cirkids.chile @pedagogiademalabarismo @mirillaudiovisual
https://www.instagram.com/p/CIEI1hp4_/

Formación artística autodidacta. Formación profesional: Profesor de educación física. Trabajando actualmente en: Programas de educación alternativa CECI de JUNJI. Docente UCM dictando el módulo universitario de circo y educación. Co autor del libro e investigación Pedagogía del malabarismo. Director de Cirkid's Chile. Creador de Full Juggling, marca de elementos de malabarismo.

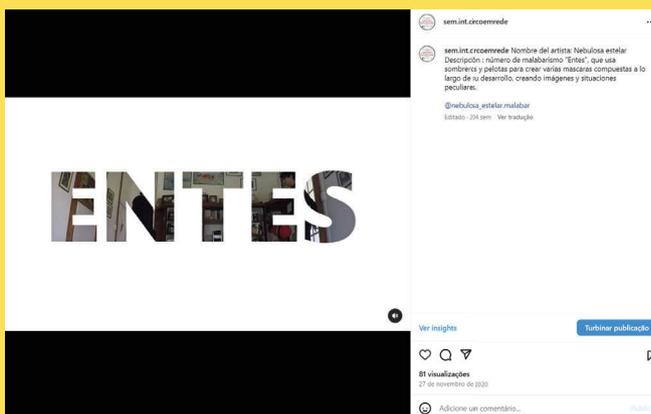


Mi nombre es Ignacio Sandoval, vivo al sur del río Bio Bio en Lota, Chile.
<https://www.instagram.com/p/CIGCJaGpstZ/>

Comencé a hacer malabares en el año 2010, es decir, hace 10 años. Los malabares de principio eran más un juego y aunque no dejan de serlo, más adelante comprendí la importancia que han tenido tanto en mi desarrollo personal como en la manera de relacionarme con el mundo, además de ser una gran herramienta para vivir de manera autónoma. Este video fue grabado en Sector Entretuneles, Lota y en el hago un recorrido por la diversidad de sus paisajes, flora y fauna nativa que, al igual que sus habitantes humanos, aún resisten dentro de un territorio rodeado de industria forestal y pesquera. Agradecimientos a todas las personas que me han inspirado y han aportado de alguna manera a mi desarrollo como malabarista, así mismo espero que este video sirva de inspiración o motivación para alguien más.



Vladimir Amigo. Santiago de Chile. Chilean Juggling.
[Facebook.com/vladimiramigocircusartist](https://www.facebook.com/vladimiramigocircusartist)
[Instagram.com/vladimirandres](https://www.instagram.com/vladimirandres)
www.vladimiramigo.com
<https://www.instagram.com/p/CIGMVPaJCEh/>



Nombre del artista: Nebulosa estelar
Descripción : número de malabarismo "Entes", que usa sombreros y pelotas para crear varias mascararas compuestas a lo largo de su desarrollo, creando imágenes y situaciones peculiares.
[@nebulosa_estelar.malabar](https://www.instagram.com/p/CIGQh2qJqD/)
<https://www.instagram.com/p/CIGQh2qJqD/>



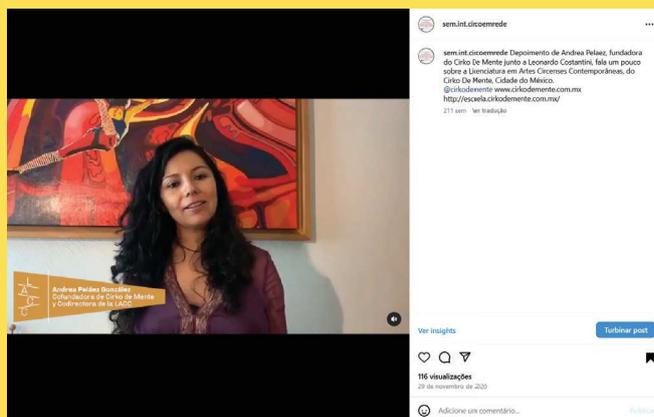
"Bloom, caminhos e encontros."

https://www.instagram.com/p/CIGzKp_pKG6/

O espetáculo se desenvolve a partir do processo de distinção e valorização das individualidades, passando por momentos de reconhecimento do outro até a potência do encontro e das possibilidades acrobáticas ampliadas a partir dele. Trazendo para o primeiro plano a técnica de mão a mão, referência da Cia, recurso acrobático, que conecta e cria movimentos e demonstrando a capacidade de criação que reside em corpos interconectados e geradores de novas possibilidades, o espetáculo atravessa diferentes nuances e "temperaturas", criando uma "partitura emocional" que tem como referência os ciclos da natureza, das estações do ano, onde o florescer (bloom) da primavera concentra toda a potência do encontro em forma de cor, sonoridade e movimento.

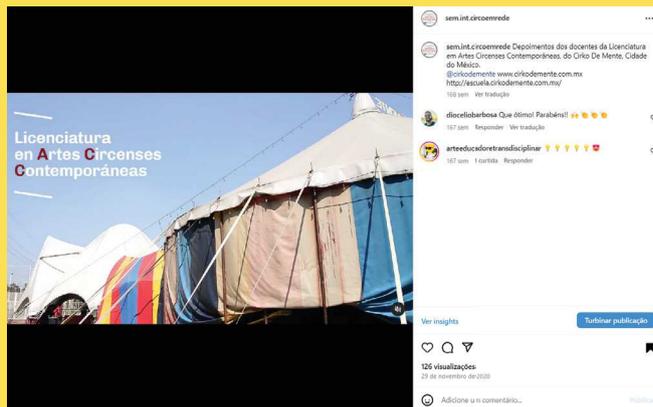
Ficha Técnica:

Concepção: Cia LaMala; Dramaturgia: Marina Bombachini; Direção: Carlos Cosmai; Elenco intérprete criador: Jaqueline Macedo, Marília Mattos, Marina Bombachini, Carlos Cosmai, Dyego Yamaguishi, Luka Ianchity, Wesley Peixinho; Desenho de Luz: Sylvie Laila; Figurino: Juli Buli; Direção Musical: Marina Bombachini; Trilha Sonora Original: Concepção e gravação - Estúdio Canto da Coruja - Estevan Sinkovitz e Ricardo Prado; Participações: Juli Buli (voz), Ronaldo Crispim (percussão corporal); Assessoria Coreográfica: Cia Pé No Mundo; Preparação de percussão corporal: Ronaldo Crispim; Cenografia: Cia LaMala; Arte Gráfica do Tapete: Juli Buli
Pintura do Tapete: Dora Bombachini Cosmai, Juli Buli, Juliana Lazzari, Marina Bombachini, Talita Vecchia, Carlos Cosmai, Luka Ianchity; Marcenaria: Studio27zero8; Camarim: Tatiane Sellio; Crochê: Juli Buli e Sonia Gonçalves; Operação de som: Eduardo Cosmai; Direção de Produção: Marina Bombachini; Produção executiva: Talita Vecchia; Realização: Cia LaMala
Duração: 60 Minutos

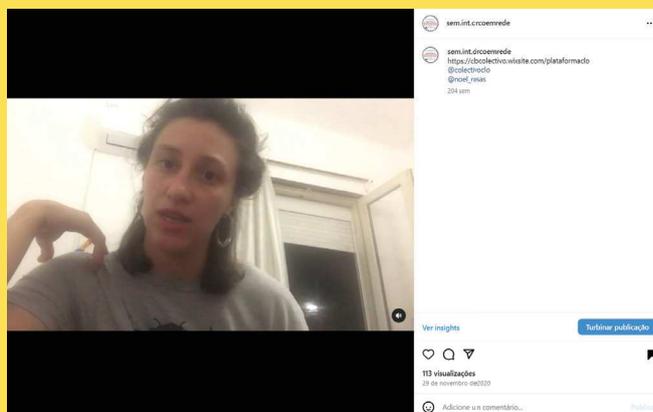


Depoimentos dos docentes da Licenciatura em Artes Cênicas Contemporâneas, do Circo De Mente, Cidade do México.

@cirkodemente
www.cirkodemente.com.mx
<http://escuela.cirkodemente.com.mx/>
<https://www.instagram.com/p/CILjlcKpA-O/>



Depoimento de Andrea Pelaez, fundadora do Cirko De Mente junto a Leonardo Costantini, fala um pouco sobre a Licenciatura em Artes Circenses Contemporâneas, do Cirko De Mente, Cidade do México. @cirkodemente www.cirkodemente.com.mx <http://escuela.cirkodemente.com.mx/> <https://www.instagram.com/p/CILm689pPdb/>



<https://clocolectivo.wixsite.com/plataformaclo> @colectivoclo @noel_rosas <https://www.instagram.com/p/CIMPIrOpN2s/>

MESA 8



17/12 - PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PERFORMANCE CIRCENSES

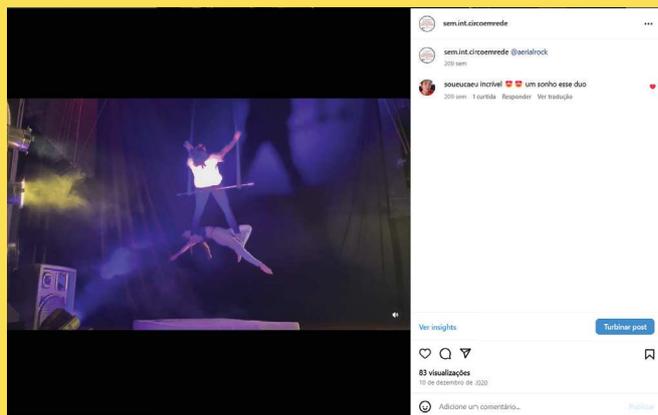
Convidados: Ana Coll, Artur Faleiros, e Diocélio Barbosa.

Mediação: Alex Machado.

Link de acesso à mesa:

https://www.youtube.com/watch?v=M2q7IH_hymo

PARTICIPANTES DO INSTAGRAM ABERTO:



@aerialrock

<https://www.instagram.com/p/ClnrMzhJOWR/>



Laine Silva, artista circense, 21 anos, cursando bacharelado em Educação Física. Vídeo realizado em casa durante a pandemia com câmera do celular.

<https://www.instagram.com/p/CloPnHspPaj/>

Trabalho criado para a edição online do evento CIRCULTURAL-Circo e Multiarte promovido pelo ESPAÇO DE CRIAÇÃO MÓBILE em Três Rios-RJ. @espacodecriacaomobile

Inspiração: SE A COISA TA PRETA A COISA TA BOA #vidasnegrasimportam

Artista criadora: Laine Silva @silva_laine; Textos: @ryaneleao @ondejazzmeucoracao; Direção e edição: Ceci Miranda @ce.circo_fisio



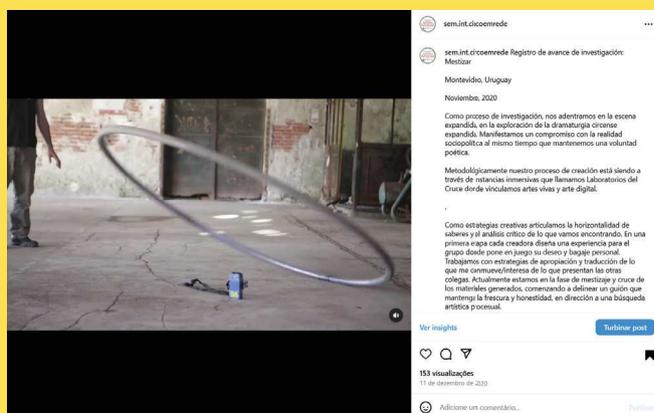
Na criação de O Vazio É Cheio de Coisa, a idealizadora da Cia Nós No Bambu @nosnobambu, Poema Mühlenberg, expressou sua relação entre corpo e bambu. @eusoupoema sempre produziu a companhia e, após somar tantas experiências em 15 anos de práticas, optou por uma cenografia/ instrumento acrobático de bambu que pudesse ser transportado por avião.

<https://www.instagram.com/p/Clo0W8SpMz/>

Neste exercício de simplificação, chegou ao desenho do Maestrim: uma única vara de bambu pendurada. Uma vez definido o instrumento, partiu para a pesquisa de possibilidades de interação entre corpo e bambu, utilizando seus recursos em acrobacia, dança e teatro. A composição coreográfica e a dramaturgia nasceram do diálogo com o diretor Edson Beserra @edsonbeserra. O imaginário do espetáculo foi permeado por suas pesquisas em mecânica quântica, wabi-sabi, zen, meditação e arquétipos, entre outros.

FICHA TÉCNICA

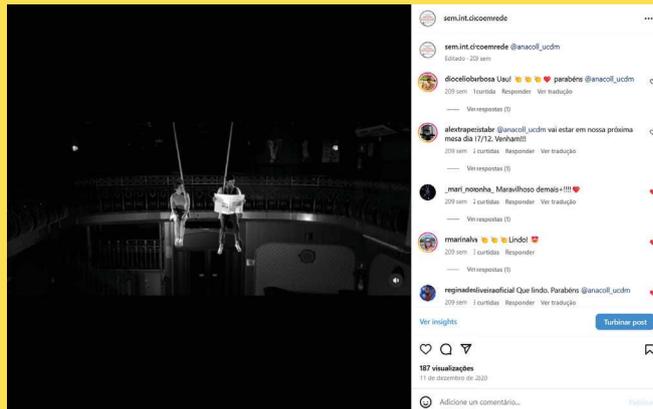
Concepção: Poema Mühlenberg e Edson Beserra Intérprete criadora: Poema Mühlenberg @eusoupoema; Direção: Edson Beserra @edsonbeserra; Coreografia: Edson Beserra e Poema Mühlenberg; Colaboração Coreográfica: Ana Flávia Almeida @anafav Almeida; Cenografia e Bambuzeria: Poema Mühlenberg; Orientação em Design Corpo Bambu: Marcelo Rio Branco; Rigging - Projeto e Execução: Daniel Lacourt @daniel_lacourt; Confecção de Corda Artesanal: Daniel Lacourt; Trilha sonora/ Direção musical: Samuel Mota; Gravado e Masterizado em: Zarabata Records por Samuel Mota; Direção Técnica e Concepção de Luz: Emmanuel Queiroz - Trupe do Cerrado; Figurino: Poema Mühlenberg; Costureira: Ester Ponte; Colaboração em Cenotecnia e Rigging: Jackson Prado @jackson.clown; Audiovisual: Caetano Maia @caemaia; Fotografia: Diego Bresani @diegobresani; Programação Visual: Daniel Grilo @grilo66; Coordenação de Comunicação/ Assessoria de Imprensa: Anamaria Mühlenberg @anamariamuhlenberg; Preparação Corporal: Pratique Movimento @pratiquemovimento; Elaboração de projeto: Liane Maria Mühlenberg @lianemuhlenberg e Giseli Tressi; Produção de Circulação: Giseli Tressi @giseletressi; Produção Executiva: Anamaria Mühlenberg; Produção: Galpão Bambu - espaço de criação @galpaobambu; Realização: Cia Nós No Bambu @nosnobambu



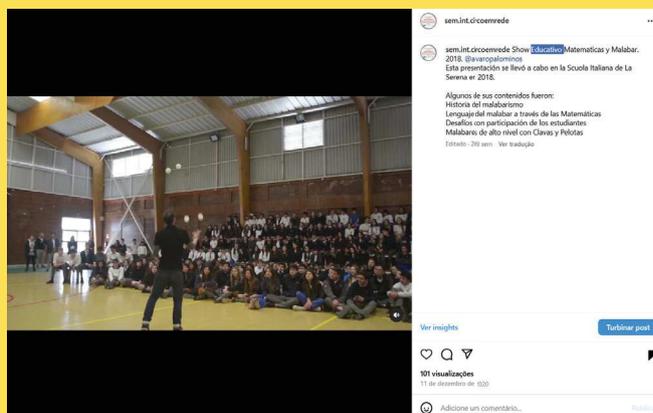
Registro de avance de investigación: Mestizar. Montevideo, Uruguay. Noviembre, 2020

<https://www.instagram.com/p/ClqFSIWpH7s/>

Como proceso de investigación, nos adentramos en la escena expandida, en la exploración de la dramaturgia circense expandida. Manifestamos un compromiso con la realidad sociopolítica al mismo tiempo que mantenemos una voluntad poética. Metodológicamente nuestro proceso de creación está siendo a través de instancias inmersivas que llamamos Laboratorios del Cruce donde vinculamos artes vivas y arte digital.

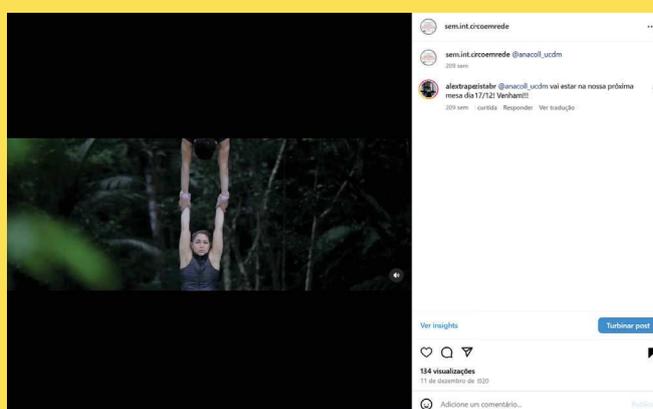


Coletivo Um Café da Manhã.
@anacoll_ucdm
<https://www.instagram.com/p/C1qQTyQpzqx/>



Show Educativo Matemáticas y Malabar. 2018.
@alvaropalominos. Esta presentación se llevó a cabo en la Scuola Italiana de La Serena en 2018.
<https://www.instagram.com/p/C1qXaTHpQSh/>

Algunos de sus contenidos fueron: Historia del malabarismo; Lenguaje del malabar a través de las Matemáticas; Desafíos con participación de los estudiantes; Malabares de alto nivel con Clavas y Pelotas



Coletivo Um Café da Manhã.
@anacoll_ucdm
<https://www.instagram.com/p/C1qfyIKp1en/>

04/03/2021: LANÇAMENTO DO DOCUMENTÁRIO

Link de acesso ao documentário "Dossiê Escola Nacional de Circo: 25 anos de pedagogia no picadeiro" com estreia online no canal do Seminário Internacional Circo em Rede:
<https://www.youtube.com/watch?v=L1j1GZNfuhw>

13/03/2021: RODA DE CONVERSA: DOSSIÊ ESCOLA NACIONAL DE CIRCO, 25 ANOS DE PEDAGOGIA NO PICADEIRO, 39 ANOS DE HISTÓRIA

Convidados: Marcos Teixeira, Zezo Oliveira, Maira Aggio, Daniel Elias. Mediação: Julia Franca
Link de acesso:
<https://www.youtube.com/watch?v=OEaSXhos4PI&t=8s>

ORGANIZADORES DO SEMINÁRIO



Julia Franca



Alex Machado



Gabriel Beda



Divulgação do evento

A chamada para a publicação do Seminário Internacional Circo em Rede contou com três eixos temáticos: **Histórias do Circo, Pedagogias Circenses e Dramaturgias e Processos de Criação Circenses**, temas que guiaram a estruturação das sessões com artigos, relatos de pesquisa e relatos de experiência.

A primeira sessão, **Histórias do Circo**, traz três trabalhos com procedimentos de investigação similares baseados no levantamento, cotejamento e análise de diversas fontes documentais e/ou orais, além de uma pesquisa que está produzindo novas matrizes. Contudo, os textos apresentam diferentes propósitos e, sobretudo, temas diversos pertinentes à atuação de artistas e empreendedores circenses no Brasil. Com sua pesquisa de doutorado em andamento, Lili Castro traz *Vida e Obra do Palhaço Biribinha: o artista que uniu o tradicional e o contemporâneo na história do circo brasileiro*. A palhaça-pesquisadora levanta e realiza entrevistas com foco na biografia e na trajetória deste artista, tendo como um de seus suportes teóricos os estudos da oralidade - elemento não apenas metodologicamente coerente, mas característico da arte circense. Vida e carreira de Biribinha transitam, se entrecruzam e se hibridizam em diferentes modos de se fazer circo, permeados pelos saberes ancestrais da itinerância e por modelos ou referenciais mais atuais de produção e criação, salientando a

profícua obra entre traços de singular originalidade atrelada às tradições da comicidade circense.

Sluchem Tavares Cherem escreveu uma importante abordagem sobre circenses (identificados pela autora como “tradicionais”) do estado do Rio de Janeiro enquanto categoria trabalhista. A autora levanta e analisa as reivindicações de artistas e empresários entre 1988 e 1991 a partir de ações promovidas pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões. Com documentos referentes às reuniões promovidas pelo SATED-RJ, entrevistas, matérias de jornais e outras fontes, Cherem apresenta as demandas, modos de organização e de pleitear, assim como as conquistas ou perdas deste grupo em suas requisições por melhores condições de produção de seus espetáculos. Este artigo contribui na percepção do quão antigas e reincidentes são algumas pautas, assim como o que se modificou e o que caiu em desuso, tanto nas formas de mobilização da classe quanto nos temas postulados.

Em *Descortinando a Produção Circense do Século XIX: a atuação do Circo Ítalo Egípciano no Rio de Janeiro em 1888*, Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva renovam suas reflexões acerca da contemporaneidade intrínseca e permanente à arte circense ao se debruçarem sobre a atuação do Circo Ítalo Egípciano na capital do Império do Brasil. As diversas fontes trabalhadas pelos autores promovem novas reflexões diferenciadas sobre as inovações, as tecnologias empregadas e desenvolvidas, a logística de circulação, a complexidade e pluralidade da construção cênica e dramática - assim como de linguagens artísticas apresentadas, não apenas nos picadeiros, mas em outros espaços que este e outros circos sempre ocuparam.

A sessão **Pedagogias Circenses** traz relatos e análises sobre práticas e vivências ocorridas em distintas regiões do Brasil, com diferentes públicos e abordagens, apresentando a diversidade de objetivos, procedimentos e grupos que o ensino de circo abarca. O trabalho *Circo, Educação e Juventude: um relato de experiência sobre o processo de criação do espetáculo Amazônia* foi escrito de maneira compartilhada entre Nilo Silva Pereira Netto e seus orientandos Felipe da Silva Dias, Julia Pinezi e Kauan da Silva Freitas Dias. O texto trata de um curso livre no Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro (instituição pública de Curitiba) que recebeu, na turma estudada, alunos do ensino fundamental e médio. Os autores apresentam o processo de criação vivenciado pelo grupo - ação eleita pelos praticantes, que teve uma efetiva participação dos educandos nas escolhas e ações realizadas na montagem do espetáculo e atividades correlatas. Tais procedimentos buscavam proporcionar, por meio da arte circense, experiências sensoriais, estéticas e motoras - mas, especialmente, de socialização a fim de contribuir na formação de indivíduos críticos com seus corpos, vozes e posicionamentos em cena.

Conhecimentos Gerados na Oficina “Vemser, seu Principal Desafio!” Para o Protagonismo Juvenil no Planejamento e Oferta de Atividades na Comunidade Escolar segue o modelo de coautoria entre a docente Ianny Caroline Melo de Souza e suas alunas Beatriz Queiroz Santos e Nicolle Ribeiro Silva. A oficina, oferecida aos alunos da rede pública de ensino pelo

Centro Juvenil de Ciência e Cultura de Jequié (BA), buscou estimular o protagonismo juvenil seguindo as orientações da Base Nacional Curricular Comum (BNCC). Segundo as autoras, a ação possibilitou a vivência e superação de medos identificados no grupo, como o de falar ou se apresentar em público, especialmente quando este se propôs a repassar os conhecimentos obtidos na oficina a outros estudantes da referida escola. Esta atividade abriu um espaço de protagonismo, planejamento e contextualização das aprendizagens adquiridas.

José Olegário dos Santos Neto aborda diferentes procedimentos pedagógicos no trabalho *Três Diferentes Experiências de Ensino-Aprendizagem com Trapézio Fixo e Suas Relações*. Por meio de entrevistas e o acompanhamento das aulas de professoras com trajetórias de vida e carreiras diferentes, o autor busca distintas aproximações entre os recursos empregados por cada uma em suas atividades, contextualizando suas formações e modos de atuar.

A terceira e última sessão, **Dramaturgias e Processos de Criação Circenses**, apresenta o artigo de Guilherme Conrad sobre o processo de criação de seu espetáculo *O Paradoxo da Queda*, baseado em *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus. Em *Poéticas da Queda no Processo de Criação de um Ator-Acrobata*, o autor apresenta suas inspirações e reflexões que o levaram a compor sua obra, mesclando elementos de acrobacia em cama-elástica, dança e interpretação cruzados com a literatura e acontecimentos cotidianos.

Além dos artigos e relatos, a publicação conta também com a tradução de Alex Machado da *Terceira Carta Aberta ao Circo - quem vai construir o futuro?*. As Cartas Abertas fizeram parte dos projetos *Entre Ser e Imaginar: em direção a uma metodologia para pesquisa artística no circo contemporâneo* e *Diálogos Circenses* promovidos pela University College Ghent - Bélgica (disponíveis em <https://www.circusdialogue.com>). Bauke Lievens escreveu as duas primeiras cartas e Sebastian Kann a terceira. Kann propõe modos de pensar e praticar meios para a produção, criação e fruição no circo. Destacam-se suas reflexões acerca de como exercer e refletir sobre a crítica no circo, propondo perspectivas que buscam abarcar e acolher mais as circunstâncias e propósitos de quem está em cena do que os desejos e predisposições dos pares, curadores ou escolas de formação profissional.

Com perspectivas e contextos diversos, assim como as artes circenses, os textos compartilhados abaixo se unem nesse milenar pluriverso circense, que merece cada dia mais lugares para práticas, trocas, e reflexão.

UM EVENTO ONLINE DEDICADO AO FAZER E O PENSAR CIRCENSE

SEMINÁRIO INTERNACIONAL CIRCO EM REDE

De 10 de Setembro a 17 de Dezembro

Para ter acesso às mesas, inscreva-se em nosso canal no youtube:
<https://bitly.com/A7uXm>

Mostra de práticas circenses "Instagram Aberto"
@sem.int.circuemrede

Inscrições de textos: 25/09 a 25/10
Serão aceitos artigos, resumos de pesquisas, depoimentos, entrevistas, relatos de experiências e/ou processos artísticos. Os textos aprovados integrarão os anais do evento.

Para mais informações acesse:
<http://ocs.unirio.br/index.php/sicrede/sicrede/schedConf/cfp>.

Logos: UNIRIO, PPGAC, Laboratório Artes do Movimento, PPG ARTES, UERJ, MOTIM.

Divulgação do evento

SEMINÁRIO INTERNACIONAL CIRCO EM REDE

SUBMISSÃO DE TEXTOS PRORROGADA

Até 25/11

Serão aceitos artigos, resumos de pesquisas, depoimentos, entrevistas, relatos de experiências e/ou processos artísticos. Os textos aprovados integrarão os anais do evento.

As propostas devem contemplar um dos seguintes temas:

1. Circo e Preparação Corporal
2. Dramaturgias, Processos de Criação e Performances Circenses
3. Histórias do Circo
4. Pluralidade na Formação em Circo

Para mais informações acesse:
<http://ocs.unirio.br/index.php/sicrede/sicrede>

Logos: UNIRIO, PPGAC, Laboratório Artes do Movimento, PPG ARTES, UERJ, MOTIM.

Divulgação do evento

**O PALHAÇO BIRIBINHA:
ITINERÁRIOS DE TEÓFANES
SILVEIRA E AS METAMORFOSES DO
CIRCO BRASILEIRO DE 1950 AOS
TEMPOS ATUAIS.**

***THE CLOWN BIRIBINHA:
ITINERARIES OF TEÓFANES
SILVEIRA AND THE
METAMORPHOSES OF THE
BRAZILIAN CIRCUS FROM 1950 TO
THE CURRENT TIMES.***

Lili Castro¹

¹ Lílian Cristina Abreu Castro, de nome artístico Lili Castro, é palhaça, professora, pesquisadora e atriz. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição. Especialista em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e Bacharel em Comunicação Social. Autora do livro *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo* e de diversos artigos e crônicas sobre o assunto. Atualmente dá aulas de palhaçaria na Faculdade Ciências Médicas de Minas Gerais – FCMMG e é membro do conselho educacional da Escola Livre de Palhaços – ESLIPA/RJ. Atua na área de artes cênicas desde 1997.

RESUMO

O artigo apresenta uma pesquisa de doutorado que vem sendo desenvolvida pela autora junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. O projeto, iniciado em meados de 2020, investiga a vida e obra do artista circense Teófanés Silveira, o palhaço Biribinha, realizando entrecruzamentos entre seus itinerários e as transformações operadas nos circos brasileiros de meados do século XX aos tempos atuais.

ABSTRACT

This paper presents a doctoral research that has been developed by the author with the Pos-Graduate Program in Performing Arts of the Federal University of the State of Rio de Janeiro - UNIRIO. The project, which started in mid-2020, investigates the life and work of the circus artist Teófanés Silveira, the clown Biribinha, intersecting his itineraries and the transformations operated in Brazilian circus from the mid-20th century to the present day.

Palavras-chave:
palhaço; palhaço
Biribinha; Teófanés
da Silveira; circo
brasileiro.

Keywords:
*clown; Biribinha
clown; Teófanés da
Silveira; brazilian
circus.*

*Tudo começou no mês de abril de 1958
quando eu tinha sete anos de idade...²*

**Teófanés Silveira,
o palhaço Biribinha**

² SILVEIRA, Teófanés. Entrevista concedida à autora em abril de 2017. Arquivo pessoal.



O palhaço Biribinha.
Foto: Naty Torres.



Palhaço Biribinha e
espectadores em cena
participativa do espetáculo
*Apalhassadamuzikada – uma
sinphonia engrassada!*
Foto: Naty Torres.

INTRODUÇÃO

Através desse artigo compartilho alguns aspectos da pesquisa que venho desenvolvendo em meu processo de doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Através do projeto, que teve início em meados de 2020, realizo um estudo sobre a vida e obra de Teófanos Silveira, o palhaço Biribinha, como forma de compreender as transformações operadas nos circos brasileiros de meados do século XX aos tempos atuais.

Teófanos Antônio Leite da Silveira, popularmente conhecido como Biribinha, é palhaço, ator, diretor, autor, cenógrafo, figurinista, aderecista e “inventor de traquitanas”. Integrante de uma família circense que já chega à quarta geração, completou, em 2023, 65 anos de profissão, sendo uma das maiores referências atuais na palhaçaria brasileira. Possuidor de imensa criatividade e inquietação artística, coloca-se em situação de aprendizado constante transitando por diferentes técnicas e linguagens. Com sua trajetória longa e migrante ele transcende valores geracionais unindo, com maestria, o tradicional ao contemporâneo na arte do palhaço.

Teófanos nasceu em 1951 em Jequié, interior da Bahia, vindo ao mundo no seio de uma família que se dedicava ao circo-teatro. Filho de Nelson

Alves da Silveira (1912-1977), encenador, ator, dramaturgo, cantor, dono de circo e palhaço; e de Expedita Leite da Silveira (1923-2007), cantora, dançarina e atriz. Nosso artista cresceu em itinerância, sendo versado nas artes circenses e atuando em dramas, comédias e entradas clownescas. Estreou como palhaço aos sete anos de idade e nunca mais parou de atuar. Atravessando diferentes fases da história do circo brasileiro, passou por vários momentos de virada ao longo de sua carreira. Entre suas principais características profissionais destaca-se uma grande capacidade de se reinventar, adaptando-se a ambientes e contextos de produção muito diversos.

Durante 35 anos Biribinha itinerou em pequenos circos, quase todos de propriedade de sua família, especialmente nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco e Paraíba. Em meados da década de 1980, reconhecendo uma série de dificuldades em seguir nesse modo de produção artística, percebeu que era hora de alçar novos voos e buscar outras formas de viabilizar seu trabalho e subsistência. Assim, baixou as lonas do circo herdado de seu pai, o Circo Mágico Nelson, e passou a escrever e dirigir uma série de espetáculos teatrais educativos destinados a serem apresentados em ambientes diversos como escolas, pátios, praças, ruas e palcos. Em 1987 fundou, em Arapiraca/AL, a Cia Teatral Turma do Biribinha, uma companhia familiar onde desenvolveu diversas criações a partir de investigações das múltiplas possibilidades oferecidas pela linguagem do palhaço. A partir da primeira década do século XXI, começou a frequentar o circuito dos festivais de teatro e circo³ e, gradualmente, seus modos de fazer e criar começaram a se aproximar dos fazeres dos circenses ditos “contemporâneos”.⁴ Daí por diante Teófanos passou, não somente a ter plena inserção em novos circuitos artísticos, como também a se tornar uma importante referência para novas

³ Alguns deles são: Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro (RJ), Circovolante - Encontro Internacional de Palhaços de Mariana (MG), Festival Mundial de Circo (MG), SESC Festclown (DF), Festival de Inverno de Garanhuns (PE), Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte (MG), FENATIFS - Festival de Teatro Infantil de Feira de Santana (BA), Festival de Teatro de Curitiba (PR), Palco Giratório SESC, Festival Internacional de Posgrunn (Noruega), FOLKIGATA- Festival de Teatro de Fredrikstad e Larvic (Noruega), Festival Janeiro de Grandes Espetáculos (PE), Festival Paulista de Circo (SP), Circuito SESC de Artes (SP), Circuito Cultural Paulista, entre outros.

⁴ A partir da década de 1970, com o surgimento das escolas de circo, o acesso aos saberes e aprendizados das técnicas circenses se democratizou. Estudantes de origens diversas – e não apenas filhos de artistas de circo – passaram a ter acesso ao ofício. Novas gerações se formaram e muitos grupos e trupes passaram a trabalhar com a linguagem circense fora das lonas, em espaços diversos. Grandes mudanças estéticas foram ocorrendo nesse universo, como a atuação de mulheres como palhaças, a criação de novas formas dramáticas, a abolição do uso de animais e a instauração de um circuito de encontros, mostras e festivais especializados. Na busca de uma nomenclatura que pudesse identificar esses diferentes modos de organização do trabalho, alguns artistas passaram a denominar como “tradicionais” aqueles que se organizavam em estruturas familiares e itinerantes, e como “contemporâneos” ou “novos” os grupos de artistas formados pelas escolas. A questão vem sendo abordada por alguns pesquisadores brasileiros, principalmente por Erminia Silva (2009) que se dedicou a estudar o modo de aprendizado e transferência dos saberes entre as famílias circenses. Silva discorda da dicotomia e argumenta que o circo sempre foi **contemporâneo a seu tempo**, pois, em suas itinerâncias, incorporava novas artes e aspectos culturais dos locais por onde passava e mantinha diálogo contínuo com os movimentos culturais de sua época. Ela propõe a noção de **circo-família**, que seria mais adequada para se referir aos circenses que até então são denominados (e se autodenominam) por tradicionais.

gerações de palhaços, dando oficinas, cursos e se apresentando em todo território nacional.

A Cia Teatral Turma do Biribinha segue em plena atividade e atualmente é integrada, além de teófanés, por sua esposa Seliana Silva/palhaça Pipoca, por seu irmão Hiran Silveira/Biriba e por seus filhos Nelson Alves da Silveira Neto/Mixaria, Teófanés Silveira Júnior/Mixuruca e Júlio Silveira/Cuscuz, que acaba de completar 13 anos e já se apresenta desde os dois como palhaço. A filha caçula Maria Luiza Silveira, atualmente com seis anos, foi batizada de palhaça Tapiquinha e também faz suas participações em cena. O grupo conta com um extenso repertório, cujos principais espetáculos são: *Um Conto Mágico de Circo*; *Circo Mão Molega – as aventuras de Biribinha contra o Chupa-Cabra*; *Apalhassadamuzikada*; *O Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua*; *Magia e Eu Sem Você Não Sou Ninguém*.

Em 2017 Teófanés realizou um novo movimento em seu périplo e, sem abandonar as atuações em ruas e palcos teatrais, decidiu erguer uma nova lona. Nasceu então o Biribinha Circo Show, destinado à apresentação de espetáculos de palhaço e também a releituras de dramas e comédias de picadeiro. O objetivo era reviver a teatralidade circense dos tempos de seu pai, trazendo à tona dramaturgias clássicas do circo-teatro brasileiro. Em 2018 Biribinha foi o homenageado da 21ª edição do Palco Giratório, circulando por todo o país com essa iniciativa.

Em março de 2020 as estruturas do Biribinha Circo Show estavam erguidas no parque Ceci Cunha, em Arapiraca/AL, quando o mundo foi assolado pela pandemia do coronavírus. Assim, a família Silveira (como tantos artistas das mais variadas linguagens) teve que suspender suas apresentações e viagens, enfrentando imensos desafios e encontrando novas maneiras de viabilizar sua subsistência. Mais uma vez Teófanés provou sua capacidade de adaptação, atuando em eventos virtuais, dando cursos on-line e produzindo e vendendo artes manuais como títeres, fantoches, tabuletas e outros artefatos ligados ao universo do teatro e circo. Somente em meados de 2022 as casas de espetáculo puderam voltar a funcionar normalmente e nosso artista, junto com sua trupe familiar, pôde retomar suas atividades e voltar a circular com seus espetáculos.

Tendo se tornado um dos principais nomes na palhaçaria nacional, Teófanés recebeu diversos prêmios e homenagens. Em 2006 foi contemplado com o título de Patrimônio Vivo da cidade de Arapiraca. Em 2010 foi titulado Patrimônio Vivo Cultural do estado de Alagoas e ingressou na Acala – Academia Arapiraquense de Letras e Artes. Em 2015 recebeu o prêmio de artista mais popular da cidade de São Paulo e, em 2016, foi homenageado no 8º Circovolante – Encontro Internacional de Palhaços, em Mariana/MG. Em 2018, Biribinha celebrou 60 anos de carreira, sendo condecorado no 1º Festival Internacional de Circo de São Paulo, além da já citada homenagem do Palco Giratório.

Possuidor de uma trajetória longa e heterogênea, Teófanés cria espetáculos híbridos e migrantes. Sua arte acontece num espaço liminar, entre o circo e o teatro, entre o picadeiro e o palco, entre a lona e a rua, entre a oralidade e a música. É uma liminaridade que não causa rupturas,

e sim inclusões. Sua situação intersticial gera um hibridismo que acolhe a diferença, sem, no entanto, estabelecer uma hierarquia entre as linguagens e suportes utilizados. A cada nova reinvenção ele continua trazendo consigo atributos e aprendizados das antigas experiências. Acompanhar seus itinerários é, sem dúvida, uma instigante possibilidade de estudar os processos vividos pelo circo brasileiro na contemporaneidade.

TRAJETÓRIAS CIRCENSES

É consenso entre historiadores que o espetáculo circense, da forma como o concebemos hoje, teve início no final do século XVIII, na Inglaterra e na França, através de companhias que se dedicaram inicialmente a apresentações equestres e que, paulatinamente, foram inserindo em seus shows diversas outras artes como malabarismo, funambulismo, acrobacias, palhaçaria e pantomimas. Rapidamente esta forma espetacular se expandiu, muitas companhias circenses passaram a circular por toda Europa e, logo, em vários cantos do mundo⁵.

No Brasil, os primeiros registros da presença de circos datam do início do século XIX⁶. Eram espetáculos encenados por famílias circenses vindas da Europa e que viajavam pelo território brasileiro em carroças, lombos de cavalos e burros, embarcações e, mais tarde, também pelos trilhos dos trens.

Inúmeras companhias itinerantes percorriam o país se apresentando para públicos de todas as idades e classes. Os espetáculos aconteciam dentro de estruturas feitas de pau-a-pique, pau-fincado, tecidos, madeira ou lonas e, eventualmente, em ruas e praças. Os artistas se organizavam em grupos familiares, onde os saberes eram transmitidos de geração para geração. Além de números de malabarismo, equilíbrio, acrobacias, palhaços, magia e domas de animais, os circos também apresentavam espetáculos teatrais, shows musicais e incorporavam as mais diversas expressões culturais e artísticas dos locais por onde passavam. Numa época

⁵ Convencionou-se chamar essa forma espetacular de Circo Moderno, como estratégia para demarcar uma distinção em relação aos antigos espetáculos gregos e romanos. Embora algumas proezas exibidas na Antiguidade sejam recuperadas e reapresentadas no circo moderno, é importante separar estas duas formas espetaculares, uma vez que ocorrem em tempos, espaços e contextos absolutamente distintos. Entre o circo antigo e o circo moderno há profundas diferenças de função, conteúdo e sentido, que inviabilizam as hipóteses de filiação ou continuidade. Entre outras coisas, os espetáculos da Antiguidade estavam a serviço de um sistema político ancorado em crenças míticas, enquanto o circo moderno é de caráter laico e comercial. Segundo Duarte, "o circo do século XIX é um espaço delimitado pelas lonas e no qual todo o espetáculo a ser compartilhado pelo público se passa no tablado central. Longe de desejarmos estabelecer uma origem ou uma continuidade, percebemos que aqui tudo é muito específico: a reunião de homens, mulheres e crianças em um circo nada tem a ver com as práticas institucionais dos guerreiros helênicos; o espetáculo apresentado no centro é algo totalmente diverso dos prêmios, pilhagens e palavras equidistantes dos nobres gregos; o circo não assume, na sociedade do século XIX, nenhuma semelhança institucional em relação aos espaços sociais circulares do mundo helênico. Assim, o espaço circular, aparentemente repetido, é outro, outra é a sociedade, o momento e os homens que o constituem." (DUARTE, 1995, p.180).

⁶ Registros encontrados sobre a presença de palhaços em terras brasileiras foram sistematizados na pesquisa *Circos e Palhaços no Rio de Janeiro: Império*, realizada por Daniel de Carvalho Lopes e Ermínia Silva. Os autores analisaram um total de 67 diferentes títulos de periódicos da época, onde encontraram 1.610 ocorrências a respeito da atuação de circenses na cidade do Rio, entre elas propagandas, críticas, sátiras, gravuras, notas e notícias. Assim foi comprovada a presença de 20 companhias circenses em território brasileiro entre os anos de 1831 e 1871 (LOPES e SILVA, 2015).

onde ainda haviam pouquíssimos equipamentos culturais, os circos cumpriam a importante função de difusores de várias linguagens artísticas ao longo vasto território nacional⁷.

Durante a primeira metade do século XX os circos viveram um período de crescimento e difusão, no entanto, a partir de 1950, vários fatores – como o crescente processo de urbanização e industrialização, a burocracia dos mecanismos de política cultural, mudanças nos modos de organização do trabalho e a popularização da televisão e de outras formas de entretenimento de massa – tornaram o terreno mais difícil, sobretudo para as companhias de pequeno porte. Muitos circos passaram a enfrentar dificuldades econômicas, chegando a funcionar em condições precárias ou a encerrar suas atividades. No final da década de 1970 começaram a surgir as primeiras escolas brasileiras de circo, gerando formas alternativas de aprendizagem e de subsistência⁸. Nessas escolas ingressaram artistas de origens diversas, sendo que grande parte deles não havia nascido em famílias circenses. A partir deste momento, ocorreu não só uma transformação no modo de construção e transmissão dos saberes, como também significativas mudanças afetaram, gradualmente, a estética e poética habituais do ofício.

Em *Respeitável Público... o circo em cena*, Erminia Silva (2009) relatou a constituição do trabalho das famílias circenses que atuaram no Brasil ao longo do século XIX e no começo do século XX. A pesquisa se baseou em entrevistas realizadas com circenses nascidos até a década de 1940 resgatando, assim, a memória desses grupos sobre seus processos de aprendizagem, de criação, de trabalho e de vida familiar. Através das informações levantadas pelas entrevistas a pesquisadora se dedicou a desvelar dois aspectos que considerou fundamentais:

O primeiro foi a formação do circense através da transmissão oral do saber, passado de geração para geração, intermediado pela memória. O segundo diz respeito a constatação de que houve uma quebra nessa transmissão, que abriu a possibilidade de da construção de um outro modo de organização do trabalho e de produção do espetáculo circense. (SILVA, 2009, p.28)

⁷ Apesar disso, historicamente, o circo foi visto como uma arte menor, menos culta e informativa que o teatro, sem valor ou contribuição para a construção de uma nação civilizada. Denominar espetáculos circenses por “peloticas” e seu público por “Zé-povinho” já foi fato usual na imprensa brasileira. Arthur Azevedo era um dos escritores que utilizava estes termos, como, por exemplo, na crítica feita em sua coluna *Palestra* em 1894, sobre a atuação da companhia de Frank Brown no teatro São Pedro: “Espero que a companhia equestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-povinho, que é doído por peloticas, e dá mais apreço a Rosita de La Plata que à própria Sarah Bernhardt” (SILVA, 2022, p.198). Também há registros de que o próprio João Caetano compartilhava destas ideias e declarava que o circo afastava as pessoas do teatro, pois era uma “diversão descomprometida e sem caráter educativo” (SILVA, 2022, p.88). Entretanto, a produção artística circense sempre foi parte fundamental na história da cultura e da arte brasileiras.

⁸ A primeira escola de circo do Brasil, a Academia Piolin de Artes Circenses, foi fundada em São Paulo em 1978 e permaneceu em funcionamento até 1983. A Escola Nacional de Circo, situada no Rio de Janeiro, foi inaugurada em 1982 e segue em atividade. A Escola Picolino de Artes de Circo funciona em Salvador desde 1985. Atualmente, diversas escolas de circo, de diferentes portes, públicas e privadas, estão em funcionamento no país. Algumas têm formação técnica, outras recreativa, e há as que mantêm seu foco no chamado circo-social. Também é possível aprender técnicas circenses em escolas de teatro, de educação física e em oficinas de curta duração.

Para designar o modo de trabalho dos circenses do período estudado – em estruturas familiares itinerantes e com transmissão oral dos saberes – Erminia Silva cunhou o termo **circo-família**. A quebra nesse modo de transferência dos conhecimentos e técnicas começa a ocorrer nas décadas de 1950 e 1960, quando muitas famílias nômades abandonaram a circulação ou deixaram seus filhos aos cuidados de parentes com moradias fixas para que as crianças pudessem estudar de forma regular. Houve, assim, uma geração parcialmente interrompida. A formação dos novos artistas seria impulsionada a partir das décadas de 1970 e 1980 com a fundação das escolas de circo.

Teófanos Silveira, nascido em 1951, cresceu e se formou na tradição do **circo-família**, mas seguiu trabalhando em estrutura familiar e itinerante durante o período onde começou a se dar uma quebra nesse modo de organização. Quando as novas gerações – formadas pelas escolas de circo e versadas nos novos modos de produção viabilizados pelos incentivos públicos culturais – chegam ao mercado, Biribinha ainda está em plena atividade e, sem abandonar suas tradições, se reinventa e incorpora novas estéticas e saberes. Assim, a história de Teófanos Silveira pode jogar luz ao período subsequente ao estudado em *Respeitável Público... o circo em cena*, revelando processos ocorridos entre a década de 1950 e os dias atuais⁹.

UMA PESQUISA DE CUNHO BIOGRÁFICO

Uma produção de viés biográfico pode ser um meio privilegiado para a reconstrução de uma época e servir como instrumento de leitura de determinados processos culturais. Norbert Elias, sociólogo que investigou a trajetória de Mozart, sustenta que a vida do biografado pode ser utilizada como um estudo de caso, um instrumento para se compreender as tensões e forças atuantes em determinado período, e acrescenta que transformações sociais podem gerar

mudanças específicas no padrão de criação artística e, correspondentemente, na qualidade estrutural das obras de arte. Estas últimas mudanças sempre estão vinculadas a uma mudança social que afeta pessoas diretamente ligadas, enquanto produtores e consumidores de arte. (ELIAS, 1995. p.48)

O presente trabalho se situa justamente nessa linha de pensamento, buscando observar as permanências e transformações vividas por um artista

⁹ Atualmente as artes circenses já se configuraram como um campo de pesquisa acadêmica e excelentes pesquisadores brasileiros como Erminia Silva, Verônica Tamaoki, Alice Viveiros de Castro, Daniel Marques da Silva, Daniel Lopes, Mario Fernando Bolognesi, Regina Horta e Sula Mavrudis vêm se dedicando ao tema. O campo se expandiu nos últimos cinco anos, muitas teses e dissertações sobre circo foram defendidas e novos pesquisadores brasileiros já começam a publicar seus livros e artigos sobre circo e palhaços. Entretanto, comparado aos campos do teatro e da dança, o circo é menos estudado e ainda conta com menor número de publicações. Outro ponto que merece atenção é que, embora já haja muitas pesquisas sobre circo ocorrendo em programas de pós-graduação, os cursos de graduação em Artes Cênicas ainda não abordam o circo como linguagem, não possuindo disciplinas regulares, cadeiras obrigatórias ou linhas de pesquisa específicas sobre o assunto. Quando muito, a palhaçaria ou algumas técnicas circenses são assunto de algum projeto de extensão ou disciplina optativa.

ao longo de seus 65 anos de carreira para tentar, assim, compreender as mudanças que afetaram o campo das artes circenses brasileiras no período correspondente.

A biografia é uma forma literária relevante desde a antiguidade. Diversos fatos políticos e sociais, informações sobre hábitos e costumes, e até mesmo dados sobre guerras e revoluções chegaram até nós através de escritas biográficas. O historiador e sociólogo Françoise Dosse revisita o percurso do gênero ao longo da história e distingue três modalidades de abordagem biográfica: idade heróica, idade modal e idade hermenêutica e, destacando a hibridez do campo, complementa: “Se conseguimos detectar uma evolução cronológica entre essas três idades, veremos claramente que os três tipos de tratamento da biografia podem combinar-se e aparecer no curso de um mesmo período” (DOSSE, 2009, p.13).

Embora a escrita biográfica tenha, desde tempos antigos, se mostrado uma eficiente forma de se fazer história, durante boa parte do século XX o gênero sofreu um certo eclipse, especialmente nos meios teóricos e acadêmicos. Com o advento das teses Durkheimianas e a valorização de lógicas massificantes e quantificáveis, a subjetividade implícita à escrita biográfica passou a ser vista com desconfiança e relegada a segundo plano. Durante algum tempo, a valorização absoluta das macroestruturas tentou abolir a presença do indivíduo – como sujeito e objeto – do processo de escrita da história.

A partir da década de 1980, redimensionadas pelo advento do pós-estruturalismo, as ciências sociais e humanas redescobrem a biografia. A partir daí observa-se uma valorização crescente da prática até chegarmos, no começo do século XXI, no que alguns autores denominaram como uma “explosão biográfica”. Atualmente o gênero está tão em voga que Leonor Arfuch (2010) chega a propor o conceito de **espaço biográfico**, onde as histórias de vida ganham destaque não somente de publicações literárias e acadêmicas, mas também da TV, do cinema e das redes virtuais.

Desde então, muitas foram as variações derivadas dessa modalidade de escrita: biografia intelectual, biografia política, biografia total, biografia social... o gênero não só vem ocupando constantemente as prateleiras de *best sellers* como se tornou recurso privilegiado na produção de importantes pesquisas no campo das ciências sociais, humanas e artes. Dosse afirma que os tempos atuais são mais sensíveis às manifestações das singularidades e que “legitimam não apenas o interesse pela biografia como a transformação do gênero num sentido mais reflexivo” (DOSSE, 2009, p.229)

A biografia também pode ser um recurso de excelência quando aplicado à história das artes circenses, especialmente de um circo constituído através de uma estrutura familiar e hereditária, como a de Teófanos. Nesse modo de organização da criação artística, vida íntima, convívio parental e trabalho se interpenetram a ponto de se tornarem indistinguíveis. Erminia Silva observa que o relato de memória de um artista circense não pode ser visto como uma produção unicamente individual, pois é coletiva também. Em consonância, Sandra Jaramillo Restrepo destaca que

A biografia como gênero alude a uma forma de escrita e pensamento que se desloca constantemente entre as escalas do micro e do macro, entre o público e o privado, que enfrenta os desafios da intimidade, e que trata de captar a permanente e sutil construção do eu. (RESTREPO, 2022, p.3)

Ao investigar a vida e obra de Teófanos Silveira, o inventário biográfico se torna, em acréscimo, mais rico e completo por poder contar com a presença física do artista, que está disponível para conceder entrevistas, fornecer material sobre os circos de seus progenitores e participar da produção de novos registros fotográficos e audiovisuais. Neste caso, o uso da entrevista e da evidência oral se faz indispensável, visto que os circos itinerantes muitas vezes carecem de fontes documentais escritas que comprovem todos os períodos de suas histórias. Devido ao estilo de vida nômade e às estruturas em tecidos, madeira ou lonas com que circulavam, muitas companhias circenses passaram por incêndios e desastres naturais, o que os levava a perder não somente seus equipamentos e estruturas, mas também sua documentação histórica.

Ao longo de sua trajetória, a família Silveira possuiu vários circos e passou também por algumas calamidades. Em 1947, ainda no Nordeste, fundaram o Circo Teatro Nelson, que dois anos depois foi totalmente destruído durante uma tempestade. Sem espaço próprio, passaram um período trabalhando no Circo Zoológico Mundial, onde nasceu Teófanos. Depois disso, se mudam para o Estado do Rio de Janeiro e inauguram o Pavilhão Teatro Copacabana. Durante a década de 1960, ainda enfrentariam uma inundação e um incêndio, perdendo todo seu patrimônio e acervo, mas sempre conseguiram se recuperar e erguer uma nova lona. Tiveram ainda a Companhia de Teatro e Comédia Nelson Silveira e o Circo Mágico Nelson, que seguiu em funcionamento até 1985.

Além das perdas de acervos familiares, o pesquisador do circo também enfrenta certas limitações na documentação de imprensa. Muitos circos, especialmente os de pequeno porte, realizavam temporadas curtas e viviam em processos de grande itinerância, deixando registros mais ligados à divulgação dos espetáculos, mas sem informações muito aprofundadas sobre os modos de organização e produção das companhias. Nesse sentido, a evidência oral se torna uma fonte fundamental para reconstituir a história de Teófanos e dos circos da família Silveira. Através da história oral é possível dar voz aos próprios fazedores do circo, conferindo-lhes um papel ativo na organização de seus registros. O historiador e professor Paul Thompson (1992) defende a ideia de que o uso das entrevistas é perfeitamente compatível com o padrão acadêmico e que ainda nos permite ampliar o próprio campo de ação da produção histórica, possibilitando a construção de memórias mais democráticas.

Através da realização de entrevistas podemos acessar artistas que dedicaram toda uma vida ao circo e que, por vezes, foram excluídos do processo de elaboração da história de sua arte e ofício. Guyn Prins nos lembra que *"El recuerdo general de la vida de un informante, estructurado por lo que él mismo considera de importancia, constituye quizás el*

tipo de documentación más puro que podemos encontrar.” (PRINS. In: BURKE, 1996, p.169). Apropriadamente, contar com a concordância e colaboração de Teófanés e de seus familiares durante esse processo de pesquisa é uma conveniência de importante potencial historiográfico.

Através dessa pesquisa será possível não somente investigar a vida e obra do artista Teófanés Antônio Leite da Silveira, o palhaço Biribinha, mas também estabelecer cruzamentos entre sua trajetória profissional e a história do circo brasileiro de meados do século XX até os dias atuais. Em acréscimo, espero ainda colaborar na descoberta e na organização de dados e registros que possam servir de base a futuras pesquisas e auxiliar na crescente consolidação das artes circenses como campo epistemológico de investigação.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto e SILVA, Erminia. **Respeitável Público: O circo em cena**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- ACHCAR, Ana. (org.) **Palavra de Palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.
- ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. "A Ilusão Biográfica". in: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.
- BURKE, Peter. (ed) **Formas de Hacer Historia**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CASTRO, Lili. **Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.
- DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em minas gerais no século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LOPES, Daniel de Carvalho e SILVA, Erminia. **Circos e Palhaços no Rio de Janeiro: Império**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.
- MAVRUDIS, Sula Kyriacos. **Enciclopedia. Dicionário ilustrado do circo brasileiro**. Belo Horizonte: Mútua comunicação, 2016.
- MELO FILHO, Celso Amâncio de. **A Música Como Recurso Cênico de Palhaços: Cia Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo**. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2013.
- PASSEGGI, Maria da Conceição. "Pierre Bourdieu: da 'ilusão' à 'conversão' autobiográfica" in **Revista da FAEBA – educação e contemporaneidade**. Salvador, v. 23, n.41, p.223-235, jan./jun. 2014.
- RESTREPO, S. J. "Entre Heranças e Construções Coletivas, um Dicionário Biográfico das Esquerdas Latino-Americanas, Movimentos Sociais e Correntes Políticas: um projeto que inicia sua construção" in **Ideias, [S. l.]**, v. 13, n. 00, p.e022005, 2022. DOI: 10.20396/ideias.v13i00.8669112. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8669112>. Acesso em: 28 dez. 2022.

SANTOS, Eduardo Dias dos. **Por Trás do Nariz Vermelho: breve história de um palhaço**. Dissertação de mestrado. Ouro Preto: UFOP, 2017.

SILVA, Daniel Marques da. **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**. Tese de Doutorado. UNIRIO: Rio de Janeiro, 2004.

SILVA, Erminia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

SILVA, Erminia e MELO FILHO, Celso Amâncio de. **Palhaços Excêntricos Musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

THOMPSON, p. "História Oral e Contemporaneidade" in **História Oral**, [S. l.], v.5, 2009. Disponível em: <<https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/47>>. Acesso em: 6 ago. 2022.

_____. "A Voz do Passado". **História Oral**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografias e Biógrafos: jornalismo sobre personagens**. São Paulo: Summus, 2002.

ENTREVISTAS

SILVEIRA, Teófanés Antônio Leite da (Biribinha). Entrevista concedida à autora em abril de 2017. Arquivo pessoal.

_____. Entrevista concedida à autora em outubro de 2018. Arquivo pessoal.

_____. Entrevista concedida à autora em agosto de 2022. Arquivo pessoal.

_____. Entrevista concedida à autora em outubro de 2022. Arquivo pessoal.

_____. Série de entrevistas concedidas à autora em janeiro de 2023. Arquivo pessoal.

**COSTURANDO A LONA: FORMAS
DE ORGANIZAÇÃO DA CLASSE
CIRCENSE E SUAS REIVINDICAÇÕES
(DE 1988 A 1991)**

***SEWING THE CIRCUS TENT: FORMS
OF ORGANIZATION OF THE CIRCUS
CLASS AND THEIR CLAIMS (FROM
1988 TO 1991)***

Sluchem Tavares Cherem¹

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social (UNIRIO). E-mail: sluchem.cherem@gmail.com.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo rememorar a organização da classe circense tradicional no estado do Rio de Janeiro, utilizando como norte as ações realizadas a partir do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ), estabelecendo como recorte as mobilizações da classe circense tradicional realizadas entre 1988 e 1991. A investigação tem como principais ferramentas de análise, entrevistas, materiais de imprensa e fontes bibliográficas. Desta forma, a proposta central deste trabalho é registrar parte da memória do Circo Tradicional no estado do Rio de Janeiro, apontando suas reivindicações, dificuldades e lutas durante o período proposto.

ABSTRACT

This article aims to rescue the memory of the organization of the traditional circus class in the state of Rio de Janeiro, using as a guide actions carried out by the Union of Artists and Technicians in Entertainment in the State of Rio de Janeiro (SATED / RJ), establishing as a cut as mobilizations of the traditional circus class carried out between 1988 and 1991. The investigation has as main tools of analysis, classification, press materials and bibliographic sources. Thus, a central proposal of this work is to record part of the memory of the Traditional Circus in the state of Rio de Janeiro, due to its claims, difficulties and solutions during the proposed period.

Palavras-chave:

circo; tradição;
classe;
reivindicações;
sindicalismo.

Keywords:

circus; tradition;
class; claims;
syndicalism.

Se um dia, todos os circenses não quiserem mais fazer espetáculo e sim *workshop* de circo; não quiserem mais pisar em picadeiro de serragem e sim em palco de polidas tábuas corrida; o dia que acharem a lona colorida deselegante e resolverem mudar para o cinza, preto, marinho ou branco; o dia que o palhaço deixar de levar quedas com seus enormes sapatos e deixar de ser inocente como as crianças; o dia que essa e outras modernidades elitistas ou não atingirem a nós circenses, ainda será Circo?

*Discurso de Tuca Cericola
Abertura do IV Encontro de Circenses do Rio de Janeiro
Junho de 1991*

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte de minha dissertação de mestrado intitulada *O Circo Tradicional e a Arte de Itinerar: novos tempos, novas praças, velhas adversidades*, na qual tento costurar as memórias circenses por meio de referências dos interlocutores da minha pesquisa de mestrado. Neste artigo busco montar, ainda que de forma sucinta, uma memória da organização e mobilização da classe circense tradicional no estado do Rio de Janeiro. Atendo-me, principalmente, aos feitos e articulações realizados por meio do SATED/RJ entre 1988 e 1991.

A partir da reavaliação que Bourdieu faz de classe frente às abordagens clássicas, entendo aqui classe enquanto modalidade de agrupamento social e fonte de consciência e conduta, que surge e se estabelece pela competição sem fim, na qual os agentes se engajam por meio dos diversos domínios da vida, objetivando a aquisição, o controle e a disputa por diversas espécies de poder ou de capital. Assim, com base em Bourdieu a classe é o desdobramento de um trabalho de formação de grupos, que envolve as lutas para se impor como princípio dominante da visão e da divisão social. (WACQUANT, 2013)

Ao começar a busca por referências das movimentações da classe circense tradicional por seus direitos e necessidades no estado do Rio de Janeiro, deparei-me com uma memória que parece empurrada para o esquecimento, com uma quantidade de registros menor do que imaginava, tanto em bibliografias, quanto em materiais de imprensa, registros fotográficos e de vídeo. Parece-me então como uma memória subterrânea, que Pollak (1989) sugere como memórias integrantes das culturas minoritárias e dominadas, que estão em posição oposta à memória oficial, sendo difíceis de localizar, exigindo que se recorra à história oral.

Assim, além da pesquisa documental, fui à busca de pessoas que pudessem me contar seus relatos e dar testemunho dessas atividades. Dessa forma, com a consciência de que “a memória é uma ilha de edição”, como diria Wally Salomão, tive ajuda para costurar os fardos², que aqui são as memórias dessa grande lona circense, que é a história do circo.

De acordo com Pollak (1992), um dos elementos constitutivos da memória individual ou coletiva são os acontecimentos, que podem ser vividos pessoalmente ou “vividos por tabela”. Nesse sentido, escolhi como interlocutores para esta parte da pesquisa não só indivíduos que tiveram participação direta com as lutas da classe circense via sindicato, como os diretores de circo que já passaram pela instituição. Contudo, também busquei pessoas que por pertencerem ao grupo ou a coletividade em questão, de alguma forma vivenciaram essa memória por meio da sua socialização.

Desse modo, por meio de uma espécie de tessitura das memórias que me foram apresentadas, o objetivo deste artigo é principalmente sinalizar as pautas e reivindicações da classe circense tradicional ao longo dos anos abordados.

² Pedacos/ partes de lona no qual costurados com cordas e unidos se transformam nas tendas e lonas de circo.

Ainda com base em Bourdieu, o processo de produção real de classes, constituídas e expressadas politicamente, por exemplo, por órgãos de representação, obedece a uma lógica específica de produção simbólica. Lógica por meio da qual é possível tornar público, e até mesmo, oficial a constituição de grupos. Bourdieu também enfatiza o papel da representação no processo de produção política da classe, isto é, a presença e a atuação de porta-vozes autorizados para falar em nome da classe e para representá-la em distintos espaços públicos. Neste sentido, para Bourdieu, uma classe só existe verdadeiramente quando há agentes autorizados para falar e atuar oficialmente em seu lugar e em seu nome, exercendo um poder sobre aqueles que, reconhecendo neles o poder de falar e atuar em seu nome reconhecem-se, paralelamente, como membros dessa classe (MALDONADO, 2015).

Durante a análise dos registros encontrados, dei por conta do protagonismo do SATED/RJ nessa história que estava prestes a contar, de forma que quase todas as referências me levaram ao sindicato. Assim, optei por escolher a instituição como fio condutor dessa pesquisa, guiando-me principalmente, dentro do que foi possível encontrar, aos feitos relevantes para classe circense. Sendo assim, lanço aqui o meu olhar e os recortes que considere relevante ressaltar dessa memória política para a apresentação do meu objeto.

O atual Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ) nasceu como uma espécie de desdobramento da chamada Casa dos Artistas, que foi fundada em 1918, por Leopoldo Fróes.

Na Casa dos Artistas eram aceitos como sócios profissionais, amadores e empresários, mas com o pré-requisito que fossem, em primeiro lugar, artistas. A instituição agregava reconhecidos empresários, políticos e membros da sociedade civil, o que fazia a instituição ter muita visibilidade na esfera pública. Pouco depois de sua fundação, o Rio de Janeiro foi atingido pela epidemia da gripe espanhola, e a Casa dos Artistas teve de socorrer os artistas doentes mesmo não sendo a beneficência, para todos os profissionais em atividade, a sua proposta nos primeiros anos de sua fundação. As associações privadas investiram seus capitais no combate à gripe e a Casa dos Artistas seguiu o mesmo caminho, em virtude disto a instituição ganhou ainda mais visibilidade. Os bons contatos e a história idônea facilitaram para que a instituição conquistasse a subvenção municipal no momento da construção do Retiro dos Artistas, em sua sede em Jacarepaguá. Desta forma, nos primeiros dois anos de fundação, a Casa dos Artistas começou a desenvolver um caráter classista assistencialista. Assim, a função de assistência foi legalmente assumida na segunda diretoria, em 1921, e em 1924 a Casa dos Artistas foi reconhecida como utilidade pública pelo seu trabalho com a classe artística (VERAS, 2012).

Desse modo, somente em 1931 a entidade recebeu sua Carta Sindical, do recém-criado Ministério do Trabalho, tornando-se oficialmente representante dos artistas e transformando-se em Sindicato dos Profissionais de Teatro. Em 1936, por deliberação de uma assembleia, o sindicato

passou a se chamar Casa dos Artistas – Sindicato dos Profissionais de Teatro, Cinema, Rádio, Circo e Variedades³.

Ao que consta, o sindicato passa a desenvolver seu caráter classista com ênfase a partir de 1940, quando, por determinação judicial, os empresários são afastados da entidade, devido à necessidade de revisão das cartas sindicais. A Casa dos Artistas precisou cumprir o dispositivo legal que proibia empresários e trabalhadores no mesmo sindicato. Assim, por ordem do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, a Casa dos Artistas teve que sair da União Geral dos Sindicatos de Empregados do Rio de Janeiro, enquadrando-se na Federação dos Trabalhadores em Empresa de Difusão Cultural e mudando seu nome para Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro - Casa dos Artistas.

Segundo o próprio site do sindicato, até 1964, a Casa dos Artistas dividiu-se em atendimento assistencial e sindical. A partir da fundação do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED/RJ), em 1965, a Casa dos Artistas então assumiu a função exclusivamente assistencial.

DE 1988 A 1991

De 1988 a 1991, quem esteve na Presidência do Sindicato dos Artistas foi o cineasta Sérgio Sanz⁴. Durante sua gestão quem ficou à frente da diretoria de circo foi Neuza Cerícola⁵, que era mais conhecida como Tuca Cerícola. Esta gestão me pareceu um período bastante importante para a classe circense. Pelos registros, foi um momento farto em realização de eventos, com foco no debate sobre a conjuntura da classe circense. Isto estimulou encaminhamentos para os problemas enfrentados por esses profissionais, além das premiações para os artistas. A gestão ativa e necessária de Tuca Cerícola, não só chamou minha atenção nos registros, mas também no depoimento dos interlocutores, que citaram sua direção como uma das mais atuantes para os circenses.

Dentre as ações dessa diretoria, em 1988, foi realizado o I Encontro de Circenses do Rio de Janeiro. O encontro foi fruto da organização de alguns profissionais, reunidos na comissão de circo do SATED/RJ, com o objetivo de garantir o encaminhamento adequado e eficaz de suas lutas e reivindicações.

³ No contexto político após o golpe de 1930, foram pensadas políticas públicas em torno do tema do sindicalismo. A lei de sindicalização, Decreto 19.770, legalizou muitos sindicatos e criou as bases para que eles crescessem como forma de articulação entre os trabalhadores. No entanto, essa lei marca o início do processo de atrelamento dos sindicatos ao Estado. Foi no mesmo ano dessa lei, 1931, que a Casa dos Artistas se tornou o Sindicato dos Profissionais de Teatro. (VERAS, 2012)

⁴ Sérgio Sanz, de nome completo João Sérgio Barreto Leite Sanz, foi um cineasta brasileiro. Filho do escritor e crítico de cinema José Sanz e da atriz Luíza Barreto Leite, e irmão do também cineasta Luiz Alberto Sanz.

⁵ Trapezista, equilibrista de arame e rola. Filha de William Cerícola e Maria Moreira, Tuca pertenceu à segunda geração da Família Cerícola. Na década de 1970, trabalhou no antigo Circo Babilônia, que pertencia à Flora Stevanowich. Teve intensa atuação na luta da classe circense e foi presidente da área de circo no Sindicato dos Artistas. Dos três filhos, Jonathan (Palhaço Pão de Ló), Leonardo e Fábio, apenas os dois primeiros se tornaram artistas. Tuca faleceu em 2017. (Portal Circodata – Dicionário do Circo Brasileiro)

Segundo o material de divulgação do evento, disponível no Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE, o encontro tinha a finalidade de sensibilizar a sociedade em geral para a importância da arte circense na “formação de nossa cultura e na tradição do nosso povo”. Além de oferecer aos profissionais de circo a oportunidade de se colocar frente aos representantes dos diversos órgãos municipais, estaduais e federais para expor os problemas que estavam dificultando a manutenção e o desenvolvimento do circo.

No texto de divulgação do evento, ainda é salientado que se fazia necessário reavaliar, discutir e lutar contra a escassez de recursos e deter o “processo de extinção da categoria circense”, devido a “situação de declínio” da atividade, sobretudo as razões socioeconômicas e à marginalização da atividade por parte das autoridades. No mesmo material, ainda se ressaltava que o circo precisava de uma legislação específica, que desburocratizasse a atividade em todos os municípios e estados, possibilitando a ela um maior funcionamento sem a exigência excessiva de documentação, bem como concedendo espaços para sua montagem.

O evento aconteceu nos dias 12 e 13 de setembro de 1988, no espaço da Escola Nacional de Circo. O encontro tinha em sua programação mesas de debate intituladas como: *Política Cultural, Previdência, Direitos Trabalhistas, Espaços Para Circo, Desburocratização, Reciclagem Específica e Espaços Para Ensaios e Formação Profissional*. De certa forma, ter acesso aos nomes dados às mesas, nos possibilita vislumbrar as temáticas e pleitos debatidos pelos circenses na época.

Segundo o relatório da produção do evento, entregue ao Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE, o número de pessoas credenciadas no encontro foi de 352 pessoas. O evento foi realizado pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro, patrocinado pela Fundação Nacional das Artes Cênicas e apoiado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio. Além de ter recebido apoios de diversas empresas particulares, as inscrições para o público custavam 100 cruzados.

Considero importante apresentar a lista de participantes da comissão organizadora do evento, pois possui pessoas que já mencionei aqui e pessoas que ainda irei mencionar. Pessoas estas que, em maior ou menor grau, possuem participação na luta e organização da categoria circense, assim a comissão foi composta por: Alex Coelho Sampaio, Alice Viveiros de Castro, Ana Rosa, Ângela Cerícola, Campello, Eliane Cerícola, Kátia Cilene, Leonardo Tonon, Márcia Campos, Neuza Cerícola (Tuca Cerícola) e Silvino Bernardo dos Santos (Pinga).

Nas mesas de debate, estiveram presentes representantes do Conselho de Previdência Social, Departamento de Parques e Jardins, Ligth, Escola de Teatro Martins Pena, RioArte, Divisão de Controle e Fiscalização de Diversões Públicas, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal e Estadual de Cultura, FUNDACEN, CENACEN, SATÉD/MG, SATÉD/PR, SATÉD/SP e Fundação Catarinense de Cultura/PR.

Repetindo um evento que me pareceu bem sucedido e bastante importante para a categoria, em 1989, foi lançado o *II Encontro de Circenses do*

Rio de Janeiro. Sobre este encontrei um menor número de registros que o anterior, mesmo assim foi possível descobrir informações relevantes.

O segundo encontro, ao que pude perceber, teve como principal diferencial a premiação de artistas circenses na sua programação com o Prêmio Saltimbanco. A entrega da premiação aconteceu no encerramento do segundo encontro. Por meio do vídeo de registro da premiação, que tive acesso no Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE, pude coletar algumas informações sobre o evento como um todo.

De acordo com o registro em vídeo, no discurso de encerramento do // *Encontro de Circenses do Rio de Janeiro*, Tuca Cerícola, ainda diretora da área de circo do SATED/RJ, apontou que durante dois dias foram discutidas soluções para as dificuldades e desejos da categoria, “divergindo muito, mas somando sempre”. O encontro foi finalizado com muita disposição para concretizar propostas levantadas e estreitar suas relações com o Estado. Salientou ainda que uma das propostas era criar um “passaporte cultural”, conforme o exemplo do Paraná, liberando o circo da burocracia que se repetia em cada localidade dentro de um mesmo estado. Ação que já vinha sendo mencionada desde a gestão anterior do SATED/RJ, como já citado neste estudo.

Ainda no discurso de encerramento, Tuca Cerícola expôs outras propostas que foram pensadas a partir do encontro como o cadastramento dos circos, dos espaços disponíveis para sua montagem, dos artistas e seus números. Outro encaminhamento foi o mapeamento da circulação dos circos por todo o estado, e, ainda, pleitear junto aos vereadores a liberação de praças e ruas para atividades artísticas e a regulamentação definitiva da situação da Praça Onze.

De acordo com o material de divulgação, o evento aconteceu nos dias 23 e 24 de outubro de 1989, com as mesas *Apoio à Arte e à Política Cultural, Direitos Trabalhistas e Previdenciários, Apresentação de Projeto de Lei: aposentadoria para artistas e técnicos, Avaliação e Conquistas do I Encontro, Instituto de Circo e Integração Escola Nacional de Circo e Intercâmbio Cultural*. A realização e o patrocínio se mantiveram os mesmos do primeiro encontro, assim como o local de realização. A comissão organizadora se alterou um pouco. Esta edição foi composta por: Ana Maria Lamenha, Marcia Campos Ribeiro, José Ingnácio, Ana Rosa, Eduardo Oliveira, Ângela Cerícola, João Batista Pires, Eliane Cerícola, Maria Moreira Cerícola, Leonardo Tonon, Raul Florêncio Campello, Tuca Cerícola, Maria de Lourdes Gimpel, Vera Lucia Pires, Andre Hanry Pires, Elias Santana de Almeida, Luis Carlos Gomes e Willian Cerícola Junior.

De acordo com as indicações dadas pelos registros, considerei o segundo encontro com pautas bastante similares às do primeiro, sobretudo a partir da observação dos encaminhamentos do evento como indicado acima. O que me parece ser um sinal positivo, já que sugere uma ideia de continuidade na tentativa de solucionar problemas enfrentados pelos circenses nesse período. Já a proposta da premiação, trazida nesta nova edição, me pareceu bastante significativa do ponto de vista da valorização dos artistas, principalmente pela votação ter se dado entre os próprios artistas circenses, segundo consta nos registros.

Seguindo adiante, conjecturo que tenha havido, ainda nessa mesma gestão do SATED/RJ, um suposto terceiro encontro, porém não foi possível encontrar registros desse evento. Minha suposição se dá principalmente por ter encontrado dados da realização de um quarto encontro. Porém, ao mesmo tempo, se faz necessário ponderar que estamos, nesse momento em questão, passando pelo governo de Fernando Collor, conhecido por extinguir órgãos que fomentavam a política cultural no Brasil, como Embrafilme, Inacen e Funarte. O que me faz pensar que o encontro pode ter acontecido e seu registro não ter sobrevivido ao desmonte da cultura desse momento. Porém, assumo que isso não passa de uma suposição.

De 2 a 5 de junho de 1991, aconteceu o *IV Encontro de Circenses do Rio de Janeiro*, na Aldeia de Arcozelo, no município de Paty do Alferes, no estado do Rio de Janeiro. Segundo release do evento, consultado no Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE, por unanimidade os circenses decidiram “lutar juntos para sensibilizar as autoridades e o povo”, em defesa da arte circense. Ao que parece pelo documento, entre os pleitos levantados no evento estavam a criação de uma comissão formada por representantes dos governos federal, estadual, municipal e do SATED/RJ para implementar no estado o “Passaporte Cultural”; um alvará anual que desburocratizasse a liberação do espetáculo e a criação de espaço permanente para circo, a exemplo o espaço aberto na época pelo Instituto Brasileiro de Artes Cênicas (IBAC), na Aldeia de Arcozelo que iria ser chamado espaço Fred Villar. Outras demandas foram: a abertura de praças de circo, aprovação do projeto de lei que garantisse a aposentadoria especial para artistas, apoio aos circos na aquisição de material permanente (som, luz, lona,...), criação de programa de aperfeiçoamento profissional, apoio aos projetos de circo e comunidade, e reabertura imediata da Escola Nacional de Circo⁶. Esta edição do evento foi realizada pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro e apoiada pelo IBAC, Prefeitura Municipal de Paty do Alferes e RioArte.

De acordo com o jornal *O Dia*, de 02 de junho de 1991, em matéria assinada por Eliane Bayma, além das mesas de debate o encontro também proporcionou espetáculos gratuitos do Circo Trapézio, que é da família Cerícola, para moradores da região e turistas. Como desdobramento das discussões realizadas durante o encontro, foi promovido um desfile pelas ruas da cidade do Rio, no dia 05 de junho, às 9h30, com 200 circenses caracterizados, com o objetivo de chamar atenção do povo e das autoridades. O grupo saiu do Teatro Dulcina, passando pela Avenida 13 de Maio, Largo da Carioca, Avenida Rio Branco, Avenida Graça Aranha, até o Palácio da Cultura, onde foram entregues as resoluções do evento realizado em Arcozelo, levando ao poder público, os problemas e dificuldades dos artistas de circo.

⁶ A Escola funcionou até 1990, quando Collor tomou posse como Presidente da República e iniciou uma reforma administrativa que, entre outras, teve como alvo também a área da cultura. Diversos professores da tradição circense foram aposentados compulsoriamente, os investimentos foram escassos, não houve nenhum tipo de manutenção do material, a lona apodreceu, e a Escola fechou em seis meses. Somente em agosto de 1991, depois da criação do IBAC, é que ela pôde ser reaberta sob a direção da educadora Omar Elliot Pint, que teve participações no processo de fundação da Escola. (FUNARTE, 2006).

Após essa pequena retomada da memória das lutas da classe circense no estado do Rio de Janeiro, enxergo a importância do registro de diversos artistas aqui citados que foram grandes protagonistas da história do Circo no Brasil através de suas lutas por melhores condições para a Classe Circense. Porém, para o meu espanto, percebi que as reivindicações praticamente se mantiveram as mesmas ao passar dos anos, das diretorias sindicais e dos governos em ação. Ao começar esta investigação, confesso que, ingenuamente talvez, tinha uma verdadeira esperança de encontrar diversas lutas que a categoria teria atravessado e avançado, completamente diferentes das que vejo hoje em pauta.

Ao longo da pesquisa, achei interessante que ao passo que fui chegando mais próximo da atualidade, mais escassos foram ficando os registros. Falo tanto em matérias de imprensa, quanto dos documentos encontrados no Centro de Documentação e Informação – CEDOC/ FUNARTE, conduzindo-me a apoiar ainda mais na memória dos meus interlocutores desta pesquisa. Esta questão me provocou a refletir se, a partir dos anos 1990, o sindicato teria perdido um pouco do seu protagonismo nas ações para a categoria circense, se as movimentações da categoria teriam perdido um pouco a força ou se realmente se tratava apenas da escassez de registros.

A organização da Classe Circense, especialmente a tradicional, é um assunto muito pouco explorado e, no entanto, é fundamental para compreender a história do Circo Brasileiro no final do séc XX, início do XXI. Desta forma, acredito que este artigo seja ainda um breve apontamento sobre o assunto, que merece uma investigação mais aprofundada que pretendo produzir no futuro.

REFERÊNCIAS

BAYMA, Elaine. "Arcozelo respira cultura". Rio de Janeiro. **Jornal O DIA**, 02 jun. 1991.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)**. UFRJ: Rio de Janeiro, 2017.

CAMAROTTI, Marco. **O Palco no Picadeiro**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2004.

CASTRO, Alice Viveiros de. "Entrevista com Alice Viveiros de Castro - Escola Nacional de Circo". [Entrevista concedida a] **Site Circonteúdo**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/wvXS9-3c3n4>>. Acesso em: 26 abr 2020.

_____. **O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Editora: Editora Família Bastos/Petrobrás, 2005.

_____. "As Acrobatas Mentais e Seus Caminhos na Pesquisa em Circo no Brasil" In **Seminário Internacional Circo em Rede**, 10 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xKahbJFOibY>>, Acesso em: 10 de set 2020.

CERICOLA. Neuza. "Tuca Cerícola". **Dicionário Brasileiro de Circo**. Disponível em: <<http://circodata.com.br/index.php?c=verbetes&t=artistas&m=exibir&id=295>>, Acesso em: 08 de jul 2020.

COSTA, Martha Maria Freitas da Costa. **A Organização Circense: Um estudo de sobrevivência organizacional pela preservação de valores institucionais**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

CUNHA, Bruno. "Família Cerícola Reabre o Circo Trapézio, Criado Por Eles, em Ilha de Guaratiba". **EXTRA Online**, 31 ago 2015. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/rio/zona-oeste/familia-cericola-reabre-circo-trapezio-criado-por-eles-em-ilha-de-guaratiba-5512614.html>>. Acesso em: 08 set 2017.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: Periscópio, 29 jun. 1974, p.4.

DOMINGUES, João. MACHADO, Gustavo Portella. **Realização Profissional e Precarização: estudos sobre o trabalho cultural a partir da experiência discente**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital: FAPERJ, 2020.

II Encontro de Artes Circenses do Rio de Janeiro [gravação de vídeo]: lançamento e entrega do prêmio Saltimbanco. Colaboração de Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão - Sated/RJ. [S.l.: s.n.], 1989. 1 vídeo (75 min): son., color. CEDOC/FUNARTE

Encontro de Circenses do Rio de Janeiro (1.: 1988: Rio de Janeiro, RJ). [S.l.: s.n.]. 1 dossiê. CEDOC/FUNARTE

Encontro de Circenses do Rio de Janeiro (4.: 1991: Rio de Janeiro, RJ). New York: Eminescu, 1991. 1 dossiê. 1 release (3 ex.) e 1 folheto (3 ex.). CEDOC/FUNARTE

GAZETA DE NOTÍCIAS. **Empresários e Artistas Reunidos em Congresso.** Rio de Janeiro, 7 nov. 1965.

GOMES, Simone. "O Circo Pede Passagem". **Tribuna da Imprensa.** Rio de Janeiro, 26 set.1987, p.6.

JORNAL DO BRASIL. **A Tristeza em Congresso.** Rio de Janeiro, 17 mar. 1966.

_____. **Artes Cênicas INACEN Passa a Existir Fora do Papel.** Rio de Janeiro, 11 mai. 1982. Caderno B, p.2.

JORNAL DOS SPORTS. **Serviço de Circo Acha que o ISS é Aberração.** Rio de Janeiro, 23 mar. 1985, p.9.

_____. **Circo Vai à Rua Para Reivindicar um Espaço.** Rio de Janeiro, 24 jun.1986, p.2.

JÚNIOR, Walter de Sousa. **Mixórdia no Picadeiro - circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970.** São Paulo, Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes,2008.

MALDONADO, Fernando Larrea. "Classes Sociais no Papel, Classes Mobilizadas e Lutas Pela Classificação em Pierre Bourdieu: uma discussão em diálogo com o fazer-se da classe de E. P. Thompson" In **Prelúdios.** Salvador, v.4, n.4, p.47-64 set./mar. 2015.

MAVRUDIS, S. K. **EnCIRCOpedia: dicionário crítico ilustrado do circo no Brasil.** Belo Horizonte: Mútua Comunicação, 2011.

NOVELLI, João Baptista. **Circo Paulistano – arquitetura nômade.** São Paulo: SMC/Dida/CDIABC, 1980.

OLIMECHA, Luiz. SIMÕES, Ana Cristina. **Luiz Olimecha e Ana Cristina Simões (Toquinho) falam a Sérgio Fonta sobre a Escola Nacional de Circo** [Entrevista concedida a] Sérgio Fonta - Funarte. Realizada em 26 jun 2006. Publicado em 2 dez 2009. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/attachment/200607131262-larga/?action=edit>. Acesso em: 20 jun 2020

POLLAK, Michel. "Memória e Identidade Social" In **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, Vol.5, n.10, 1992.

_____. "Memória, Esquecimento, Silêncio" In **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.

RIECHE, Eduardo. **Yara Amaral – a operária do teatro.** Rio de Janeiro: Tinta Negra Editora, 2016.

TRIBUNA DA IMPRENSA. **Esther Ferraz Examina Proposta de Artista.** Rio de Janeiro, 21 fev. 1983, p.6.

TRIBUNA DA IMPRENSA. **Artistas e Técnicos Defendem Sua Classe.** Rio de Janeiro, Cartas e Opiniões, 8 mar. 1981, p.4.

VERAS, Flávia Ribeiro. **Tablado e Palanque – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945)**. Rio de Janeiro: UFRRJ - Instituto de Ciências Humanas e Sociais - Programa de Pós-graduação em História, 2012.

WACQUANT, Loïc. **Poder Simbólico e Fabricação de Grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes**. CEBRAP, N°96, São Paulo, 2013.

**DESCORTINANDO A PRODUÇÃO
CIRCENSE DO SÉCULO XIX:
A ATUAÇÃO DO CIRCO ÍTALO
EGIPCIANO NO RIO DE JANEIRO EM
1888**

***UNCOVERING THE CIRCUS
PRODUCTION OF THE 19TH
CENTURY: THE PERFORMANCE BY
ÍTALO EGIPCIANO CIRCUS IN RIO DE
JANEIRO IN 1888***

Daniel de Carvalho Lopes (Circus -FEF-Unicamp/Circonteudo)¹
Erminia Silva (Circus -FEF-Unicamp/Circonteudo)²

¹ Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (UNESP). Graduado em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). territio@gmail.com / <http://lattes.cnpq.br/5523255739571050> / <https://orcid.org/0000-0002-2137-2060>

² Doutora em História Social da Cultura (IFCH-UNICAMP). Mestre e Graduada em História (UNICAMP). Coordenadora, com Daniel Lopes, do site www.circonteudo.com; Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS – FEF/UNICAMP). Professora da ESLIPA – Escola Livre de Palhaços, Palhaças e Palhaces. Vencedora do Prêmio Governador do Estado para a Cultura – SP (2012). mina.silva@gmail.com / <http://lattes.cnpq.br/1945938635015407> / <https://orcid.org/0000-0003-3661-1623> "In memoriam"

RESUMO

Por meio da apresentação e análise da atuação do Circo Ítalo Egipciano no Brasil no ano de 1888, buscamos dimensionar a potência empresarial dessa companhia e a sua imersão na cidade do Rio de Janeiro com o intuito de conhecer uma das diversas produções artísticas circenses que aqui estiveram e compuseram o expandido cenário desta arte no Brasil oitocentista. Amparados no cotejamento de diversas fontes jornalísticas do período e bibliográficas relacionadas à história do circo e desta companhia em particular, objetivamos lançar perspectivas expandidas sobre a produção da linguagem circense no Brasil que, ao mesmo tempo, contribuem para analisar de forma crítica e ampliada o circo historicamente e tensionam os debates acerca da contemporaneidade do fazer circense na atualidade. Nesse sentido, evidenciamos a importância de compreender a magnitude desta companhia circense, a logística de produção de seus espetáculos no Império, suas atrações e, principalmente, observar que este circo, a exemplo de vários outros que aqui estiveram, carrega em seus processos artísticos e organizacionais diálogos, incorporações e misturas com sua contemporaneidade.

ABSTRACT

Through the presentation and analysis of the performance of Circo Ítalo Egipciano in Brazil in 1888, we seek to measure the business power of this company and its immersion in the city of Rio de Janeiro with the aim of getting to know one of the various circus artistic productions that were here and formed the expanded scene of this art in nineteenth-century Brazil. Supported by the comparison of various journalistic sources of the period and bibliography related to the history of the circus and this company in particular, we aim to launch expanded perspectives on the production of circus language in Brazil that, at the same time, contribute to analyzing in a critical and expanded way the circus historically and tension the debates about the contemporaneity of circus activity today. In this sense, we highlight the importance of understanding the magnitude of this circus company, the logistics of producing its shows in the Empire, its attractions and, mainly, observing that this circus, like several others that were here, carries in its artistic and organizational dialogues, incorporations and mixtures with its contemporaneity.

Palavras-chave:

circo; história; Circo Ítalo Egipciano

Keywords:

circus; history; Ítalo Egipciano Circus.

INTRODUÇÃO

O que se sabe da produção circense no Brasil no século XIX? Quais circos que estiveram pelo país ou que aqui surgiram, e como eram suas apresentações? Como se constituía o fazer circense no período? Quais as atrações e famílias de artistas que aqui se apresentavam?

A história do circo do e no Brasil vive ainda atrás das cortinas. Sabe-se que ela existe, mas ela realmente aparece e é conhecida pelas pessoas em geral e por parte daquelas e daqueles que trabalham de alguma forma com as artes circenses?

Essas interrogações são balizadoras importantes, pois, por mais que nos últimos 20 anos seja perceptível o aumento de pesquisas e estudos sobre a história e memória circenses (ROCHA, 2010; ONTAÑÓN, DUPRAT, BORTOLETO, 2012; LOPES e SILVA, 2022), muito pouco ainda se sabe e se divulga da multiplicidade de empreendimentos de circo no Brasil no século XIX e, principalmente, sobre a produção da linguagem circense no período. Nesse ínterim, acaba-se por efetivar-se uma história única, um recorte de memória restrito ao conhecimento de poucas companhias circenses que vieram ou surgiram no Brasil e que, conseqüentemente, resulta praticamente na invisibilidade dessas produções artísticas em nosso país.

Ao conhecermos pouco dos circos e suas realizações no Brasil ao longo da história, cria-se a falsa impressão de que há uma compreensão histórica da produção circense nacional, ou seja, caímos em um reducionismo confortante e ludibriante que proporciona a sensação de que conhecemos a história do circo em nosso país, mesmo que pautada em poucas pesquisas e na biografia de poucos circos, empresários e artistas. Desse modo, coloca-se uma lápide em uma produção que ainda está em aberto, a ser pesquisada e divulgada, e que é viva e expandida. Com isso, não podemos correr o risco de nos apoiarmos numa história única (ADICHIE, 2019), de um número diminuto de empresas circenses, que são realmente importantes, mas não exclusivas.

No decorrer do século XIX, centenas de companhias circenses nacionais e estrangeiras circulavam pelo Brasil e toda a América Latina apresentando, criando, incorporando e divulgando uma multiplicidade de expressões, técnicas e elementos artísticos e culturais em suas exibições (LOPES e SILVA, 2022).

Em vista desta extensa mas ainda pouco estudada e difundida história circense do Brasil oitocentista, almejamos neste artigo analisar parte da atuação do Circo Ítalo Egipciano, dirigido pelos irmãos Ferdinando e Rodolpho Amato³, visando acessar a multiplicidade de suas apresentações, seu elenco de artistas e atrações, espaços de atuação e realizações diversas no Rio de Janeiro no ano de 1888. Desse modo, nossa perspectiva é evidenciar, ampliar e divulgar o entendimento que se tem do diversificado e complexo cenário da produção da linguagem circense no Brasil do século XIX.

³ É possível encontrar o nome desses artistas redigidos da seguinte maneira: Fernando e Rodolfo.

A partir dos objetivos aqui apontados, realizamos o levantamento, seleção e cruzamento de diferentes fontes (CERTEAU, 2010), compondo um conjunto de documentos que engloba livros, artigos e principalmente jornais oitocentistas, que foram consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ), e nos quais buscamos pelas palavras-chave “Circo”, “Circo Ítalo Egípcio” e “Amato”. Ao nos ancorarmos nessas fontes periódicas, procuramos interrogá-las por meio de leituras críticas e mediações rigorosas (LUCA, 2008), evitando seu uso de forma instrumental, como apenas receptáculos e veículos de informações a serem extraídas, e atentos para realidade social e cultural na qual se inserem. Dessa maneira, intentamos compor um diálogo crítico entre a diversidade de fontes consultadas a fim de construir uma narrativa analítica focada na produção do Circo Ítalo Egípcio no Rio de Janeiro em 1888.

ABRINDO AS CORTINAS: COM VOCÊS, O CIRCO ÍTALO EGÍPCIO DE FERDINANDO E RODOLFO AMATO

Não conseguimos muitas informações biográficas sobre os irmãos Amato e seu circo a não ser a presença de Rodolfo Amato trabalhando com números equestres e cômicos na Real Companhia Equestre Italiana de Natale Guillaume, no Brasil, em 1874, e o fato de terem vindos de Gênova, Itália, para o Rio de Janeiro em 1888 com uma companhia denominada de Grande Circo Ítalo Egípcio. Além disso, por meio das propagandas do Circo, podemos identificar que os irmãos também atuavam como domadores, artistas equestres, cômicos e acrobatas nos espetáculos. Dentre os membros da família Amato, localizamos as artistas Lina Amato, amazona e domadora, Anna Amato, amazona de alta escola, e o jovem cavaleiro Alessandrino Amato, “um dos mais prodigiosos cavaleiros que até hoje se tem visto, contando apenas cinco anos de idade” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 01/08/1888, p.06). É possível imaginar que, em função dos Amato contarem com vários integrantes artistas, essa família tenha um envolvimento com as artes há séculos, como é comum na história de vários grupos familiares que passaram a empreender seus próprios circos e a trabalhar contratados por outras empresas.

Vindos de Genova, Itália, a companhia equestre, acrobática e ginástica dos irmãos Ferdinando e Rodolfo Amato, também denominada de “Companhia da Corte do Vice-Rei do Egito” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 01/06/1888, p.02), chegou ao Rio de Janeiro no dia 23 de junho de 1888, segundo informa as notificações de entrada e saída de passageiros dos portos da cidade (GAZETA DE NOTÍCIAS, 24/06/1888, p.02).

Anunciada como uma “grande companhia equestre, ginástica e acrobática”, trazia um elenco de 120 artistas e 60 cavalos, sendo anunciado que esses animais “trabalhavam em liberdade e alta escola” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/06/1888, p.02). Vale mencionar que a técnica de “alta escola” consistia numa prática de montaria com elegância, rigor e etiqueta, com o objetivo de conquistar a perfeita harmonia entre o cavalo e o cavaleiro, como se o cavalo fosse a continuidade do homem (BOLOGNESI, 2003). Ainda, dentre as atrações animais, apresentava também seis

potros árabes, dois grandes elefantes, uma coleção de cães que exibiam habilidades, e dois touros amestrados.

Composta, portanto, de variadas atrações zoológicas e muitos artistas, como era de costume nos circos do período (LOPES, 2015), fazia parte do elenco membros dos Guillaume, família que esteve no Brasil em diversos momentos ora com seus próprios circos, ora atuando em outras companhias, e com a qual os Amato também trabalharam em 1874, no Rio de Janeiro, e possivelmente em muitos outros momentos (LOPES E SILVA, 2022).

Além dos Guillaume, compunha o elenco ginastas, acrobatas e artistas equestres das famílias Strakays, Nagels, Arrigoni, Seekendorf, Steganini, Demetriooff, Gauthier, Risetete, Rüeger, Vitali, Cirillo e Ralhtotf, o contorcionista Francisco Novello e também a família Bauscher de músicos que tocavam instrumentos diferenciados, provavelmente excêntricos, que apresentou “trabalhos extraordinários de grande atração, tocando em instrumentos raros e curiosos” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/06/1888, p.02).

O Circo Ítalo Egipciano era composto por grande protagonismo feminino, pois muitas mulheres artistas faziam parte da companhia com números diversos que iam da arte equestre à doma de animais.

O pessoal de mulheres artistas eleva-se de vinte, sobressaindo as diretoras cavaleiras Lina Amato e Anna Amato, a amazona senhorita Rosita de La Plata, de nacionalidade argentina, Mlles. Rosa Cirillo, Olga Vitali, Olive Gauthier, Emma Gauthier e Risetete, e mais as artistas de gêneros diversos Mlles. Nadá, Irma, Paola, Violette, Fleury, Mercedes, Risetete, Virginie, Loreky, Alerwy Lonise e Dolores; a distinta amazona Barone Seekendorf e a domadora Margarida Rüeger (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/06/1888, p.02).

Em função deste grande elenco feminino, o Circo Ítalo Egipciano realizou um espetáculo denominado “especialíssima representação Feminil”, no qual participaram somente as mulheres da companhia: “Este especial espetáculo, que se apresenta hoje, desperta o mais vivo interesse. Tomam parte nele somente as senhoras artistas, tornando-se assim mais brilhante do que qualquer outro, e se exhibirá uma só vez. Todas as damas estarão no picadeiro” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 05/09/1888, p.04). Esta apresentação evidencia o quanto as mulheres eram (e são) grandes protagonistas nos espetáculos, não assumindo a função exclusiva de ajudantes nos números realizados pelo elenco masculino ou como **chamarizes** para cativar o público masculino.

Esse protagonismo das mulheres nos circos do século XIX abarcava as mais diversas realizações, que iam do número de “mulher bala” a “dançarina com serpentes”, da atuação como trapezistas a malabaristas, amazonas, atrizes, musicistas e bailarinas (LOPES e SILVA, 2022). Desse modo, tanto as mulheres quanto os homens dominavam e se apresentavam com variadas modalidades artísticas nos espetáculos (LOSADA, 2021; OLIVEIRA, 2023), pois a formação no circo pressupunha que ambos aprendessem o amplo conjunto de técnicas e expressões artísticas, bem como um

complexo universo de saberes referentes à produção do circo como espetáculo (SILVA, 2009).

Dentre as artistas da companhia dos irmãos Amato que tiveram destaque nos espetáculos e na imprensa fluminense neste ano de 1888, vale citar a domadora Margarida Rüeger, que se apresentava com dois touros amestrado que ela mesma havia domado (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/06/1888, p.02). Além desta, foi também referendada pela imprensa a artista equestre Baronesa Seekendorf, “que se apresentou montada a cavalo, adestrado em alta escola”, e que, segundo nota publicada pela Gazeta de Notícias, era uma “amazona intrépida e muito corajosa” por realizar grandes saltos de barreira com seu cavalo, e que resultaram em “entusiasmados e prolongados aplausos” por parte do público (GAZETA DE NOTÍCIAS, 21/07/1888, p. 02).

Junto a Margarida Rüeger e a Baroneza Seekendorf, foi também aclamada a amazona argentina Rosita de La Plata. Segundo a historiadora Argentina Beatriz Seibel (2012), Rosita de La Plata foi uma das primeiras figuras artísticas argentinas a ser reconhecida internacionalmente. Conhecida por seu nome artístico, Rosalía Robba nasceu em 1869 em Buenos Aires e faleceu na mesma cidade em 1940, e viajou pela Europa e América atuando com diversas companhias circenses.

Filha de comerciantes, Rosita e sua irmã Dolinda estrearam no picadeiro ainda crianças e logo partiram para a Europa com a companhia equestre da família Cottrelly, que estava em temporada na Argentina na década de 1870. Participando de vários circos, se apresentou em diversos países como Alemanha, França, Portugal, Espanha, Inglaterra, Itália, Brasil, Chile e Uruguai, e obteve grande popularidade em fins do século XIX e começo do XX por seus feitos circenses e por sua postura autônoma, corajosa, libertária e independente em meio ao patriarcalismo e conservadorismo da época. Justamente por seus feitos e personalidade, Rosita de La Plata foi homenageada e aclamada com poemas, livros, filmes, peças teatrais e músicas, na segunda metade do século XIX e início do XX.

Rosita foi casada com Antonio Podestá, membro da destacada família uruguaia Podestá, que esteve no Brasil em 1884 com o Circo Irmãos Carlo. Posteriormente, a artista casou-se com o palhaço inglês Frank Brown, que também esteve com os irmãos Carlo no Brasil junto com os Podestá e com sua própria companhia. Com Brown, ficou casada até seu falecimento, em 1940, e com ele trabalhou como artista e diretora artística até 1924.

Das várias homenagens recebidas ao longo de sua carreira, teve uma valsa “dedicada e oferecida à simpática artista Rosita de La Plata” pelo músico brasileiro Alexandre Guilherme de Almeida (Xândico)⁴, no início do século XX.

Além do vasto elenco de artistas mulheres e homens, é interessante observar o destaque dado para o fato de que existia no circo também

⁴ Publicada por Narciso & Arthur Napoleão do *Imperial Estabelecimento Pianos - Músicas*, no Rio de Janeiro (sem data), a valsa é composta em tonalidade de lá maior e compasso 3/4 em formato de folheto contendo três páginas. Fonte: Petrucci Music Library - IMSLP. <https://imslp.org/wiki/Main_Page>. Acesso em 12/12/2020.

“mais 16 pessoas que se limitam a acompanhar no circo os trabalhos, prestando aos artistas o auxílio necessário” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/06/1888, p.02). Esta menção é significativa, pois comumente é omitido todo o importante coletivo de trabalhadoras e trabalhadores que atuam nos **bastidores** do espetáculo circense e assumem as mais variadas funções como auxiliar os artistas no picadeiro, montar e desmontar o circo e cuidar dos animais e veículos - que iam de charretes e carros de boi a automóveis, de caminhões a navios e vagões de trem - que os circos possuíam para suas viagens (SILVA, 2009).

Com uma programação repleta de atrações, o Circo Ítalo Egípciano estreou no Politeama Fluminense contratado pelos empresários Ciacchi, Crodara e Alfredo Catteneo como parte de uma turnê prevista para a Argentina e outros países do Rio da Prata.

Dentre esses empresários, vale destacar Cesare Ciacchi, sócio e um dos fundadores do Politeama Fluminense, que foi edificado em 1876 com o nome de Teatro Circo da rua do Lavradio. Ciacchi era italiano e foi responsável por contratar e agenciar vários espetáculos circenses, teatrais e de variedades para atuar no Brasil na segunda metade do século XIX, a exemplo do circo da Companhia Equestre Italiana de Luigi Guillaume, em 1874, a Companhia Equestre Inglesa de Hadwin e Williams, em 1876, e a funâmbula Maria Spelterini, em 1877. Cesare Ciacchi, ao contratar grandes circos, artistas e espetáculos teatrais da Europa, agenciava a ida dessas atrações para o Uruguai, Peru, Chile e Argentina, tendo até mesmo construído um circo em Buenos Aires, o Circo Arena, depois renomeado de Politeama Argentino, que recebia justamente as companhias circenses que Ciacchi contratava (BINÓCULO, 29/09/1881).

Também merece destaque o espaço onde o Circo Ítalo Egípciano fez sua estreia, o Politeama Fluminense. Este espaço, conforme mencionado, foi fundado em 26 de setembro 1876 com a denominação de Teatro Circo da rua do Lavradio, número 94, e sua inauguração ocorreu com a estreia da Companhia Equestre Inglesa de Hadwin e Williams, vinda de uma temporada no Rio da Prata. Segundo Dias (2012), possuía um formato de barracão de grandes proporções, construído em madeira, e de interior bem simples. O Teatro Circo continha vigas de aço onde eram fixados trapézios e outros aparelhos aéreos, era rodeado de jardins e, depois de algumas reformas e modificações em seu interior, passou a ser denominado de Teatro Politeama Fluminense. Este espaço permaneceu em atividade recebendo companhias de variedades e, principalmente, de operetas e grande ópera até o ano de 1894, quando foi destruído por um incêndio. Dentre as companhias circenses que ocuparam o Teatro Circo até o ano de sua derrocada, podemos citar a Real Companhia Italiana dos irmãos Amato e Seyssel (1877), a funâmbula Maria Spelterini (1877), Loyal's Combination Troupe (1878), Companhia Japonesa da Família Olimecha (1880), Companhia Equestre Luso-Brasileira de Manuel Pery (1880 a 1882), Companhia Equestre Europeia de Paulo Serino (1882), Companhia Equestre Americana dos Irmãos Carlo (1884 a 1886), Companhia Dockrill (1888), Companhia Equestre, Acrobática e Ginástica de Frank Brown (1889), Real Companhia Equestre Italiana de F. Cantoni

(1890), Companhia Silbon (1890), Circo Norte-Americano de Stickney e Donovan (1890), Companhia Equestre de G. Pierantoni (1891 e 1892), Companhia Equestre de Albano Pereira (1894).

A estreia do Circo Ítalo Egípciano no Politeama, além das variedades artísticas oferecidas, contou também com uma “Grande novidade nos jardins do Politeama” que era a realização de regatas e passeios aquáticos com barcos e canoas destinados ao público no período da tarde até o fim das funções do circo, e que ocorriam na área dos jardins do Politeama em um lago ou mesmo em uma piscina construída para essa finalidade (GAZETA DE NOTÍCIAS, 28/06/1888, p.04). A presença de atrações aquáticas que o público podia participar, como é o caso dos passeios aquáticos ligados ao Circo Ítalo Egípciano, ou mesmo espetáculos circenses todos realizados dentro da água, era comum nas produções circenses a partir da segunda metade do século XIX tanto na Europa como também no Brasil (DAY e ROBERTS, 2020). Há registros de companhias circenses apresentando pantomimas aquáticas no Brasil no final dos anos de mil e oitocentos seja em seus próprios circos, seja em teatros reformados para receber esses espetáculos, que, em geral ocorriam em uma grande piscina montada no espaço do picadeiro e que nela ocorria toda a ação do espetáculo com acrobacias, saltos e representações cênicas variadas (LOPES e SILVA, 2022).

Assim, com dimensões elevadas e muitas atrações, não é de se estranhar a realização de uma fiscalização rigorosa das adequações feitas no Politeama pelos irmãos Amato para receber sua companhia, ação essa comum nos circos e teatros que recebiam espetáculos de variedades no século XIX e XX e que evidencia a logística e as demandas técnicas e de segurança que assumiam os circos que vinham para o Brasil no período (SILVA, 2022):

VISTORIA

Ontem se procedeu uma vistoria no edificio do Politeama Fluminense, onde está funcionando a companhia equestre e ginástica dos irmãos Amato.

Sua. Ex. o Sr. Dr. chefe de polícia quis ser bastante escrupuloso e apesar do parecer do digno Sr. engenheiro encarregado pelo governo de fiscalizar as casas de espetáculos, o qual era completamente favorável às condições em que se acha o Politeama para funcionar como circo, mandou ontem proceder a referida vistoria por dois engenheiros abalizados, e com todas as formalidades da lei, resultando desse exame perfeito acordo com a opinião apresentada, de que o Politeama oferece ao público toda a segurança desejada.

À vista do exposto, foi imediatamente concedida a licença para funcionar ali a companhia dos irmãos Amato, que ontem mesmo estreou com avultadíssima concorrência (GAZETA DE NOTÍCIAS, 29/06/1888, p.01).

Diante da demanda de vistoria do Politeama, é interessante observar justamente o quanto essa nota indica a preocupação do poder público e mesmo dos empresários circenses na garantia da segurança do espaço ocupado pelos Amato e das casas de espetáculo da cidade. Com isso,

temos um importante registro histórico do quanto o tema segurança acompanha a produção circense no Brasil, tema esse polêmico e atualmente muito debatido no âmbito do circo (FERREIRA, BORTOLETO, SILVA, 2015).

Dentre as funções destacáveis organizadas pelo Circo Ítalo Egípciano, houve um “Grande e imponente festival de grande gala em homenagem à República Argentina, por ser o aniversário da sua gloriosa independência”, sendo que para este espetáculo foi convidado o “Sr. Ex. Ministro Argentino”, possivelmente encarregado da embaixada argentina no Brasil, e sua abertura contou com a reprodução dos hinos nacionais do Brasil e da Argentina. Ainda, nesta função, foi exibida iluminação a Giorno no Politeama e os elefantes Bosco e Baker, além do fato de “todas as damas da companhia” tomarem parte em um cortejo de encerramento do espetáculo, o que mais uma vez evidencia o protagonismo das mulheres circenses no Brasil do século XIX (GAZETA DE NOTÍCIAS, 09/07/1888, p.06). Esta função em homenagem, comumente realizada por diversos circos do período (LOPES, 2015), é interessante por evidenciar o quanto os circenses se relacionavam diretamente com os mais diferentes setores sociais e figuras públicas ligadas desde o universo das artes até as mais elevadas esferas políticas (AVANZI, TAMAOKI, 2004; ROCHO, 2018; LOPES, 2020; SILVA, 2022). Esta relação ocorre por uma série de fatores e estratégias de produção do espetáculo circense que visam a interlocução social e aceitação/ interação do circo com diferentes públicos e instituições, de forma que os circenses estabeleçam os mais variados diálogos desde o âmbito político e econômico até o cultural e mesmo religioso, explicitando o quanto a linguagem circense se produzia entrelaçada com o período e local em que se desenvolvia.

Houve também, nessa temporada dos irmãos Amato no Politeama, espetáculos que foram comemorativos e frequentemente produzidos como “festas dedicadas ao High-life fluminense” e sob a denominação de “espetaculosa e esplendidíssima festa da moda - Grande Gala, igual às que se fazem em Viena, Berlim, Paris, Lisboa, Madrid e outras capitais, cujas festas são um conjunto do que mais atraente oferece o repertório da companhia” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 13/07/1888, p.06). Ainda, nestas ocasiões, foi divulgado que o espetáculo apresentado seria o mesmo exibido “em Roma, no Anfiteatro Umberto I, honrado com a Augusta Presença de Suas Majestades o Rei e a Rainha da Itália, dignando-se Sua Majestade o Rei a manifestar o seu agrado pelos exercícios executados neste espetáculo” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 13/07/1888, p.06).

Mesmo sendo uma vinheta propagandística, que confere ao espetáculo uma chancela internacional e de qualidade uma vez que foi contemplado pela elite imperial italiana, não é impossível que tenha mesmo ocorrido, levando em conta que os Amato se autodenominavam italianos e que era comum, como podemos identificar frequentemente no Brasil, a presença da realeza nos circos e espetáculos de variedades.

E, de fato, o Circo Ítalo Egípciano dos Amato contou com a presença de “Suas Altezas Imperiais com seus augustos filhos” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 06/07/1888, p.02), e em mais de um espetáculo:

Os espetáculos desta companhia têm provocado verdadeiro entusiasmo do público que continua a mostrar por eles grande preferência, tendo já a S. A. a Princesa Imperial e seu Augusto Esposo e toda a família Imperial assistido a diversos. É incontestável o triunfo alcançado por esta companhia, inquestionavelmente a mais importante que tem visitado a América do Sul (GAZETA DE NOTÍCIAS, 16/07/1888, p.04).

Na sequência de seus espetáculos, a empresa também promoveu um “Torneio Cavaleiresco” inspirado na Idade Média e com participação dos melhores artistas da companhia, entre homens e mulheres, e 30 cavalos. Este torneio, uma “imitação das festas da Idade Média posto em cena com luxo e riqueza de costumes incomparáveis”, teve como mote a celebração do 13 de maio 1888, data de assinatura da Lei Áurea e declaração da abolição da escravidão no Brasil (GAZETA DE NOTÍCIAS, 26/07/1888, p.04) e sua organização ocorreu da seguinte maneira: “1º parte, entrada, grande desfilada; 2º parte, furar as cabeças com espadas; 3º parte, mirar as flechas; 4º parte, apanhar as cabeças a tiros de pistola; 5º parte, enfiar os anéis com as lanças; 6º parte, grande *cotillon* [dança]; 7º parte, quadro final – O triunfo do Brasil – A abolição da escravidão festejada por todas as nações – GRANDE APOTEOSE” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 26/07/1888, p.04).

Além desta ser uma montagem diferenciada e criativa, com quadros curiosos e trágicos, evidencia que os diretores estavam atentos às datas comemorativas e acontecimentos políticos nacionais e revela a permanente contemporaneidade do fazer circense, ou seja, o quanto os circos, seus artistas e empresários estavam dialogando e incorporando constantemente elementos sociais, históricos, culturais, políticos, tecnológicos e artísticos dos períodos que atravessavam e culturas nas quais imergiam. Nesse sentido, este espetáculo reforça a interlocução social e a busca de aceitação/interação do circo com diferentes públicos e instituições ao estabelecerem diálogos com diferentes âmbitos sociais, políticos, econômicos e culturais.

Ainda, essas grandes apresentações, muitas vezes comemorativas ou ambientadas em temas nacionais, sociais e políticos, foram divulgadas como “pantomimas de grande espetáculo” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 21/07/1888, p.02), termo que se refere às grandes montagens cênicas dos espetáculos circenses, compostas de muitos artistas, cavalos e recursos de cena, e que ocorriam desde fins do século XVIII nos circos empresariados por artistas europeus como Thomas Johnston, Jacob Bates, Philip e Patty Astley, Charles Hughes, Charles Dibdin e Antonio Franconi (RENEVEY, 1977; WITTMANN, 2021).

Dentre os espetáculos comemorativos e festivos promovidos pelo Circo Ítalo Egípcio, houve também a “extraordinária festa cômica em que tomam parte todos os 25 clowns capitaneados pelo famoso e aplaudido Tony, o imbecil”, e que eram anunciados como clowns “ginásticos, acrobáticos, saltadores, jocosos e burlescos” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/06/1888, p.02). Ainda, essa apresentação foi divulgada como um “espetáculo Bizarro” e uma “criação dos irmãos Amato na Europa”, e que convocava o público a “rir de coração e divertir-se” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 30/07/1888, p.04).

Não conseguimos localizar mais informações de como se sucedeu essa função, mas é possível imaginar que toda ela foi pautada na comichidade, mesclando modalidades equestres, acrobáticas e funambulescas às excentricidades dos palhaços. Além disso, essa especulação é válida tendo em vista que para o espetáculo realizado em benefício do palhaço “Tony, o imbecil” semanas depois, foi preparado um “espetáculo de verdadeira gargalhada”, de “rir a não poder mais”, em que somente o beneficiado realizou sete entradas “com bazarria e jocosidade”, sendo elas cenas cômicas diversas e a exibição de 12 saltadores orientados pelo “professor Tony” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 09/08/1888, p.02).

Nesse sentido, é interessante atentar para o fato de que havia intenso protagonismo dos palhaços nos espetáculos circenses do período a ponto realizarem funções exclusivamente cômicas, o que indica que a comichidade era um elemento importante e valorizado na composição dos espetáculos circenses da época tanto por parte dos empresários circenses como, obviamente, por parte do próprio público assíduo ao circo (BOLOGNESI, 2003; LOPES e SILVA, 2023).

Nos vários espetáculos do Circo, diferentes atrações foram exibidas, tendo destaque os elefantes Bosco e Baker, que figuraram em várias apresentações:

POLITEAMA FLUMINENSE

Além de muitas variedades de toda a companhia, Rodolpho Amato apresentará pela primeira vez variadíssimos trabalhos da sua arte e fará executar novas sortes aos elefantes Bosco e Baker, de quem foi ensinador.

Com tantos elementos juntos não admirará se hoje houver uma enchente real no Politeama (GAZETA DE NOTÍCIAS, 01/08/1888, p.06).

O espetáculo no qual estrearam esses animais foi divulgado como sendo o mesmo realizado no Cairo, capital do Egito, no palácio Kediviale, por ordem do vice-rei, que o assistiu com sua esposa e membros da corte. Nele, entrou em cena também o “pequeno e intrépido Alessandrino” com o número *Um Jôquei em Miniatura*, no qual saltava arcos e barreiras com o animal, e com demonstrações de adestramento nas quais apresentou o cavalo Tak em liberdade (GAZETA DE NOTÍCIAS, 01/08/1888, p.06).

Após esse espetáculo, os Amato solicitaram a “Abertura do palco cênico para dar lugar à exibição da espetaculosa e imponente pantomima histórica e militar, de grande aparato, exibida pela primeira vez no Rio de Janeiro intitulada *Os Zulus ou A Morte do Príncipe Napoleão*” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 02/08/1888, p.04). O que se entende com esta abertura do palco é que, para receber a referida pantomima, houve a ampliação do espaço cênico para comportar artistas e animais. Ainda, nesta montagem, dividida em quatro grandes quadros, vários artistas da companhia assumiram diferentes papéis, tendo os diretores Rodolpho e Ferdinando interpretado, respectivamente, “O general inglês” e “o príncipe Napoleão” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 02/08/1888, p.04):

Nunca por uma companhia equestre foi apresentada pantomima de tanto aparato. Nada falta para que o público volte ao circo plenamente satisfeito, pois além dos trabalhos excepcionais dos artistas Rosita de la Plata, Amatos, Tony etc., tem a nova pantomima grandes bailados, combates, música alegre, etc.”(GAZETA DE NOTÍCIAS, 05/08/1888, p.02).

Além desta encenação, os Amato também apresentaram a “fantástica e brilhantíssima pantomima” intitulada *A Casa Encantada* ou *O Talismã do Amor*, popularmente conhecida como *A Flauta Mágica*, “adornada de voos, transformações, visualidades, aparições, visões aéreas, música e cenários a propósito” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 11/08/1888, p.06).

Mesmo comprometido com as funções no Politeama Fluminense, o Circo Ítalo Egípciano trabalhou pontualmente no Teatro Sant’Anna⁵ no dia 26 de agosto de 1888, em um “solene festival” em função do aniversário de falecimento “do grande ator brasileiro João Caetano dos Santos”. Organizado pelo ator Francisco Correa Vasques, esse festival foi dividido em quatro partes, sendo que a segunda delas foi exclusivamente do “grande circo Ítalo Egípciano dos irmãos Ferdinando e Rodolpho Amato”, e as demais compostas por apresentações musicais, recitação e encenações teatrais por diferentes atrizes e atores, entre eles Xisto Bahia e o próprio Vasques (GAZETA DE NOTÍCIAS, 24/08/1888, p.04).

Desta participação, chama a atenção que, curiosamente, João Caetano dos Santos, ator, ensaiador e empresário, considerado uma figura expoente do teatro de cunho nacional, foi um mordaz crítico das apresentações circenses ao alegar que não passavam de mero divertimento e não constituíam função educativa. Além disso, em 1862, se engajou na tentativa de proibir as exibições circenses nos dias de teatro nacional, que ofereciam forte concorrência aos espetáculos teatrais e, obviamente, contavam com grande adesão de público. Quanto a Vasques, também no ano de 1862 protagonizou as cenas *Viva o Circo Grande Oceano!* e *Adeus Circo Grande Oceano!* no palco do Teatro Ginásio Dramático, considerada uma afronta para Caetano e demais partidários do teatro nacional por assumir a figura dramática de Pantaleão, muito recorrente em pantomimas e arlequinadas circenses, e usar jogos de palavras, música, linguagem burlesca e chistosa, acrobacias e mágicas que se assemelhavam às apresentações circenses. Assim, essa participação do Circo Ítalo Egípciano no palco do Teatro Sant’Anna em uma homenagem a João Caetano e produzida por Vasques, que mais parece uma grande ironia, evidencia a constante mescla dos circenses com diferentes artistas (cantores, poetas, músicos, dançarinas, atrizes etc.) em espetáculos de variedades e,

⁵ O teatro Sant’Anna foi inaugurado em 1º de fevereiro de 1872 com a denominação de Teatro Casino Franco-Brésilien e ficava na rua Espírito Santo, n.02 (atualmente n.19 da Praça Tiradentes, esquina com a rua D. Pedro I). Este espaço foi construído para receber exibições de café-concerto e possuía 300 lugares na galeria, 81 cadeiras numeradas, 18 camarotes de primeira e 4 de segunda e 129 varandas. Em outubro de 1880, o teatro é renomeado para Teatro Sant’Anna e passa a ser dirigido por diversos empresários até se tornar propriedade de Paschoal Segreto por volta de 1905, quando passa a ser chamado de Teatro Carlos Gomes (DIAS, 2012).

consequentemente, a constante ocupação dos palcos teatrais pelos circenses desde o início do século XIX.

Mesmo em meio a essa entrada no Teatro Sant'Anna, continuaram com constantes espetáculos no Politeama, sendo que um deles foi curiosamente dedicado ao benefício dos elefantes Bosco e Baker que, na realidade, conforme é possível ler nas propagandas do Circo, ironicamente "solicitaram" a realização do próprio benefício e prescreveram medidas para a participação do público:

Aos habitantes do Rio de Janeiro

Nós, abaixo-assinados, atualmente reinando no Politeama Fluminense com a companhia equestre dos irmãos **Amato**; cavaleiros da sublime ordem do **disparate**, comendadores da ordem do **bom humor**, ministros do estado da Saúde, condecorados com todas as grã-cruzes de Ferro, Madeira e Pedra existentes nos países habitados e desertos, administradores dos departamentos gerais da miséria, membros honorários de todas as sociedades científicas e artísticas da terra inexplorada, etc., etc., etc., **ordenamos o seguinte**:

1°. Que a direção da companhia organize um espetáculo em nosso benefício **non plus ultra** do gênero para sábado 1 de setembro do corrente ano.- 2°. É absolutamente proibido às empresas dos outros teatros do Rio de darem sobre qualquer pretexto espetáculos nesta noite, consagrada ao nosso benefício.- **Sábado 1 de setembro de 1888**.- 3°. Os Sr. proprietários de cafés, confeitarias, hotéis, charutarias e outros estabelecimentos são convidados a fecharem as portas de seus negócios, às 8 horas em ponto, ficando para nós autorizados a despedir os fregueses que se acharem nos respectivos estabelecimentos, participando-lhes assim proceder pelo motivo de quererem assistir ao nosso benefício.- 4°. Às crianças são autorizadas a pôr tudo em desordem e confusão em suas casas, ficando obrigados os pais e parentes a conduzi-las ao Politeama.- 5°. Todo o indivíduo encontrado nas ruas depois das 8 1/2 da noite de **sábado 1 de setembro de 1888**, durante o nosso espetáculo, será preso e posto à nossa disposição, a fim de ser imposta multa conveniente, a menos que consiga se justificar que seus passos eram dirigidos em direção ao Politeama.- 6°. São excetuados do cumprimento do supra indicado as pessoas que possuírem menos de 1\$000, sem o que não se pode obter o bilhete de entrada; aquele que faltar por demora, fica na imprescindível necessidade de passar a noite só e no pálido reino da lua.- 7°. É certo o provérbio que diz: - Quem muito olha a casca não come o fruto. Mas nesta ocasião o provérbio falha e para que não se acredite em uma mistificação, expomos os principais exercícios de nossa invenção.- 8°. Os Srs. farmacêuticos, doutores alopatas e homeopatas, dentistas e mais professores, deveis aliviar as dores dos respectivos enfermos com a seguinte RECEITA: Toma carro, coupé, bondes, caminho de ferro ou outra qualquer condução para irem ao Politeama, sábado 1 de setembro de 1888.- Visto, confere - **Charles Pierre Perez**.- Reconheço verdadeira a firma supra - **ELEFANTE BOSCO**. Por cópia, conforme - **ELEFANTE BAKER** (GAZETA DE NOTÍCIAS, 01/09/1888, p.06. Destaques do original).

Esta criativa “convocatória dos elefantes” evidencia uma forte característica da produção circense do período que é a presença explícita da comicidade nas vinhetas e textos variados divulgados no interior das propagandas dos circos do Brasil do século XIX (DUARTE, 2001). Sendo a imprensa o meio de divulgação principal dos espetáculos e divertimentos nas cidades, os circos publicavam praticamente todos os dias os anúncios de seus espetáculos, e com o Circo Ítalo Egípcio não foi diferente. O jornal *Gazeta de Notícias*, com certeza mediante um contrato entre a empresa circense e o periódico, realizou a publicação de anúncios gigantescos e elaborados graficamente do Circo Ítalo Egípcio, que ocupavam até mesmo uma página inteira do jornal, conforme o exemplo a seguir:



Propaganda do Circo Ítalo Egípcio (GAZETA DE NOTÍCIAS, 07/07/1888, p.04) #paratodomundover

Já no início de setembro, pouco mais de um mês da estreia, o circo passou a comunicar suas últimas funções e que em breve partiria para o Rio da Prata (GAZETA DE NOTÍCIAS, 04/09/1888, p.06). Além deste, na segunda quinzena de setembro de 1888, colocaram em cena uma apresentação que consistiam em realizar “30 exercícios em 3 horas”, sendo eles equestres, ginásticos, acrobáticos, humorísticos e hípicas por todos os artistas da companhia (GAZETA DE NOTÍCIAS, 18/09/1888, p.06). Assim, com essa variedade de funções, o Circo Ítalo Egípcio dos irmãos Amato, depois de realizar mais de 100 apresentações, deixou o Rio de Janeiro rumo a Buenos Aires no dia 24 de setembro de 1888 (GAZETA DE NOTÍCIAS, 19/09/1888, p.06).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Composto de grande elenco de artistas e animais, ocupando circos estáveis e teatros, apresentando grandiosos espetáculos em homenagem

a artistas e países ou com temas medievais ou todo protagonizado pelos palhaços ou mesmo somente pelas mulheres da companhia, o Circo Ítalo Egípciano, em apenas três meses na capital do Império em 1888, misturou-se numa fervilhante interação com diversos elementos que compunham a realidade do período.

Tendo por base a ótica de como se produzia e quais eram as características e realizações da companhia dos irmãos Amato no Brasil oitocentista, temos que a dramaturgia e os processos de composição do fazer circense do século XIX são tão ricos e complexos como os dos tempos atuais.

A inventividade pulsante das produções circenses atuais caracteriza-se como a continuidade de uma produção artística que é por natureza permanentemente inventiva, contemporânea e inovadora em seus processos, criações, incorporações, conceitos, entrelaçamentos e formas. Tudo o que parece ser novo nas criações circenses de hoje, mesmo podendo realmente não ter precedentes na história do circo, constitui o mecanismo essencial do fazer circense, ou seja, sempre ser novo.

Assim, reforçamos a importância de compreender a magnitude desse e de outros empreendimentos circenses que aqui estiveram, suas incorporações e misturas, a logística de composição de seus espetáculos, suas atrações e, principalmente, observar que o Circo Ítalo Egípciano, a exemplo de vários outros, carrega simultaneamente em seus processos artísticos e organizacionais continuidades e transformações.

Se a história do circo **do e no** Brasil vive ainda atrás das cortinas, que possamos cada vez mais descortiná-la em vista de conhecê-la e divulgá-la para as pessoas em geral e, principalmente, para aquelas e aqueles que trabalham de alguma forma com as artes circenses. E que, com as cortinas abertas do passado circense, possamos acessar uma história múltipla e permeada por diversificadas trajetórias, produções e realizações e, conseqüentemente, contribuir com uma ampla visibilidade da(s) história(s) do(s) circo(s) em nosso país.

Enfim, conhecer como os circos se produziam no Brasil ao longo da história contribui para a compreensão da vastidão das práticas e saberes circenses, e para dimensionar com um olhar mais amplo e crítico os percursos, processos, formas e características dessa arte na atualidade. Que as cortinas se abram a cada dia para olharmos para a história do circo no Brasil, suas e seus protagonistas e suas realizações espetaculares e criativas.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O Perigo de Uma História Única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus/Códex, 2004.

_____. **BINÓCULO**, Rio de Janeiro, 29/09/1881.

BOLOGNESI, Mário. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

CERTEAU, Michael de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DAY, Dave; ROBERTS, Margaret. "Representing The Life Course of a Nineteenth-Century Aquatic Entertainer Through Different Modes of Expression" In **Repertório**. Ano 23, n.34, p.114-141, 2020.

DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio do Século XVIII ao Século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DUARTE, Regina Horta. **O Circo em Cartaz**. Belo Horizonte: Einthoven Científica, 2001.

FERREIRA, Diego Leandro; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho, SILVA, Erminia. **Segurança no Circo: questão de prioridade**. Várzea Paulista: Fontoura, 2015.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 01/06/1888, 12/06/1888, 24/06/1888, 28/06/1888, 29/06/1888, 06/07/1888, 07/07/1888, 09/07/1888, 13/07/1888, 16/07/1888, 21/07/1888, 26/07/1888, 30/07/1888, 01/08/1888, 02/08/1888, 05/08/1888, 09/08/1888, 11/08/1888, 24/08/1888, 01/09/1888, 04/09/1888, 05/09/1888, 18/09/1888, 19/09/1888.

LOPES, Daniel Carvalho. **A Contemporaneidade da Produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872**. 2015. 84 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio d Mesquita Filho". São Paulo, 2015.

LOPES, Daniel de Carvalho. **Os Circenses e Seus Saberes Sobre o Corpo, Suas Artes e Sua Educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica**. 2020. 196 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo/USP. São Paulo, 2020.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. **Um Brasil de Circos: a produção da linguagem circense do século XIX aos anos de 1930**. Campinas: Circonteudo/Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo (2019), 2022.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. "Augusto Rodrigues Duarte: um palhaço entre versos, jornais e jocosidades no Brasil oitocentista" In **Urdimento**. V.1, p.1-28, 2023.

LOSADA, Camila. "Mujeres del Circo de Fines del Siglo XIX y Principios del Siglo XX em Argentina: la vida de carpa entre la libertad y la resistencia" In **Telondefondo - revista de teoría y crítica teatral**. V.1, p.123-142, julio-diciembre, 2021.

LUCA, Tania Regina de. "História do, Nos e Por Meio Dos Periódicos" In. BASSANEZI, Carla (org.). **PÍNSKY, Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, p.111-153, 2008.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. "Circo e Gênero: as mulheres e suas possibilidades de existência simbólica e material" In. INFANTINO, Julieta (org). **A Arte do Circo na América do Sul: trajetórias, tradições e inovações na area contemporânea**. São Paulo: SESC, p.44-61, 2023.

ONTAÑÓN, Teresa Barragán; DUPRAT, Rodrigo Mallet., BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. "Educação Física e Atividades Circenses: o estado da arte" In. **Movimento**. Porto Alegre: v.18, n.02, p.149-168, abr/jun de 2012. Acesso em 07 dez. 2022.

RENEVEY, Monica J. (Org.). **Le Grand Livre du Cirque**. Genebra: Edito-Service: Bibliothèque des Arts, 1977.

ROCHA, Gilmar. "Circo no Brasil – estado da arte" In. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. São Paulo: v.1, n.70, p.51-70, 2010.

ROCHO, Lara. **Senhoras e Senhores, Respeitável Público: Albano Pereira e seus circos estáveis em Porto Alegre, 1875-1887**. 2018. 220 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRG. Porto Alegre, 2018.

SEIBEL, Beatriz. **Vida de Circo, Rosita de La Plata: una estrella argentina en el mundo**. Buenos Aires: Editora Corregidor, 2012.

SILVA, Erminia. **Respeitável Público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Erminia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Itaú Cultural; Editora WMF Martins Fontes, 2022.

WITTMANN, Matthew. "The Origins and Growth of the Modern Circus" In. ARRIGHI, Gillian; DAVIS, Jim. **The Cambridge Companion to the Circus**. Cambridge University Press, 2021.

CIRCO, EDUCAÇÃO E JUVENTUDE: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *AMAZÔNIA*

SYOUTH CIRCUS AND EDUCATION: AN EXPERIENCE REPORT ABOUT THE CREATIVE PROCESS OF THE AMAZÔNIA SHOW

Nilo Silva Pereira Netto¹

Felipe da Silva Dias²

Julia Pinezi³

Kauan da Silva Freitas Dias⁴

¹ Doutorando em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR). Professor de Educação Física da Rede Estadual de Educação do Paraná no Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro, Curitiba. Professor da graduação em Pedagogia da Faculdade de Pinhais (FAPI). Palhaço e produtor cultural. E-mail: nilonetto@gmail.com.

² Estudante de Educação Física na Faculdade Anchieta de Ensino Superior do Paraná (FAESP). Aluno do curso livre em circo do CECA Guido Viaro.

³ Estudante de Ensino Médio do curso de Formação de Docentes Integrado no Colégio Estadual Paulo Leminski, Paraná. Aluna do curso livre em circo do CECA Guido Viaro.

⁴ Estudante de Ensino Médio do curso de Formação de Docentes Integrado no Colégio Estadual Paulo Leminski, Paraná. Aluno do curso livre em circo do CECA Guido Viaro.

RESUMO

O artigo relata uma experiência pedagógica e de criação do espetáculo *Amazônia*, no contexto do curso livre infantojuvenil de circo oferecido à comunidade escolar pelo Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro, instituição pública no estado do Paraná. O texto apresenta uma redação compartilhada entre o educador e um grupo de educandos e educandas, que abordam a experiência em três momentos. No primeiro momento, apresenta-se as inspirações teóricas para o trabalho. No segundo, traz-se os elementos didáticos e a organização das dinâmicas desenvolvidas durante o ano. E por fim, relata-se a escrita cênica circense, seu processo e resultado no encontro com o público.

ABSTRACT

The article reports a pedagogical experience and the creation of the spectacle Amazônia, in the context of the free children's and youth circus course offered to the school community by the State Center for Training in Arts Guido Viaro, a public institution in the state of Paraná. The text presents an essay shared between educator and a group of students, who approach the experience in three moments. In the first moment, the theoretical inspirations for the work are presented. In the second, there are the didactic elements and the organization of the dynamics developed during the year. And finally, we report the scenic circus writing, its process and result in the meeting with the public.

Palavras-chave:

pedagogia das atividades circenses; escrita cênica; dramaturgia.

Keywords:

pedagogy of circus activities; scenic writing; dramaturgy.

INTRODUÇÃO

O circo é uma manifestação artística historicamente consagrada. Espaço polissêmico e polifônico, traz em si variados sentidos e significados, suas práticas permanecem mutáveis e rizomáticas, dialogando com inúmeras esferas culturais, artísticas, políticas, sociais e educacionais (LOPES; SILVA; BORTOLETO, 2020).

O circo é diverso. Os circos itinerantes de lona; as escolas de formação de profissionais em circo; o circo na praça, na rua, no teatro, no semáforo; o circo social; o circo nas escolas da educação básica ou do ensino superior como conhecimento curricular; o circo como possibilidade de lazer e exercício físico; a palhaçaria em seus diferentes desenvolvimentos – da rua, ao picadeiro, passando pelo teatro, pelos hospitais, campos de refugiados, pela televisão, redes sociais e até juizados. A linguagem circense se mostra tão múltipla e diversa que defini-la se torna, como sua própria linguagem, um calculado risco.

Nesta oportunidade, propomos um recorte muito específico dentro desse universo a ser relatado: uma experiência pedagógica, realizada com jovens partícipes de um curso livre em circo, que culmina com a criação de um espetáculo nominado *Amazônia*, levado ao público em dezembro de 2019.

O curso livre que aqui tratamos acontece no Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro⁵, em Curitiba, unidade descentralizada da Secretaria de Estado da Educação do Paraná cujas atividades centrais consistem em ofertar: 1) Formação continuada em arte para professores e professoras da Rede Estadual de Educação, oferecida tradicionalmente em cursos de curta duração contemplando as artes visuais, a música, a dança, o teatro e áreas correlatas como o circo, o cinema, a literatura e a fotografia; 2) Cursos de curta duração nas referidas áreas artísticas voltados à Formação de Docentes Integrado (FDI), curso técnico de nível médio, outrora conhecido como magistério, no interior da disciplina Prática de Formação; 3) Cursos livres anuais abertos à comunidade, divididos em públicos por faixas etárias em áreas como música, teatro, dança, circo, mosaico e artes visuais.

No espaço, o circo está inserido desde 2014, atendendo ao público nas três frentes de trabalho do centro. Dentro da proposta do curso livre, a comunidade que participa das aulas tem idades entre 11 e 18 anos, dividida em duas turmas, organizadas por aproximação etária, experiências anteriores ou alocação de horários e vagas. A experiência com o espetáculo *Amazônia* ocorreu com a turma em que se encontravam por maioria os educandos e educandas mais experientes na modalidade, com idades variando entre 13 e 18 anos, sendo estudantes do ensino fundamental, médio e de FDI – de maioria advinda de escolas públicas da região.

Neste texto realizamos o relato atravessando três momentos. No primeiro, apresenta-se as inspirações teóricas fundamentais para o trabalho. No segundo, traz-se os elementos didáticos e a organização das dinâmicas

⁵ Também referido como CECA Guido Viaro, Centro de Artes ou apenas Guido Viaro.

desenvolvidas durante o ano. E por fim, relata-se a escrita cênica circense, seu processo e resultado no encontro com o público.

Para o intento lançamos mão de uma forma de autoria compartilhada entre educador e educandos. Talvez inusual por incluir estudantes de nível médio e inicial da graduação no processo autoral e reflexivo, mas para o contexto nos pareceu apropriado imprimir esse risco à aprovação acadêmica. Assim, o compartilhamento da escrita deste texto procurou se aproximar do processo da escrita circense do espetáculo em tela, trazendo para a narrativa não apenas o olhar do docente, mas a contribuição de outras três figuras que se destacaram no processo: um estudante de licenciatura em Educação Física que acompanhou o andamento das aulas como processo de pesquisa do mesmo, e outros dois sujeitos, um aluno e uma aluna do curso livre que também haviam passado pelos cursos de curta duração oferecidos ao FDI, onde eram estudantes na época.

INSPIRAÇÕES TEÓRICAS

No devir das artes circenses no Guido Viaro foram muitas as referências teóricas que serviram como portôs⁶ literários para as ações pedagógicas da instituição. A pedagogia histórico-crítica (MARSIGLIA; MARTINS; LAVOURA, 2019), a psicologia histórico-cultural (MARTINS, 2016) e a metodologia crítico-superadora (COLETIVO DE AUTORES, 1992) são abordagens-chave do campo político-filosófico, educacional, artístico, psicológico e disciplinar que dão sustentação à compreensão da realidade escolar, do currículo, e da possibilidade de inserção do circo como elemento da cultura corporal e da educação estética, passível de escolarização. Na Rede Estadual do Paraná o circo é identificado no currículo oficial desde o ano de 2008, notadamente nos componentes arte (o que referimos como educação estética) e educação física (o que referimos enquanto abordagem da cultura corporal). Sua expressão mais proeminente está na Educação Física.

Ao nos inclinarmos às leituras do circo temos como ponto de partida fundamental a discussão de Rodrigo Mallet Duprat e Marco Antônio Bortolero (2007) quando afirmam e descrevem a gradual transição da maneira de transmissão dos saberes circenses, hoje mais diversa, não mais restrita à socialização oral e familiar, mas também inseridas em novos e diferentes contextos, das escolas especializadas em formação artístico-profissional até as propostas pedagógicas escolares. Para a dupla, esse fato permitiu a abertura desse universo artístico à profissionais e estudiosos das mais diferentes áreas, incluindo a Educação Física, viés a partir do qual o circo chega no Guido Viaro.

Compreendendo essa abertura, na investigação para solidificar as bases da *práxis* pedagógica realizada no centro de artes, buscando trazer subsídios teóricos para o trabalho em geral, mas também para a especificidade da atuação com a juventude, a contribuição de

⁶ Portôs (ou portô, no singular), do francês *porteurs*, significa portadores. O termo é utilizado para nomear na cultura circense a pessoa cuja função é servir de apoio (de base) a outro corpo na execução acrobática, no solo ou aérea.

Mário Fernando Bolognesi (2001) trouxe importantes reflexões sobre a linguagem circense que tem o corpo como princípio.

A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco. O corpo não é uma **coisa**, mas um organismo vivo que desafia seus próprios limites. O artista tem consciência da possibilidade do fracasso, que pode se dar em qualquer espetáculo, independentemente de todo treino e de toda perícia. A queda do trapézista em seu desempenho não é apenas imagem ficcional. O que o público presencia é a construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação. No momento seguinte, o espetáculo é **interrompido** e o público é acometido pela descontração da **performance** dos palhaços. O corpo feito espetáculo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para se mostrar em sua grandeza contraditória, no jogo incessante entre o sublime e o grotesco. Espetacularmente, ele se desnuda para revelar toda a sua potencialidade. O fracasso é evidente, para ser superado, no momento seguinte, com o riso dos palhaços. A morte está presente nos mais diversos números de acrobacias. Os ginastas dão ao corpo a dimensão de grandeza que o espírito humano, em sua história, raras vezes reconheceu. O corpo sublime, no chão ou nas alturas, desafia, em forma de espetáculo, as leis naturais. O circo trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular (BOLOGNESI, 2001, p. 103, grifos do original).

Um corpo que é plataforma específica da pesquisa, da sensibilidade, da expressão e da especial relação com o público que se estabelece no circo de forma singular. Um corpo que se afeta e busca afetar na relação com o público, que busca modificar a respiração da plateia, que oferece o risco de si à fruição de outrem.

O circo, por outro lado, também manifestava sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo e, ao contrário da valorização dos atos intelectualistas do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia humana, seja pela via do sublime, seja pela do grotesco. No ambiente do século XIX, o circo reservou à mulher um lugar de destaque, e a graça feminina, nos exercícios da Alta Escola, associou-se aos movimentos do cavalo. O mito da criatura frágil foi testado diante da força instintiva do animal (BOLOGNESI, 2001, p.104).

Em sentido aproximado, Philippe Goudard (2009) afirma que o processo artístico de se colocar em perigo, na cena do circo, revela um aspecto particular. Sendo simbólico ou real, como na maior parte do tempo é, o risco é traço marcante da linguagem circense: o artista joga com o risco e conjura a morte.

Outra inspiração teórica que auxilia a compreender a ação corporal neste contexto está em Bruno Tucunduva (2020) que traz a ideia das qualidades expressivas do circo. Essas qualidades são usadas no trabalho metodológico

do autor como fundamentos para articular a educação gestual dos sujeitos às dimensões histórica, cultural e social do circo, como também para tematizar a criação cênica de base técnica. São elas: o sublime, o grotesco, o risco e o cômico.

Nas palavras do autor, o sublime expressa a precisão, o exímio domínio sobre o movimento. O grotesco, a intenção de gerar desconforto no espectador. Expressa o incomum, o anormal, o bizarro, o esquisito. O risco, a poética do ousar, de fazer enfrentando as limitações e potências da realidade humana. Em cena, evoca intencionalmente a dubiedade entre a chance do fracasso e a incerteza do triunfo. O cômico como jogo com o público baseado no absurdo, na dilatação humorística do corpo, no ridículo e no desajustado. Interpreta a incapacidade ao executar ações simples de modo exageradamente complexo (TUCUNDUVA, 2020).

Essas características constituem, em nossa compreensão da leitura do autor, o ato de circular. O circular, verbo que conjuga a prática circense ou a ação criativa cênica em circo, sintetiza a expressão de si a partir dos recursos técnicos, estéticos, poéticos e expressivos do circo (TUCUNDUVA, 2020).

ELEMENTOS DIDÁTICOS

As formulações acima citadas caminharam como numa corda bamba dialética entre a sustentação e a provocação dos trabalhos realizados durante o ano. A organização do trabalho em pedagogia das atividades circenses, nessa experiência, enquadra-se por aproximação, na compreensão apresentada por Pérez Gallardo (2003) citada por Duprat e Bortoleto (2007) na qual relatam a existência de três formas de aplicação dos conteúdos circenses no âmbito escolar: a vivência, a prática e o treinamento. Não sendo papel da escola tratar da terceira forma, resta à instituição abordar apenas as duas primeiras, sendo a vivência o elemento prioritário curricular.

Assim sendo, a educação física escolar fica responsável pelo espaço de "vivência", tendo como objetivo central colocar os alunos em contato com a cultura corporal [...]. Ainda na escola, no entanto nas atividades extracurriculares, podemos dar um maior refinamento no trato do conhecimento, dessa forma estaríamos trabalhando a "prática", um espaço de livre organização dos alunos, em que eles escolhem os conteúdos e/ou elementos da cultura corporal que foram vistos na aula de educação física (em forma de vivência) e que despertaram maior interesse neles. O objetivo do professor de educação física para esse espaço é fazer com que os alunos aprendam a dominar e estabilizar as técnicas de execução dos conteúdos escolhidos. Aqui se aumenta o tempo de experimentação e existe uma maior preocupação com a técnica (DUPRAT E BORTOLETO, 2007, p.176, destaques do original).

A vivência experienciada no curso livre em circo que aqui tratamos, aproxima-se da ideia supracitada de prática circense do ponto de vista técnico. Todavia, na acepção pedagógica, preferimos referi-la como complementação curricular – uma vez que o circo é previsto no currículo do estado do Paraná.

Em publicação posterior, Duprat (2014) aprofunda o debate sobre os diferentes níveis de envolvimento, engajamento e aprendizagem no campo circense. Inspirado por Emmanuel Wallon (2009) retrata quatro níveis de prática e domínio dessa linguagem: descoberta, controle, domínio e virtuosismo. Nesses termos, o contexto que aqui apresentamos, trata de um trânsito entre a descoberta e o controle. No estágio do controle, segundo o autor, objetiva-se expandir a experiência nas práticas circenses, buscando apropriação técnica e de elementos conceituais a partir do trabalho com habilidades básicas. O trabalho pedagógico deve cooperar com o desenvolvimento do potencial criativo e expressivo, realizando debates sobre projetos estéticos, bem como sobre temas transversais que contribuam com o desenvolvimento integral dos participantes (DUPRAT, 2014).

Na atividade em questão, a compreensão justificadora de sua inserção na comunidade advoga que o circo é um saber desenvolvido historicamente pelo conjunto da humanidade e que, enquanto tal, deve ser socializado na escola e em espaços de complementação curricular. Assim, as ações do curso ocorrem em contraturno escolar com o público infantojuvenil, sob a dinâmica da exploração das potencialidades expressivas do circo, tendo o corpo diverso como plataforma. As atividades são conduzidas de modo a favorecer a apropriação do circo como linguagem corporal do risco transiente entre o sublime e o grotesco.

No CECA Guido Viaro as aulas de circo ocorrem semanalmente, no turno da tarde, sendo uma sessão de 1h45 para cada uma das turmas, divididas geralmente por faixas etárias aproximadas. Metodologicamente, o curso possui dois momentos no ano. No momento inicial, parte-se da prática social, dos domínios pretéritos dos alunos e alunas e segue-se com a vivência de elementos circenses: malabarismo, acrobacias, encenação e equilibrismo. No segundo momento – usualmente condizente com o final do primeiro semestre, segue-se com o processo de experimentação, vivência e insere-se a possibilidade de aprofundamento da pesquisa das disciplinas circenses, das possíveis formas de expressar-se por meio do circo e das temáticas candentes aos grupos. Essas temáticas podem vir a conceber montagens, processos expressivos ou espetáculos. Dentre os objetivos principais do curso, destacamos:

Proporcionar a experimentação corpórea dos elementos básicos do circo: a acrobacia de solo e aérea, o malabarismo, o equilibrismo e a encenação em suas distintas expressões no mundo do circo. Desenvolver a consciência e a potencialidade expressiva do corpo, o posicionamento crítico a partir dos elementos circenses, a percepção da arte como trabalho criativo livre e emancipatório. Fornecer elementos para a pesquisa corporal-cênica liberta, sem imperiosidade em relação à produtos artísticos finalizados, focando nos processos de experimentação, compreensão e aprendizado de saberes circenses (PARANÁ, 2019a, p.01).

No ano de 2019 os trabalhos procuraram seguir esta métrica com as duas turmas, buscando equalizar as diferentes experiências de alunos e alunas, com tempos de prática diferentes e interesses por vezes distintos.

Nesse período enfatizou-se o trabalho com a segurança de si, do outro e dos equipamentos; a improvisação como técnica corporal-cênica, explorada por meio de jogos clownescos, malabarísticos e contato improvisação; e as acrobacias de solo e aéreas como desafios físico-expressivos.

Na fala desses cursistas aparece o reconhecimento das habilidades envolvidas nas disciplinas circenses como nas relações entre força, equilíbrio, bilateralidade, flexibilidade, expressividade, o malabarismo e acrobacias, assim como a utilização do jogo como método de ensino. Além disso, outras questões como a segurança, o respeito e a liberdade de criação são destacadas por essas narrativas:

O cuidado pelos alunos era indissociável aos momentos de prática, trazendo sempre a importância do respeito ao corpo do outro e aos seus próprios limites. Estimulando o progresso gradual e entendendo o processo de cada aluno em sua individualidade. Deixando em liberdade a criação artística sem a limitação de erros e acertos, mesmo mantendo sempre a orientação e zelo pela integridade corporal e mental dos alunos. Tudo isso de forma dinâmica, apresentando os conteúdos circenses em forma de jogos (AUTORA A)⁷.

Nas rodas de conversa inicial e final com as turmas, debate-se uma infinidade de assuntos. Comumente, ao nos aproximarmos do final do primeiro semestre ou no início do segundo, questiono os grupos de educandos e educandas a respeito de seu interesse em promover o encontro daquilo que temos aprendido e estudado juntos, com o público. Estimulando-os a posicionarem-se livremente, debaterem com argumentos e contra-argumentos, apoiarem-se e enfim, assim que maturada uma posição desses grupos, define-se: apresentar-se ou não. No referido ano os dois grupos do curso de circo optaram pelo sim: “levaremos nossos estudos ao público”.

ESCRITA CÊNICA: O PROCESSO CRIATIVO

Uma vez decidido que iríamos iniciar uma montagem, colocamos em debate o processo criativo. Questionamos os grupos: Sobre o que o circo pode falar às pessoas? O que gostaríamos de falar ao público com nossos corpos? O grupo mais experiente – cujo trabalho relatamos nesse texto – chegou na temática Amazônia. No ano em questão sofremos no Brasil um período prolongado de queimadas na região com repercussão internacional. Evidente que essa preocupação atravessou a juventude e o tema veio à baila. No programa do espetáculo descrevemos esse processo assim:

Eles e elas, como protagonistas dos seus tempos chegaram onde a vida habita, abunda, queima, mas resiste! E então, passamos a partir da coletivização das ideias a construir esse processo que vocês assistirão hoje! Deixe-nos ir... Venham conosco (PARANÁ, 2019b).

⁷ Os trechos em forma de citação longa se referem a declarações diretas de participantes do processo aqui relatado, captadas via questionário aberto, e que nesta oportunidade são também colaboradores e colaboradoras da escrita deste texto.

O método de escolha dos temas e subtemas consiste em uma roda, um papel grande ao centro, e quem tem uma ideia ou proposta vai ao centro e escreve. Após essa rodada olhamos para o mosaico de temas, percebemos quais se repetem, quais podem ser aglutinados, defendem-se as ideias para um ou outro assunto, argumenta-se e define-se por uma palavra-chave que tematizará o processo. Amazônia escolhida como tema, o próximo passo foi entender o que, sobre o assunto, gostaríamos de abordar. Num exercício de associação de palavras, o grupo escreveu termos que o tópico lhe sugeria. Nesse novo mosaico, circulamos o que achávamos positivo, sublinhamos o que nos parecia negativo e seguimos debatendo, buscando trazer para o centro da conversa as impressões que aquele coletivo prestes a ser tornar elenco tinha sobre o assunto. Nos encontros seguintes, o mosaico permanecia conosco como síntese, como fonte de imagens e inspirações.

Algumas das palavras que apareceram no cartaz/mosaico, dentre as circuladas como positivas: harmonia, animais, amor, iluminação, fiscalização, sonoridade, vida, índios, aves, água, mata, beleza, verde, música, juventude, peixes, salvação, oxigênio, pássaros, cultura, compaixão, corpo, rio, hidrografia. Negativas: fogo, terror, caos, dor, poluição, desmatamento, podridão humana, fiscalização, crise ambiental, medo, morte, fumaça, fim do mundo. A palavra futuro aparece seguida de ponto de interrogação. E a partir dessa pergunta estabelece-se um debate sobre o questionamento e o quanto o futuro das novas gerações parecia estar sendo aniquilado pelo fogo e negligência humana diante de nossos olhos. Essa palavra, mais tarde, fecharia o espetáculo na cena final, mas aqui ainda não sabíamos disso.

O CECA Guido Viaro tem um espaço físico deveras privilegiado, amplo e com diversos ambientes, contando inclusive com um auditório, que consideramos o nosso teatro. Todavia, como teatro, o espaço é razoavelmente limitado estruturalmente. Um desses limites é a impossibilidade de instalação de aparelhos aéreos no local. Uma tempestade havia interditado parcialmente alguns ambientes do Centro de Artes e o desejo do elenco de inserir nesse espetáculo um número de aéreos nos colocou a pensar em outras explorações do ambiente.

Estabelecemos então a ideia de intervir em toda espacialidade do prédio, tornando-o espaço cênico por completo e fazer imergir o público em uma instalação, em uma experiência que os levasse a sentir o que tínhamos a expressar de formas diversas, para além da apreciação visual. Separamos no decorrer dos encontros novos cartazes em que cada um representava um dos espaços que utilizaríamos. Neles, anotávamos o que realizaríamos nos lugares, quais habilidades circenses usaríamos e o que gostaríamos de promover como sensação na plateia. Cores de luzes, fumaça, calor, sons, músicas. Onde ocorrem os números, onde se acomodam as pessoas do público. Quem faz o quê, quando, de que forma. Direção, atuação, produção, cenografia, iluminação, sonoplastia, figurino e maquiagem. Dessa forma, por meio de uma motivação temática e uma concepção de linguagem para o espetáculo, fomos revisitando as possibilidades de circular em cada um dos lugares – a partir daquilo que havíamos vivenciado nas aulas, mas também a partir de improvisações e pesquisas de novos elementos, em um processo

permanente de investigação. Esse caminho culminou em um espetáculo de quatro atos, realizado em dezembro em única apresentação, com 17 pessoas no elenco e público aproximado de 100 pessoas em que a conjugação dos elementos artísticos, técnicos e estruturais deu conta de contemplar qualidades expressivas do corpo circense em cena.

Estávamos em um momento de grandes queimadas na Amazônia, o que desencadeou a grande motivação para o tema do espetáculo. As pessoas estavam todas se mobilizando na internet com grandes discussões sobre isso, e o espetáculo foi a maneira de expressar os nossos sentimentos por tudo que estava acontecendo, e também de tentar conscientizar outras pessoas sobre a importância da natureza para nossa própria sobrevivência (AUTORA A).

As cenas ficaram ricas em significados, os sons, cheiros, tudo tornava o ambiente mais próximo possível de nossas ideias ali em prática (AUTOR B).

Desde a escolha do tema foi separado números e especialidades que os estudantes se familiarizavam, onde foi apresentado diversos desafios para construção do espetáculo e disto veio surgindo ideias e formulando o espetáculo (AUTOR C).

O **primeiro ato** foi realizado no prédio principal. O público ao entrar se deparou com baixa luz e colorações vermelhas. O som do fogo queimando a mata e o cheiro de queimado produzidos davam a aclimação do ambiente para acolhida da plateia que se espalhou pelo espaço. Duas liras posicionadas nos aparelhos pendurados na estrutura do mezanino. Iniciam a primeira cena intitulada *Revoada das Aves* na qual desenvolveram suas rotinas em ares coléricos, vestiam-se de roupas queimadas. Ao findarem, uma criatura bufônica aparece na interação improvisada com o público conduzindo-o para a segunda cena chamada *O Incêndio se Espalha*. O bufão se dirige a uma estante⁸ e começa a inserir bolas vermelhas e alaranjadas manipulando-as no aparelho, enquanto outras atrizes tomavam-nas e realizavam malabarismos com improvisos espalhando-se por entre o público.

Logo na sequência, no **segundo ato**, o bufão conduziu o público que se senta espalhado pela sala de música – espaço onde estavam instalados os aparelhos aéreos. O elenco desacordado pelo chão, o som das chamas, o calor na sala, o cheiro de queimado, a fumaça e as luzes vermelhas dão o cenário. A cena intitula-se *A Subida das Chamas* é feita por aerialistas desenvolvendo rotinas, curtas e intercaladas, de subidas e imagens de voos em dois tecidos acrobáticos.

O bufão, a partir do improviso, conduz o público aos assentos do auditório para o **terceiro ato**. O elenco espalhado no chão, inconsciente no palco. As folhas, espalhadas por todo o prédio, conduzem ao cenário: pedaços de árvores reais destruídas, galões de gasolina e fumaça intensa. As luzes vermelhas dão lugar ao azulado e ao verde marcante. Ao principiar da música inicia-se a cena *A Floresta Emerge*: o elenco que está no chão

⁸ A referida estante é uma adaptação produzida pelo educador para realização de malabarismos por pessoas cegas ou de baixa visão. Essa adaptação é inspirada no trabalho de Viktor Kee (Ucrânia) e Otávio Fantinato (Brasil).

desperta lentamente. São dois trios, possuem bastões nas mãos que ligam uns aos outros e a partir dessa estrutura improvisam movimentos em uma rotina expressiva⁹, forte e reconfortante. Na sequência a cena *A Força da Natureza* entra no palco, intercalando dança e acrobacia de solo entre uma dupla de atrizes e um grande grupo de acrobatas de solo, em que a conexão – ora da dupla, ora do grupo – ensinam a ideia de união, fortalecimento, verticalidade.

O **ato final** é nomeado *Manif(lor)esto* e o bufão retorna à cena. É cercado pelo elenco que entra pela lateral do palco ao canto de *O Canto do Guardiã*, um toré do povo Kariri-Xokó. Enquanto dançam em círculo em volta do bufão, este retira seu figurino, sua maquiagem e se levanta. A roda vai ao chão. Ouve-se a introdução de violão: é Cartola (1976) com *Preciso me Encontrar*. A roda se une no chão e fecha-se no ator que está ao centro. Este recebe uma atriz que, da sua segunda altura¹⁰, exhibe um cartaz vertical que traz como escrito a palavra futuro. Do fundo do palco o elenco que se levantara adentra com novos cartazes onde se lê: “Quero assistir ao sol nascer”, “Ver as águas dos rios correr”, “Ouvir os pássaros cantar”, “Eu quero nascer”, “Quero viver” (CARTOLA, 1976). Blackout¹¹.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecemos que descrever processos, cenas, sensações e desejos artísticos frente da responsabilidade do circar diante do público enfrenta nesse texto um duro desafio. Entretanto, partilhar formas de criação, amplas e compartilhadas, ainda que com seus severos limites, pode não apenas inspirar caminhos em arte, como também fortalecer propostas pedagógicas que compreendam o circo como elemento formativo, emancipador e instrumento de voz da juventude.

No fechar das cortinas, pode-se afirmar que o processo protagonizado pelo referido grupo de jovens vai ao encontro dos objetivos pedagógicos previstos no curso e instituição, progredindo do campo da descoberta vivencial à ideia de prática circense, de domínio – nos termos anteriormente conceituados – com incursões mais profundas nos elementos curriculares, extrapolando diálogos entre diferentes temáticas e suas formas expressivas mais comuns.

O circo como ato de fala. O corpo em risco. O circo em corpo. Na experiência vivenciada, avança-se no desafio de apropriação dos elementos técnico-expressivos em articulação com sua finalidade histórica primordial: a produção de sensações no respeitável público. E a partir dessa provocação, o grupo mobiliza corpos, luzes, sons, cores, ideias, vestimentas, palavras e aromas para fazer ecoar suas reflexões.

⁹ A plataforma para essa improvisação advém de um exercício de pesquisa de expressão corporal que nos fora apresentado por Marcelo Mamute durante o curso *Malabarismo Como Dispositivo Para o Jogo* ministrado pelo artista durante o IV Seminário Internacional de Circo, UNICAMP, 2018.

¹⁰ Na acrobacia circense de solo, usualmente nomeia-se segunda altura a subida de uma pessoa sobre os ombros de outra. Na ocasião, o ator é o portô de uma atriz que, ao subir em seus ombros e posicionar-se em pé, apresenta o cartaz em papelão marrom, queimado pelas bordas, com a escrita feita em preto, de linhas grossas, aparentando ter sido grafada por carvão.

¹¹ Imagens do espetáculo poderão ser vistas em: <https://cutt.ly/9he5NQh>. Acesso em 03/03/2021.

Ao levar jovens de um contexto educativo, não-profissionalizante, a perceber o ato de circar como linguagem, como voz, como plataforma de expressão artística, consciente e intencional, como uma forma de posicionamento político e público diante das problemáticas sociais e das preocupações humanas vitais, esse relato afirma que a espetacularização do circo neste contexto é elemento enriquecedor no processo de formação humana e na constituição de sujeitos crítico-transformadores.

REFERÊNCIAS

- BOLOGNESI, Mário Fernando. "O Corpo Como Princípio" In **TRANS/FORM/AÇÃO**: Revista de Filosofia, v.24, n.1, 2001.
- CARTOLA. "Preciso me Encontrar" In: **Cartola**. Rio de Janeiro: EMI, 1976.
- COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do Ensino de Educação Física**. São Paulo: Cortez, 1992.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e Particularidades da Formação do Profissional Circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior**. 365 f. Tese (Doutorado). Curso de Educação Física, FEF, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. "Educação Física Escolar: pedagogia e didática das atividades circenses" In **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v.28, n. 2, 2007.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet; PÉREZ GALLARDO, Jorge Sergio. **Artes Circenses no Âmbito Escolar**. Editora Ijuí: Unijuí, 2010.
- GOUDARD, Phelippe. "Estética do Risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado" In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O Circo: no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Ermínia; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. "Dentro e Fora da Lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo" In **Repertório**, v.1, n.34, 2020.
- MARSIGLIA, Ana Carolina Galvão; MARTINS, Lígia Márcia; LAVOURA, Tiago Nicola. "Rumo à Outra Didática Histórico-Crítica: superando imediatismos, logicismos formais e outros reducionismos do método dialético" In **Revista HISTEDBR On-Line**, v.19, 2019.
- MARTINS, Lígia Márcia. "Desenvolvimento do Pensamento e Educação Escolar: etapas de formação de conceitos à luz de Leontiev e Vigotski" In **Fórum Linguístico**, v.13, n.4, p.1572-1586, 2016.
- PARANÁ. **Programa do Espetáculo Amazônia**. Direção Nilo Netto. Auditório Beto Lima do Centro de Capacitação em Artes Guido Viaro, Curitiba, 2019b.
- PARANÁ. **Proposta Pedagógica do Curso Livre em Circo**: Centro Estadual de Capacitação em Artes Guido Viaro. Secretaria de Estado da Educação, Curitiba, 2019a.
- TUCUNDUVA, Bruno Barth Pinto. "O Que é 'Circar'? Fundamentos para metodologia de iniciação ao circo" In **Repertório**, v.1, n.35, 2020.
- WALLON, Emmanuel (Org.). **O Circo: no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

**CONHECIMENTOS GERADOS NA
OFICINA *VEMSER, SEU PRINCIPAL
DESAFIO!* PARA O PROTAGONISMO
JUVENIL NO PLANEJAMENTO
E OFERTA DE ATIVIDADES NA
COMUNIDADE ESCOLAR**

***GENERATED KNOWLEDGE AT
THE WORKSHOP *VEMSER, SEU
PRINCIPAL DESAFIO!* FOR YOUTH
PROTAGONISM IN PLANNING
AND OFFERING ACTIVITIES IN THE
SCHOOL COMMUNITY***

Ianny Caroline Melo de Souza¹
Beatriz Queiroz Santos²
Nicolle Ribeiro Silva³

¹ Especialista em Atividade Física para Grupos Especiais (Faculdade da Cidade do Salvador). Especialista em Metodologia em Educação Física e Esportes (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia). Especialista em Yoga (UNYLEYA). Docente no Centro Juvenil de Ciência e Cultura – CJCC. Jequié, BA, Brasil. E-mail: iannycarolinems@gmail.com

² Discente no Centro Juvenil de Ciência e Cultura de Jequié – CJCC. Ensino Médio completo no Colégio Luís Eduardo Magalhães. Jequié, BA, Brasil. E-mail: thathunoverhere@gmail.com

³ Discente no Centro Juvenil de Ciência e Cultura – CJCC. Ensino Médio Técnico completo em Análises Clínicas no Colégio Estadual de Jequié. Jequié, BA, Brasil E-mail: aidebispo@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho é fruto das vivências em aulas de atividades circenses e outras modalidades, que deram base para a ação aqui apresentada. Partindo desse pressuposto, buscou-se entender como o protagonismo juvenil pode ser exercido a partir dos conhecimentos gerados nas aulas do turno matutino da oficina *VemSer, Seu Principal Desafio!* ofertada pelo Centro Juvenil de Ciência e Cultura de Jequié. Com a implementação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), o protagonismo juvenil volta como peça fundamental para uma educação completa, estimulante e significativa. Logo, o objetivo deste trabalho é apresentar como o protagonismo juvenil pode ser exercido pelos estudantes da oficina *VemSer, Seu Principal Desafio!* do turno matutino no planejamento e oferta de atividades que envolveram os conhecimentos gerados durante as vivências para outros estudantes da comunidade escolar. Trata-se de um relato de experiência da ação elaborada pelas estudantes a partir das modalidades de ginástica e atividades circenses (como acrobacias e tecido acrobático), descrevendo o processo de organização. Como resultados, tivemos a melhoria física e emocional das estudantes, o despertar do interesse pelas atividades vivenciadas, a vitória sobre vários medos, a superação da vergonha do público e um primeiro contato com a experiência de ensinar, atuando como multiplicadoras.

ABSTRACT

This work is the result of experiences in circus classes and other modalities that provided the basis to the action presented here. Based on this assumption, we sought to understand how youth protagonism can be exercised from the generated knowledge at the workshop VemSer, Seu Principal Desafio! offered by the Centro Juvenil de Ciência e Cultura de Jequié. With the implementation of the Base Nacional Comum Curricular (BNCC), youth protagonism returns as a fundamental part for a complete, stimulating and meaningful education. Therefore, the objective of this work is to present how youth protagonism can be exercised by the students of the workshop VemSer, Seu Principal Desafio! in planning and offering activities that involved the generated knowledge during these experiences for other students of the school community. This is an experience report of the action developed by the students from gymnastics, circus activities (like acrobatics and aerial silks), describing the organization process. As results, we had the physical and emotional improvement of the students, the awakening of interest in the activities experienced, the victory over several fears, overcoming the public's shame and first contact with the teaching experience, acting as multipliers.

Palavras-chave:

protagonismo juvenil; acrobacias; circo; ginástica; BNCC.

Keywords: youth protagonism; acrobatics; circus; gymnastics; BNCC

INTRODUÇÃO

Numa sociedade onde a cada dia a tecnologia está presente para substituir o esforço corporal, faz-se necessário incluir atividades na vida dos jovens que sejam desafiadoras, que contribuam para seu empoderamento e autoconhecimento. O envolvimento excessivo em atividades intelectuais (tarefas escolares, leitura, cursos de formação), trabalho (remunerado ou não) e a ausência nas aulas de Educação Física também contribuem para um comportamento mais sedentário (SILVA et al, 2009). Alguns dos motivos para ausência nessas aulas são: a repetição de conteúdos esportivos, a falta de conexão com as experiências corporais das culturas juvenis e a preocupação com o futuro, que levam ao desinteresse por parte dos estudantes de Ensino Médio (INSTITUTO PENÍNSULA, 2019).

Com a implementação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) o protagonismo juvenil volta à cena, como peça fundamental para uma educação completa, estimulante e significativa. Ferretti, Zibas e Tartuce (2004) apresentam a etimologia de "protagonismo", oriunda de *protagnostés*, que significava o ator principal do teatro grego, ou aquele que ocupava o lugar principal em um acontecimento. Em seus estudos, os autores supracitados pontuam que a ênfase no protagonismo juvenil permeia a redação da BNCC tanto no eixo de gestão quanto no eixo curricular, encarado como via promissora para dar conta tanto de uma urgência social quanto das angústias pessoais dos adolescentes e jovens.

Diante desse cenário, como o protagonismo juvenil pode ser exercido a partir dos conhecimentos gerados nas aulas do turno matutino da oficina *VemSer, Seu Principal Desafio!* ofertada pelo Centro Juvenil de Ciência e Cultura de Jequié? A oficina foi planejada para preparar emocionalmente alunos da rede pública estadual a se colocarem à disposição e se permitirem vivenciar atividades muitas vezes vistas como perigosas demais para o ambiente escolar ou mesmo destinadas apenas aos que têm aptidão física favorável (considerados possuidores de talento nato), possibilitando o treinamento de suas capacidades corporais, conhecimento de seus limites e potencialidades.

A oficina foi realizada no Centro Juvenil de Ciência e Cultura de Jequié-BA (CJCC Jequié), buscando promover ações que garantissem às estudantes um melhor desenvolvimento de suas habilidades corporais e expressivas, incentivando o exercício da criatividade, saúde corporal, liberdade de expressão artística, diversidade cultural com atividades desafiadoras e atraentes dentro das modalidades de ginástica, atividades circenses e dança, relacionando e conectando o corpo com sua intervenção ativa na sociedade enquanto sujeito, contribuindo assim para a formação do cidadão participativo, consciente, empoderado e livre de preconceitos.

Para tanto, foram selecionadas atividades de aventura e pouco convencionais em cidades do interior, que por vezes são encontradas apenas na internet, academias e instituições privadas, a fim de ampliar o acesso àqueles que não têm como usufruir, seja por limitação financeira ou geográfica. Este trabalho é fruto dos conhecimentos gerados durante essas vivências, atendendo à proposta da Base Nacional Curricular Comum, BNCC (BRASIL, 2018) de que, para atingir seus objetivos, os currículos do

Ensino Médio precisam estar sintonizados com os jovens e os desafios da sociedade contemporânea, superar a fragmentação disciplinar, a falta de sentido do currículo escolar e construir abordagens pedagógicas que estimulem a aplicação dos conhecimentos à vida real, valorizando o protagonismo dos alunos enfatizado no referido documento.

A fim de atender a esta perspectiva, o objetivo deste trabalho foi apresentar como o protagonismo juvenil pode ser exercido pelos estudantes da oficina *VemSer, Seu Principal Desafio!* do turno matutino no planejamento e oferta de atividades que envolveram os conhecimentos gerados durante as vivências para outros estudantes da comunidade escolar.

METODOLOGIA

Os procedimentos metodológicos empregados na estrutura deste relato de experiência utilizam a pesquisa descritiva, exploratória e qualitativa, uma vez que as pesquisadoras, ao observar os fenômenos, buscam conseguir resultados que permitam o entendimento destes fenômenos ao término da pesquisa (FACHIN, 2003).

Para a realização do relato de experiência dessa ação foi discutida a ideia de demonstrar os conhecimentos apreendidos durante o ciclo II nas aulas da oficina *VemSer, Seu Principal Desafio!* que eram realizadas nas quintas-feiras, turno matutino, sob a supervisão e planejamento da Prof.^a facilitadora Ianny Caroline M. de Souza. A oficina foi programada para ser desenvolvida em dez encontros de três horas com pausa para lanche, totalizando uma carga horária de 30 horas, com certificação. As estudantes são de colégios diversos, matriculadas na rede pública estadual e municipal da cidade de Jequié-BA, faixa etária de 15 a 17 anos, que se inscreveram na referida oficina oferecida pelo Centro Juvenil de Ciência e Cultura, no contraturno escolar, ano de 2019. Em atividades de sondagem inicial, foram detectados alguns medos e os principais eram o medo de se apresentar e falar em público, bem como o medo de altura.

A complexidade dos desafios propostos foi de nível iniciante, pensados para serem cumpridos em curto prazo, para adaptação corporal e primeiros contatos com as modalidades, que gradualmente aumentavam o nível de dificuldade a fim de exercitar dimensões físicas e emocionais, com atividades que evitassem o tédio, cansaço mental ou desistência do curso pelas estudantes, favorecendo que continuassem a desafiar seus medos e superar suas limitações. No exemplo das acrobacias coletivas, assim como sugerido por Tanan e Bortoleto (2008) foram praticadas as figuras mais básicas (aquelas que são realizadas com um número maior de apoios, em menor altura e sobre superfícies mais amplas e estáveis), inicialmente realizadas separadamente para depois começar a prática em conjunto, levando em consideração os detalhes do processo de montagem e desmontagem das figuras e não somente sua forma final. Foram atividades em que o emocional supera a condição física, mostrando os riscos e as possibilidades, fazendo-os perceber seu corpo em situações diversas e, enfim, encarar uma nova atividade.

As aulas contavam com três momentos: primeiro, um resgate de habilidades que desenvolvemos, geralmente, com brincadeiras infantis populares, dinâmicas, jogos rítmicos, para sondar o condicionamento físico

exigido em cada atividade específica, seguidos de exercícios para adaptação em cada modalidade, evoluindo para os desafios em si. Envolveram fundamentos e variações das modalidades de ginástica (ginástica para todos, acrobática, rítmica, acroyoga), atividades circenses (acrobacias em solo, acrobacia coletiva, malabares, tecido acrobático, contorcionismo, *slackline*) e dança, utilizando também estímulos sonoros com materiais alternativos, com o próprio corpo, variação rítmica e musical, assim como outros recursos audiovisuais, com o objetivo de alcançar um maior desempenho nas áreas cognitivas, perceptivo-motora e afetivo-emocional.

Na oportunidade, ao se aproximarem da conclusão do curso, as estudantes foram convidadas a optar pelo planejamento de uma apresentação ao público montada por elas, uma oficina para o compartilhamento dos conhecimentos gerados durante as vivências ou uma filmagem para a produção de material e alimentar as redes sociais do CJCC Jequié. A escolha foi o planejamento e oferta de uma oficina em ambiente escolar para o compartilhamento de um pouco das experiências vividas nas aulas. Com esta ação, compactuamos com os objetivos do trabalho pedagógico desenvolvido pelos CJCC na Bahia em incentivar os estudantes a criarem uma nova relação com o ato de aprender, motivada pelo prazer genuíno da descoberta, se assemelhando à extensão universitária, visto que um conjunto de atividades é ofertado e os estudantes se matriculam por livre escolha (BAHIA, 2015).

A ação foi planejada pelas estudantes (autoras deste trabalho e uma colega da turma) com base nas vivências em ginástica e acrobacias em solo e tecido acrobático da referida oficina, supervisionadas pela professora e ofertada a um público de 30 estudantes do 3º ano B, turno matutino do Colégio Estadual de Jequié, dia 29 de agosto de 2019, no período das 8:00h às 10:00h com pausa para o lanche às 9:30h. A ação envolveu atividades de alongamento, equilíbrio individual, duplas, trios e grupos de quatro e cinco pessoas conduzidas pelas alunas, além de exercícios de adaptação ao tecido acrobático.

Durante os encontros da oficina, foram estabelecidas algumas afinidades com determinadas atividades, que foram selecionadas pelas estudantes para compor o repertório da ação, discutidas formas de lidar com o público e ensaio das posturas e exercícios a serem apresentados, tanto em solo quanto no tecido acrobático. A escolha do público foi feita pensando na proximidade do CJCC Jequié para facilitar o transporte de recursos materiais e a disponibilidade da direção do colégio em questão e seus professores em ceder um horário com alguma turma que pudesse se identificar com as atividades propostas. Para as atividades em solo, foram utilizados tatames para preparar o ambiente de forma mais segura e confortável, tecido acrobático, corda e garrafa PET para ancoragem, um programa de atividades com imagens das alunas e posturas vivenciadas em aula e celulares para registros fotográficos⁴. O lanche foi levado ao colégio, fornecido pelo CJCC Jequié no intervalo da atividade.

⁴ Os registros fotográficos podem ser acessados pelo hiperlink https://www.instagram.com/p/B1z7f--cFbue/?utm_source=ig_web_copy_link ou pelo endereço eletrônico disponível nas referências (CJCC Jequié). Acesso em 05 jan 2021.

A ação iniciou com uma chamada característica da referida oficina, com a frase “Toda conquista começa com a decisão de tentar” (autor desconhecido) acompanhada de uma bala Ice Kiss, dando energia extra para as atividades que viriam. Posteriormente, foi iniciada uma sessão de exercícios para aquecimento e em seguida, executado o programa de atividades com acrobacias. Após a pausa para o lanche, foi iniciado o programa com exercícios de adaptação ao tecido acrobático, finalizando com a troca de contatos e informações sobre a oficina *VemSer, Seu Principal Desafio!* e as atividades realizadas pelo CJCC Jequié.

APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Como resultados, temos o efetivo exercício do protagonismo juvenil, uma vez que as estudantes envolvidas tiveram a oportunidade de opinar e planejar esta ação, escolhendo local, data, turno, selecionando e levando materiais necessários à oferta das atividades propostas. O local escolhido foi ideal, pois evitou maiores atrasos e contratemplos em relação a transporte e lanche. Para Silva e Asinelli-Luz (2009), o protagonismo de adolescentes pressupõe uma relação dinâmica entre formação, conhecimento, participação, responsabilização e criatividade como mecanismo de fortalecimento da perspectiva de educar para a cidadania.

O processo de montagem da ação foi desafiador para as estudantes, pois apesar do preparo físico limitado em algumas delas, foram escolhidas posturas que exigiam bastante condicionamento. Coisas simples para uma, eram ainda um desafio para outra, no entanto a aula fluiu bem, havendo o revezamento durante as instruções, permitindo, dessa forma, o cumprimento da 8ª competência geral, “conhecer-se, apreciar-se e cuidar de sua saúde física e emocional, compreendendo-se na diversidade humana e reconhecendo suas emoções e as dos outros, com autocrítica e capacidade para lidar com elas” (BRASIL, 2018, p.09). A escolha das atividades propostas também foi acertada. As formações mais fáceis para Tanan e Bortoleto (2008), são aquelas que envolvem um menor número de pessoas, com montagem e desmontagem rápida. Essas escolhas facilitaram a instrução pelas estudantes aos demais da comunidade escolar.

Além disso, desde o início da oficina *VemSer, Seu Principal Desafio!*, as estudantes se adaptam aos desafios propostos, muitos deles sinalizados logo na primeira aula, como o medo de altura, de se machucar, falar e agir em público, experiências emocionais que foram compartilhadas também como incentivo ao público alvo dessa ação, que colaborou com elas aproveitando a oportunidade de aprender algo novo. Contribuindo, assim, com a proposta da BNCC para o Ensino Médio (BRASIL, 2018), no intuito de superar a fragmentação disciplinar do conhecimento, estimular a sua aplicação na vida real, a importância da contextualização para dar sentido ao que se aprende e o protagonismo do estudante em sua aprendizagem e na construção de seu projeto de vida.

Um ponto relevante na oferta dessa ação se deve ao fato de servir de reforço para o aprendizado dos conhecimentos gerados durante as aulas, muitas delas nunca vividas antes. O treino frequente possibilitou a criação de laços de confiança e segurança nas colegas, com exercícios de

equilíbrio e contrapeso. Podemos relacionar esses resultados com competências específicas da área Linguagens e Suas Tecnologias, como a 3ª: "Utilizar diferentes linguagens (artísticas, corporais e verbais) para exercer, com autonomia e colaboração, protagonismo e autoria na vida pessoal e coletiva, de forma crítica, criativa, ética e solidária (...)" (BRASIL, 2018, p.483). As estudantes realizaram e conduziram as atividades de maneira clara e atentas ao quesito segurança, uma vez que, segundo Tanan e Bortoleto "não é possível fazer qualquer tipo de acrobacia, além dos exercícios mais elementares, sem dar uma atenção especial à segurança" (2008, p.112). Para os autores, o instrutor deve sempre zelar pela integridade física de seus alunos e sem segurança completa o progresso tende a ser mais lento e limitado.

Ver a empolgação do público em realizar as atividades propostas também foi gratificante para elas, uma vez que possibilitou um primeiro contato com essas atividades ginásticas e no tecido acrobático. Podemos associar esse resultado positivo como uma contribuição na 3ª competência geral, a de "valorizar e fruir as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, e também participar de práticas diversificadas da produção artístico-cultural." (BRASIL, 2018, p.09). Serviu de motivação para encarar os desafios com mais coragem, inclusive falar em público, colaborando com a 6ª competência geral no momento em que propõe ao estudante obter conhecimentos e experiência que dão a ele a possibilidade de compreender o mundo do trabalho e fazer escolhas equiparadas ao exercício da cidadania e ao seu próprio projeto de vida com autonomia, responsabilidade, liberdade e consciência crítica.

CONCLUSÃO

Por meio dessa ação, concluímos que a oficina *VemSer, Seu Principal Desafio!* proporcionou o efetivo exercício do protagonismo juvenil a partir dos conhecimentos gerados durante as vivências propostas, servindo de base para o planejamento e oferta de atividades desafiadoras para a comunidade escolar pelas estudantes. Auxiliou no enfrentamento e na vitória sobre vários medos apresentados nos primeiros encontros, na superação das limitações, da vergonha do público e trouxe a oportunidade de um primeiro contato com a experiência de ensinar, atuando como multiplicadoras.

As dimensões físicas e emocionais puderam ser exercitadas, com atividades que buscaram evitar o tédio, cansaço mental ou desistência do curso pelas estudantes, estabelecendo a confiança e segurança nas colegas, garantia do reforço na aprendizagem dos conhecimentos gerados na referida oficina e como fator motivacional para as estudantes envolvidas. Desta forma, a ação compactua também com os objetivos do trabalho pedagógico desenvolvido pelos CJCC na Bahia em incentivar os estudantes a criarem uma nova relação com o ato de aprender, motivada pelo prazer genuíno da descoberta.

REFERÊNCIAS

BAHIA. Secretaria da Educação do Estado da Bahia. **Centros Juvenis de Ciência e Cultura - Documento-Base**. Disponível em: <http://educadores.educacao.ba.gov.br/sites/default/files/private/midiateca/documentos/2016/documentobasecjc.pdf>. Acesso em: 20 set 2019.

BNCC na Prática: do currículo à sala de aula. Desvendando as diretrizes para a Educação Física, 2019. Disponível em: <http://avamec.mec.gov.br/#/instituicao/peninsula/curso/3241/unidade/1541>. Acesso em: 20 set 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Governo Federal. **Base Nacional Curricular Comum**, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EIEF_110518-versaofinal_site.pdf. Acesso em: 20 set 2019.

CJCC Jequié. **Nossos Alunos da Oficina VemSer, Seu Principal Desafio! (...) compartilhando um pouco do que aprenderam com alunos do @ce.jequie**. Jequié, 30 ago 2019. Instagram: @cjccjequie. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B1z7f-cFbue/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 05 jan 2021.

FACHIN, O. **Fundamentos de Metodologia**. 4.ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

FERRETTI, C. J.; ZIBAS, D. M. L.; TARTUCE, G. L. B. P. "Protagonismo Juvenil na Literatura Especializada e na Reforma do Ensino Médio" In **Cadernos de Pesquisa**, v.24, n.122, p. 411- 423, maio/ago.2004.

INSTITUTO PENÍNSULA. **Programa Impulsiona Educação Esportiva BNCC na Prática: do currículo à sala de aula. Desvendando as diretrizes para a Educação Física**, 2019. Disponível em: <http://avamec.mec.gov.br/#/instituicao/peninsula/curso/3241/unidade/1541>. Acesso em: 20 set 2019.

SILVA, K. S., NAHAS, M. V., PERES, K. G.; LOPES, A. S. "Fatores Associados à Atividade Física, Comportamento Sedentário e Participação na Educação Física em Estudantes do Ensino Médio em Santa Catarina, Brasil" In **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 10, p. 2187-2200, out. 2009. Disponível em <https://www.scielosp.org/article/csp/2009.v25n10/2187-2200/pt/> Acesso em: 20 set. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-311X2009001000010>.

SILVA, T. G.; ASINELLI-LUZ, A. **A Concepção de Protagonismo Juvenil Presente na Legislação Educacional Brasileira e do Estado do Paraná**, 2009. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1362-6.pdf>. Acesso em: 20 set 2019.

TANAN, D. L.; BORTOLETO, M.A. C. "Acrobacia Coletiva" In BORTOLETO, M.A. C (Org.). **Introdução à Pedagogia Das Atividades Circenses**. São Paulo: Fontoura, 2008. p.105-120.

**TRÊS DIFERENTES EXPERIÊNCIAS
DE ENSINO-APRENDIZAGEM COM
TRAPÉZIO FIXO E SUAS RELAÇÕES**

***THREE DIFFERENT EXPERIENCES
ON TEACHING-LEARNING WITH
STATIC TRAPEZE AND ITS***

José Olegário dos Santos Neto¹

¹ José Olegário dos Santos Neto é artista e pesquisador das Artes Circenses, formado em Licenciatura em Arte-Teatro pela Unesp e mestrando em Artes pela Unesp.

RESUMO

Esta pesquisa traz reflexões sobre alguns procedimentos metodológicos adotados em aulas de circo, mais especificamente, no trapézio fixo, através da descrição e análise de aulas de trapézio e dos relatos de formação e experiência de três artistas-professoras: Elsa Wolf Hohle, Irene Bittar e Maria Carolina Oliveira. O trabalho trata dos recursos, procedimentos e ações pedagógicas adotados por cada uma dessas artistas-professoras em suas aulas e utiliza suas entrevistas como relatos de experiências e formações diversas no tocante ao ensino-aprendizagem do trapézio. Para a análise das aulas e dos discursos das artistas-professoras foram utilizadas reflexões oriundas de referenciais teóricos de publicações na área de conhecimento das artes circenses para embasamento técnico e conceitual.

ABSTRACT

This research brings reflections on some methodological procedures adopted in circus art classes, more specifically on static trapeze teaching. Through the description and analysis of trapeze classes by three artists-teachers: Elsa Wolf Hohle, Irene Bittar and Maria Carolina Oliveira, this analysis proposes an approaching to the resources and procedures used according to each artist-teacher's class purpose and likewise value their interviews as experiences reports and as a trapeze teacher training methodology. For the analysis of teachers' classes and discourses, reflections from theoretical references of publications in the area of knowledge of circus arts were used for technical and conceptual foundation.

Palavras-chaves:
circo; trapézio;
formação artística.

Keywords:
circus; trapeze;
artist training.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem o intuito de investigar as possibilidades de abordagem pedagógicas e metodológicas acerca do ensino-aprendizagem do trapézio fixo como uma modalidade circense e é elaborado a partir do Trabalho de Conclusão de Curso “Trapézio: relações entre experiências de ensino-aprendizagem sobre um aparelho” (não publicado), orientado pela Profa. Dra. Lillian Freitas Vilela. A pesquisa foi feita a partir de entrevistas das aulas acompanhadas das três trapezistas: Elsa Wolf, Irene Bittar e Maria Carolina Oliveira, a serem apresentadas em trechos no decorrer do artigo.

As aulas de Elsa Wolf aconteceram no Centro Cultural Tendal da Lapa, em São Paulo – SP. Realizadas em três encontros, as aulas de trapézio fixo fizeram parte do Curso de “Trapézio Fixo e Corda Indiana” ministrado por Elsa em agosto de 2018, para um público-alvo tanto de artistas com pouca experiência como artistas com mais tempo de prática no trapézio.

A partir do *workshop* de Trapézio Fixo ministrado pela professora Irene Bittar na sede da Próxima Companhia em São Paulo – SP em setembro de 2018, foram acompanhadas as três aulas para pessoas iniciantes.

Dentro do Curso de “Trapézio Fixo e Corda Lisa” ministrado por Maria Carolina Oliveira e Marian del Castillo no Tendal da Lapa, foram acompanhados os três primeiros encontros do curso no segundo semestre de 2018, que tem como público-alvo trapezistas em formação, não-iniciantes na prática com trapézio fixo.

Com a finalidade de conhecer quem são os sujeitos artísticos e suas metodologias de ensino de trapézio, a entrevista foi elaborada a partir das perguntas: a) Quais são os espaços de formação, as pessoas, os eventos e acontecimentos que marcaram a sua trajetória em relação a circo e arte? b) Quais foram as metodologias de trapézio pelas quais você aprendeu essa arte? c) Quais são as suas metodologias e procedimentos para ensinar trapézio? d) Existem outros saberes de outras linguagens artísticas ou áreas de conhecimento que você traz para suas aulas?

A pesquisa tratou as entrevistas por meio de três fases de trabalho: transcrição, textualização e “transcrição” (MEIHY, 2005). A “transcrição” se trata da criação de um novo texto a partir da fala, passível de recortes e alterações da linguagem, para a adequação da linguagem oral à escrita, permitindo a criação de narrativas a partir de cada entrevista.

Por fim, são apresentadas as relações, de aproximação e distanciamento, entre as artistas e suas aulas de acordo com suas respectivas formações e metodologias de ensino de trapézio fixo de acordo com o público respectivo das aulas acompanhadas.

ASPECTOS HISTÓRICOS DAS FORMAS DE ENSINO-APRENDIZAGEM NO CIRCO

Os processos de aprendizagem do Circo no Brasil são apresentados na história, a princípio, a partir das companhias familiares, também chamadas por Ermínia Silva (2009) de “circo-família”, grupos de artistas de circo que conviviam em comunidade, viajando de cidade em cidade para se apresentar.

O “circo-família” atrela-se ao conceito de tradição no que diz respeito às práticas da vida comunitária que são próprias dos circos itinerantes.

Marcada pela oralidade como base da transmissão do conhecimento transpassado de geração para geração, a pessoa de circo tinha acesso a amplos recursos técnicos e artísticos que davam base a sua existência:

O conteúdo deste saber era (e é) suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo; preparar os números, as peças de teatro e capacitar crianças e adultos para executá-los. Esse conteúdo tratava também de ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras e as técnicas de locomoção do circo. Através desse saber transmitido coletivamente às gerações seguintes, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e uma maneira específica de organizar o espetáculo. (SILVA, 2009, p.26).

O outro conceito levantado por Silva (2009) é o de organização do trabalho. Os grupos circenses tradicionais, mantendo uma estrutura hierárquica, sustentavam seus saberes e tarefas de forma comunitária:

Cada um detinha o conhecimento de sua própria função, mas também conhecia o funcionamento do todo, para que além de diminuir o risco de acidentes, pudessem garantir o sucesso do circo como espetáculo. Era preciso, ao mesmo tempo, ser portador de um conhecimento especializado – seu número – e generalizado – o circo. (2009, p.97).

A Academia Piolin de Artes Circenses (APAC) surge em São Paulo em 1978, graças à parceria entre a Comissão de Circo, órgão da Secretaria do Estado da Cultura, e Francisco Collman, mestre circense, que se manteve em funcionamento por cinco anos. Em 1982, consolida-se o projeto da Escola Nacional de Circo através do Serviço Nacional do Teatro, órgão do Ministério da Cultura. Por último, em 1984, é fundado o Circo Escola Pica-deiro na cidade de São Paulo, encabeçado por José Wilson Moura Leite, como uma iniciativa privada de transmissão dos saberes de lona.

As recém-surgidas escolas de circo tinham como proposta a manutenção dos saberes circenses (SILVA, 2016). Muitos mestres, por questões econômicas e sociais, já demonstravam dificuldades em transmitir o legado dos saberes de lona para a geração seguinte. A injusta competição por visibilidade entre os circos de pequeno, de médio e de grande porte, assim como a falta de incentivos vindos de instituições públicas e privadas para o circo, fizeram com que muitos artistas escolhessem se fixar nas cidades e colocar seus filhos dentro do sistema de ensino formal.

Dessa forma, o modo de organização do trabalho no circo também se alterou e os artistas instalados nas cidades passaram a trabalhar não dentro de uma comunidade itinerante, mas sim para outras companhias durante suas temporadas de apresentações na cidade, em shows, programas de rádio, televisão, teatros, parques de diversão, festivais circenses etc. (SILVA, 2016).

Entretanto, tais mudanças dificultavam que o conhecimento herdado mantivesse o processo de transmissão às gerações seguintes. A criação das escolas de circo, nas décadas de 1970 e 80, se apresentou como alternativa de manter o conhecimento de séculos vivos nos corpos dos fazedores da

arte circense e possibilitou que artistas não oriundos de famílias de circo tivessem acesso ao conhecimento das práticas circenses.

A arte circense nas últimas décadas tem se apresentado em ambientes diversos, cumprindo funções para além da apreciação. As múltiplas atividades artísticas que compõem o circo passaram a ganhar espaços diferentes da lona e das escolas de circo, chegando a escolas de ensino formal, organizações de serviço social, academias, clubes, entre outros. A prática do circo pode ser classificada entre cinco finalidades distintas, que são: profissional, de lazer, educativa, social e terapêutica. (DUPRAT, 2014).

CONSIDERAÇÕES SOBRE EXPERIÊNCIAS DE ENSINO-APRENDIZAGEM NO TRAPÉZIO FIXO

A partir da formação de cada artista professora podemos traçar três perfis diferentes. Cada história e cada escolha durante os processos de formação das trapezistas reverberam e evidenciam características singulares, principalmente no que está relacionado às metodologias de aula de cada uma.

Elsa Wolf faz parte da sexta geração de família circense. Em seus relatos revela-se o processo de formação como artista de lona conjugado com sua formação familiar. Apresentar-se, preparar-se e produzir os números fez parte da história de Elsa desde a sua infância. Ela teve a formação do “circo-família”, “escola única e permanente” (SILVA, 2009). Por isso, o conhecimento que lhe foi herdado traz raízes longas e distantes que alimentam seu modo de fazer circo e de vê-lo também.

Irene Bittar e Maria Carolina Oliveira trazem o modo de trabalho com trapézio a partir das formações livres, ou seja, são pessoas que em determinado momento começaram a praticar alguma(s) modalidade(s) circense(s), e através de cursos específicos e livres se desenvolveram como artistas. Mesmo tendo o trapézio como especialidade, Carol e Irene carregam bagagens artísticas diferentes.

Formada em Educação Física, em 2010 Irene Bittar começa a participar dos encontros do projeto *Circo da Barra* no Instituto de Artes da Unesp, onde o Professor Mário Bolognesi² lhe dava aulas de trapézio. Em seguida, no Circo Escola Picadeiro³. Marca-se na formação dessa artista o trabalho técnico e estético aproximado ao do circo tradicional, já que, mesmo não sendo de família tradicional, Mário Bolognesi fez parte das primeiras turmas do Circo Escola Picadeiro e também por conta das experiências da artista durante as aulas e apresentações com a mesma escola que antes formou seu professor de trapézio. E através de elementos estudados pela Educação Física – como jogos, anatomia e fisiologia humana –, de práticas corporais – Pilates, Yoga, Shiatsu – e de elementos próprios da atividade prática circense, Irene elabora as aulas de trapézio.

² Mario Fernando Bolognesi foi Professor Visitante junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA - Universidade Federal da Bahia. Professor Titular (aposentado) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de São Paulo (SP).

³ Circo Escola Picadeiro foi fundado em São Paulo em 1985 pelo artista de José Wilson Moura Leite

Maria Carolina Oliveira, com formação técnica em ballet clássico, experienciou o circo, a princípio, através do meio tradicional - no Circo Escola Picadeiro, e com Elsa Wolf - e, em seguida, com artistas vindos das escolas de circo, como Erica Stoppel⁴, Carlos Sugawara⁵ e, a principal referência para a sua formação, a artista e professora de trapézio norte-americana Aimée Hancock⁶.

Carol, enquanto desenvolve sua formação em circo, continua sua prática e pesquisa em dança, o que lhe traz fundamentos e possibilidades de criar novas metodologias para trabalho corporal no trapézio.

A partir da formação artística de cada uma das trapezistas apresentadas é possível estabelecer diferenças e aproximações no que diz respeito à forma como o trabalho corporal com o trapézio fixo acontece nas aulas de cada uma. Todas elas se utilizam das figuras, truques e movimentos específicos no trabalho do trapézio, porém cada uma com um enfoque.

Nas aulas acompanhadas, Elsa deu foco aos truques e figuras de modo que possam ser incrementados ao número com o repertório gestual: códigos precisos que se estabelecem com o público:

Uma coisa que gosto muito de ensinar é não somente a perfeição da técnica, se não a postura, a classe. Uma coisa que acontece muito com as pessoas que estão treinando: elas treinam para elas mesmas. Tem que entender que você vai vender esse número para um público. Então, você tem que aprender a se comunicar com o público. E isso eu passo sempre, eu falo "olha para mim", "sorri". O cumprimento, a elegância, a postura. Às vezes a menina tem uma ideia de fazer uma coreografia. Tudo isso para incrementar o número que fica mais bonito. Então, a gente passa alguma coisa de dança, de coreografia. Eu já tive umas aulas de dança para coreografar meus números. (Elsa Wolf)

O trabalho com repertório técnico e gestual para a artista é construído para ser aperfeiçoado. Então, o número pode ser trabalhado e apresentado em diversos lugares durante anos e ainda poder ser passado para aprendizes, reforçando a ideia de tradição no circo em que existem códigos, técnicas e conceitos que se seguem à risca.

Aos alunos iniciantes, Elsa dá atenção especial aos movimentos e ações básicos. Para alunos com mais tempo de prática, dá assistência para o aperfeiçoamento de movimentações que dependem de mais agilidade, força e destreza. Mesmo não demonstrando no aparelho as figuras e movimentações, a partir da observação dos alunos e do seu conhecimento profissional, a professora dava instruções orais, da mesma forma como aprendeu com seu pai:

⁴ Erica Stoppel é trapezista argentina residente no Brasil, autora do livro *Trapézio Fixo: material didático* (2010) e cofundadora do Circo Zanni.

⁵ Carlos Sugawara é aerlista autor do livro *Técnicas Circenses Aéreas: corda lisa e tecido* (2014).

⁶ Aimée Hancock, trapezista, acrobata e professora formada na École Nationale du Cirque - Annie Fratellini, na França.

[Meu pai] era alemão, era uma pessoa muito perspicaz, logo pegava tudinho. Tinha um bom olho para ver o defeito: onde você fazia o defeito que não te deixava fazer evoluir na figura. Por exemplo, no balanço, se você vai para trás e dobra a perna, o corpo não acompanha, fica mais pesado para você subir. Se você deixa a perna esticada, o corpo acompanha a perna, ele quando volta, te impulsiona. São detalhes da técnica que ele tinha muita boa visão - e eu também tenho essa boa visão - de ver onde está o defeito para você conseguir fazer a figura. Eles foram passando para mim. Meu pai tinha muita boa cabeça para fazer aparelhos, ele inventava as coisas e a gente ia fazendo. (Elsa Wolf)

Irene trabalha com as figuras e truques, se aproxima de Elsa em relação ao repertório gestual e afinamento das movimentações. A formação de Irene dentro da lona da UNESP com Mário Bolognesi e no Circo Escola Picadeiro é pautada na metodologia tradicional, em que os truques e figuras são transmitidos oralmente como um legado deixado pelas gerações anteriores.

Porém, antes do trabalho com o repertório de movimentos e figuras específicas do circo, a trapezista realça a possibilidade técnica de realização de movimentos fundamentais para a prática do trapézio:

Eu incluí muitos movimentos da minha experiência profissional da Educação Física com minha experiência com diversas modalidades, tanto musculação, quando eu penso em fortalecer alguma estrutura, ou Pilates, quando eu penso em abrir espaço entre as articulações e promover mobilidade. Às vezes um movimento é difícil não porque a pessoa não tem força ou alongamento, é porque ela não tem mobilidade. Ela não sabe uma capacidade que tem a ver com a percepção do corpo. (Irene Bittar)

Portanto, a prática circense para Irene se move pela descoberta e aprofundamento das possibilidades de movimentos no aparelho, que chegam às figuras, aos truques e às movimentações através do entendimento do funcionamento das estruturas musculares e ósseas do corpo humano.

A artista professora também dá importância ao processo de socialização durante a prática.

O circo também tem muito sobre confiança de fazer um truque que exige risco. Quando está todo mundo em volta esperando você fazer, isso te dá mais força. Se você estiver fazendo aquilo sozinho e não tem ninguém te olhando, além de uma questão de falta de segurança, você desiste. (Irene Bittar)

Assim, as aulas para Irene também podem funcionar como um espaço de comunhão, onde os êxitos podem ser compartilhados e as dificuldades divididas.

Em sua metodologia, a aula é preparada através de planilhas de treino, onde estão definidos o momento de preparação do corpo - aquecimento,

alongamento e fortalecimento da musculatura e articulações -, os objetivos principais e secundários assim como um espaço flexível, em que ela, enquanto professora, tem para observar as dificuldades e facilidades dos/as participantes e seus interesses para, num segundo momento, acompanhar suas escolhas.

Quanto à metodologia de Maria Carolina no trabalho com o trapézio, as relações de fluxo e deslocamento estão presentes de modo que a movimentação que vai para além do truque ou da figura se integrem à expressão corporal e dinâmica do repertório de movimentos que são trazidos pela/o artista no aparelho.

Outra coisa que às vezes eu ponho no preparo é alguma coisa cardiovascular. É um jeito de ativar essa percepção do corpo todo, bombear sangue e oxigênio no corpo. E a gente fica mais conectado. Não correr, nem ficar fazendo aqueles pulinhos. Mas, por exemplo, aqueles exercícios com uma sequência de cinco coisas: primeiro você só rola; no segundo você rola e passa para o pé; no terceiro você rola, passa para o pé e levanta; no quarto, depois de levantar e dá um pulinho; no quinto você rola, levanta passa para o pé, dá um pulinho e dá um sorriso. Só um... Depois, só dois... só três... só quatro... só cinco... e vai voltando... (Maria Carolina de Oliveira)

Suas aulas se desenvolvem através da percepção do corpo no espaço. Por isso, os exercícios trazidos pela trapezista, desde o início até o final da aula, buscam entender as possibilidades de movimento e de ocupação do espaço, seja do corpo em relação ao chão ou em relação ao aparelho aéreo.

Por influência da sua formação em dança, o fluxo dos movimentos no aparelho é um elemento importante na metodologia da professora. Através da elaboração de determinada sequência de movimentos, se constrói a relação da/do artista com o aparelho. Dessa forma, a partitura criada no aparelho se transforma em um meio de expressão, em que cada truque, figura ou movimento no trapézio não significa por si só, mas sim, integrado à sequência e trabalhado de acordo com os interesses e inspirações da/o participante.

No trabalho com o trapézio, Maria Carolina se utiliza do treinamento do repertório técnico com foco nas figuras e movimentações - mais do que no repertório gestual - para em seguida trabalhar sequência de movimentos.

Acho que você ganha propriedade sobre o aparelho quando você trabalha fluxo, ou pequenas partituras de movimento e fala para as pessoas variarem, ou fazer esse exercício de construção de partitura coletiva - o jeito que eu ensino é inspirado em exercícios que fiz com a Erica Stoppel - de um continuar a sequência do outro. Algumas variações que aprendi em composição de dança: variar um lugar do espaço, fazer o reverso de um movimento, variar a ordem das coisas, fazendo numa escala diferente, num tom diferente. (Maria Carolina Oliveira)

As seqüências no aparelho trabalham movimentos para que a/o participante consiga entender a construção e desenvolvimento de determinada partitura, assim como o gasto de energia necessário para realizá-la.

Por trás das características do modo de construção dos métodos, técnicas e práticas no aparelho, cada artista traz implicitamente sua história pessoal. Dos saberes diversos que foram vivenciados e estruturados em seus corpos, aqueles mais instigantes e inspiradores são processados, repetidos, editados, maximizados ou misturados de modo a criar formas próprias de ensinar.

A prática docente de Elsa se estrutura junto com a prática artística. Na sua formação, o compartilhamento dos conhecimentos era inclusive um meio de socialização. De modo que, dentro das famílias circenses, durante os períodos de trabalho, a prática e desenvolvimento técnico sobre as modalidades do circo eram compartilhados entre o grupo. Logo, alguém com maior conhecimento e técnica em um assunto ensinava crianças e jovens circenses. Portanto, nas experiências descritas pela artista, os atos de fazer e de compartilhar seus conhecimentos com aqueles do seu meio fazem parte do processo de se tornar professora.

Para dentro do ambiente das escolas de circo, artistas tradicionais são chamados para transmitirem seus conhecimentos aos/às novos/as alunos/as, ensinado a eles/as as figuras, as movimentações e o repertório gestual tal como realizavam em seus números através de um roteiro estruturado que se torna um legado, algo que preserva a memória das/os artistas anteriores que construíram um modo de fazer e representar no circo.

Irene e Maria Carolina, dentro de suas respectivas formações no circo, relatam momentos em que tiveram que revisitar o conhecimento e as práticas circenses apresentados, identificar os elementos dentro do conhecimento tradicional que as instigavam e misturá-los àqueles de outras áreas que davam base à prática corporal de cada uma. Dando enfoque àquilo que gostariam de praticar e buscando o seu modo de trabalhar a linguagem.

Através da identificação, dentro da sua própria história, dos elementos marcantes para sua formação artística e como professoras, repensam e reorganizam os elementos técnicos e artísticos que as inspiram no Circo de acordo com os outros conhecimentos corporais e artísticos que as sustentam.

Também, há de se acrescentar que o fazer tradicional diz respeito, além da criação artística, a todo um conjunto de atividades que envolvem o grupo, proporcionando a integração dos artistas, a capacidade física para cuidar do espaço e envolvimento para produzir o espetáculo.

A linguagem e conhecimento circense por muito tempo se desenvolveram dentro das famílias de circo, portanto as transformações dessa arte – as novas tecnologias apreendidas para manutenção do espaço e elaboração dos espetáculos; as novidades artísticas que entravam em confluência com as inspirações dos artistas de circo e as relações únicas que surgiam com cada cidade em que se apresentavam – acompanhavam as transformações dos artistas circenses de lona e renovavam o modo de fazer circo.

A lógica de operação da metodologia dos circenses tradicionais está imbricada com o seu modo de vida. Elsa Wolf tem sua avó e seus pais como os responsáveis por transmitirem todo o seu conhecimento de circo. Não

havia uma cartilha, uma apostila ou livro com métodos. A prática foi sendo passada de geração em geração, através da relação de mestre e aprendiz, na tradição oral.

Quando surgem as escolas de circo, um novo grupo de aprendizes começam a entrar em contato com tal conhecimento e junto aos mestres tradicionais transformam a prática de acordo com os novos espaços.

Por isso, com o tempo, houve a necessidade de rever alguns métodos e técnicas para que o conhecimento pudesse ser viável dentro da realidade de praticantes que não eram de família tradicional, ou seja, que não tiveram acesso ao mesmo processo de formação e aprendizagem que circenses de lona.

Os conhecimentos do circo-família que habitam o corpo de Elsa Wolf e de todos os participantes do circo itinerante de lona, não são possíveis àqueles que não o viveram em sua totalidade, pois estão relacionados à memória de uma família, de um grupo e seu modo de vida. É possível apenas ter acesso aos seus relatos, às suas histórias, ou até mesmo a algumas técnicas. Porém, não há como ser ou fazer segundo aquele modo se não estiver envolvido por seu contexto.

Atualmente, a prática do circo acontece para além das lonas. Estão nas escolas de formação, em academias, no ensino básico, em clubes e em organizações sociais. Desenvolvem modos de fazer adaptados para cada contexto, de acordo com suas finalidades: o lazer, a saúde, o estudo do corpo e também a formação artística.

Dentro da esfera das artes, o circo continua a se renovar influenciando e sendo influenciado pelas outras artes e novas tecnologias. Também, cresce o número de publicações em pesquisas acadêmicas sobre o tema, assim como em livros, sites e mídias que abordam sua história e as possibilidades do seu fazer.

Através desse trabalho de pesquisa, questões se abrem sobre as possibilidades de caminhos para serem traçados, descobertos, estudados e praticados sobre metodologias de ensino-aprendizagem em circo.

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, M. F. "O Corpo Como Princípio" In **Trans/Form/Ação**. Marília, v. 24, n. 1, p.101-112, 2001. Disponível em: < <http://ref.scielo.org/66fz26> >. Acesso em: 20 out. 2020.

_____. "O Circo na História: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética" In **Repertório Teatro & Dança**, v. 15, p.11-16, 2010.

BORTOLETO, M. A. C.; BARRAGÁN, T. O.; SILVA, E. (Org.). **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016.

BITTAR, Irene: **Transcrição** [agosto 2018]. Entrevista concedida (gravação digital). São Paulo. Não publicado

DUPRAT, R. M. **Realidades e Particularidades da Formação do Profissional Circense no Brasil: rumo a uma formação técnica superior**. Tese (Doutorado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014.

HOHLE, Elsa Wolf: **Transcrição** [setembro 2018]. Entrevista concedida (gravação digital). São Paulo. Não publicado

MATHEUS, R. I. C. **As Produções Circenses dos Ex-Alunos das Escolas de Circo de São Paulo na Década de 1980 e a Constituição do Circo Mínimo**. 2016. 339 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016.

MEIHY, José Carlos S. B. **Manual de História Oral**. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

OLIVEIRA, Maria Carolina de: **Transcrição** [setembro 2018]. Entrevista concedida (gravação digital). São Paulo. Não publicado

SILVA, E.; ABREU, L. A. **Respeitável Público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

_____. "Aprendizes Permanentes: circenses e a produção do conhecimento no processo histórico" In: BORTOLETO, M. A. C.; ONTAÑÓN, T.; SILVA, E. (Org.). **Circo - horizontes educativos**. Editores Associados. 2016.

STOPPEL, E. **Trapézio Fixo – material didático**. São Paulo: Circonteúdo, 2010. Disponível em: < <https://www.circonteudo.com/livraria/trapezio-fixo/> >. Acesso em: 20 out. 2020.

_____. **O Artista, o Trapézio e o Processo de Criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2017.

POÉTICAS DA QUEDA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM ATOR-ACROBATA

POETICS OF THE FALL IN A CREATION PROCESS OF AN ACTOR-ACROBAT

Guilherme Conrad¹

¹ Ator e dançarino. Graduado em Teatro, com ênfase em Interpretação Teatral, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre e doutor no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Graduando em Educação Física pela UFRGS. Contato: guilherme.conrad@ufrgs.br

RESUMO

O presente texto apresenta um relato de criação do espetáculo *O Paradoxo da Queda*, que apresenta, em cenas independentes, diversas narrativas do imaginário sobre o universo do cair e do saltar que refletem acerca da resiliência humana. Primeiramente, o texto apresenta a lógica da poética e concepção do espetáculo. Seguidamente, relata como estas se relacionam com o processo de criação da cena baseada no mito grego de Sísifo, fundindo as linguagens do Teatro, Dança e do Circo.

ABSTRACT

This text presents a report of the creation of the play The Paradox of Falling, which presents, in independent scenes, several narratives of the imaginary about the universe of falling and jumping that reflect on human resilience. First, the text presents the logic of the poetics and conception of the play. Then, it reports how these relate to the process of creation of the scene based on the Greek myth of Sisyphus, fusing the languages of Theater, Dance and Circus.

Quando uma maçã caiu em sua cabeça, Isaac Newton se inspirou a descrever suas três leis do movimento. Estas se tornaram o fundamento de nossas ideias sobre a Física. Sendo essencialmente objetivo, Newton simplesmente ignorou como era a sensação de ser a própria maçã.

Steve Paxton, *Fall after Newton* (1987)

Palavras-chave:

queda; acrobacia; processo de criação; mito de Sísifo; artes cênicas.

Keywords:

fall; acrobatics; creation process; myth of Sisyphus; performing arts.

INTRODUÇÃO

Cair é mover-se sob a influência da gravidade. É uma prática recorrente no universo das Artes Cênicas, como no Circo e na Dança, mas também em esportes, como na Ginástica. Nestas esferas, a queda é percebida no treinamento como procedimento intrínseco, natural e até mesmo essencial à prática. Em um processo de aprendizado, saber como cair se torna a primeira lição e, à medida do desenvolvimento, o sucesso de um salto depende, de forma geral, de muitas quedas. Elas preparam o corpo para confiar na sensibilidade proprioceptiva para responder e improvisar a uma variedade de estímulos com a força gravitacional.

Os movimentos acrobáticos desafiam a todo momento a lei física da gravidade que insiste em nos manter fixos ao chão. São essencialmente movimentos de superação de dificuldades, medos e riscos e, portanto, ligados à qualidades como virtuosismo, perícia, destreza, habilidade e astúcia. A acrobacia, ao se situar no limiar entre o equilíbrio e a queda, o seguro e o incerto, o racional e o instinto, a técnica e a espontaneidade, a vida e a morte, encontra-se, como define Jacques Lecoq (2010, p. 114), nos limites do corpo. Mesmo com a consciência da importância do cair, os artistas cênicos ainda almejam, majoritariamente, um resultado estético de superação da queda em favor de uma supremacia vertical.

A invenção de uma hegemonia cultural ocidental sobre a verticalidade carrega inúmeros simbolismos em relação à queda. Em seus sentidos deno e conotativos, ela é geralmente associada a aspectos negativos como fracasso, derrota, perda ou declínio. O mundo contemporâneo, por outra via, é marcado inexoravelmente por uma sucessão constante de quedas de edifícios, aviões, economias, governos e até mesmo corpos. Essa perspectiva nos coloca em um estado de ansiedade constante sobre coisas caindo aos pedaços, e nossos corpos refletem isso (ALBRIGHT, 2013, p. 50).

Nos últimos tempos venho pensando muito sobre a queda, particularmente a situação político-econômica-social-cultural do Brasil, cujos retrocessos e repressões são pequenas e violentas quedas que afetam o povo brasileiro quase diariamente. Sob esta condição e perspectiva, levanto questões como: o que fazemos após uma queda? Como nos erguemos novamente? Como continuar em constante movimento? Como não ceder à gravidade ou tudo aquilo que nos coloca para baixo?

A queda se refere ao que era, enquanto se move em direção ao que será. Provoca mudanças repentinas e radicais na orientação, cuja imprevisibilidade nos força a revisar nossas expectativas e recuperar o que foi perdido. Desta forma, a sucessão de quedas e recuperações de equilíbrio expressa os estados literais e metafóricos de estar no mundo. O simples existir do ser humano é estar em contínuo movimento.

Ao atuar como um *gap*, instante suspenso no tempo, a desorientação é vital no sentido em que se experimenta mais direções possíveis do que em qualquer outra circunstância, o que nos vislumbra com novas e diferentes orientações. Como aponta o coreógrafo Jess Curtis no programa do espetáculo *Fallen* (2001), da companhia Gravity: desde o mundano derrubar de um ovo na cozinha, ao se apaixonar (da expressão inglesa *to fall in love*,

literalmente “cair no amor”) à decadência de uma civilização, a queda é uma marca de transformação².

A alteração, como ainda propõe Curtis, pode ocasionar em incrível destruição, se o cair não for capaz de conter a energia liberada, ou uma paz sublime, na medida em que as forças da natureza se equalizam. Desta forma, a questão primordial

não é se sentimos uma desorientação ou não (porque nós a sentiremos e a sentimos), mas como essas experiências podem ter um impacto nas orientações dos corpos e espaços (...) a questão é o que fazemos com esses momentos de desorientação, assim como o que esses momentos podem fazer – se eles podem nos oferecer a esperança de novas direções ou não, e se as novas direções são motivo suficiente para a esperança ou não. (AHMED, 2006, p. 156)

A projeção de uma carga de certa forma otimista sobre o cair desponta uma mudança de seu paradigma ideológico. Se a queda é inevitável e todas as suspensões chegam a um fim, o que importa, então, é como atingimos o chão. O professor de Literatura da Universidade de Columbia, Jack/Judith Halberstam (2011), concebe uma “teoria do baixo” (*low theory*) como uma maneira de desconstruir os modos normativos de pensamento que estabeleceram definições sociais uniformes de sucesso e fracasso. Para ele, certas circunstâncias como cair, perder, esquecer, destruir, desfazer, ser inadequado ou não saber podem oferecer formas mais criativas, cooperativas e surpreendentes de estar no mundo.

É preciso, apenas, ter disposição para correr o risco. Nas técnicas de Dança Moderna e Contemporânea, por exemplo, a queda e o contato com o chão passam a não ser mais temidos como no Ballet Clássico, mas sim compreendidos como uma necessidade através da realidade em que o movimento da vida nem sempre é exclusivamente ascendente. Desta forma, estas práticas corporais fazem do chão um ponto de partida e chegada, um parceiro, um lugar de suporte, pertencimento e acolhimento.

Um ode à queda pode nos levar a uma experiência de estado de graça, e não de “cair em desgraça”. Sob esta perspectiva, o espetáculo *O Paradoxo da Queda*, contemplado no Edital de Ocupação dos Teatros Públicos da Secretaria da Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre 2019/1 com o projeto *Noite do Circo*, reflete justamente formas de transformar as quedas em impulsos de resistência através da linguagem do trampolim acrobático como materialização desta poética paradoxal. O desfrute deste aparelho é marcado inerentemente por uma sucessão de saltos e quedas em uma relação interdependente: quanto maior o salto, maior a queda, e vice-versa.

A peça é formada por dois atos, a queda e o salto, sendo que na primeira parte realizo as ações no solo rígido do palco e a segunda metade na superfície elástica de um trampolim acrobático. Composto por cenas in-

² O programa do espetáculo pode ser conferida em: <<https://www.jesscurtisgravity.org/fallen#fallen-description>> Acessado em 27/02/2021.

dependentes entre si, a peça apresenta diversas narrativas do imaginário sobre o universo do cair e do saltar, como, por exemplo, o episódio da descoberta da gravidade por Newton, os mitos gregos clássicos de Sísifo e Ícaro e a viagem à Lua pela missão Apolo 11.

O MITO DE SÍSIFO

Inserida na primeira parte do espetáculo, a terceira cena³ é baseada no mito de Sísifo, contado a partir da perspectiva de um ensaio de mesmo nome (2017) do escritor franco-argelino Albert Camus (1913-1960). Ao metaforizar a queda e o salto relacionando-os com o percurso humano em vida, o espetáculo carrega um tom de reflexão existencialista. Esta é apresentada e conduzida principalmente através da inserção da alegoria sifiana a partir da perspectiva de Camus. Segundo a lenda grega, Sísifo foi o mais inteligente e astuto dos mortais, sendo o fundador e primeiro rei da cidade de Corinto. Entretanto, tinha tendências ardilosas que o levaram a ser condenado pelos deuses por traição. Embora os motivos de suas acusações diverjam, a condenação encaminhada à Sísifo foi de rolar um rochedo incessantemente até o cume de uma montanha, sendo que, toda vez que a pedra atingisse o topo, voltava a cair monte abaixo até seu ponto de partida; obrigando-o a refazer a tarefa repetidamente por toda a eternidade.

A rocha que, por seu próprio peso, despenca da montanha, invalida completamente todo o esforço despendido. O trabalho inútil e sem esperança caracteriza a mais terrível punição para um homem como Sísifo: esperto e rebelde, que durante sua vida conseguiu denunciar um deus, enganar a morte, fugir do inferno e se esconder das divindades. Após ter completado sua incumbência, o momento em que Sísifo contempla a queda da pedra por alguns instantes à planície de onde deve reerguê-la é o que qualifica o mito como trágico, pois o seu herói é consciente de seu destino. Desta forma, sua pena não é o trabalho físico, mas sim a lucidez da inutilidade e fracasso inexorável da tarefa e sua condição impotente e miserável, cujo tormento o consome após sua recém e efêmera vitória: "onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo o sustentasse a esperança de ser bem-sucedido?" (CAMUS, 2017, p. 139).

Neste ponto, ao descrever em seu ensaio o trabalho rotineiro, cansativo e sem esperança, Camus estabelece um paralelo com o trabalhador operário, que trabalha todos os dias nas mesmas tarefas. Sísifo, então operário dos deuses, mediante um castigo sem liberdade que demonstra a força dos deuses mitológicos sobre os mortais, também inspirou a expressão "trabalho de Sísifo", para designar toda função aparentemente interminável ou inútil. Desta forma, o suplício de um ser que se ocupa exaustivamente em nada completar foi analisado especialmente pelo filósofo para refletir sobre a existência humana e o absurdo. Este último é um resultado paradoxal do conflito ocasionado entre a tendência individual de buscar significado inerente à vida e a incapacidade humana de encontrá-la, devido à falta de sentido provida pelo universo, a certeza da morte e a finitude do

³ A cena pode ser conferida neste link: <https://youtu.be/O72C_FK0g9Y>. Acessado em 27/02/2021

conhecimento. Assim Camus conclui que só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia.

Entretanto, o filósofo acredita que o suicídio não é uma solução para a condição absurda da existência, pelo contrário, é uma fuga e que não resolve a questão primordial. Desta forma, a única opção viável além do suicídio físico ou filosófico (a aceitação de uma realidade religiosa e espiritual fora de alcance) é a aceitação sem resignação da inevitabilidade do absurdo: nós podemos escolher viver neste mundo e projetar nosso próprio sentido e valor a ele, conferindo um sentimento de liberdade que só é medido pela moral. Sendo assim, Sísifo, apesar de sua condição absurda, pode aceitá-la e portanto, encontrar uma motivação e felicidade para continuar realizando sua tarefa. Desta forma, seu esforço ininterrupto que ergue a rocha é o que o faz maior que os deuses, é o que o faz humano:

convencido da origem totalmente humana de tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre em marcha. A rocha ainda rola [...] A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz. (CAMUS, 2017, p. 141)

Para a composição da cena, gosto de me debruçar sobre a literatura como fonte para o processo de criação pois, além de oferecer novos universos e atmosferas, procuro a “vida” contida no texto para sua adaptação cênica. Para a representação do castigo de Sísifo, identifico nas palavras de Camus as “qualidades” que me permitem acionar um imaginário e conjuntamente manifestá-lo cênica e corporalmente, como, por exemplo, em “corpo tenso ao levantar a pedra” (CAMUS, 2017, p. 122). Entretanto, muitas vezes podemos ter inferências a partir de passagens de forma indireta: o cansaço devido aos esforços das repetições e a liberdade criativa em relação ao tamanho e o peso da pedra, que não são mencionados explicitamente. Sendo o mito baseado em crenças, muitas versões se dedicam a contar a história com caráter objetivo, sem entrar em suposições acerca da criação de uma fantasia minuciosamente descritiva da ação – Camus, por outra via, foi engenhoso em sua descrição poética, como em suas próprias palavras: “os mitos são feitos para que a imaginação os anime” (CAMUS, 2017, p. 122).

Nesta perspectiva, o escritor, sobre a erguida da pedra morro acima, conta:

vê-se apenas todo o esforço de um corpo tenso para levantar a pedra enorme, rolá-la e fazê-la subir uma encosta, tarefa cem vezes recomeçada. Vê-se o rosto crispado, a face colada à pedra, o socorro de uma espádua que recebe a massa recoberta de barro, e de um pé que a escora, a tensão dos braços, a segurança toda humana de duas mãos cheias de terra. Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida (...) Vejo este homem redescer, com o passo pesado. (CAMUS, 2017, p. 122).

Desta forma, traduzo para a cena, a partir da ótica de Camus, a árdua tarefa de Sísifo com a composição de um corpo rígido, estirado, exausto; com membros tensos, crispados, sujos, calejados; movimentos pesados, com grande esforço, oposição de forças e com respiração ofegante. Para representar o intenso envolvimento, a grande dificuldade de movimento e dispensa de energia do herói com a pedra, Camus envolve todo o corpo de Sísifo em sua batalha contra a gravidade. O trecho “um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio!” CAMUS, 2017, p. 122) foi a epifania para desenvolver a cena partindo da ideia onde a minha cabeça fosse cercada por algo que aparentasse uma pedra, e assim, brincar com a figura desta máscara – sendo por vezes cabeça, por vezes pedra, simulando o ponto de encontro e fusão desta relação simbiótica entre os dois seres.

Assim, Camus ilustra a sua ideia da ação de Sísifo ao empurrar a pedra portando-se de frente, com o rosto e peito colados a ela, as pernas e braços escorando e mãos sustentando-a. Entretanto, na adaptação, trabalhei improvisadamente sobre as variadas maneiras de subir e descer a pedra (ou a minha cabeça): de frente, costas, lado, com rolos e rolamentos, etc. Uma estratégia que me inspira criativamente é analisar as ações que utilizarei afastando-as do contexto narrativo que me encontro, buscando por associações ou equivalências. Por exemplo: Sísifo carrega a pedra; porém, para encontrar formas diferentes, trabalho sobre a condição geral de carregar e/ou sustentar: alguém que porta um pesado balde da água, as mulheres carregadoras de cestas de roupas, a figura de Atlas ou experimentação com um objeto concreto. A equivalência, portanto,

é a capacidade de achar uma ação, uma forma, uma imagem, uma estrutura dinâmica, uma cena, um pensamento que corresponda ao ponto de partida, sem ser idêntico. A equivalência usa forças parecidas, mas não iguais, transporta as mesmas regras de um mundo a outro, é análogo a tradução. (VARLEY, 2010, p. 52)

Assim, estas narrações implícitas, ilustrações escondidas ou motivações enriquecem o trabalho de criação com detalhes que não são necessariamente decifrados pelo espectador (VARLEY, 2010, p. 49), entretanto, auxiliam no encontro de um tônus corporal equivalente da ação que me permite controlar se esta é real ou apenas exposta exteriormente: “objetos e situações reais obrigam o corpo a reagir e a se adaptar; a imaginação, ao contrário, contenta-se mais facilmente com a descrição e com a aproximação” (VARLEY, 2010, p. 66). Sendo assim, colabora para a ação não ser necessariamente realística, mas sim real, recriando em cena “um equivalente da força ativa na vida diária” (VARLEY, 2010, p. 69). As mínimas ações como ver algo, por exemplo (se realmente observado e não fingido), altera perceptivelmente a tensão na coluna, e portanto explora-se o que está na essência da ação. Sendo assim, deixo de me guiar conceitual e formalmente, mas sim através da intenção contida na ação, confiando na inteligência do corpo (VARLEY, 2010, p.66). Consequentemente, na cena, ao empurrar a pedra, meus braços estão, a todo momento, flexionados,

contendo o impulso necessário. Se eles ficam visivelmente em sua extensão máxima, impedem de continuar a ação também na imobilidade (VARLEY, 2010, p. 67) ou até mesmo de crescê-la.

O percurso pela encosta da montanha é imaginário, percebido através de uma convenção dada pela diferença de níveis da minha cabeça (ou a pedra) no espaço: na superfície quando ela se encontra no chão ou no topo da montanha quando me encontro de pé, sendo que a trajetória por entre estes dois pontos é oblíqua. Após feito um percurso de ações uma vez, repito-o de forma mais ágil, como se a sequência fosse apresentada acelerada. No começo da terceira vez, o espectador já entendeu onde começa a primeira ação; desta forma, a repetição incessante da tarefa de Sísifo é expressada.



Momento de queda de Sísifo e sua pedra-cabeça. Foto: Amanda Gatti. Fonte: acervo do autor (2019).

#paratodomundover um homem branco, vestindo um macacão branco de mangas longas e cabeça revestida por uma bola de aspecto rochoso, está de cabeça para baixo, com as mãos apoiadas no chão e pernas ao ar, prestes a realizar um rolamento no chão.

Com a cabeça inteiramente tomada pela máscara pétrea, utilizei muitos dos princípios de variadas técnicas de Máscara (COPEAU, 1974; LECOQ, 2010; FO, 1998), como a intenção da ação percebida integralmente pelo corpo, sua dilatação, o ritmo calmo, a descoberta a cada movimento, a intensidade, economia e limpeza gestual, independência articular do corpo, o fluxo de energia e a entrega. Integrei também a noção de oposição da técnica do Mimo Corpóreo (DECROUX, 1963) para evidenciar um grande peso da pedra. Assim como nos gestos de Sísifo, me vali das qualidades de movimento da ação básica de empurrar de Rudolf Laban (1978), caracterizada por ser lenta em seu tempo, direta no espaço e forte no seu peso. Tendo a cabeça como rocha, as acrobacias, mais especificamente os rolos, rolamentos e inversões, constituíam soluções criativas e coerentes que produzem o próprio efeito de rodar da pedra.

A cena - e o espetáculo como um todo - se pergunta, de forma geral, como continuamos em movimento. Não é sobre simplesmente aceitar as derrotas e visualizá-las como parte do jogo da vida, mas demonstrar um inconformismo que se direciona a um aprendizado, possibilitando transformá-las em um estímulo para se colocar em desafio e em progressão. A dor pode ser um catalisador para uma mudança, pois, afinal, a estabilidade não inspira novos rumos. As quedas são um exercício sobre a resiliência - criando até mesmo uma elasticidade sobre este estado em que se pode ultrapassar a condição resiliente (de volta à condição normal ou anterior) para se

transformar em um impulso de ascensão. O trabalho sobre as instabilidades aprimora a firmeza; sobre as fraquezas, a força; sobre as derrotas, a vitória; sobre as quedas, o salto. A experiência humana é, inexoravelmente, repleta de cair e saltar, onde a queda é uma oportunidade de uma nova tentativa. Seja por ter vindo da Ginástica ou não, este é um prisma em que expando para a vida como um todo. Imaginemos Sísifo feliz.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. **Queer Phenomenology: orientations, objects, others.** Durham: Duke University Press, 2006.

ALBRIGHT, Ann Cooper. "Caindo na Memória" In **Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações.** Porto Alegre: VII Congresso de Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2013. Disponível em: <http://portalabrace.org/impressos/5_tempos_de_memoria.pdf> Acessado em 27/02/2021.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo.** Rio de Janeiro: Record, 2017.

CONRAD, Guilherme. **O Acrobata da Imaginação: o estado psicofísico imamente às técnicas teatrais no trabalho do ator.** Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/201123>> Acessado em 27/02/2021.

_____. **Entre Saltos e Quedas: as superfícies elásticas como trampolim da criação cênica.** Resumo publicado em evento. Campinas: IV Seminário Internacional de Circo da UNICAMP, 2018.

COPEAU, Jacques. "O Teatro do Vieux Colombier". Trad. José Ronaldo Fa-leiro In DASTÉ, Marie-Hélène; SAINT-DENIS, Suzanne Maistre (Org.). **Registres I; Appels.** Notas de Claude Sicard. Paris: Gallimard, 1974.

CURTIS, Jess. **Fallen.** Espetáculo produzido por Artblau em colaboração com o Gravity Physical Entertainment, Fabrik Potsdam, and ODC Theater, 2001. Disponível em: <<https://www.jesscurtisgravity.org/fallen>> Acessado em 27/02/2021.

DECROUX, Etienne. **Paroles Sur le Mime.** Paris, Librairie Théâtrale, 1963.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator.** Franca Rame (org.). Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: SENAC São Paulo, 1998.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure.** Durham: Duke University Press, 2011.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético – uma pedagogia da criação teatral.** São Paulo: Editora Senac, 2010.

VARLEY, Julia. **Pedras d'Água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret.** Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

TERCEIRA CARTA PARA O CIRCO: QUEM VAI CONSTRUIR O FUTURO?¹

Sebastian Kann
Tradução: Alex Machado

¹ O texto original pode ser encontrado em <https://e-tcetera.be/open-letters-to-the-circus>. Acesso em 17/04/2023. (N.T.)

Esta é a terceira carta do ciclo das *Cartas Abertas ao Circo*. Esta carta foi escrita no contexto d'Os *Diálogos Circenses* [*The Circus Dialogues*], um projeto de pesquisa de dois anos conduzido por Bauke Lievens, Quintijn Ketels e Sebastian Kann. Os *Diálogos Circenses* ampliam o projeto de pesquisa anterior de Bauke Lievens *Entre Ser e Imaginar: rumo a uma metodologia para a pesquisa artística no circo contemporâneo* [*Between Being And Imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus*]. Ambos os projetos são financiados pelo Fundo de Pesquisa em Artes da University College Ghent (Bélgica).

*E posso ver outro mundo
E posso fazer isso com minhas mãos
Quem se importa se ninguém entende?
Posso vê-lo agora
Posso vê-lo crescendo
E se movendo sozinho
E falando do seu próprio jeito
É mais real do que o [mundo] antigo²*
Stephin Merritt³

² Tradução livre. Original: *And I can see another world / And I can make it with my hands / Who cares if no one understands? / I can see it now / I can see it growing / And moving by itself / And talking in its own way / It's realer than the old one*

³ Letra da canção *71 I think I'll Make Another World*, parte do álbum *50 Song Memoir*, da banda Magnetic Fields (2017).

Caras artistas⁴ circenses,

Precisamos conversar. Mas não sobre suas práticas circenses – não aqui, não desse jeito. Não que eu não queira; honestamente, eu quero! Mas há um obstáculo, algo especial na conjuntura atual que nos impede de ir até o fundo dessa questão.

Este é o quadro: de onde estou sentado, à salvo, atrás da tela do meu computador, **eu simplesmente não consigo saber o que você está fazendo**. Na verdade, quem é você? Eu não sei o que o circo é para você, que necessidades ele preenche, que futuro persiste tentadoramente em seu horizonte. E me recuso a adivinhar, por respeito à sua singularidade e à singularidade da sua prática. Eu não farei isso, não farei.

Eu admito: sou culpado, no passado, por ter embarcado no trem do “o que é circo”, propondo uma definição universal, uma especificidade, uma essência⁵. Projetei meus próprios interesses em você, e fiz de você o objeto do meu conhecimento sem o seu consentimento ou contribuição⁶. Pensei ter clareza, pensei que tinha acesso à mais verdadeira verdade sobre o circo. Desculpe: agora vejo o quão presunçoso era tentar confinar suas práticas numa caixa que atendesse às minhas próprias necessidades.

Não, hoje não sinto a urgência de falar sobre as práticas circenses de um modo geral, nem o desejo de apresentar o corte entre o circo e o não-circo que tornaria essa discussão possível. Não é minha decisão (incisão?). Ao invés disso, quero falar sobre circo enquanto uma comunidade – as pessoas de circo – e especular sobre um possível futuro para nós. Assim:

No futuro, as artistas de circo se sentirão empoderadas para criarem trabalhos em seus próprios termos.

O que você acha? Parece bastante incontroverso. Deste modo, declaro isso como minha missão e proponho compartilhá-la com vocês, se vocês quiserem fazer parte dela. Eu espero que vocês queiram, porque é um

⁴ Ao longo da versão original, o autor emprega pronomes femininos (she/her) ou do plural neutro (they/their) em algumas situações específicas e pontuais. Nesta tradução, optou-se por fazer as flexões no neutro ou no feminino na maior parte do texto, compreendendo o aspecto político e social desta escolha. As flexões no masculino foram conservadas quando o autor fala de si ou em casos específicos como, por exemplo, para facilitar a distinção entre a crítica (o ato de criticar, ou o produto desse ato) e o crítico (quem executa esta ação) – ou, ainda, como propõe Débora Diniz em *Cartas de uma Orientadora*, quando os papéis são sociais marcados por homens que, usualmente, se valem da masculinidade (machismo?) como suporte para suas ações. (N.T.).

⁵ Ver *Taking Back The Technical: Contemporary Circus Dramaturgy Beyond The Logic Of Mimesis* (Kann 2016). Disponível em https://studenttheses.uu.nl/bitstream/handle/20.500.12932/24585/Taking%20back%20the%20technical_SKann.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em 18/04/2023 (N.T.).

⁶ Se eu alego saber o que você é, não excluo também todas as partes de você que não são visíveis da minha perspectiva limitada? E se eu sou aquele que tem o poder para definir o conhecimento comum – se sou aquele cuja escrita está sendo publicada, por exemplo – o que acontece com os elementos do seu ser que eu não consigo conhecer ou sentir? Em *Poética da Relação*, Édouard Glissant nos incita a abandonar a fantasia ocidental do conhecimento objetivo – de “descobrir o que jaz no fundo das naturezas” (2010 [1997], p.190). Em vez disso, Glissant sugere que voltemos nossa atenção para a “textura da trama e não a natureza de seus componentes” (2010 [1997], p.190). Ao invés de alegar para outras pessoas sobre o **que** elas são – alegações que apresentam reduções violentas – talvez seja melhor examinarmos a natureza do contato que conseguimos estabelecer. Para fundamentar uma prática ética do conhecimento, precisamos parar de perguntar “quem ou o que é isso?”, e sim “qual é a sensação de entrar em relação com essa pessoa ou objeto?”

futuro pelo qual precisamos trabalhar **juntas**. Embora nós vivamos numa cultura que idealiza a autossuficiência e a independência, a realidade é que **não podemos** invocar empoderamento para nós mesmas pela pura força da vontade individual, apenas nos amando um pouco mais ou nos esforçando um pouco mais. Se a agência criativa é algo que valorizamos, precisamos tratar o circo como uma **ecologia**; ou seja, uma rede emaranhada de corpos, práticas, instituições, imagens, humores e conceitos que nos apoiam, sustentam e transformam de modos complexos⁷.

Deixe-me explicar começando por esta palavra: “agência”. É uma palavra que merecemos ter em nosso arsenal. Uma agente sendo “alguém que age”, a agência é mais ou menos o “poder para agir”. Quando pensamos em nossa própria agência enquanto artistas, a pergunta que estamos fazendo é: eu sou livre para definir os objetivos e valores da minha prática? Ou sou forçada a moldar minha prática em certas maneiras “normais” a fim de receber o suporte material, emocional e intelectual necessário para realizá-la?

O oposto de agência é **sobredeterminação**. Dizemos que estamos sobredeterminadas quando não temos tanta liberdade para escolher como agir quanto gostaríamos. Pense assim: quando começamos a criar uma obra circense, seja um número ou um espetáculo, o quanto disso é determinado antecipadamente? Que tipos de elementos parecem ser inegociáveis? Preciso usar meus melhores truques? Preciso manter o trabalho com uma determinada duração? Preciso parecer masculino ou feminino? Preciso evitar certos tipos de movimentos? Na medida em que **dizer não não é uma opção** – na medida em que nosso consentimento a essas condições nunca é solicitado – podemos dizer que estamos sobredeterminadas, e nossa agência está comprometida.

Para seres humanos do século XXI, a sobredeterminação tende a criar ansiedade⁸. Quando sentimos que não nos é dada uma escolha sobre nossos movimentos, quando nos sentimos mantidas em nosso lugar por outros e nos é negado o poder de decidir por nós mesmas, ficamos tristes, estressadas, solitárias, raivosas. Às vezes nem sabemos o **porquê** de nos sentirmos desse jeito – às vezes a sobredeterminação está tão embutida em nossos mundos que a falta de escolha não aparece explicitamente. Mas podemos senti-la, e dói.

⁷ Por que é tão contraintuitivo, hoje, pensar em agência em termos de ecologias? Judith Butler, entre outras, apontou o modo como o neoliberalismo trava uma “guerra contra a ideia de interdependência” (2015, p.67), transferindo toda a responsabilidade para o indivíduo. No clima neoliberal, tendemos a pensar em agência como algo que pertence à agente, ao invés de algo **garantido** à agente. Mas, como Butler argumenta, “A ação humana depende de todos os tipos de apoios – é **sempre** uma ação apoiada” (p.72, destaque meu). Basta pensarmos nos aparelhos circenses para entender o que ela quer dizer. Subir é impensável sem uma corda. Do mesmo modo, as turnês não seriam as mesmas sem redes de instituições culturais; o treinamento é moldado pelas redes de sociabilidade que crescem no espaço de formação; e as práticas artísticas se desenvolvem de maneiras que são inseparáveis do fluxo e refluxo do reconhecimento crítico.

⁸ Algumas das descrições mais convincentes da experiência vivida da sobredeterminação vêm de literaturas decoloniais. A sobredeterminação não é um assunto prático e árido, um arranjo simples de portas abertas e fechadas: também funciona sobre e por meio do sentimento, sensação e humor, e tem sérios (e deletérios) efeitos na vida interior de quem está sobredeterminada. Trabalhos como *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon (e especialmente o capítulo cinco, “A Experiência Vivida do Negro”) trazem os efeitos emocionais e psicológicos da sobredeterminação para um foco doloroso.

Vejo várias artistas de circo em minha comunidade sofrendo o aperto da sobredeterminação. Para cada artista circense cuja carreira segue sem obstáculos, há um punhado de outras cujo trabalho não tem apoio, não recebe cuidados, não tem permissão para ocupar espaços. São artistas cujas práticas caem no lado errado da divisão decretada entre o trabalho “bom” e o “ruim”. Quando isso acontece, estamos **sobredeterminados pela crítica**: seja qual for o sistema de avaliação que esteja na moda naquele ano, ele se precipita em negar a essas artistas o poder de agir.

Esse tipo de sobredeterminação é bastante óbvia para a artista. Menos óbvia – mas não menos desencorajante – é a sobredeterminação efetuada pela **fantasia**. Até que ponto nossas queridas visões de “bom circo”, na verdade, limitam nosso poder de agir em um determinado processo criativo? Até que ponto as miragens de um futuro específico nublam nosso acesso ao potencial pleno do presente? Quando corpos, objetos, imagens e linguagem se reúnem sob o feitiço de um projeto, sua reunião manifesta uma indisciplinada, incoerente e rodopiante nuvem de potencialidades: no caminho do presente para o futuro, tudo pode acontecer! Quando essa nuvem de potencialidades parece se estreitar, conduzindo-nos com toda a força de um destino violento numa direção, a agência é substituída por uma pré-determinação⁹.

Claro, nós nunca somos totalmente livres para agir. A única pergunta de verdade é: somos livres **o suficiente**, nosso espaço de agência é adequado?

É mesmo?

No mundo do circo de hoje, crítica e fantasia estão emaranhadas entre si de uma forma elaborada e confusa. A crítica perfura a fantasia: inviabiliza carreiras, esvazia práticas, desabilita a criatividade e desconecta o

⁹ Para a teórica da performance radical Bojana Kunst, a fantasia da “boa performance” representa uma grande ameaça para a prática artística. O controle estrito que precisamos exercer no espaço de criação a fim de avançar em direção a um certo resultado desejável significa que, na verdade, não há espaço para produzir algo novo: “congelados no futuro”, nos mantemos circulando em torno do que já é imaginável, reproduzindo continuamente novas versões do mesmo (2015, p.153). Para Kunst, isso significa que o potencial da arte enquanto espaço de liberdade – enquanto um espaço no qual os corpos podem se mover em desafio às regras que amarram a sociedade em geral – é barrado: quando nos apegamos muito às fantasias da excelência crítica, “a possibilidade do futuro está, na verdade, em equilíbrio com as relações de poder vigentes” (2015, p.168). Evitar a sobredeterminação por meio da fantasia talvez signifique operar com uma pegada mais frouxa...

Desde os escritos de Freud sobre o subconsciente, tornou-se muito difícil argumentar que há alguma liberdade real na fantasia. Eu fantasio sobre futuros **apesar de mim mesmo**. E como Hanna Arendt aponta, “O poder para comandar, para ditar ação, não é uma questão de liberdade, mas uma questão de força e fraqueza” (1960, p.445). Agência – ao menos no modo como estou interessado em entendê-la aqui – não é sobre ser capaz de realizar o que já imaginamos que seja bom. Ao contrário, ela aparece quando somos capazes de transcender “motivações e objetivos”, dando existência a algo “que não existia antes, que não foi dado, nem mesmo como objeto de cognição e imaginação, e que, portanto, a rigor, poderia não ser conhecido” (1960, p.444). Em termos de criação artística, isto significa tratar a imagem da “boa performance” como um material que está presente no espaço da criação como qualquer outro material, aparecendo como um possível interlocutor ao invés de um ideal totalizante.

público da situação da performance¹⁰. Ao mesmo tempo, a crítica **constrói** a fantasia: o ambiente crítico no qual estamos imersos nos alimenta de valores e nos diz como uma boa e uma má performance parecem. A cultura da crítica nos encoraja a fantasiar sobre nós enquanto críticos – quando criticamos outras pessoas, ajudamos a construir uma hierarquia do gosto, conosco sentados no topo, como se nós, e somente nós, tivéssemos acesso à mais verdadeira verdade¹¹. O mundo do circo, difratado pelos prismas binoculares da crítica e da fantasia, aparece como uma arena de luta – o gosto contra a vulgaridade, a arte contra o erro desajeitado, a autenticidade contra o artifício – ao invés de uma delicada ecologia que requer um cuidado comum.

Essa situação é mantida por um segredo. Se o segredo fosse dito, todo o drama seria revelado como vazio. Vou dizê-lo aqui, então prepare-se! Aqui vai:

Não há uma performance “boa” ou “ruim” objetivamente, apenas gosto pessoal e critérios locais.

Vou repetir: na performance, a única base que temos para fazer julgamentos de valor são o gosto pessoal e os critérios locais. Qualquer coisa que possamos querer de uma performance – entretenimento, comentário social, relevância política, design impecável, tomada de decisão inteligente, originalidade, estilo, o que quer que seja – nenhuma dessas coisas são valores universais para a performance, nem são as mesmas em diferentes lugares ao redor do mundo (ou mesmo para diferentes pessoas no mesmo lugar).

Isso se torna bastante claro se examinarmos os diferentes lugares em que o circo se apresenta. Os critérios adotados numa boate em Londres parecem bastante diferentes dos critérios adotados num festival de teatro de rua na Espanha. “Bom” e “ruim” significam coisas diferentes no Festival CIRCa e no Adelaide Fringe. Isso ocorre, obviamente, não porque diferentes geografias nos concedem um acesso mais confuso ou mais claro à Mais Verdadeira Verdade: em cada lugar, estamos vinculados a uma resolução local cuja realidade é mantida performativamente¹². Nós temos que continuar julgando – e julgando **à nossa maneira** – a fim de que o “bom” e o “ruim” apareçam.

¹⁰ No sentido de que a crítica requer **distanciamento** analítico. Quando nos sentamos na plateia com nosso caderno de crítica no colo, a experiência como expectadoras adquire um sabor bastante diferente.

¹¹ O gesto crítico é um gesto de **revelação**: é “predicado na descoberta de um mundo verdadeiro de realidades por trás do véu das aparências” (Latour, 2010, p.474-475). Ao fazer esse gesto, o crítico reivindica “um acesso privilegiado ao mundo da realidade” (2010, p.475). A crítica só funciona se o crítico se coloca o mais objetivo, e seus critérios como indiscutíveis. É isso que comentaristas como Armen Avanessian querem dizer quando enquadram a crítica como um instrumento de poder: ela tem um efeito estabilizador e legitimador para o sujeito crítico (Avanessian, 2017, p.35-36).

¹² Tomo emprestada essa formulação – e a visão metafísica de mundo que fundamenta esta carta – da filósofa Karen Barad. Em *Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria*, ela desdobra uma abordagem performativa para a produção de realidades, a qual imagina todo ser como local, contingente e relacional: “Uma ‘intra-ação’ específica [...] decreta um **corte agencial** [...] efetuando uma separação entre ‘sujeito’ e ‘objeto’. Ou seja, o corte agencial decreta uma resolução **local dentro** do fenômeno da indeterminação ontológica inerente. Em outras palavras, relatos não preexistem às relações; ao invés disso, relatos-inter-fenômenos emergem por meio de intra-ações específicas” (2003, p.815. Destaques do original).

Esses critérios locais **às vezes** se tornam um problema para a agência artística. No mundo comercial, artistas realizam trabalhos para o prazer de uma plateia em particular e conseguem encontrar espaço para a liberdade criativa dentro dos limites desses critérios. Artistas comerciais **concordam** em atender às demandas do entretenimento – aceitam trabalhar dentro das restrições delimitadas pela cultura crítica local para o mundo comercial. Quando a submissão ocorre com consentimento, os resultados podem ser, é claro, gratificantes para todo mundo¹³.

As coisas são diferentes para as práticas circenses que se entendem como arte. Isso porque, na arte contemporânea, o público não **precisa** ser entretido – não necessariamente. De fato, a artista consegue definir seus próprios fins: ela torna-se sua própria resolução local da realidade¹⁴. As práticas circenses que chamamos “contemporâneas” podem ser informativas, emocionais, excitantes, meditativas, confrontadoras, confusas – **ou não**. Esse é o espaço da agência prometido pelo contrato do contemporâneo. E, cada vez mais, preocupa-me que essa promessa não esteja sendo cumprida.

Apesar afirmarmos em voz alta que regras são feitas para serem quebradas e que todas as convenções são arbitrárias, nós continuamos a criticar as artistas como se nossos critérios locais e gostos pessoais fossem tão reais para elas quanto são para nós. Continuamos a decretar a divisão entre trabalho “bom” e “ruim” que mantém algumas práticas visíveis e outras nas sombras. E quando damos voz às nossas críticas de certas maneiras – maneiras que apagam a particularidade dos nossos critérios de julgamento – as artistas ficam presas em certos modos de pensar, sobredeterminadas por fantasias que sentem não conseguirem ignorar ou negociar.

Na primeira carta aberta de Bauke Lievens¹⁵ – *a necessidade de uma redefinição* – crítica e fantasia cruzam-se em um mais um arranjo. Na minha leitura, toda a carta é fundamentada numa **fantasia de circo crítico**.

¹³ Penso que problemas de agência surgem no mundo comercial principalmente quando artistas são demandadas a se sexualizarem abertamente ou a correrem riscos físicos mais significativos do que se sentem confortáveis. Esses são problemas de não menor importância e merecem serem tratados em um estudo diferente.

¹⁴ O que não quer dizer que a sua resolução local permaneça incontestada. Em *Why Is Art Met With Disbelief? It's Too Much Like Magic*, o crítico de arte Jan Verwoert descreve a tensão forjada na artista pela demanda constante para se explicar: “É um clássico entre as vinte principais conversas mais desconfortáveis: ser interrogada durante o jantar de domingo por futuros sogros que, com uma persistência crescente, tentam arrancar uma confissão de você de que [...] a arte é uma grande fraude [...] Em tal situação, **defender a arte como um reino no qual o valor pode ser livremente negociado parece, dificilmente, valer a pena.**” (2013, p.92. Destaque meu). Deveríamos nós, enquanto artistas, ecoar esse ataque à liberdade artística, mantendo-nos mutuamente em padrões críticos inflexíveis? Ou deveríamos nos dedicar a garantir que a arte **permaneça** um espaço no qual o valor pode ser livremente negociado?

¹⁵ Há uma tradução da *Primeira Carta* disponível em <https://panisecircus.com.br/carta-aberta-ao-circo-de-bauke-lievens-dramaturga-belga-e-um-convite-a-reflexao-diz-a-artista-erika-stoppel-do-zanni/>. Há, ainda, a *Segunda Carta*, Também de Bauke Lievens, com tradução disponível em <http://www.instrumentodever.com/poeticas/tag/carta+aberta>. Links acessados em 16/11/2024. (N.T.)

Lievens imagina a artista circense como um tipo de operadora cultural qualificada, cuja prática se baseia numa navegação virtuosística de convenções – tanto artísticas quanto sociais – e sua desconstrução crítica por meio da performance¹⁶.

O que isso significa? Bem, por um lado, Lievens quer que a artista olhe atentamente o circo enquanto um meio para descortinar a incompreensão e revelar sua realidade. Em sua carta ela afirma:

O corpo circense constantemente força os limites do possível, e incessantemente desloca os objetivos de suas ações físicas, de tal forma que nunca alcance esses objetivos e limites: eles estão sempre se movendo para estar, simplesmente, fora do alcance. O que é expresso por meio dessas formas circenses não é a velha visão de maestria, mas uma compreensão da ação humana que é fundamentalmente trágica [...] O que aparece no picadeiro é uma batalha com um adversário invisível (as diferentes forças da natureza) na qual o objetivo não é vencer, mas resistir e não perder.

Portanto, o circo crítico de Lievens revela algo essencial sobre esse meio que havia sido escondido. Por outro lado, o circo crítico oferece uma crítica da cultura contemporânea (“nossas experiências pós-modernas, metamodernas ou mesmo pós-humanas do mundo que nos rodeia”). A tarefa da artista, então, é propor, por meio da performance, uma “relação inovadora, surpreendente, estranha e perturbadora” entre o meio e o mundo.

Não há como negar que as figuras de pensamento que Lievens desenvolve têm uma força palpável de presença: seu conceito de herói trágico circense, por exemplo, irradia uma energia produtiva convincente. Essa energia já foi e continuará sendo mobilizadora para artistas de circo. Mas eu acho que precisamos deixar claro que sua escrita é tão rica precisamente porque é específica à sua experiência incorporada: ela está expressando **sua** verdade, que emergiu por meio de sua própria e específica prática circense¹⁷. Há uma visão específica do circo por trás de sua escrita que lida com risco, perigo e habilidades físicas difíceis. Há um mundo específico – que é, estranhamente, **tanto** metamoderno **quanto** pós-humano **e** caracterizado por uma luta dialética entre Homem e Natureza¹⁸.

¹⁶ Devo essa formulação a Jan Verwoert (2016).

¹⁷ Lievens não é treinada em uma disciplina circense em particular, mas é uma artista circense no sentido de que cria com circo, interage com circo, lida com circo, sente com circo. Em outras palavras, ela é uma artista circense porque tem uma prática circense; ela tanto está imersa no circo quanto fala ao mundo por meio dele. Se estamos reivindicando, como eu gostaria, que praticar técnicas circenses é um tipo de pensamento, que vale tanto quanto pensar-pela-fala ou pensar-pela-escrita, então não podemos ser esnobes e não incluir dramaturgas, diretoras, coreógrafas de circo no circo propriamente dito. Somos todes artistas circenses.

¹⁸ Estranho porque o pensamento pós-humano é caracterizado pela desconstrução da divisão entre o natural e o cultural, e é motivado pelo imperativo de se pensar em termos de ecologias ao invés de oposições dialéticas. O pós-humanismo tenta desfazer o que Alfred North Whitehead chamou de “bifurcação da natureza”, que designa a tentativa de separar significado de matéria como propagado pelo pensamento iluminista europeu. Ao invés disso, o pós-humanismo tenta “falar de uma só vez de não-humanos e outros não humanos como coisas, objetos, outros animais, seres vivos, organismos, forças físicas, entidades espirituais, e humanos. Abranger este escopo ontológico é vital, uma vez

Lievens também imagina uma tarefa muito específica para a arte: agitar os campos social e estético, levar a espada flamejante da crítica para cada um deles, tornar públicas as verdades ocultas e motivar o engajamento do público com elas por meio de uma encenação persuasiva¹⁹.

Este é um modo totalmente válido de pensar a prática nas artes. É o único? Não. Quando penso na abordagem de Lievens em relação à minha própria prática, o que noto é que um elemento muito importante do meu trabalho – o corpo intuitivo – está faltando em sua consideração. Uma vez que o circo de Lievens parece ser sobre proferir golpes inteligentes em convenções sociais e estéticas, o corpo de planejamento racional parece estar bastante no comando²⁰. Às vezes, no entanto, estou mais curioso em sentir do que racionalizar; às vezes estou mais interessado em um estado do que em um argumento. Às vezes, o material surge durante uma criação que é romântica, que é autobiográfica, que é ilegível. Às vezes, eu tomo decisões sem saber o porquê – nem sempre, mas às vezes.

Em suas cartas, Lievens nos dá uma amostra do tipo de coisas que ela deseja. Mas o que noto é que, ao invés de nos oferecer essas fantasias – dizendo “ei, eu tenho essa ideia doida, talvez possamos compartilhá-la, talvez vocês vibrem com parte dela, pirem” –, ela as apresenta como inegociáveis. Ela planta a semente da divisão no mundo do circo – você é do time Bauke? – e, como incentivo adicional para embarcarmos em sua visão, insiste que outros modos de pensar sobre o circo são antiquados, retrógrados, ou presos ao passado²¹. Ela constrói uma linha do tempo normativa para o desenvolvimento do circo, sem perguntar às outras artistas

que se tornou indiscutível, se é que alguma vez não o foi, que em tempos que ligam tecnociências e natureza-culturas, os meios de subsistência e os destinos de tantos tipos e entidades neste planeta estão inevitavelmente emaranhados” (Puij de la Bellacasa, 2017, p.1). Com isso em mente, um herói trágico pós-humano em guerra com a natureza é difícil de imaginar.

¹⁹ O fato dessa prescrição se esconder dentro do seu texto como uma **implicação** torna-a ainda mais perigosa para a agência artística. É a crença que precisamos adotar, pelo menos temporariamente, para que a crítica de Lievens faça sentido. No ato de ler não encontramos apenas **informações**; nós também mergulhamos em todo um **contexto** que permite que as informações ressoem como verdade. Isso é o que Deleuze e Guattari chamam de *mot d'ordre*: é o que fica sem ser dito no que é dito. Tais estratégias retóricas são problemáticas porque apresentam crenças específicas como se fossem um conhecimento objetivo. A menos que deixemos explícitas as fantasias que fundamentam nossas críticas, acabamos por doutrinar as leitoras ao invés de libertá-las para pensarem por si mesmas (Massumi, 1992, p.29-34).

²⁰ A cultura da crítica encontra suas raízes no Iluminismo europeu: os pensadores desse período desafiaram as antigas ordens da Igreja e do Estado pelo uso da razão e da argumentação persuasiva. Nesse processo, detrataram e marginalizaram “o afeto, o subjetivo, o particular, o familiar” e assim por diante. Na procura pelo conhecimento objetivo, o pensamento iluminista tentou “divorciar razão e cognição da experiência, da intuição e do afeto” (Dhawan, 2014, p.23-29). O resultado foi uma hierarquização do pensamento, com modelos ocidentais de crítica objetiva no topo. Levar a sério as práticas corporais como modos válidos de se fazer o pensar significa colocar essa hierarquia em questão.

²¹ Se continuarmos a falar sobre nós desse modo, nos colocamos numa posição muito difícil! Só é possível imaginar que estamos de algum modo para trás, atrasadas, ou presas no passado se acreditarmos na história como um processo único e inevitável de progresso; um movimento universal em direção a um tipo de futuro. Mas quem decide que futuro é esse? E o que acontece com a diversidade quando a natureza do progresso é ditada por apenas um ponto de vista?

se querem se juntar a ela sob seu comando. Mas há apenas um futuro para o circo que vale a pena perseguir? Só há um contemporâneo?²²

Quero especular sobre as condições práticas de um futuro no qual artistas circenses se sintam empoderadas para criar trabalhos em seus próprios termos. Penso que isso começa com uma cultura do respeito: quando vocês leem um projeto, fazem comentários para um trabalho em andamento, ou assistem a um espetáculo, presumam que a artista sabe o que está fazendo. Isso deveria ser um tipo de princípio basilar. Quando algo não parece certo e vocês querem indicar isso, primeiro perguntem à artista: a coerência é importante para você? É essencial para sua prática que o público permaneça envolvido o tempo todo? Você está interessada em ser clara? Você acha que o circo precisa ser difícil? Se a resposta for “não”, talvez sua crítica seja mais sobre suas fantasias do que sobre as dela²³.

Acho que a maior ameaça para artistas de circo hoje é a crítica que se recusa a relativizar suas fantasias fundantes. No contexto do circo contemporâneo, nada deve ser totalmente exigido de um espetáculo circense. Mas, muito frequentemente, artistas acabam fazendo malabarismos com demandas que parecem tanto inegociáveis quanto incompatíveis com suas práticas. Para mim, isso tudo começa na escola de circo: nas escolas de hoje todo trabalho recebe notas de acordo com os mesmos critérios, e a cultura crítica tende a correr solta. Na escola internalizamos as fantasias sobredeterminadas sobre “circo bom” que levam anos para serem desaprendidas. E se pedissem às professoras e professores que trabalhassem com suas e seus estudantes escrevendo critérios de avaliação ajustados aos seus interesses reais? E se as escolas de circo criassem o hábito de articular e problematizar seus próprios valores estéticos?

Embora receber nota acabe depois da escola, a avaliação – na maior parte oral, embora às vezes também escrita – não. Ocasionalmente, essas críticas voltam à artista criticada, porém, mais frequentemente, elas apenas contaminam a indefesa ouvinte com uma série de valores impostos. Se não criticarmos cuidadosamente, acabamos forçando nossas fantasias sobre as outras pessoas de modos que nós nem estejamos cientes: se eu escuto “que pena que elas não exploraram totalmente a cenografia” várias vezes, é difícil não começar a pensar na cenografia como algo que **deve** ser “totalmente explorado”. Portanto, se levamos o circo a sério enquanto um lugar onde artistas podem escolher moldar suas práticas de múltiplas

²² Ao invés de simplesmente **adicionar** práticas codificadas como “antiquadas” ou “primitivas” a uma versão revisada do presente – formando uma “totalidade nova” –, Homi K. Bhabha (2000) sugere o espaço da diferença aberto pela “defasagem” do tempo (isto é, a percepção de certas práticas como antiquadas) como anúncio de uma oportunidade para a inauguração de uma pluralidade horizontal de presentes.

²³ Jan Verwoert sobre a crítica: “Todos nós temos a quantidade necessária de psicologia de botequim à nossa disposição para descobrir as razões pelas quais [uma] pessoa deve ter proferido um julgamento doloroso. É a regra de ouro da crítica: críticos revelam tanto, se não mais sobre si mesmos (suas fixações, complexos e rancores), quanto sobre o objeto de seu julgamento” (2013, p.32).

maneiras, talvez precisemos observar nossos hábitos de discurso. Talvez precisemos pensar como nossa crítica está construindo, silenciosamente, normas que envolvem artistas em tipos específicos de fantasias – fantasias que as artistas podem ter dificuldade para adequá-las às suas práticas criativas.

Ser cuidadoso com o modo como pensamos e comunicamos a crítica não significa o fim da análise e do debate. Longe disso! Significa apenas implantar a análise como uma ferramenta possível para realizar a performance – ao invés de entender a performance como uma desculpa para fazer uma análise. Significa “desestabilizar” nossos pontos de vista de modo que, quando usamos a linguagem para nos relacionar com a prática de outra pessoa, não é apenas **ela** que está vulnerável, mas **nós** também²⁴. Temos que conceder espaço para o trabalho nos responder, e isso envolve sinalizar a particularidade de nossas próprias posições de fala, ao invés de nos apresentar como guardiães e guardiões oniscientes das verdades universais²⁵. Até estarmos prontos para fazer isso, talvez seja melhor permanecer quietos, ao invés de presumir que sabemos melhor que a artista o que sua prática exige²⁶.

O campo circense é povoado por uma multidão diversa, com uma pluralidade de práticas artísticas. Algumas de nós começam a criar pensando em termos de história, algumas em termos de imagens, algumas em termos de tarefas físicas. Algumas de nós são viciadas em linguagem e algumas se sentem presas a ela; algumas de nós são inspiradas pelo “mundo real”, e algumas precisam trancar bem a porta da sala de ensaio a fim de se sentirem confortáveis para explorar. Claro, algumas artistas circenses romantizam um tipo de existência fora do sistema, de lona-e-caravana, mas muitas de nós também somos cidadãos digitais peritas, usando, inclusive, a internet como um espaço de performance alternativo. Ao invés de tentar corrigir tendências “indesejáveis” apontando o que o circo **deveria** ser de acordo com um entendimento específico do aqui-e-agora, precisamos nutrir e cultivar exatamente essa diversidade. Caso contrário, nós

²⁴ Em *OVERWRITE*, o teórico literário Armen Avanessian propõe uma teoria da ética da crítica. Para ele, a crítica é meramente uma atividade de autolegitimação a menos que o ato de criticar também transforme o crítico: “A busca por um caminho que leve além ou emancipe do *status quo* sempre implica também um labor poético sobre si. Na ausência desse labor, as mudanças são apenas mudanças cosméticas” (2017, p.40-41). Em outras palavras, a menos que o crítico esteja disposto a ser mudado pelo processo da crítica – a menos que o crítico esteja disposto a revisar os fundamentos de suas fantasias – a crítica, na verdade, não produz nenhum efeito real em termos da cultura dominante.

²⁵ Pensando em consonância com Mieke Bal, proponho a performance circense como um **objeto teórico**. Na concepção de Bal, um objeto teórico não é um objeto a ser teorizado, mas um objeto que teoriza a si mesmo: “o termo se refere a obras de arte que utilizam seu próprio meio artístico [...] para oferecer e articular pensamento sobre arte” (1999, p.104). Sua formulação nos faz pensar na instância crítica não como a concessão de palavra a um objeto mudo, mas sim como o encontro esquisito e hesitante de dois sujeitos “falantes” que, **juntos**, negociam a produção de conhecimento.

²⁶ Verwoert descreve os “silêncios articulados” do crítico que decide não falar como “formas de luto”. Luto pelo quê? Talvez esses momentos de silêncio comemorem o fracasso da sua tentativa de estabelecer contato com a obra de arte, a tragédia da não-relação que sustenta nossas diferenças irreduzíveis (2013, p.43).

privilegiamos uma abordagem – e uma série de critérios locais de avaliação – em detrimento de outra, adicionando mais estratificação arbitrária a um planeta já abarrotado delas.

É especialmente importante no circo contemporâneo que paremos de minar uma à outra com críticas insensíveis. Levar uma à outra a sério como artistas significa primeiro perguntar: o que significaria compreender minha experiência ao assistir esta obra enquanto uma experiência **valiosa**? E se a artista não for incompetente mas, na verdade, estiver fazendo algo estranho com total perfeição²⁷? A menos que haja um problema ético com a prática de alguém – se estiver promovendo estereótipos sexistas, por exemplo, ou se o trabalho for física ou emocionalmente prejudicial para as artistas envolvidas – tudo e qualquer coisa **deve** ser recebida com um espírito de hospitalidade incondicional²⁸. Caso contrário, o circo contemporâneo perde sua potência política enquanto espaço de liberdade, simplesmente se tornando mais uma estética ou estilo normativamente definido²⁹.

Se há algum problema com o circo, não é que esteja faltando algum ingrediente mágico ao trabalho. Talvez haja um certo conservadorismo que frustrate artistas que tentam pensar de maneira diferente sobre suas práticas. Mas propor um “normal melhor” não é a resposta para o problema. Não podemos pensar em progresso apenas em termos de nossas próprias estéticas e sistemas de valores; precisamos considerar o campo como uma ecologia holística, moldada por práticas artísticas, mas também por

²⁷ Penso que um conceito-chave aqui seria a **crença temporária**. Se quisermos nos envolver numa prática generosa de diálogo, precisamos fazer o esforço de imaginar que o ponto de vista da outra pessoa é válido – precisamos experimentar adotar seus critérios críticos, mesmo que temporariamente. Isso vale para a artista que recebe o *feedback* tanto quanto para o crítico que o dá. Sem fazermos esse esforço de empatia – sem adotarmos crenças temporárias – nossas posições críticas nunca se transformariam ou mudariam. Devo o conceito de “crença temporária” a Eleonor Bauer, que o introduziu num curso como um modo de pensar a relação da dançarina com uma partitura coreográfica. A própria Bauer credits a Daniel Linehan essa formulação.

²⁸ Para o filósofo francês Jacques Derrida, o anfitrião está sempre dividido entre duas forças. Por um lado, temos o princípio ético ou moral da hospitalidade, que nos obriga a prover espaço para qualquer um que precise, sem julgamento ou expectativa de retribuição. Por outro lado, temos as condições e leis que governam o acolhimento enquanto uma prática – pense na lei de imigração, por exemplo – que traduzem, em termos práticos, o fardo insuportável de cuidar de todos os que precisam. Uma vez que não temos casas grandes o suficiente para receber a todos, nem os recursos sociais e emocionais para sermos boas anfitriãs para todo mundo, fazemos seleções, performamos exclusões, e sujeitamos possíveis hóspedes a uma série de medições e avaliações, tanto consciente quanto inconscientemente.

Ao fazer essa distinção – entre o princípio da hospitalidade incondicional e a prática da hospitalidade condicional – Derrida quer apontar para um espaço de injustiça. O que dizer para aqueles que caem na lacuna entre fazer a coisa certa e fazer o que se pode? Ninguém merece ser excluído, ainda que a inclusão total – nas artes assim como em qualquer outro lugar – permaneça uma impossibilidade logística. Derrida concluiu que a busca vã pela inclusão total precisa permanecer como uma força mobilizadora, mesmo se o trabalho de inclusão nunca estiver completo (2000).

²⁹ A distinção de André Lepecki entre a coreopolícia e a coreopolítica é útil aqui. Se o circo contemporâneo se torna um estilo definido ao invés de um convite aberto para se redefinir, caímos numa situação de **coreopoliciamento**: isto é, o circo contemporâneo poderia aparecer como um campo em que “ser é se enquadrar em um padrão pré-coreografado de circulação, corporeidade e pertencimento (2013, p. 20). Se isso acontecer, a liberdade artística no circo corre o risco de desaparecer. Por outro lado, um campo **coreopolítico** é aquele que acolhe o “movimento cujo único sentido (significado e direção) é o exercício experimental da liberdade” (2013, p.20); movimento do qual, em outras palavras, nenhuma performatividade específica é exigida, e que não precisa esperar por legitimação crítica.

práticas sociais, administrativas e epistemológicas. O objetivo não deveria ser espetáculos melhores, mas maior liberdade artística. E nesses espaços de agência criativa, artistas – não os críticos – se encontrarão empoderadas para definir uma pluralidade de futuros para o circo.

Vamos fazer isso juntas!

Com amor,
Sebastian Kann

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. "What is Freedom?" In **The Portable Hannah Arendt**. New York: Penguin. 2000 [1960], p.438-461.

AVANESSIAN, Armen. **OVERWRITE: ethics of knowledge – poetics of existence**. Berlin: Sternberg Press, 2017.

BAL, Mieke. "Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' spider as theoretical object". In **Oxford Art Journal**, vol. 22, no. 2, p.103-126, 1999.

BARAD, Karen. "Posthuman Performativity: toward an understanding of how matter comes to matter". In **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, vol. 28, no. 3, p.801- 831, 2003.

BHABHA, Homi K. "Race" Time and the Revision of Modernity". In **Theories of Race and Racism: a reader**. London and New York: Routledge, p. 354-368.

BUTLER, Judith. **Notes Toward a Performative Theory of Assembly**. London and Cambridge: Harvard University Press, 2015.

DHAWAN, Nikita. "Affirmative Sabotage of the Master's Tools: the paradox of postcolonial enlightenment". In **Decolonizing Enlightenment: transnational justice, human rights and democracy in a postcolonial world**. Leverkusen: Barbara Budrich Publishers, p. 19-79, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Of Hospitality**. Stanford: Stanford University Press, 2000.

FANON, Frantz. **Black Skin, White Masks**. London: Pluto Press, 2008 [1967].

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010 [1997].

KUNST, Bojana. **Artist at Work: proximity of art and capitalism**. Winchester, Washington: Zero Books, 2015.

LATOURETTE, Bruno. "An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'". In **New Literary History**, 41, p.471-490, 2010.

LIEVENS, Bauke. "First Open Letter to the Circus: the need to redefine". In **e-tcetera**, <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>. 2015.

LIEVENS, Bauke. "The myth called circus". In **e-tcetera**, <https://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>, 2016.

MASSUMI, Brian. **A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: deviations from Deleuze and Guattari**. London and Cambridge: MIT Press, 1992.

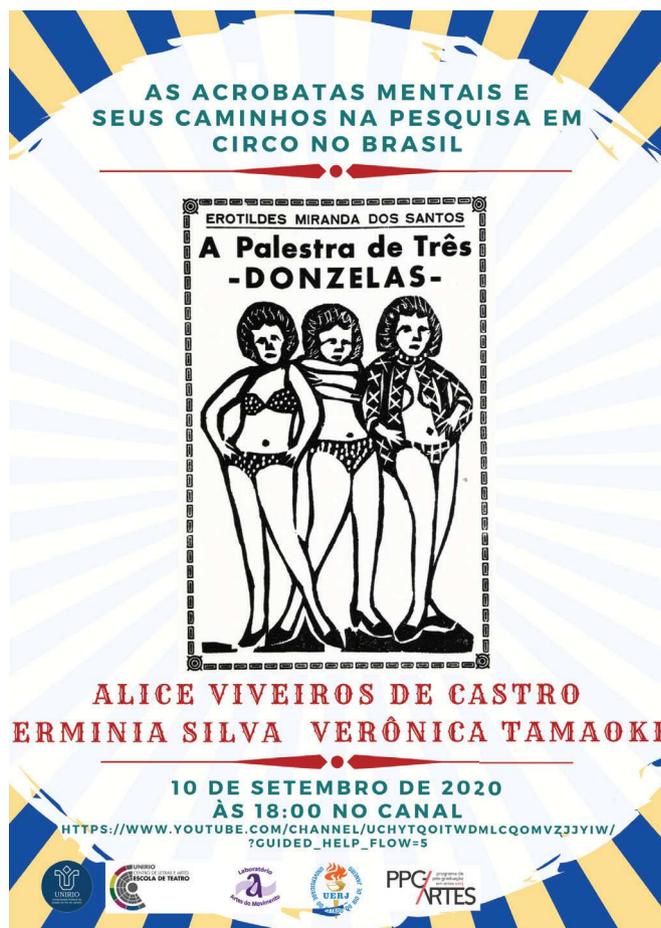
PUIG DE LA BELLACASA, Maria. **Matters of Care: speculative ethics in more than human worlds**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2017.

VERWOERT, Jan. "Criticism Hurts". In **Cookie!**, Berlin: Sternberg Press, p. 29-43, 2013.

_____. "Why Is Art Met With Disbelief: it's too much like magic". In **Cookie!**, Berlin: Sternberg Press, p.91-106, 2013.

_____. "How Would I Know How to Say What I Do?". In **No New Kind of Duck**. Zurich e Berlin: Diaphenes, p. 13-36, 2016.

**AS ACROBATAS
MENTAIS E SEUS
CAMINHOS NA
PESQUISA EM CIRCO
NO BRASIL**



Divulgação do evento

Enamar Ramos: Boa noite, quero agradecer a presença de todas as pessoas aqui nessa época tão difícil, tão complicada para todos nós. Nós todos aqui, com saúde, felizes de estar participando disso, com internet para ver isso, agradecer mesmo a todos. E especialmente às pessoas da UniRio que nos ajudaram a colocar esse evento no ar. Principalmente, Professora Ana Maria Bulhões que foi a primeira pessoa a que nós recorremos, pela sua experiência com a organização d'O. Percevejo e a organização dos Colóquios de PPGAC, do nosso Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. O professor Carlos Roberto, nosso diretor da Pós, que desde a primeira reunião nos ajudou, nos colocou na plataforma OCS, para que a gente pudesse realizar isso. E uma pessoa assim fora de sério, Raphael Cassou, nosso aluno do doutorado, nosso amigão e assim, o nosso Posto Ipiranga, porque realmente todas as dúvidas ele resolvia com a maior presteza, com a maior boa vontade, com a maior alegria. Obrigadíssimo Cassou, muito bom.

Também quero agradecer a Vanessa Teixeira de Oliveira, que é a nossa coordenadora do programa de pós-graduação, Leonardo Munk que também o programa nos ajudou realmente, materialmente a botar isso em cena. Isso foi muito bom para nós, sem a ajuda deles a gente não ia conseguir isso. E o nosso diretor da escola de teatro Luis Henrique Sá. Todos aqui presente, e

Luciana Lyra também, esse evento é em conjunto com a UERJ, e a Luciana Lyra representa o programa de artes cênicas da UERJ. É uma produção do laboratório de pesquisas e do grupo de pesquisas Artes do Movimento. E o grupo de pesquisa está comemorando 20 anos, esse ano. E o laboratório vai comemorar dez, então estamos comemorando com vocês a nossa vida útil e bem ativa que tem sido, tanto do grupo de pesquisa, quanto do Laboratório. Queria passar a palavra inicialmente ao professor Luis Henrique, diretor da nossa escola, para dizer alguma coisa para nós...

Luiz Henrique Sá: Obrigado, é um prazer estar aqui com vocês, na verdade só quero parabenizar o Laboratório de Arte do Movimento por mais essa empreitada, o Seminário Internacional Circo em Rede. Lembrar também, nesse caso bem específico, da importância também dos nossos alunos de graduação que sistematicamente trazem essa demanda da inserção de assuntos relacionados ao universo circense, em diálogo com a escola de teatro. Acho muito importante a realização desse seminário agora de forma digital, que estava planejado para acontecer presencialmente, infelizmente não está acontecendo, mas enfim, parabéns para vocês, parabéns aos nossos alunos e muito obrigado pelo convite aqui.

**SEMINÁRIO
INTERNACIONAL
CIRCO EM REDE**

ERMÍNIA SILVA

Faz parte da quarta gera o
circense no Brasil:

Co-coordenadora do site
Circonteudo;

Co-líder do grupo de pesquisa
Circus da Faculdade de
Educa o Física da Unicamp.

Para mais informa es acesse:
<http://ocs.unirio.br/index.php/sicrede/sicrede>

Logos: UNIRIO, PPGAC, Laboratório de Artes do Movimento, PPC/ARTES, UERJ, M  T M

Imagem de divulga o da primeira Mesa do Seminário Internacional Circo em Rede, com Ermínia Silva como convidada em destaque.

Enamar Ramos:  , os nossos alunos que estão organizando isso, Gabriel Beda e Alex Machado, foram nossos alunos desde a gradua o. Isso   muito bom para nós, ver os nossos alunos seguindo em frente, crescendo e atuando, sempre. Muito obrigada. Pela união também com a Julia Franca, que fez uma disciplina com a Joana Ribeiro, no nosso curso de p s-gradua o, ficou conhecendo os dois e os três se juntaram para realmente dar uma sustenta o e dar um avanço grande nesse seminário que está começando hoje. Queria passar a palavra para a Vanessa agora...

Vanessa Teixeira de Oliveira: Desculpa, agora sim... Boa noite a todos e

a todas, é um prazer enorme estar aqui, eu vi o projeto, assim esboçado, enfim, no primeiro semestre, e é muito bom ver que ele se concretizou, que vocês haviam pensado presencialmente, mas ele ocorre remotamente. E é muito bom porque esse material tem um lado bom, tem um lado bom porque pelo menos esse material vai estar disponível no YouTube. Vocês também vão produzir o livro com os resumos, com as apresentações, isso do ponto de vista da pós-graduação é fundamental também na constituição de um campo de estudos relativos ao circo. Também, parabenizar você, o Alex Machado, Gabriel Beda e a Julia Franca, que é doutoranda da UERJ. E dizer também assim da alegria de que esse evento ocorra junto, numa parceria com a UERJ, com programa de pós-graduação e artes de lá, e que outras ações desse tipo também possam ocorrer. Então é isso, boa sorte no evento, parabéns.

Enamar Ramos: Obrigado Vanessa. Agora eu queria passar a palavra para o Leonardo Munk que é o coordenador do mestrado. Léo, você pode dizer alguma coisa para nós?

Leonardo Munk: É um prazer estar aqui, inevitavelmente se repetir um pouquinho, parabenizar vocês, Laboratório, Enamar, Nara, Alex, Gabriel, Luciana também, nossa parceria, acho que fundamental essa parceria entre instituições. Acho que o tema também, a relevância da arte circense, trazer isso para academia, para uma discussão, não separando do teatro do circo, e tratando de arte do espetáculo, eu acho isso fundamental e acho que o evento será um sucesso. Vamos já pensar numa próxima edição, com certeza todo mundo já vai acabar aqui pensando numa próxima edição. Parabenizar a todos os envolvidos, vai ser um excelente evento para todos.

Enamar Ramos: Obrigada Léo. Esse daí vai até dezembro, esse nosso evento vai até dezembro e depois a gente começa outro, com certeza. Agora queria passar a palavra para a Luciana Lyra, que é a coordenadora do programa de artes, de pós-graduação em artes da UERJ que foi nosso amigo e nos ajudou também a realizar esse evento. Luciana, por favor...

Luciana Lyra: Boa noite a todos. Também quero fazer, pedir licença, na verdade, para começar poetizando um pouquinho, vai ser uma coisa curta, para não tomar tempo do brilho das nossas convidadas de hoje. Então, queria começar dizendo que "poeta não é gente, é bicho coiso, que da jaula ou gaiola vadiou e anda pelo mundo às cambalhotas, recordadas do circo que inventou". E assim irmanada com Saramago que eu quero principiar essa fala de abertura do Seminário Internacional Circo em Rede, desde já agradecendo a delicadeza do convite, a parceria, que agora a gente principia assim gargalhando num riso de tormenta, porque é um riso pandêmico e virtual, a gente vai abrir esse picadeiro num riso absurdo desses nossos tempos. Esses novos tempos que reclamam cada vez mais a ampliação das nossas teias de contatos, de articulações e mais ainda, nossas teias de afeto.

Importante lembrar que ampliação das teias sempre foi tônica do Instituto de Artes da UERJ, desde a sua fundação, pois mesmo na gênese, tendo essa relação profunda com as artes visuais, vem fazendo uma trama muito forte com as artes cênicas, teatro, a dança, performance e agora o circo.

E se caracterizar exatamente por graduações e pós-graduações com caráter que são híbridos. Então, parabenizar o evento por essas nossas trocas que a gente vai iniciar agora. E além de toda essa dedicação, a trama entre as artes, a UERJ, em especial o Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, vem se destacando pelo engajamento político no cenário nacional e abrigando alunos e alunas de periferia. E esse quadro amplia os nossos horizontes.

Então, justamente como coordenadora adjunta do PPGArtes e aqui representante do grupo, entendo que esse seminário internacional de circo denota mais uma ação de militância e resistência da arte circense, um evento cujo a crença é a trama pela ação e pelo pensamento. Que seja fértil esse nosso encontro, repleto de malabarismos de palavras e ações, cheios de acrobáticos pensamentos.

Gratidão à comissão de organização do seminário, na pessoa da artista pesquisadora Julia Franca, gratidão ao meu grupo de pesquisa Motim, que também a comissão se agregou, a Lillian do Valle que é professora também do PPGArtes, representando todos os docentes. A UNIRio e ao programa de pós-graduação em artes cênicas, o PPGArtes, ao Laboratório Artes do Movimento, enfim, a todes presentes, que seja grande o que vamos viver e que possamos pedir bis. Lembrando que bis não se despreza, como nos lembra o poeta. Obrigada.

Enamar Ramos: Obrigada, Luciana. Agora eu passo a palavra para Nara Keiserman, nossa professora de departamento de interpretação da escola de teatro e da pós-graduação em artes cênicas também da UNIRio, que vai mediar essa mesa e apresentar as palestrantes.

Nara Keiserman: Sempre tão bom que a gente comece agradecendo e hoje começamos agradecendo e desejando sorte... Acho que é esse o espírito disso que vamos viver. Gratidão e boa sorte, sorte boa para todos nós, nas nossas ações, como disse a Luciana, nas nossas ações, nossos pensamentos acrobáticos que vamos tecer de hoje até o final do ano. Que assim seja... Uhu!!!...

Então vamos dar início a boa mesa que se instala nesse momento, As Acrobatatas Mentais e Seus Caminhos na Pesquisa em Circo no Brasil com a presença de Alice Viveiros de Castro, Doutora Ermínia Silva e Verônica Tamaoki.

Alice Viveiro de Castro: Olá, cheguei... Boa noite...

Ermínia Silva: Boa noite todo mundo...

Verônica Tamaoki: Público sempre respeitável do circo, bem vindo... Que alegria, que honra estar aqui, estou vendo aí a abertura emocionada, com o coração miúdo e me dando conta assim, nossa, estamos na abertura do Seminário Internacional de Circo, né?

SEMINÁRIO
INTERNACIONAL
CIRCO EM REDE

ALICE VIVEIRO DE CASTRO

É atriz, diretora de teatro,
militante política;

Autora do livro *O Elogio da
Bobagem*;

Fez parte do Conselho
Nacional de Política Cultural
do Ministério da Cultura.

Para mais informações acesse:
<http://ocs.unirio.br/index.php/sicrede/sicrede>

UNIRIO
PPGAC
Laboratório
de Artes do Movimento
PPC/ARTES
UERJ
MÓTIM

Imagem de divulgação da primeira Mesa do Seminário Internacional Circo em Rede, com Alice Viveiro de Castro como convidada em destaque.

NK: Que benção, hein!... Obrigada, agradeço a todos vocês...

Vou apresentar brevemente essas damas do circo brasileiro. Nem precisa de apresentação, mas é uma formalidade. Todo mundo conhece vocês, mas eu vou dizer quem são... Alice Viveiros de Castro, atriz, diretora de teatro, vedete de teatro de revista, comediantes de televisão, militante política. Abraçou o circo em 1979, se autodefinindo como acrobata mental. É autora do livro "O Elogio da Bobagem" e fez parte do Conselho Nacional de Política Cultural do finado Ministério da Cultura, lágrimas agora... Doutora Ermínia Silva é quarta geração circense no Brasil. Doutora em história social pela UniCamp, Co-coordenadora do site Circonteudo: portal da diversidade circense, colíder do grupo de pesquisa Circos, da faculdade de educação física da UniCamp, autora de livros e artigos disponíveis no Circonteudo.

Verônica Tamaoki, é autora de "O Fantasma do Circo", Centro de Memória do Circo e Circonerino, esse em co-autoria com o Roger Avanzi, o Palhaço Picolino. É coordenadora do Centro de Memória do Circo e do Eu Sou de Circo, em São Paulo, programa de formação e experimentação em museologia, história e pesquisa do circo, voltado para o jovem circense de 18 a 29 anos. A partir desse momento nós vamos ter a graça, a benção, a alegria de ouvi-las.

Quero agradecer a presença de todos, todas, todes que estão aqui conosco nesse momento para compartilhar o que vamos viver. Nós vamos começar ouvindo a Alice, é a mesma pergunta, ou tema para as três. O tema é: Como se conheceram? Em que momento da sua história no circo isso aconteceu e o que significou? Provavelmente nós vamos ser brindados com três versões diferentes dos mesmos fatos... <risos> Vamos começar com Alice, seguida de Ermínia e Verônica, estou seguindo a ordem alfabética.

SEMINÁRIO
INTERNACIONAL
CIRCO EM REDE

VERÔNICA TAMOAKI

coordenadora do Centro de
Memória do Circo e do Sou de
Circo em São Paulo;

autora dos livros: O Fantasma
do Circo, Centro de Memória
do Circo e Circo Nerino

Para mais informações acesse:
<http://ocs.unirio.br/index.php/sicrede/sicrede>

UNIRIO
PPGAG
Laboratório
de Artes do Movimento
PPC/ARTES
UERJ
MÓTIM

Imagem de divulgação da primeira Mesa do Seminário Internacional Circo em Rede, com Verônica Tamoaki como convidada em destaque.

AV: Bom, a gente estava conversando antes, e estava falando da emoção, que para nós três é muito emocionante ver um evento desse acontecendo com a entrega, com a criação mesmo se dando dentro da academia. Vocês não têm ideia... Quando a Nara me apresenta dizendo que eu comecei em 79, na verdade em 79 eu tive os primeiros contatos mais próximos, através do Gugu Olimecha e também do Sindicato dos Artistas, onde eu já participava. Só para dizer também, eu fui aluna da UniRio, no tempo que ela foi Fierj, lá na Praia do Flamengo, só não terminei porque, eu não tenho título acadêmico, porque era a noite a faculdade e já em 79 a minha vida artística estava, a grande opção era ser atriz mesmo. Enfim, estou meio perdida aqui...

Eu conheci Verônica, depois de muitas histórias, eu fui trabalhar na Funarte. E um belo dia toca o telefone, eu trabalhava com teatro, com dança, era um grupo que trabalhava com tudo, mas eu era a pessoa de circo. Aí toca o telefone, a moça lá de São Paulo começa a me perguntar que ela estava com um projeto, que não sei o que, que queria ajuda... Começou a falar do Acervo do Roger Avanzi e do circo Nerino, e da importância do circo Nerino para o circo nacional. Quer dizer, de como todas as famílias, com documentação muito grande, muito boa. Fiquei louca, descobri alguém, uma alma gêmea. Eu encontrei com alguém que também tinha essa paixão e que também estava buscando o saber, saber sobre circo, o saber circense. E a gente ainda por cima, a gente se deu super bem, de tudo, de conversas, de maluquices, fofocas também, que a gente gostava de se telefonar para falar fofocas sobre circo: "Descobri que fulano não sei o que, que essa família era não sei o que lá, a mesma família que brigou..." Não vou nem entrar nos detalhes, era um monte de besteira que a gente falava. E a gente batalhou muito, juntas, para tudo isso. Aí veio o nome da Acrobacia Mental, que eu vou falar logo aqui, porque a gente já começou,

eu inventei esse nome. Verônica e Ermínia eram já acrobatas junto comigo desde que eu inventei o nome, porque as pessoas perguntavam para mim muito assim: "Você faz o quê no circo?". "Eu pesquiso". Não era só pesquisar, era pesquisar, era ser ativista, era promover coisas...

Aí ficou aquele negócio... Quer saber, é Acrobatista Mental. Aí eu já dizia isso, Verônica, Ermínia e eu. A Ermínia gostava muito, porque quando tinha que assinar um documento ou aquelas coisas formais de mesa, debate político principalmente. Você tinha que dizer "mas você de que circo é?", "você é do sindicato...", "você é de onde?". Aí nós criamos o Comitê Nacional Pró-Criação da Associação Nacional de Pesquisadoras Circenses. Isso era uma bela maneira da gente poder participar das coisas, das mesas, assinar abaixo assinado, a gente botava lá aquele negócio. Apesar de que é difícil decorar... <risos>...

Enfim, eu e Ermínia, temos aqui uma certa controvérsia. Para mim, a primeira vez que eu a conheci foi quando a Verônica organizou uma super exposição sobre o Circo Nerino, sobre o projeto dela do livro, sobre todo o material que ela tinha, linda a exposição, que já era um pouco o Centro de Memória, uma visão que juntava a parte visual, as informações, não sei o que, com debates, com encontros, enfim... Eu me lembro que lá a Verônica me apresentou à Ermínia Silva, que era outra acrobata mental. Caramba! Epa, epa... Isso tudo não sei nem dizer em que ano foi, sei que foi muito lá. Depois eu me lembro de você estar comigo na Paraíba, e me dar sua tese de mestrado. Aí eu fiquei achando aquilo tão chique! "Temos uma pessoa que fez mestrado em circo!". E uma pessoa que, enfim, é minha madrinha de casamento, minha parceira de tudo. E a gente chama de "A Palestra das Três Donzelas", que depois eu vou pedir para o Gabriel botar a foto. E bom, é um prazer estar aqui, muito obrigada a todo mundo. ES: Posso falar? Nós estamos muito sérias hoje... Eu e a Alice confessamos que estamos muito nervosas, mas vai relaxar. <risos>... Primeiro, agradecer a todos, todas e todes que estão envolvidos nesse evento, nessa produção. Nós que temos vínculo com a universidade, sabemos da dificuldade, da luta que nós temos para que as universidades brasileiras tenham espaço para o circo, não como uma coisa em passant, mas como um espaço dele. E fazer hoje parte desse evento de programas de graduação, programas de pós-graduações em artes, em artes cênicas, em que o circo ocupa um espaço importante, isso é uma grande vitória. Eu alio isso junto com o que nós fazemos na Educação Física da UniCamp, onde nós incluímos também todas as diversidades dos artistas. E esse também é um mapa do Circonteúdo, que abrange toda diversidade.

Eu, Alice e Verônica sempre estivemos envolvidas, e isso é uma conquista muito nossa, mas é uma conquista coletiva com várias pessoas. Mas nós três em particular, que não tínhamos vínculos empregatícios com nada, com nenhuma escola, com nenhum processo pedagógico, eu não tinha vínculo empregatício e não tenho, mas nós sempre estávamos frente a todos os processos de ensino, sobre todos os campos que abrangiam o circo, sobre a história, sobre as artes, processos pedagógicos. E essa é uma militância de quase 40 anos da gente. Eu considero, e estou colocando nós três, porque, nossa, é muito tempo que a gente está junta. Alguém

pedia um curso de formação em algum lugar, a gente ia, quando conseguiam pagar o ônibus e o prato de comida, a gente ia desse jeito. Nunca fomos pessoas com cargos ou qualquer coisa, mas juntas e de uma forma muito presente. Então tudo que eu sou hoje, em termos de produção, no campo da área circense, é um saber coletivo. Não dá para dizer até onde chego. Mas quando eu conheci Alice... Eu sou a quarta geração circense no Brasil, mas não sou artista. Sou da geração que para com o circo para frequentar uma escola formal. E até o ano de 85, 86, nós só íamos para o circo nas férias. Considerávamos que as nossas histórias eram as histórias dos "causos" contados. A partir de 86, 87, eu comecei a ter, alguém me perguntou: vamos escrever sobre a história do circo? Eu dizia "eu não sei nada sobre a história do circo". Eu não conhecia a Escola Nacional de Circo, que já estava há alguns anos aberta. Eu trabalhava, eu era trabalhadora, não tinha como sair, viajar e ir conhecer os lugares. Aí eu fui para o Rio, essa a nossa diferença de conhecimento, eu fui para o Rio, mas é que ela não lembra, mas para mim foi uma coisa impressionante. Primeiro, eu ter conhecido a Marta, Marta Costa, ela estava naquele momento provisoriamente substituindo a Omar na direção da Escola Nacional de Circo, e também tinha formação de historiadora. Fui até lá para entrevistar alguns dos artistas da escola, porque eu comecei a entrevistar várias pensando em fazer o mestrado. Aí quando eu tive esse material na mão eu falei "não, vou fazer graduação de história, porque na História que isso vai ser apresentado". E a Marta me apresentou a escola e fomos até o prédio da São José, da Funarte, da São José, 50.

Ela me apresentou Alice, dizendo assim "olha, ela também pesquisa circo, ela também entende de circo". Eu olhei e falei "mas tem outra pessoa que faz isso?! Como assim?...". E foi uma parceria.. E a Verônica, nós não estivemos juntas na Paraíba, mas é gostoso achar afetivamente que nós estávamos juntas. Eu me considero na Paraíba, pronto, é isso. A Verônica não me disse quando a gente se conheceu, mas a gente foi ampliando os nossos vínculos a partir dos nossos encontros, do que foi acontecendo no final de 90 e começo dos anos dois mil, os festivais. E eu lembro que um dos festivais, o de Minas, que foi o primeiro Festival Internacional de Circo de Belo Horizonte, das meninas, ela foi com o Roger e eu levei o meu pai. Aí o Roger foi para a mesa falar junto com a Verônica e eu estava com meu pai sentada, depois de um tempo o Roger veio sentar com a gente. E o Roger falava alguma coisa e meu pai falava assim "não, espera aí que não é isso"... Aí entre os dois, o outro ia falar, "espera que minha filha está falando!". Aí quando o Roger ia falar alguma coisa que a Verônica falava também, o Roger falava para o meu pai "não fale agora que é a Verônica que está falando!". Então começou uma gag entre eles, que estava muito mais interessante do que a nossa mesa, Verônica!... Eu me diverti demais com eles ali...

AV: Ermínia, fala o nome do seu pai...

ES: Barry Charles Silva.

AV: Tremendo de um palhaço...

ES: Tremendo de tudo. Era um tremendo artista circense, empresário, com um coração enorme como dono de circo, junto com meus tios, minhas tias,

a minha avó... E nós, a gente foi se cruzando cada vez mais. Particpei ativamente da produção do Circo Nerino com a Verônica, foi um aprendizado enorme. Tudo que a gente fez de pesquisa, de tudo, não só eu, foi um coletivo enorme, mas que foi um aprendizado. E junto com a Verônica nós fundamos o primeiro site de circo, que foi o Pindorama Circos, que, na realidade era dela, a Verônica que fundou e eu entrei e já comecei a fazer parte. Depois de algum tempo virou o Circonteudo. Além disso, qualquer lugar de militância política, estávamos lá. Qualquer coisa, e não é fácil a militância que nós tivemos e várias pessoas tiveram, para chegar a um encontro como o Seminário Internacional Circo em Rede, que é um nome que eu gosto muito, e ter duas universidades, desse porte, nos dando esse presente que é uma conquista, mas é um presente. É uma conquista, mas é um presente. Alex, Julia e todos os meninos que estão aí por trás do começo dessas coisas, um beijo grande e grato.

VT: Bom, em primeiro lugar agradecer, agradecer o trabalho, agradecer aos que prepararam, que permitiram nós estarmos aqui. Gostei muito da sua apresentação, viu Nara, gostei muito.

Alice, queria te dizer, quando você fala da exposição que nós fizemos no Sesc Pompéia, era em comemoração aos 100 anos de Piolim, que foi o primeiro trabalho público a ser feito com o Nerino, tem sim muito a ver com o Centro de Memória, porque o Nerino é uma parte importante disso, nesse cruzamento do patrimônio imaterial e material do circo. Esse trabalho realizado pelos memorialistas circenses. Então, eu acho que o Centro de Memória, acho não, o acervo dele é principalmente constituído disso. Estamos trabalhando agora no Diário de Polydoro, um documento que foi produzido entre 1873 a 1921. E esse documento precisa estar sempre dialogando com a memória oral. Então, o trabalho do Nerino abriu caminhos para chegar ao Centro de Memória do Circo. Quando você fala das imagens, é muito esse patrimônio documental, material, produzido pela classe circense e que milagrosamente algumas coisas sobreviveram, como o Diário de Polydoro, o acervo do Nerino, o acervo do Garcia.

Você tem razão quando você fala isso, queria dar esse enfoque. Me dá uma alegria muito grande estar aqui, uma emoção que quando eu paro dá vontade de chorar, de ter Alice e Ermínia, porque a gente se depara hoje também com muitas situações que dão uma descrença na humanidade, uma descrença no mundo. Eu acho que a gente está aqui, eu, Ermínia e Alice, é uma benção do respeito. Porque nós somos muito diferentes, nós somos que, 40 anos né, Ermínia falou, alguém falou, 40 anos, e claro que nós temos diferenças, temos visões, mas um respeito, um amor que eu tenho por vocês, um orgulho que é muito grande. Então isso me alegra. Eu acho que nós construímos uma rede, uma relação, boa. Queria falar também, antes de entrar na questão de como nos conhecemos, que de uma certa forma nós aqui..., o Mário Bolognesi, uma geração que a gente também que começa a trazer essa figura do pesquisador do circo. O circo é tão envolvente, que geralmente transforma seus pesquisadores, ele é o único tema dos seus pesquisadores. Ele é tão complexo, ele exige tanto, que ele tem os seus pesquisadores exclusivos. Eu acho que a gente também traz essa figura e puxando, a gente tem, antes de nós, o seu Julio

Amaral de Oliveira, que é o pesquisador, a figura do pesquisador. Muito do que a gente tem hoje é graças a ele. Porque ele guardou, que se mistura da figura do colecionador também, no caso do seu Julio Amaral, mas que aí chega um momento que é possível existir essa figura, a figura do pesquisador do circo, que essa geração. E hoje eu vejo uma segunda geração, uma terceira, que vem com muita força, e às vezes com mais, eu me toco muito hoje, os meninos que trabalham com o Sou de Circo, cada vez menos com a esquizofrenia do artista e do pesquisador. É uma coisa só. É incrível como o circo propicia isso. Então, essa figura do pesquisador de circo, que talvez a nossa primeira, talvez não, a nossa primeira grande referência é Julio Amaral de Oliveira, que recebe o apelido de Seu Julinho Boas Maneiras. É incrível também que tanto no seu Julio Amaral de Oliveira, seu Julinho Boas Maneiras, como em nós e aqui temos três exemplos, cito também o Mário dessa geração, e tem outros. Mas os que me foram mais próximos, nós temos uma coisa em comum, que tem a ver que essa geração que vem mais à frente, que está mais sabia e com mais possibilidades. Porque nós tivemos que dar um murro da porra, entendeu?... Não dava, não dava para fazer os dois. Não dava para jogar malabares, andar no arame e fazer pesquisa do circo. Mas nós temos uma coisa em comum, passamos pelo circo, fomos batizados de alguma maneira, tivemos que viver, ser aquilo, Ermínia vindo de uma tradição, da família Silva, da família Temperani, Alice vindo da tradição da luta dos sindicatos e do teatro de revista, e eu vindo da escola de circo. Eu passei, eu estudei numa escola de circo, me formei equilibrista, malabarista e vigarista... <riso>... Como conheci Ermínia, como conheci Alice, Alice não se lembra, eu fiz escola de circo, academia Piolim aqui em São Paulo, já tive os primeiros contatos com os professores através dos seus álbuns de fotografias, das suas histórias, o que eu viria depois a pesquisar com a memória do circo. Depois eu fui para Salvador e, junto com Anselmo Serrat, fundei a Escola Picolino de Artes do Circo, e na busca de professores, chegou uma pesquisa interessante, que era o antigo INACEN, o circo no nordeste. A gente entrevistou muitos circenses, montamos a escola de circo, com muitos desses circenses e fomos para um encontro, primeiro encontro de circenses no nordeste, em 1985. Eu me lembro que foi lá que eu conheci o Luiz Olimecha, a gente foi nos circos, aí tinha Alice, mas Alice era importantíssima, ela que abria, fechava, lia e falava, falava bem, porque Alice fala bem... Eu fiquei com ela longe, assim, eu jogava malabarismo e ela abria o espetáculo. Depois 85, isso foi mais em 96, 97, dez, doze anos depois, eu estava em pleno vapor com o trabalho do circo Nerino, com o acervo do Nerino aqui e buscando, porque é um tempo enorme buscando produção, buscando como viabilizar o trabalho. Porque não tem, não existe, você precisa de recursos para trabalhar, para publicar um livro, para fazer uma, eu me lembro que aí eu liguei para a Funarte, aí Alice me recebeu tão bem e ela não se lembra. Eu falei, ela falou, "quem fala?". Eu falei, "é Verônica". Ela falou, "Verônica Tamaoki?" Nossa, aquilo me fez um bem... E ela me deu a maior força. Nunca a Funarte, naquela a gente não conseguiu, mas a força que ela me deu, o estímulo que ela me deu, me deu força para seguir mais um tempo, né?... Ermínia, isso com Alice foi mais ou menos 94,

95. Ermínia, em 96, eu já tinha feito o primeiro trabalho de levantamento do Circo Nerino e estava também em busca de produção. Aí cheguei na Arte3 da Ana Helena Curti, hoje quem toca é a Ana Helena Curti e o Pedro Mendes da Rocha. E a gente foi procurar e chegamos no Danilo Miranda e foi quando nasceu o Sesc. O Fábio Montenegro falou “venha cá” e me mostrou um jornal, e tinha: “pesquisadora da UniCamp fala do circo”. Aí Ermínia falando do circo e tinha uma foto da Alicinha em salto mortal. Falei, “Alicinha”... Agora, quando a gente se encontrou mesmo, Ermínia, eu não lembro. Eu acho que foi ali junto com o Romado, François, eu não me lembro direito...

ES: Eu só queria reforçar que nós adoramos ser chamadas também, além de acrobatas mentais, das donzelas da pesquisa...

<riso>...

NK: Para mim são as damas do circo brasileiro.

AV: Dama... tenho que lidar com essa coisa de estar velha, cabelo branco. E dama, só me lembro de Madame Mourineau.

<riso>...

AV: Só uma coisa, Gabriel, eu acho que eu mandei para você “A Palestra das Três Donzelas”. Você podia botar, porque foi por causa dessa gravura que a gente, quando a gente se juntou, foi a primeira vez lá, agora é a segunda vez, só que a gente faz uma coisa assim oficialmente, foi lá no Anjos do Picadeiro, na Bahia. Se você tiver imagem, depois você joga aí no meio.

ES: O Diocélio me escreveu hoje que foi 2007.

AV: Sim, sim... Bahia, Salvador... Porque foi muito engraçado, a gente já brincou muito com essa imagem que está demorando a entrar um pouquinho...

ES: Ela é maravilhosa, foi você, Alice, que descobriu...

AV: Quando é besteira é comigo... Na ordem, primeira à esquerda, Verônica Tamaoki, depois Ermínia Silva segurando os seios, e depois eu, que sou uma pessoa mais recatada, com um babydollzinho assim...

<riso>...

E a gente fica brigando quem é quem...

<riso>...

ES: Eu prefiro guardar essa imagem nossa...

AV: Enfim... É para você ter uma ideia dessa relação que a gente tem, quer dizer, uma é doutora, a outra criou um Centro de Memória, eu fiz lá um monte de coisas, mas a gente sempre brincou. E tem a coisa do circo que eu acho que, por exemplo, os encontros que eu já vi de teatro, coisas mais formais, eles são mais formais. E o circo, cara, não tem jeito, a gente acaba caindo na risada. Toda vez que você encontrar circense, você acaba, se não tiver risada, o encontro não foi bom...

<riso>...

Vai lá, Nara...

NK: Várias coisas me chamam atenção do que vocês falaram, uma delas é: “bons tempos que a gente podia ligar para a Funarte e receber um apoio...”

ES: É...

NK: Outra coisa que me chama atenção é evidente, essas amizades que a gente não sabe quando começaram. Existiram pra sempre, desde que eu me lembro de mim já tinha fulana e fulano... E essa complementação que há entre vocês, que vocês mencionaram, os entendimentos que possibilitam que se toquem as coisas para frente. Que vocês três têm esse traço de pesquisadoras e empreendedoras, que tem isso em comum, além de várias coisas em comum. Muito obrigada meninas, muitos ensinamentos nas falas de vocês.

Então, eu vou adiante, eu vou ler o que eu anotei: “Como um ato de amor, pedimos que cada uma de vocês ofereça uma pérola, um néctar, o sumo da sua pesquisa, da sua experiência. E fazemos a ordem, então, começando com Ermínia, Verônica e Alice. Acho que foi bonito como Alice fez, que passou a palavra para Ermínia, eu não preciso interferir, é tão natural entre vocês passar a palavra uma para a outra...

AV: Interromper...

<riso>...

ES: As pessoas que nos conhecem estão achando que a gente está muito educada uma com a outra aqui, muito comportadas...

<riso>...

NK: Não precisa meninas...

AV: Meninas, adorei! Damas e meninas, adorei Nara, arrasou.

ES: E donzelas!

AV: Isso, e donzelas. Então vai lá Ermínia...

ES: Vamos lá, quando eu comecei a fazer essa pesquisa na década de 80, eu escrevi uma colinha aqui, porque eu não quero tomar o tempo a mais que a gente sempre toma. Mas quando eu comecei essa pesquisa, foi um dispositivo em mim de uma pergunta de uma jornalista para minha prima, perguntando se ela não escreveria um artigo sobre a história do circo. Aquilo foi para mim um dispositivo muito grande, que eu falei, eu não sei nada sobre a história do circo, e a partir daí comecei a entrevistar meus tios, minhas tias, meu pai, Alicinha, que nem a Verônica disse e entrei para graduação em História na UniCamp, em segunda chamada, porque eu tirei quase zero em matemática, física, química...

<riso>...

Entre em segunda chamada, fiquei tão feliz! Eu era bancária, então não tinha muita condição de frequentar a universidade de forma integral como aluna. Já entrei numa turma, que eu tinha idade para ser mãe de todos os meus colegas de turma. E eu consegui fazer a faculdade de história, a graduação em seis anos, por conta disso. Eu já tinha várias entrevistas, entrei para a graduação de história por isso. Mário Bolognesi já fazia pesquisa, mas eu desconhecia, não tinha ainda publicado, como fez depois. A gente foi se fazendo, separado, sem se conhecer, mas tudo concomitante, um estava fazendo uma coisa, outra, e tinha, o meu orientador de mestrado orientou uma tese de doutorado maravilhosa, que virou livro, da Regina Horta Duarte, que era a única coisa que eu conhecia dentro de uma pós-graduação de pesquisa sobre circo, sobre história do circo principalmente.

Quando eu comecei a fazer as entrevistas, eu fui levando sustos. Sustos assim, nossa, mas que coisa incrível!... Eu fui muito imbuída de uma coisa que na época estava muito forte, que até hoje está aí, dada a separação de produção circense entre tradicionais e agora, e na época era circo novo, ou novo circo, e hoje é contemporâneo. E eu fui muito imbuída, apesar de não ter sido artista, não ter seguido a chamada tradição, que nós éramos tradicionais. Aí quando eu fui ouvindo, e a minha pergunta para todos, era “como você se formou artista?” Quando eu fui entrevistando essas pessoas, eu dizia, “impossível!”. Há um processo de produção, uma organização do trabalho, há um processo de socialização, formação, aprendizagem, a complexidade rica de tudo o que se envolve circo e a gente não via circo em lugar nenhum, no sentido educacional e pedagógico. E quando via era isso.

Eu fui entrando em contato, quando eu faço o mestrado, depois quando entro no doutorado, no meio do doutorado eu me aposento, aí eu consegui ser aluna mesmo, o tempo inteiro. Então quando eu inicio esse mestrado, eu faço uma discussão desse processo formativo do circo, até pelo menos 1950. A descoberta dos processos, das riquezas que eles faziam era enorme. E eu mesma não consegui mais separar um passado de um presente. Porque nada cria do nada. Nada é criado do nada. Então eu mesma fui percebendo o quanto os artistas chamados tradicionais que eu chamo de circos itinerantes, nômades dos circos itinerantes, tinham, cada história eram corpos, era uma multidão de corpos, artísticos, em cada corpo. E quando eu vou fazer o doutorado, eu vou estar conversando com uma certa produção acadêmica, mas uma produção mesmo de discurso, de disputas de memórias, das histórias do circo. Das histórias dos produtores de histórias circenses. E para mim não é porque um produtor é de mil e oitocentos, que ele é tradicional, e em dois mil e vinte é contemporâneo. Porque eu fui trabalhando com a ideia sempre de que a produção circense é sempre contemporânea com o período em que está sendo fabricada. Parece que isso é lógico. Não é lógico, é muito difícil esse debate, é muito difícil. Ele é difícil no teatro, ele é difícil na dança, ele é difícil... No circo essa questão, para mim, eu estava conversando tanto com os chamados dos grupos chamados tradicionais, quanto dos grupos chamados novos ou contemporâneos e dizendo assim “olha, essa separação rasa em tempos do que é um passado e um presente, ela é uma disputa de memória, é uma disputa política de memória”. E memórias que quando você tem uma disputa de memórias, a gente faz isso o tempo inteiro, mas há algumas disputas políticas de memória. Não é à toa que eu comecei a minha fala da apresentação agradecendo a importância desse movimento, e a importância do que nós fizemos em 2018 pelo grupo Circus na Educação Física da UniCamp, mas pela UniCamp, de abrir também um encontro internacional, porque não existe, nas artes, nem nas artes cênicas, a não ser em alguns casos que nem a UniRio e a UERJ. E é com eles que estou conversando também e estou conversando com os artistas circenses novos. Novos de 40 anos, mas também é de dez anos e tal, e estou conversando com os artistas chamados tradicionais. Meu pai antes de falecer falou que estava convencido que ele era novo sempre. Foi muito bonitinho. Eu vou

explicar o que significa esse novo, e eu vou dar uma lida numa cola, eu achei melhor fazer melhor isso hoje. Mas Alice e Verônica se quiserem me interromper, fiquem à vontade:

A cada vez que uma pesquisa sobre produção das artes do circo tem início ou quando se pretende analisar os processos históricos dessas artes, inúmeros conceitos são levantados. É normal. E isto vale para qualquer campo de pesquisa, acadêmico ou não. Porque eu não considero que pesquisa é privilégio dos muros acadêmicos. Há um movimento forte, pedagógico, de muito tempo, que a pesquisa é coisa da academia. Não. Todos, todes e todas fazem pesquisa a todo momento. E os artistas, para qualquer coisa que eles vão fazer, eles são pesquisadores intensos. Mas o circense foi convencido, o circense itinerante foi convencido que ele não fazia pesquisa e que ele não tinha pedagogia. E que ele não sabia ensinar, porque ele não tinha um método científico. E é sobre isso que eu também converso quando eu escrevo meus livros, e agora assim, com um conjunto que representou Alice, Verônica, na minha produção, o Mário, o Julinho Boas Maneiras, as Alicinhas, todas as Alicinhas e também o grupo Circus. E hoje um grande parceiro, que é o Daniel Lopes que também faz parte dessa produção recente e essas gracinhas desses meninos que eu amo de paixão, do Sou de Circo, amo. Falei com eles essa semana e qualquer hora que eles me pedem para falar sobre alguma coisa, eu jogo os compromissos e vou falar com eles. Ficamos mais de duas horas conversando sobre o Polydoro essa semana. O que eu converso com essas produções é no sentido de que há um movimento higienista, normatizador, desde o final do século XIX, começo de XX, que vai fazendo com que se acredite que os grupos de transmissões orais, de formação de ofício das pessoas, circenses, pedreiros, rendeiras, pescadores, parteiras, possuem um saber que é o saber tradicional, é um saber da transmissão oral. Portanto, na hierarquia da produção de conhecimento eles são menos, porque eles não têm método científico. Então, o método científico vira um padrão de se dizer algumas coisas. Eu coloco assim, é normal, e isto vale para qualquer campo de pesquisa acadêmica ou não, mas é preciso pensar que alguns ou muitos conceitos utilizados para definir o que significa circo, ou as várias práticas circenses, carregam em si uma firme proposta de serem “a” verdade, ou respostas únicas, contendo verdades absolutas sobre o que se quer demonstrar.

É interessante porque eu brinco com meus alunos, vários jornalistas me procuram para falar sobre circo: “olha, mas vai ser uma entrevista rápida, você pode falar sobre a história do circo?”. O desconhecimento é tão grande sobre a complexidade que significa a multidão de pessoas que construíram isso e como construíram, nos seus vários momentos da história. Então, é interessante, que eu falo “não, não vou fazer essa entrevista, desculpe, não vai dar tempo”. Porque assim, o conceito de circo é muito rápido, é muito automático, é assim “mas circo é...”, três pontinhos... Aí são conceitos que chapam todo o processo histórico do circo. Aí eu falei “não são poucas as vezes que várias perguntas são feitas hoje em dia, por parte de interlocutores e de diferentes origens, artistas diversos, alunos artistas, professores artistas, pesquisadores e jornalistas, que aguardam

uma resposta, uma definição única, como se fosse possível um conceito único definir a complexidade, as misturas, as antropofagias, a pluralidade de encontros polissêmicos e polifônicos de cada período da constituição do espetáculo circense e principalmente dos corpos artísticos. Dentre os vários conceitos de representação que se pretendem universais - um conceito e representação que diz tudo, parece que eu falo "circo é", e todo mundo entende, e que afirmam definir o que é o artista, o espetáculo ou a história do circo, temos também circo tradicional, circo novo e circo contemporâneo. Será que quaisquer destas tentativas de definições consegue expressar o que se produziu e se está produzindo nesses mais de duzentos anos de história do circo? O que elas incluem e excluem? O que esses conceitos universais incluem e excluem? Quais as disputas de saberes e poderes que orientam essas formas simplistas de se ver a complexidade da produção história, das artes do circo, sua transversalidade e multiplicidades?

Assim, apesar dos intensos debates a respeito dessas categorizações das produções circenses, muitos deles tratados em algumas de nossas produções, há ainda influência significativa em várias perspectivas recentes de uma bibliografia europeia. Ainda somos colonizados pela história europeia do que é circo. Então vale, as origens do circo, como era o circo, essas diferenças de tradicional, novo e contemporâneo, vale para a produção do circense que chega em Porto Alegre, na Argentina, que vai para São Paulo, vai para Salvador, vai para Recife, e a cada lugar, a cada rua, a cada cidade, a cada local, produz uma antropofagia, porque é a característica importante do ser circense desde aquele período até hoje. Até hoje é a característica de ser contemporâneo ao período e as linguagens artísticas que estavam acontecendo. Por isso que é interessante, uma parte da bibliografia europeia só fala de história do circo-teatro até o início do século XX. E nós temos circo-teatro até hoje no Norte e Nordeste e em várias outras cidades. Eu acho impressionante que os institutos de artes, na sua maioria, não sabem disso. Porque fez-se acreditar, por uma intelectualidade jornalística, artística, do final do XIX, começo de XX, que o que era feito no circo não era teatro. Até hoje se acredita nisso. Nossa proposta então, aí isso daqui faz parte de um texto de um artigo que eu e Daniel escrevemos que não foi publicado ainda. Nossa proposta, já estou acabando, nossa proposta é analisar os processos dos fazeres circenses de 1790 a 2020, tendo por base a seguinte questão: em que momento do processo histórico das artes circenses nós, todos nós, sujeitos implicados com essas artes - que nem a Verônica falou "a gente tem bichinho que a gente é pesquisador de circo". Então, em que momento nós, implicados com essas artes, estamos inseridos hoje, tendo em vista a produção artística, cultural e social. Quando a gente tenta enfrentar a resposta a essa questão, nós temos, sempre tivemos, e a pesquisa da Verônica e da Alice, do Mario, outras pessoas, outros pesquisadores circenses e a Regina foi uma mestra e o meu orientador, o Alcir Lenharo também foi um mestre muito importante nisso, nós, para tentar responder essa pergunta, nós não podemos abrir mão das pesquisas das fontes orais, documentais, escritas, poéticas, musicais, educacionais, entre muitas outras, e nos colocarmos

frente a trajetórias, narrativas que se cruzam, se misturam e principalmente disputam e selecionam memórias. Ou seja, as inúmeras produções e seleções de memórias que se tenta produzir, qual o passado, o presente se presente disputar. Quando você analisa um determinado passado, de uma determinada forma, com quem você está conversando, com quem está disputando?... Tem um amigo hoje muito querido, o Rodrigo Robleño que está lendo de novo meu livro, por conta, sei lá, mas ele me escreveu que nunca tinha prestado atenção no quarto capítulo, aí que eu falei "lê Alice também, lê Verônica para você ter essa noção", que assim, ele falou "eu nunca pensei que os cantores que gravaram disco no Brasil também eram circenses, também eram palhaços". E os cantores estavam no circo e os atores estavam... Eu procurei, mas ele foi procurar de novo, em nenhuma linha, e ele faz uma referência particularmente ao Baiano, que nenhuma linha menciona Baiano, não só cantando em circo, como também representando peças no circo Spinelli junto com Benjamim de Oliveira. Isso não é dito nas biografias dos cantores. Porque na hora que você faz uma seleção de memória, para fazer o histórico da chamada música popular brasileira, o circense, a produção circense é excluída. Por isso eu digo, a gente diz, não se pode estudar a história do teatro, não se pode estudar a história da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos mais importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais e que ele era protagonista, ele não era coadjuvante. Ele era protagonista. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação, divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais. Estabeleceram um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar e eu afirmo que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo século XIX até meados do XX, porque havia teatro, mas o circo ia aonde ninguém mais ia e isso até hoje. Para enfrentar a diversidade dos modos e vivências, experiências circenses, só podemos encarar essa produção acompanhando, mapeando lugares, práticas, instituições, práticas e saberes, na construção da memória dos seus viveres circenses.

Então, não dá para você produzir uma história do circo, seja de hoje ou seja de 1700, sem ir para lá e pegar na mão dos circenses e considerar que você está produzindo, você está lidando com o passado, mas não um passado morto, um passado vivo que está disputando memórias. Vale a pena também falar da questão, que se nos atemos apenas as redes formais explicativas, do que se chama passado e presente, sem considerar a contemporaneidade circense, bem como a polifonia e a polissemia de seus processos históricos, fica difícil afirmar ou tipificar certa forma predominante e ideal do que é ou deveria ser circo. Aí eu falo para a gente decolonizar também as nossas relações no Brasil. Porque a história, durante muito tempo da história do circo no Brasil, ficou a história do Sul, Sudeste maravilha. Então, valia a história que acontecia aqui para todo Brasil. E cada cantinho dos quase cinco ou mais, cinco mil municípios, tem uma história, tem histórias, tem redes, tem enredamentos, tem encontros,

produções incríveis de circos. E cada circo produzia um espetáculo para aquelas expressões artísticas. Tomar o passado como uma produção viva, vivificar o passado e visibilizar as disputas pela construção que travamos, pode modificar a maneira efetiva do que nós somos. É um país que tenta apagar uma memória, por exemplo, eu vou falar, não ia falar mas vou falar, nesse momento necropolítico que estamos vivendo. Nesse momento necro tudo, que tenta apagar um passado, que sempre fomos, nós sempre fomos preconceituosos e construímos matanças gigantescas dos povos originários e africanos. Isso é uma seleção de memória. Isso é uma disputa de memória e necropolítica.

Então, se damos outras vidas ao passado, abrimos as possibilidades de viver outras vidas e produções de outras memórias. Para nós trata-se de uma disputa, uma luta política cultural da produção de memórias, que nos abre para pensarmos outras possibilidades, produzindo novas vidas, onde a morte está sendo instalada como meras lembranças. Obrigada.

<palmas>...

VT: Adorei o termo "passado vivo"... Maravilhoso!...

AV: Claro.

ES: Quando a gente fala do nosso passado hoje, não é um passado morto, é um passado vivo que tem em nós, construindo-nos. Mas há uma divisão desse passado, é passado de antigamente ou você não sabe quando começa o hoje e nem quando começa o antigamente. Bom, quem vai anunciar, Verônica...

VT: É que estou assim, eu não sei se eu sigo o caminho da Ermínia, volto na pergunta da Nara...

AV: Verônica, posso sugerir? Eu acho que esse caminho da Ermínia é maravilhoso, a gente pode fazer um seminário dentro disso, porque é uma história enorme, como você falou, é muito grande. Agora, você está vivendo, falou das pérolas, a pérola que eu acho que você tem é o Circo Nerino e você tem hoje, talvez a pérola mais linda do circo, que é o Centro de Memória. Então assim, eu acho que, eu, se eu estivesse assistindo, eu gostaria muito que você falasse do Centro de Memória...Tã?!

ES: Eu fiz desse jeito Verônica, senão eu ia me perder...

AV: Foi ótimo você ter feito assim, porque você trouxe uma discussão que é necessária. Agora, ela traz uma... Eu estou me metendo... Vai lá...

VT: Eu estou tentando até, nossa, como é dura a expressão da escrita, não é? Como eu sempre, como nunca ela é fácil para mim, não sei se para vocês é... <riso>... Estou tentando, estou muito focada no trabalho nosso, no trabalho da pesquisa, quando você me fala do Centro de Memória do Circo, eu acho que tem esse milagre da gente ter conseguido reunir um acervo, um acervo importante, que vai guiar gerações futuras, e que as gerações atuais precisam organizar, para que seja cada vez mais aprofundado. É verdade, eu acho que o Centro de Memória tem aí pelo menos mais uns 50, 100 anos de trabalho.

Sabe, eu acho que todo nosso trabalho, o Centro de Memória tem essa coisa de ter reunido o patrimônio documental. O patrimônio documental aponta muitos caminhos. Apesar que ele nunca é separado do patrimônio imaterial, intangível, não é possível você separar os dois. Quando a Ermínia

fala muito das bibliografias, da necessidade de mudar a história, os pontos de vistas, eu acho que o Centro de Memória dá uma, ele legitima também o ponto de vista da história do circo, mas é um trabalho de muito tempo. Eu às vezes me ofendo, me recinto, fico ressentida com a geração atual exigindo aí, de repente chega o rapaz assim e fala assim, aqui só tem referência europeia, cadê as outras referências? Estamos organizando isso aqui para que você e o futuro mostre que o nosso circo é mestiço, que o nosso circo é negro, é mestiço, não é só europeu.

Então, esse trabalho de organização, é um trabalho de muito tempo. Não é a nossa geração que vai resolver. Mas o Centro de Memória do Circo, o que a gente construiu, esse acervo, mais ou menos 80 mil documentos reunidos em coleções, em arquivos, só que até o Centro de Memória do Circo tem quatro eixos, que é o acervo, que nós chamamos coração da instituição, a pesquisa, que sem ela o acervo vira um antiquário. Não é isso. Até esse patrimônio material, eu adoro essa palavra, ele dá asa para você poder levantar a história do circo, ele te dá chão para isso. Então o acervo, a pesquisa, a formação e a difusão que um mundo vai misturando no outro, esse é o conceito do Centro de Memória. Porém, nós somos quatro funcionários, então... < risos > E temos estagiários, temos pessoas que nos auxiliam, mas é impossível fazer o tratamento desse acervo e adequadamente. Porque não basta cada, cada objeto, cada documento exige... "essa jaula é de quem?" "Essa jaula pertenceu ao Zou Tamburani." Quem é Zou Tamburani? Essa jaula esteve em quais circos? Esteve no Circo Bartolo, no Circo Stankowich, no Circo Barry, que circos são esses? Então, são todas essas respostas, na classificação de um acervo, que te exige. E nisso, está difícil engatar esse carro aqui... <riso>... Mas nisso veio esse momento, que é um momento tão importante do Centro de Memória, que é muito difícil dissociar que é a criação do Sou de Circo. Quer dizer, não bastou reunir 80 mil documentos, desde 1865, e reunir, e colocar na responsabilidade da maior prefeitura de São Paulo com esse documento, não basta. É preciso criar, é preciso formar a mão de obra para cuidar desse acervo, para que ele possa revelar e se revelar a altura do seu potencial. Então, hoje estamos vivendo, e talvez esse seja o grande suprassumo dessa formação de profissionais que compreendam o trabalho, que saibam fazer o trabalho de preservação de acervo, tendo suas museologias, de arquivologia e que saiba de pesquisa.

Então caminhando, tentando quase, a Silvinha, Thais, estamos trabalhando, buscando muito isso. O que é preciso para se contar a história de um circo, a história de um documento. Desde as fichas de entrevista, e isso que a Erminia falou, se pensa que é só um circo. E não é só um circo, são muitos circos. Estamos muito buscando, o que diferencia, não é chapado, então, o que diferencia?... É claro que a dramaturgia do espetáculo é um diferencial. É circo-teatro, é circo estadunidense, é circo de teatro, é circo de variedade, a dramaturgia do espetáculo, é um colorido, um modo de lona, qual é o tipo de lona, isso envolve o todo, porque o circo também ele não é só uma arte, ele não é só. Ele exige, ele é a reunião de muitas, de todas as artes cênicas. É o que o Tinhorão, eu gosto do modo como ele fala, as artes plebeias e as artes nobres, sendo que as artes nobres, o teatro,

a música e a dança, está implícito, não é Alice? Alice me ensinou muito, está implícito a teatralidade, sem ela o circo é esporte. Alice também me falou uma coisa interessante, talvez seja mais ligado à dança, porque a movimentação de um artista circense pelo espaço é muito sofisticada. De um ilusionista que te faz olhar para cá, enquanto ele está aqui, é uma movimentação... Por isso Alice uma vez me falou, nunca me saiu, talvez ligado à dança. E a música, que é o ritmo. Então não precisa ter melodia, não precisa ter teatrinho, nem precisa ter coreografia, essas três artes reunidas com, <riso>... Onde eu fui mesmo? Então, essa complexidade que estamos buscando. Vamos voltar lá para o Sou de Circo, isso está sendo muito prazeroso de descobriremos... A gente já tem e isso não fomos nós que construímos, que é o bê-á-bá, o passo a passo da preservação de um documento. Isso a ciência da informação, a museologia, arquivologia, a biblioteconomia, ela já estudou muito. Estamos agora tentando fazer o passo a passo da pesquisa, o que precisa, quais as fontes, e a gente está tendo essa oportunidade maravilhosa, que a gente trabalha a partir de um acervo. Estamos agora focados no diário de Polydoro. Então, para onde a gente vai, como a gente vai buscar a memória oral, como juntar o que foi escrito, o que foi referendado. Mas esses dias eu tenho pensado muito, muito nesse poder, nesse poder, nessa potência do circo e cada vez me surpreendo e acredito mais no quanto o circo tem a colaborar com a criação de uma pedagogia mais holística. Isso, o livro da Erminia está aí, é uma das coisas mais lindas escritas sobre a família do circo, sobre a escola única e permanente do circo. O circo tem muito a colaborar com a educação, com a pedagogia mais voltada para o indivíduo como um todo e não compartimentado, uma pedagogia, um estudo que o mundo precisa e aspira, quer.

Nós temos muito a colaborar. E cada vez eu me convenço mais que a atividade da pesquisa ela tem a mesma força no trabalho da arte, essa força de iniciação, de formação, de organização, de potencialização de vidas humanas. O circo dá régua e compasso, é igual a Bahia de Gilberto Gil. A pesquisa é incrível, porque fala, "mas como pesquisa, isso daí não é para quem faz acrobacia, ter uma vida nômade"... Não, a pesquisa ela tem esse poder, eu estou vivendo isso com Sou de Circo, organiza, potencializa, talvez por esse percurso do circense, onde você sempre tem o herói, o mestre, essas narrativas, essa vida nômade, também essa oportunidade que nós temos de descobrir tudo, é uma coisa muito formadora, muito iniciática, aquilo que o Jean Ziegler fala, o circo é o último vestígio de uma arte iniciática, antiga e formadora. Essa, eu acho que o circo tem muito mesmo a colaborar, e a pesquisa eu fico muito surpresa em ver que o que eu vivi hoje é com os meninos do Sou de Circo, às vezes parece, sabe... Eles ali, é o mesmo clima, e como é forte, o circo me surpreende, e ele tem sim um grande poder formador através da pesquisa.

AV: Verônica, eu queria que você aproveitasse, depois dessa fala maravilhosa, e explicasse para as pessoas o que é o Sou de Circo. E também como elas podem acessar o material que você já tem e que é fantástico.

VT: O Sou de Circo é um programa que foi inspirado muito num programa que tem em São Paulo, chamado Jovem Monitor. O Jovem Monitor nas-

ceu, começou, me parece, eu não sou muito expert, mas junto com o instituto Tomie Ohtake, onde se contratam jovens, tem uma idade, por exemplo, os nossos é de 18 a 29 anos, e eles recebem, é um programa de formação e experimentação. Quando começou, por exemplo, era muito para formar monitores, educadores de exposição de arte. Então, a formação era muito voltada para as exposições de arte. E com essa nossa dificuldade, era isso que eu queria falar, e eu fui, fui, fui... Eu não soube onde eu estava indo...

<risos>...

Desculpa...

AV: Acrobacias mentais...

ES: Tem que avisar para as pessoas que em geral nós somos ponto uma da outra...

VT: Você foi um ponto maravilhoso Alice, obrigada... Então, voltando, quando eu estava no começo, eu falei, somos quatro funcionários, como a gente vai organizar oitenta mil documentos... Não é possível! E aí, a gente já trabalhou assim, trouxemos uma equipe no início, fizemos um projeto, com uma equipe de preservação que trabalhou ali. Mas nesse, com os jovens monitores, começaram a chegar jovens que trabalham no circo. A trupe, cada vez tem mais gente ligada ao circo. Jovens que tem muito pouca formação nessa nossa área, pouca informação e muita sede para saber da história do circo. Então a gente pensou, vamos fazer assim, dar formação, prepara, prepara para ir e cuida do acervo, entendeu? Aprende a limpar o documento e se vai na pesquisa. Então, fizemos uma turma em 2018, são turmas pequenas, de oito pessoas. Hoje dessas oito a gente está, tem seis pessoas dessas, que já está numa segunda turma. É por isso que eu falo desse meu espanto, porque o Sou de Circo formou, são pessoas, não é Ermínia?

ES: Fantásticas!

VT: Não é só o Sou de Circo, é claro, mas são pessoas que estão prontas para fazer o que quiser.

ES: Totalmente implicadas com a pesquisa.

AV: Apaixonadas.

VT: E elas hoje são espécies de coordenadoras e elas conduzem os novos jovens, que são os de 2020. Nisso a gente vai organizando, o acervo do Sou de Circo está caminhando para ir para uma plataforma. Só que a gente vai trazer com muito mais profundidade a história do circo, porque esse trabalho está sendo feito por especialistas. É muito interessante e é muito interessante o quanto propicia a criação. O quanto é muito incrível, porque foi um acervo do Centro de Memória constituído por artistas. E ao ser tratado por artistas, é uma, assim, é muita criação, sai cena, sai filme, sai podcast, as pessoas ficam prenhas de criação, faz o podcast... Teve esse menino, o Franklin, que joga malabarismo, ele é colombiano, ele joga malabarismo nos faróis, ele é muito inteligente, ele faz, como se chama esses filmes, movie... Sabe, animação?!...

<risos>

AV: As damas não sabem nada de internet...<riso>... Os meninos que fazem...

VT: E é maravilhoso! Ele, por exemplo, incorporou o Leopoldo Temperani e ele fez o bigode do Leopoldo Temnperani e ele fez o stop motion.

ES: Foi lindo.

VT: Então, é incrível o poder criador do circo! Sabe?! O quanto, esse acervo constituído por artistas, o circense na estrada, quando ele vem com uma leitura, e não são artistas, porque têm pesquisadores artistas e artistas pesquisadores. É muito generoso. Muito generoso o circo. É muito lindo. Estou muito apaixonada! Sou de Circo!!!!...

<palmas>

AV: Vou nessa?...

VT: Vai Alice...

AV: Eu estou prenha! Você falou de estar prenha... de coisas que vocês foram falando... Enfim, vou tentar aqui... <riso>...

VT: Até parece...

ES: Alice, eu tenho reparado que nem sempre é bom ser o último, porque vai mudando tanto no meio do caminho o que você estava pensando em falar, que você abandona o projeto inicial e fala outra coisa...

<risos>...

AV: Eu estou com um monte de anotações aqui e não sei o que vou falar direito. Bom, primeiro assim, voltar para a pergunta da pérola, eu acho tem uma coisa que foi muito importante, um diferencial para mim, que foi a questão do ativismo político. Eu me aproximei mesmo do circo através do Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio de Janeiro. Por uma série de questões, sempre tivemos circenses na diretoria, o Fred do Carequinha foi muito tempo presidente do sindicato, o próprio Luiz Olimecha, da Escola Nacional de Circo, que aliás, eu peço a todos que de agora em diante a gente chame assim, Escola Luiz Olimecha. Luizinho!!!

No sindicato, por uma série de questões, eu estava na época de vice-presidente, foi 85, nosso Polydoro, que é o Oscar Polydoro, que é neto do Polydoro que a Verônica está revelando aí para a gente, que já era uma paixão minha, eu sempre fui apaixonada pelo Polydoro, mesmo não sabendo... Sempre falava dele. Enfim, ele faleceu, aí a gente ficou sem representante do circo, eu era vice-presidente então era mais fácil, era uma área que eu podia cobrir, eu cobri aquela área. E assim, isso é importante também falar, que o fato de eu ter uma atividade sindical desde o primeiro ano em que eu estava na universidade, foi a primeira turma até da UniRio como universidade, isso me ajudava muito, porque eu tinha já uma relação com várias formas de atuação. Tanto com teatro mais oficializado, produções maiores, quanto pequenos grupos, a dança nas suas diversidades, ballet clássico, contemporâneo, jazz, agora acho que ninguém mais dança jazz, mas antigamente tinha jazz, todo mundo dançava jazz. Enfim, isso me deu, quando eu cheguei com o circo, isso me deu uma facilidade de conseguir entender, me infiltrar por esse caminho. E o circo tem uma coisa muito interessante, porque essas duas aí são de São Paulo, e o circo em São Paulo manteve uma produção muito grande, sempre. Então, mesmo nesse período que a gente começou a trabalhar, que era um período que havia muita, o circo estava meio, ah, não sei, não sei qual é a palavra... Mas enfim, no Rio a gente não tinha nenhum grande circo

no Rio de Janeiro, todos os grandes circos tinham muito mais uma base paulista, apesar de virem para o Rio, se apresentarem, fazerem maior sucesso, lotarem. Deixar claro uma coisa, um circo grande, cabe pelo menos, ele recebe pelo menos três mil pessoas. E qualquer circo grande, se você for na sessão de sábado, sessão de sábado à tarde, você vai ver ele lotado. O Tihany, a última vez que esteve aqui, eu fiquei acompanhando e era assim, sei lá, acho que só não lotava na terça. Mas era de terça a domingo, quatro sessões no sábado, não sei quantas sessões domingo, e lotava. E um cirquinho pequeno, se lotar, dá umas duzentas pessoas, trezentas pessoas. Então essa comparação com o teatro, ela me bateu muito rapidamente, quando eu comecei a mexer com circo eu falei: “ué, como assim, fazer espetáculo para quinze pessoas?!”, a gente faz para um teatro que quando lota, tem trezentas pessoas. Está lotando. Quer dizer, a relação de respeito que o teatro sempre teve, apesar de todas as merdas que fazem com o teatro também, mas enfim, o circo não... Isso foi uma coisa que me deu uma pilha, me bateu uma pilha de querer entrar nessa história, de querer mudar essa história, de querer participar dessa mudança. Aí eu fui com, descarrilei assim e fui me metendo. Eu peguei muito, a Escola Luiz Olimecha foi criada em 1982, pelo Luiz Olimecha e pelo queridíssimo Orlando Miranda, uma pessoa muito importante para essa noção de artes cênicas, de montar uma mesma instituição, com diretorias separadas, mas na mesma instituição, as artes da cena. Então, eu já acompanhava bastante, por conta do Luiz Olimecha, por conta disso, mas o Luiz, quando eu vim atropelando, o Luiz era responsável pela área de circo como um todo, não só pela escola. E eu fui cobrando, pelo sindicato, atuações tipo, editais de apoio, essa questão como a Verônica falou, dos seminários e conferências, que foram começando a virar uma demanda grande, porque, ela falou, 85 foi o de Recife. Em 87 a gente já fez no Rio de Janeiro e a gente fez de 87 a 97, um seminário por ano. Juntando os circenses daqui da região, mas sempre com convidados, sempre com, enfim, essa demanda toda, a FUNDACEN atendia, a Fundação Nacional de Artes Cênicas estava acostumadíssima a atender isso para o teatro, depois foi para dança e com o circo virou assim uma coisa meio maluca, porque o Luiz, não era o perfil do Luiz trabalhar com isso, não era. O cara era um gênio como criador da Escola, um diretor inacreditável de espetáculo, ele conseguia fazer números que eu nunca mais vi. Eu sei que dizia, tem um depoimento do Alberto, fundador da Intrépida [Trupe], do Bob, como a gente diz, que eles estava fazendo Escola de Circo, aí houve um problema, porque o Luiz também era duro com os alunos, muito duro, teve um problema lá com um aluno que faltou, que fazia número de patins com a dupla, me ajuda aí, como chama aquilo?... que a menina ficava aqui, ele ia girando com o patins e ela...

VT: Força dental.

AV: Enfim, era preso aqui, quer dizer, ele está girando com o patins e a menina vai girando com ele, só que ela está girando e ele assim... Então era um número muito bacana, muito difícil. E o rapaz que fazia chegou atrasado no dia e o Luiz tirou ele do número, deu um esporro... “Não vai fazer mais!”. Aí ele na mesma hora virou para o Bob e falou assim: “você

vai fazer” e o Alberto nunca tinha feito nada de patins, o espetáculo era em quinze dias. Aí ele disse assim, “ele me olhou com uma cara, que eu falei, não vou conseguir”, ele falou, “você vai fazer!” Ele fez. Em quinze dias, porque o Luiz tinha essa coisa que eu acho que é muito também do pai, do patriarca do circo, que tem hora lá que quem fala é o pai patrão. Ele tem uma coisa, que é paternal e ao mesmo tempo tem uma dureza. Mas enfim, o que eu ia falar, já estou me perdendo de novo... Que essa questão de como a minha entrada no circo passou pela atividade política. Eu começo a brigar na FUNDACEN, onde eu já brigava pelo teatro, já brigava pelo teatro de revista, já brigava por um monte de coisa, participava nos editais como comissão julgadora, tudo isso uma experiência muito interessante. E diferente das duas meninas aí, que vieram por outro caminho e depois a gente acabou se encontrando em todas as lutas possíveis e imagináveis, mas a minha talvez foi o ponto mais forte. E eu comecei a pesquisar porque eu fazia com os mágicos circense toda quarta-feira à noite, era reunião aberta, falava, “eu sou de circo”, entra. E eu sabia que eu não sabia. Eu sabia que eu, de circo mesmo não entendia nada, entendia de política cultural, mas o que era e o que não era... Eu comecei a conversar muito, eu agradeço demais a duas famílias, a família Cericola e a família Zanchettini, que foram famílias que me receberam assim com maior carinho, e com muita paciência, arrumava um canto, dizia, “Alice, não fala isso não”... <riso>... Me lembro, entre várias coisas tipo “não é corda bamba não, a gente anda no arame”. Enfim, essas coisinhas todas que o circo tem e que, eu errava, e isso dava uma distanciada, o pessoal não acreditava muito em mim. Aí eu comecei a estudar para poder entender aquela história. Mas tinha o que, tinha os livros da Militello, que são dois se não me engano, do Arrelia. Ah, teve do Garcia, eu peguei, mas já peguei o lançamento, eu já era de circo, peguei o lançamento do Garcia, peguei o Roberto Ruiz, com “Hoje Tem Espetáculo”. E era só, quer dizer, o único que não era de memórias era do Roberto Ruiz, que é um livro que eu faço questão de dizer, com maior respeito por ele, que foi um cara que era apaixonado por circo, mas é um livro que contém alguns erros que são graves, como, por exemplo, em relação a Benjamin de Oliveira, de ser o primeiro palhaço negro. A Ermínia é mestra em Benjamin, ela sabe disso. E também muitos erros em relação as datas de chegada das famílias. Depois quando eu conheci o trabalho do Julio Amaral, uau!... Verônica citou ele aqui, foi fundamental, principalmente para o livro “O Circo do Brasil”, que o Antonio Torres escreveu pela Funarte, que acabou que eu fui chamada para tentar mexer ali. E eu fiz, o livro, as legendas são enormes, porque eu boto, fulana de tal, da família tal, que chegou no Brasil em não sei quando, que era filho de não sei quem, que tinha... Sabe, trazia as informações que não estão no livro para dentro. Aí foi Julinho Amaral na veia.

VT: É a melhor parte do livro, né?...

AV: Sim... E o que eu apanhei por causa desse livro...

ES: Aliás, a gente não pode revelar agora, mas... Não pode falar agora... E a gente fala...

<risos>...

AV: Assim, foi uma coisa muito difícil para mim, porque é da Funarte, era época do Márcio de Souza, ele resolveu publicar uma série "O Circo no Brasil" e como ele era um cara, devia, não favores no sentido assim de dever dinheiro, dever nada, mas na vida o Antonio Torres o ajudou muito, foi muito mentor dele. Resolveu que o Antonio Torres, que é um literato, que é um cara que escreve romance, ia escrever uma história do circo. O cara não sabia nada, nada, nada... Fiquei puta!. Fiquei muito puta. Aí aconselho, para todos os pesquisadores, eu tinha tido um câncer em 95 e eu fiquei com raiva, o cara me ligou, você quer dar uma entrevista, não sei o que, que você sabe... Eu fiquei pensando, falei, gente, eu estou falando aqui e o meu grande mestre, o Labanca, grande ator, grande diretor, grande sindicalista, ele fazia pesquisa sobre tudo, não sei se você sabe isso, Nara, o Labanca o apartamento dele era só livro, você tinha um caminho para andar assim, que era tudo livro no chão e tudo ele anotava, ele anotava, anotava, porque ele ia escrever sobre teatro de revista, comida de santo, sobre cinema, ele tem um material maravilhoso de cinema, e esse material está espalhado aí por centros de documentações. O Labanca morreu. O Julio Amaral já tinha morrido. Aí eu pensei, porra, estou aqui com um monte de papel em casa, que ninguém vai saber nem o que é para passar adiante. Então quer saber, eu vou abrir essa josta toda para pesquisa, e pelo menos fica, alguém faz, depois eu pesquiso outra coisa. Acho que tem isso também, não fica guardando muito não, não guarda muito, faz o seu doutorado, faz o seu mestrado, faz o que fizer, mas você faz tanta pesquisa que você faz, gente, quantas horas cada pesquisador passava na Biblioteca Nacional, que antigamente não tinha na internet, não tinha em nada..., mas enfim, era infernal. Você lê jornal que é fonte, você ia atrás de informações que são fundamentais. Aí o cara na pesquisa dele, na hora de publicar ele usou 10% do que ele tem pesquisado. Então será que não dava para a gente ir dando um jeito de partilhar um pouco isso, para que o próximo já possa começar além disso. Eu acho que eu já vi em cada jornal, de cada município, como Erminia falou, dos cinco mil municípios, se você for pegar os jornais e as atas das câmaras municipais que eram responsáveis pela liberação do espetáculo durante o século XIX, você vai encontrar coisas incríveis, em tudo quanto é canto. Aí você levanta isso tudo e guarda no seu colchão. Bora, vamos embora aí porque tem muita coisa, é muita coisa que falta.

A história do circo, bom, nunca vai terminar, não se termina nunca esse tipo de estudo, mas falta muita coisa. E até também como eu não sou acadêmica, vou dar aqui meu conselho aos acadêmicos, gente, pelo amor de Deus, não faz que nem teatro não. O teatro teve uma época que todas, todas não, enfim, a grande maioria das teses de mestrado era sobre Nelson Rodrigues, Nara lembra disso?... Não teve? Teve uma época que todo mundo fazia tese sobre Nelson Rodrigues. Assim, o circo é enorme eu vejo algumas, claro que têm exceções, eu estou falando aqui, eu sou boquirrota mesmo, mas gente, aí também tem muita gente que fala do seu próprio trabalho o tempo inteiro. O cara tem cinco anos no circo, dez anos de palhaço, aí começa a fazer uma tese sobre o seu trabalho... Bora lá pessoal da graduação, pós-graduação, mestrado, doutorado, pós-douto-

rado... Mas nessa história eu começo a estudar, pesquisar, começo lendo o quê? Literatura europeia. Começo lendo França, Inglaterra, engraçado que cada um diz que foi ele que começou, que o outro que começou... Eles mentem os dados todos, eles são sempre o máximo. E depois os americanos que, eu começo a partir do momento que os americanos começam a fazer circo, aí só dá circo norte-americano, estadunidense para lá e para cá. Aí eu fui lendo, enfim, fui me mexendo, fui me mexendo, fui guardando coisas, tudo que eu lia, que aparecia alguma coisa, conseguia muita coisa nos livros sobre história do teatro, história do teatro na Bahia, história do teatro no Pará, história do teatro no Maranhão... Como no século XIX você tinha raramente alguma coisa de teatro, alguma coisa de um concertista musical que ia tocar piano, eles falam muito o que, dos circos. Porque o que você tinha era circo. Era o circo, era um cavalinho, era circo de cavalinhos, era, enfim, pulões, adoro isso, acrobata ser chamado de pulão... A gente pode ser pulão mental... <riso>... Pulas mentais... Enfim, isso me ajudou muito, é uma dica para quem está procurando coisas do século XIX e ir atrás dos jornais e das câmaras municipais. Enfim, eu fiz isso, fui anotando todos os livros e cada vez mais me enfronhei nessas questões de organização política do circo. Aconteceu uma coisa muito linda, a gente já se conhecia, já éramos as pesquisadoras, já éramos tudo isso, mas a gente viveu um momento muito bonito, que foi um momento em que esse Brasil tinha um governo eleito e competente, com pessoas inteligentes, não fez nem metade do que poderia fazer, que queria fazer, mas fez muita coisa, isso a gente tem que reconhecer do governo Lula e o governo Dilma, quando o Ministério da Cultura era um lugar onde a gente podia ligar, podia chegar lá, falar mal, e conseguir coisas. Ermínia fala muito dessa questão da política do edital, que a política cultural não é só o edital. Mas eu estava pensando nisso outro dia, quando a gente consegue que um edital reconheça o circo, o grande circo, o pequeno circo, o circo de grupo e as pesquisas, é de alguma maneira você dar uma direcionada para valorizar cada uma dessas áreas. Então assim, claro que não é só edital, mas a própria briga que a gente teve com os editais, era para valorizar esse tipo de coisa. Por isso aquela confusão com a pesquisa, quiseram tirar a pesquisa do edital e no entanto foi fundamental. Eu escrevi o livro "O Elogio da Bobagem", na verdade eu queria escrever uma história do circo, eu comecei assim, que ia ser uma enciclopédia de 800 volumes, que eu não ia terminar nunca. E eu vi essa coisa de palhaço, palhaço, palhaço, oficina de palhaço, palhaço, era Anjos do Picadeiro, é palhaço, é não sei o que... E foi me dando muito nervoso essa coisa, essa mania que as pessoas têm, primeiro do primeiro, primeiro palhaço negro, depois o primeiro Augusto, depois o primeiro que cantou... Que saco! Arte não tem primeiro, para, você não sabe, você nunca vai saber. Para com essa mania de primeiro. Parece que é melhor, só porque é o primeiro é melhor... Enfim, e também aquelas coisas assim, clown branco, o Augusto, a dupla, é assim, é assado, um manda, o outro faz merda, o mestre de pista... Gente, aquilo foi me dando nervoso porque era tudo muito fechado, muito quadrado. E os palhaços que eu via eram de tudo que é jeito. Palhaço sozinho, palhaço em dupla, palhaço com a dupla trocava, palhaço de trio, cara

pintada, cara lavada, o vagabundo, o palhaço com a maquiagem mais chamativa, outros palhaços muito mais, enfim... Eu resolvi que eu ia escrever "O Elogio da Bobagem, palhaços no Brasil e no mundo", esse título eu fiquei muito feliz, devo ele também a Ângela de Castro, que é uma palhaça maravilhosa. Foi uma coisa muito legal, porque eu tinha o material que eu nem sabia que tinha, e eu conhecia uma história que eu nem sabia que eu conhecia. Na medida que eu fui escrever aquilo veio vindo, veio vindo, veio vindo... E o livro, eu me orgulho muito de ter feito o livro, do trabalho que deu para escrever, porque realmente é o inferno, infernal escrever, você bloqueia, você para... Mas eu me orgulho muito de ter colocado um capítulo sobre os palhaços da cultura popular, os palhaços de Reisado, de Mamulengo, de Bumba meu boi, de todas essas tradições, em que os palhaços são palhaços. Os Matheus, Matheus é palhaço, é palhaço brasileiro, é palhaço que canta músicas, que hoje você vai ver, sei lá, o Tiririca cantando também... Isso para mim eu acho que é um diferencial grande do que eu tinha visto, pelo menos do que eu conhecia, um caminho que também cabe muito mais trabalho em cima disso, até porque cada uma dessas tradições tem diferenças, no Sudeste, no Nordeste, no Norte... Também essa história, quem são esses mestres, quem foram os grandes mestres. Aí uma coisa, eu não sei se estou passando muito do tempo, tá Nara? Você me dá um, faz um sinal para mim, por favor... Uma coisa que foi muito importante para mim foi que, não sei dizer, 97, de 97 a 2012 eu organizei as audições do Cirque du Soleil no Brasil. Eu tinha uma relação muito forte com os circenses que não vêm de família circense, os circenses urbanos. Que no Rio foi um movimento muito forte, conhecia a Intrépida desde o seu primeiro momento e ao contrário, aqui eu tive que brigar com Luiz Olimecha para dizer que eles eram de circo. Porque os professores da Escola Nacional: "Isso não é circo! Ah não, isso não é circo!". A primeira vez que alguém tentou entrar com tecido, a professora falou, "ah, aqui não entra esse negócio não! Isso aqui não tem não!"... Malabares, aquele que bate no chão, de rebote, também não podia fazer na Escola Nacional de Circo. Enfim, então eu tinha essa relação, até porque os tradicionais com quem eu me relacionava no sindicato, os circenses do ponto de circo ali na Praça Tiradentes, são pessoas maravilhosas, mas não eram a minha praia. Eu ia em Ipanema no posto 9, então, era a minha turma, onde eu me sentia mais à vontade. Era um círculo muito tradicional, até as pessoas perceberem que eu era lésbica demorou um tempão, eu tinha muito cuidado com isso, é sapatão, como que é, como vão me receber na família. Então foram descobrindo aos poucos e também depois eu, foda-se... Liguei o foda-se. Mas estou dando um exemplo, mas é de uma coisinha, que faz uma grande diferença. Eu sou atriz de teatro, eu fui vedete, é diferente. E aí durante essa época, que aí eu comecei a fazer o Soleil, porque eu já conhecia muita gente, levei o pessoal, quando eles vieram aqui a primeira vez, para conhecer diversos, fizemos uma reunião em São Paulo que foi maravilhosa, porque foi a Erica Stoppel, foi a Nau de Ícaros, aí na época a Érika era da Nau de Ícaros, no início... Então, eu não conhecia direito eles, só conhecia por causa do livro lá, que eu pedi foto, fui pedindo foto para todo mundo. Aí eu liguei e falei "olha,

vai vir aqui uma pessoa do Cirque du Soleil e ela quer conhecer o que é o circo brasileiro". Então pensei, levei na escola do José Wilson, a gente foi acho que ao Espacial e uma reunião na Nau de Ícaros. E estava todo mundo daquela época, toda aquela galera que saiu da Escola, Domingos, Fernando Sampaio, Fratellis, tudo que você puder imaginar, 97... E a representante do Soleil, que é uma pessoa que ficou muito amiga minha, Muriel, ela olhava para mim e dizia assim, que aí a gente foi fazer, as pessoas foram mostrar algumas coisas para ela ver... E ela disse, "está todo mundo aplaudindo?" Eu falei, "tá". Mas ele fez malabares e ela está fazendo malabares, e a gente só vai contratar um malabarista. Eu falei sim, mas as pessoas gostam uma das outras. Porque a competição num circo de alto nível e tal, é absurda. As pessoas competem uma com as outras. E aqui, a gente, é brasileiro, depois o circo era todo mundo vinha da mesma coisa, é todo mundo da mesma praia. Então, foi aí, em 97 eu fui convidada pelo pessoal do circo de Demain, da França, eles arranjam um jeito, eu e a Vanda Jaques, que é da Intrépida, fomos convidadas para o festival de Wuqiao, na China, como convidadas. E foi uma experiência enlouquecedora, dois anos depois eu fui ser jurada no festival, primeira jurada brasileira num festival de alto porte. E assim, lá na China o festival é de acrobacia, eles não chamam de circo. Porque na história da China, o circo só aparece como lona, como espetáculo no picadeiro quando começa a relação com a União Soviética, depois de 49. Depois da Revolução Chinesa eles começam a ter, e aí a União Soviética tinha uma produção circense inacreditável, então aí começou a ter isso. Eu fiquei fascinada porque eles têm uma tradição inacreditável, bilenar, sei lá, de atividades circenses, de equilíbrio, daquelas coisas loucas de prato em pé, coisa de chinês que a gente fala. Eu fiquei, acrobacia, acrobata em grego é a cabeça nos pés, então seria a nossa popular bananeira. A cabeça nos pés, e por que isso ficou acrobacia? Porque é a ideia de que você desafia a lei da gravidade. Você desafia o equilíbrio. Você desequilibra alguma coisa, você faz um novo, você constrói um novo equilíbrio. E a partir daí eu e a Ermínia, você fala muito dos duzentos anos de circo, se fala muito do circo, da estrutura, vou chamar de Astley, mesmo que a gente saiba que não é bem assim, mas enfim, chamar de Astley, que seria o criador do circo moderno. Eu adoro a ideia das artes circenses, artes, porque ela pega desde a contorcionista que se apresentava num banquete, na presença de Platão, entrava um palhaço, entrava um contorcionista, entrava um engolidor de fogo, para distrair lá os filósofos que estavam conversando e bebendo para caramba, enfim, passavam dias naquela história e iam artistas e uma contorcionista. O que ela era? Ela não era de circo, ela tinha uma formação diferenciada, eu não sei como, era de pai para filho, passava, quer dizer, os artistas em geral essa tradição sempre foi muito forte, aliás naquela época, durante muitos anos filho de sapateiro virava sapateiro, filho de padeiro virava padeiro... Eram as guildas, lembrei agora da Idade Média com as guildas. E aí nessa história maluca, eu já estava preparando os palhaços, mas ao mesmo tempo eu comecei a mergulhar nessa antiguidade, que eu uso muito, no meu livro tem uma parte grande sobre a questão dos palhaços no Egito, não sei aonde, dois mil anos, três mil anos... Tem

uma partezinha bacana sobre isso. Também o Diogo Dias, que Verônica adora que foi uma sacada também, carta do Caminha, enfim...

ES: Pero Vaz de Caminha.

AV: Isso. Cabeça está um inferno. Na carta de Pero Vaz de Caminha ele falou do Diogo Dias, que é alguém que é o primeiro a ser mandado para terra, ele fica aqui, a nau aqui, os índios aqui, e eles mandam, porque ele era, como eles falam meu Deus do céu...

VT: Gracioso.

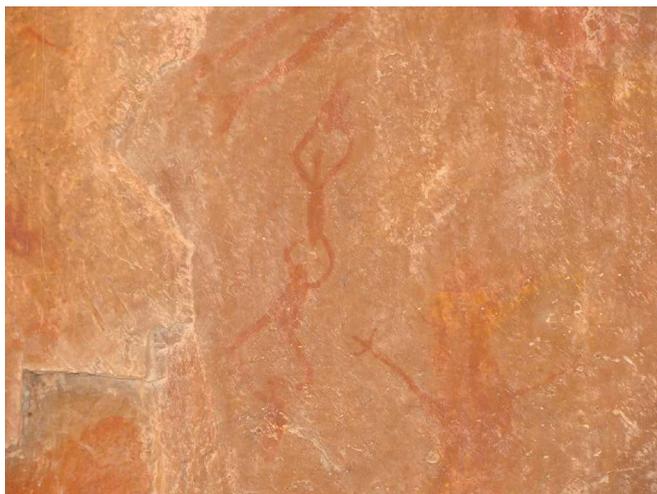
AV: Gracioso!... São os pontos, nossos pontos. Ele era gracioso, ele aí vai com tamborins e dança com os índios. É aí, que eu gosto de dizer que é aí que Pindorama virou Brasil, e se tivesse continuado todo mundo dançando junto, a gente não estava onde está hoje. Então assim, é um palhaço que faz, porque gracioso é um dos termos para palhaço, que é outra coisa também, existem quinhentos mil termos para você descobrir na arte cômica, cada vez mais quero entrar com cômico, que é como se diz no circo, eu sou cômico. Enfim, e aí com essa das artes do circo me aconteceu uma coisa muito curiosa, que foi, eu tenho uma cunhada, que é Solange Bastos, ela é jornalista, escritora, e ela foi fazer uma viagem e foi parar na Serra da Capivara, que é um parque ambiental, cultural, é o único do Brasil, que tem mais de 750 mil, pode ser isso?



Pinturas no Boqueirão da Pedra Furada, Serra da Capivara, PI.



Pinturas no Boqueirão da Pedra Furada, Serra da Capivara, PI.



Pinturas no Boqueirão da
Pedra Furada, Serra da
Cativara, PI.

Fotos: *Blog da Alice Viveiros de Castro*, disponível em: <http://acrobatasmentais.blogspot.com/>.
Acesso em: 13/07/2023.

Tem um monte de pinturas rupestres e que hoje já reconhecido internacionalmente, tinha um americano que não gostava disso, que tem pelo menos setenta mil anos de história, de presença humana lá. Isso faz parte de toda uma revolução que está tendo na arqueologia, de saber que o homem não saiu da África uma vez e deu a volta pela Europa, Ásia, chegou no Alasca, Estados Unidos e veio parar aqui na Argentina. Não é isso. O ser humano sai da África em várias levadas. E com isso, aí ela está viajando, está lá no meio do parque, ela é editora do meu livro, que eu consegui fazer pela Petrobras, no tempo que tinha edital cultural da Petrobras, que a gente podia concorrer, ganhar um dinheiro, publicar um livro... Ela foi editora, então ela estava muito dentro dessa história. E ela me manda uma imagem, eu vou pedir para o Gabriel para botar aquela primeira imagem que é dos acrobatas... Enquanto ele vai botando, ela me mandou essa imagem dizendo assim, "aqui os arqueólogos chamam essa imagem de acrobatas". Vou continuar, daqui a pouco ele vai botar aí, Gabriel, você tá presente?... Eu mandei pro Gabriel hoje, falei assim, vou mostrar nessa ordem, a primeira é a dos acrobatas, se não me engano... Bom, pode botar qualquer uma aí que a gente vai falando. Eu olhei aquilo, falei, caraca, e é acrobacia, e em outros livros, ele está dizendo aqui que está sim, está demorando um pouco... Aí dentro daquela ideia da acrobacia, esse movimento que desequilibra, aquilo ali era acrobacia. E a gente tem muito esse tipo de coisa que é fazer o desenho que você mostra o movimento do salto, o cara parado, aí você faz o movimento em que ele começa a pular, depois você faz o movimento em que ele gira, então aqui, não sei se vai dar para vocês verem direito, mas olha só, tem um sujeito aqui, aqui tem outro sujeito que segura a perna de alguém... A partir daí você vai tendo um aqui em cima, outro, outro que já está girando, outro com a cabeça aqui, o outro, enfim, para mim, eu olhei essa porra e falei, é acrobacia, isso chama-se acrobacia! Por isso a questão da dança, Ermínia, você até reagiu um pouco quando a Verônica falou, porque nessas figuras da Serra da Capivara, o que a gente vê muito é o movimento.

Então claro, a gente não sabe dizer o que era isso, por que o cara pintou isso, por que o cara, por exemplo, tem muita coluna que eu fico brincando, é tudo circense mesmo, porque têm umas oitenta alturas, aquela coisa do circense que mente muito de, "é a primeira vez do mundo você vai ver um salto espetacular"... Acho que na pré-história eles também inventavam quando faziam desenho, você bota um em cima do outro, em cima do outro, tinha uma quarta, quinta altura. Aquilo, por exemplo, a Niède Guidon, que é a grande responsável por toda essa descoberta da Serra, pela manutenção e criação desse parque, ela me dizia assim, "a gente sempre achou que era uma forma de colher o favo do mel". Tudo bem. Mas eles passam a fazer esse movimento, eles passam a fazer essa noção de alguém que segura alguém, que segura outro alguém, e faz uma coluna. A gente conhece, eu conheço até, eu já vi até quarta altura, nunca vi mais que isso. Mas, enfim, e têm outras figuras, passa uma outra, aquela outra, segunda lá, Gabriel... Pode passar. Aí bom, como tinha o edital, olha, aqui temos uma coluninha, que eu não achei hoje a colunona, [2:05:55] mas aqui nós temos uma coluninha aqui no centro. Passa a outra que eu adoro... É, dá para ver aqui, o cara está segurando, está segurando o outro... E tem essa aqui que eu adoro, que é uma, eu fico brincando que eles inventaram o cinema também, porque parece um framezinho, veja bem, o sujeito daqui ele está começando um pulo, ele vai, ele vai, ele fica de costas, ele vai terminar, vai dar a cambalhota, vai chegar no chão e aqui vai chegando um outro, que pula para cá, eu não sei... Mas é interessante você ver o arquear da coluna e a perna que recolhe. Isso marca os braços, a cabeça foi para cá, isso é movimento, e o movimento que desequilibra o corpo. Um movimento audacioso, audaz, palavra que eu gosto muito é audaz. Enfim, isso mudou muito a minha perspectiva e essa visão das artes circenses. Que aí eu vou, Ermínia, como está o tempo Nara? Já passou tudo?

NK: Já foi...

AV: Complicado, né?!

NK: Se você pudesse ir encerrando era bom, já temos várias perguntas...

AV: Tem um pessoal pedindo para falar sobre as palhaças mulheres, eu acho que isso aí é outra discussão... Eu não queria muito falar disso, não...

NK: Você não precisa falar o que não quiser...

<risos>...

AV: Vou terminar só aqui minha fala...

Eu acho forte, é que quando a gente lê como arte do circo, a gente vai ver, claro que tudo é contemporâneo ao seu momento, está acontecendo hoje, então a bailarina clássica que faz o Lago dos Cisnes, ela está fazendo hoje, ela é contemporânea do seu tempo. Só que ela representa um estilo, aí que vem uma estética, que eu acho que é aonde, às vezes eu não sei me expressar direito, o circo... Para de rir maluca, Verônica está às gargalhadas...

Não sei com o que...

<risos>...

Mas a questão de estética no circo ela se transforma, o que não quer dizer que ela não aconteça ao mesmo tempo. Enquanto tem um cir-

co-teatro, ao mesmo tempo você tem um circo de animais, em que os animais vão tomando conta da cena. É o Garcia, se não me engano, não sei quem é que começa com isso, que dá mais animais, que têm animais mais diferenciados... E você tem um circo do Tihany que era mágica, que também faz o circo de palco-plateia, ele foge do que era. Então são mudanças estéticas. E eu acho interessante, do mesmo jeito que a gente estuda o teatro do Absurdo, o teatro Elizabethano, teatro Brechtiniano, o teatro de Stanislavski, o teatro do não sei o que, que a gente trabalhe, quer dizer, não sou eu que vou fazer isso, as próximas gerações, que a gente trabalhe esses estilos estéticos, sem usar a expressão "contemporâneo", sem talvez usar a questão do "tradicional" como nome, examinando as mudanças que ocorreram ao longo dos anos. Quer dizer, quando o trapézio é criado e entra no circo é porque você vai, para você botar isso no circo de lona, você vai ter que ter dois mastros. Então, o primeiro naqueles circos fixos você podia ter trapézio, depois você vai precisar de dois mastros, uma questão técnica, quando você fala do avanço técnico, que acaba mudando na criação artística, possibilita uma série de coisas de criação artística. Bom, enfim, gente, estou adorando estar com vocês...

VT: Alice, Alice, eu adoro a definição de contemporâneo,... Uma das nossas mestras, ela olha assim, "ah, você é contemporâneo..."
<risos>...

AV: é, eu vivi o contrário, eu vivi o momento que a pessoa não reconhecia.

Eu até que fiquei colocando esse nome, porque esse negócio de novo era pior, novo era um termo muito mais, enfim, como tem dança contemporânea eu achei que podia ser isso. No cinema você tem Cinema Novo, você tem várias técnicas, várias formas de ver. E eu acho que o circo tem isso. O circo tem visões estéticas variadas...

ES: Sempre teve.

AV: Não estou discordando de você não. Sempre teve, sempre vai ter... Eu acho interessante estudar como essa visão estética que muda. Ai não há nenhuma dúvida de que no final dos anos oitenta acontece um fenômeno, de uma transformação estética que chega, vamos dizer assim, o circo continua, também continua com suas mudanças ou não, mas chega uma visão que é muito diferente, que é dado pelas figuras urbanas que frequentam escolas de circo, que não tem tradição familiar. E que vão criando inclusive a imensa maioria deles no primeiro momento era muito ruim, tecnicamente. Então fazia umas coisas ...

VT: Agora ela foi para outro lugar...

AV: Acabei, pronto, muito obrigada...

VT: Segura ela, senão ela vai embora...

AV: Acabei. Vocês falaram para caramba também, não vem não...

<risos>...

NK: Estamos todas muito felizes

VT: Olha, a Nara já está encerrando...

AV: Ih, já são 8h15!

<risos>

NK: Está me parecendo que a nossa terceira pergunta pode ser melhormente contemplada em função das perguntas que eu passei olhos aqui, acho que tem tudo a ver. Eu anotei algumas coisas também que eu gostaria de trazer, mas acho que a gente deve atender as pessoas que estão aqui conosco. A primeira pergunta eu acho que é muito ampla e pode ser a última, vocês estão lendo aqui...A segunda, que seria à princípio para a Ermínia. Ermínia: como levar a universidade, o ensino e seu desenvolvimento para dentro do circo de lona? Você acha que o circense precisa de um programa pedagógico específico? À princípio para Ermínia, mas eu acho que certamente, quem quiser responder...

ES: Mas já é para responder?

VT: Vai Ermínia...

NK: Sim...

ES: Chama a Neno aí pra tapar a boca da Alice! <risos>

VT: Alice, a gente vai fazer igual o pessoal com o Chatotrix, vai botar uma máscara...

AV: Não vou falar nada, tô quieta, já me despedi e tudo... Fala lá Ermínia... Eu respondo a tudo, eu respondo a qualquer pergunta, mesmo que eu não saiba a resposta, eu respondo... Não me perguntem, porque eu respondo.

ES: Como levar a universidade o ensino e o desenvolvimento para dentro do circo de lona. Eu acho que tiveram, isso é uma coisa que tem que ser conversada mais, eu acho que tinha que conversar sobre esse tema específico dos processos de formações, nos vários campos. Então, por exemplo, até oitenta, até a década de final de setenta, oitenta, não se aprendia circo fora dos grupos familiares, da itinerância e tal. Pós-escolas de circo isso muda significativamente. Porque as duas escolas - e o Olimecha, numa entrevista que eu fiz com ele, também falou isso -, as duas escolas foram criadas para filhos de gente de circo, num primeiro momento, que estavam precisando. A Dirce Militello deixa claro isso, a Dirce deixa claro isso no livro e o Olimecha falou isso também, só que isso nunca aconteceu. Assim, se você pegar os anos de escolas que tiveram, você não enche duas mãos ou uma mão de gente, mas no entanto o que eu chamo de novos sujeitos históricos, que foram fazer parte do corpo de alunos das escolas e mesmo os professores que eram egressos dos circos itinerantes, tiveram que se reinventar como professores. Porque eram relações diferentes. Eram relações diferenciadas de como eles faziam nos circos. Também tiveram que se reinventar. Eu lembro quando eu conversava com os professores da Escola Nacional, o Seu Azevedo, é uma gracinha, ele dizia, "eu tive que mudar muito". Então, todos eram novos sujeitos históricos que estavam se produzindo a todo momento. O que aconteceu é que o circo itinerante de lona durante muito tempo, até por resistência, ele não se tornou uma opção de trabalho ou de aprendizagem. Demorou muito para no circo itinerante de lona acontecer isso. Até hoje se você ver bem, a maioria dos que são formados em escolas de circo e circo social, é raro você ver, existe, não vou falar que não, estarem sendo contratados, no Brasil. No Brasil, por circos itinerantes de lona. Tá certo? O que não aconteceu no exterior. Porque vários deles foram contratados e passaram por processos de seleção em vários circos da Europa, Estados

Unidos e tal. Mas no Brasil, hoje você sabe que você tem circos grandes, que têm alunos egressos de escola de circo. Você tem e eles estão renovando espetáculo, por conta desses novos alunos. Então, ainda são passos que a gente tem que estudar, eu brinco com uma coisa que é o seguinte, a universidade, falando da universidade agora, a universidade, eu falo para a universidade assim, olha, você não gosta de mim, mas a sua filha gosta. <risos>...

Porque eu não levo o circo para dentro da universidade, mas os jovens têm muitos jovens que estão frequentando vários cursos de artes, teatro, educação física, a gente conhece lá, que a gente dá aula num curso do Marco Bortoleto lá, tem gente que vem da pedagogia, tem gente que vem do direito, enfim, a ocupação desses jovens nos campos universitários, eles já praticam circo mesmo antes de entrar na universidade. Por isso que eu brinco, que você não gosta de mim, mas os seus filhos gostam. Agora, uma das lutas que a gente faz o tempo inteiro, mesmo lá no grupo Circus, mas em todos os lugares isso se dá, da gente transformar o circo, já têm experiências brasileiras nesse sentido, têm muitas experiências brasileiras, mas com escolas privadas, não tem muitas experiências, você tem escolas privadas que têm circo no currículo. É muito interessante isso, não é pouca experiência que tem. Agora o que o nosso, a nossa luta, o nosso debate o tempo inteiro é que o circo seja, faça parte do currículo da escola pública. Do fundamental ao chamado superior, porque eu não gosto dessa coisa superior, nós somos do curso superior, superior a quem cara pálida?!... Mas assim, ainda é, tem muito tempo, e se precisa de um programa pedagógico específico? Precisa. Escola de circo é algo que, as pessoas não têm ideia da complexidade que é montar uma escola de circo. Não tem. Ela não é barata, ela necessita contratar vários profissionais, que para mim teriam que ser profissionais com diplomas acadêmicos, mas artistas reconhecidamente com notório saber. Que para mim tem mais graduação e pós-doc, honoris causa de saberes, tinha que ter essa mescla. Porque as meninas disseram uma coisa e eu vou encerrar agora, as meninas disseram uma coisa assim, a arte circense, ela é, a linguagem artística circense, ela é de uma complexidade que você não pode ter um professor só de salto, você não pode ter um professor só de trapézio, você tem que ter um professor de teatro, você tem que ter um professor de dança, você tem que ter um professor de música, de coreografia, de cenografia. O teatro tem isso? Tem. Mas as artes circenses necessitam de um complexo número de professores que dominam, até porque circo é risco. Então a questão da segurança é a base. Então sim, tem que ter um programa pedagógico específico no processo de formação maior. Mas dentro, e tem que ter, os professores das escolas públicas, isso é meu sonho, disputa de futuro, no presente, de fim da pandemia, que se tenha linguagem circense em todos os níveis escolares, que a gente possa dizer, e olha, e os lugares que têm a gente disputa, a cabecinha, as emoções dos alunos, disputa é num sentido ruim. Mas assim, é impressionante as coisas que podem sair de um processo pedagógico de circo, seja no fundamental e no chamado superior, até o chamado superior.

VT: Concorde.

AV: Também.

ES: Nossa, Alice concordou comigo? <risos>

AV: Ermínia... oh!!! Vai te criar! <risos>

ES: a primeira vez que eu tiro sarro de você...

AV: Então tá bem recebido.

ES: Vamos deixa a Nara falar, se não a gente não deixa...

AV: A gente nem te chamou de rumbeira!

<risos>...

Fala Nara...

NK: A outra pergunta da Lílian do Vale, é para todas, ou quem quiser responder, "eu queria saber como o circo na experiência de vocês se apropria das diferenças regionais e constrói em sua itinerância, num sentido mais amplo do Brasil.

ES: Ela já respondeu para mim...

VT: É verdade...

ES: A resposta está na pergunta dela, porque é tudo muito ...

VT: Repete, Nara, a pergunta... Como o circo na experiência de vocês se apropria das diferenças regionais e constrói em sua itinerância um sentido mais amplo para o Brasil.

ES: Tenho pouca coisa a acrescentar.

AV: Eu tenho! <riso>...

VT: É. Eu gosto muito, eu sempre falo, eu gosto muito do modo que o Tinhorão ele se refere, ele fala, o circo, o local do universal. E essa coisa do circo internacional que vai sendo diluído do seu caráter internacional em criações locais. O circo ele é, ele veio da Europa, mas quando ele começa a viajar ele vai incorporando artistas e esculturas locais. Vai diminuindo o caráter internacional do circo...

ES: Por isso que não existe "O" circo, e não existe "A" história do circo. Esse singular não cabe para você falar dos processos de produções circenses. É isso. Alice...

AV: Falou em Tinhorão, acho que é fundamental para isso, e uma coisa que é muito curiosa é que a música, por exemplo, você não tinha nem rádio, antes de ter os discos que foram gravados por palhaços, Ermínia acho que tem o dicionário Cravo Albin, do Ricardo Cravo Albin, acho que tem a referência do Dudu e do Baiano, como palhaço.

ES: No meu quarto capítulo eu só falo disso, dos palhaços cantores...

AV: Então...Você falou que eles não se falavam quando eram do circo?

ES: Não, os pesquisadores das histórias da música, da história do teatro, não falam deles.

AV: Ah, sim... O Ricardo Cravo Albin, o Tinhorão, que são os que realmente pesquisam música popular... O que eu acho interessante é que você não tinha rádio. Então, o que acontecia é que, se o circo está no Nordeste, ele traz para cá um tipo de ritmo diferente, quando vem o Jararaca para cá. Jararaca e Ratinho. Ele virava uma rádio, ele pegava aqui, trazia para lá, pegava lá, trazia para cá... E essa itinerância é muito importante para essa construção, no sentido mais amplo do Brasil.

VT: É a questão. Porque o circo, ele antecede o fenômeno da televisão e da internet, em mais de um século, e essa coisa da polinização que você

está falando, então o circo vai para o sul e gosta de uma dança e copia aquela dança. Aí chega no Norte alguém copia aquela dança, dali o pesquisador dali uns anos, mas como essa dança chegou aqui? Foi o circo que levou.

ES: Porque antes de falar do disco, do rádio e da televisão, a maioria dos artistas locais já se apresentava nos circos. Porque tem uma disputa às vezes de que o circo foi invadido pela indústria cultural do disco, por exemplo, eu falo, quem invadiu quem, quem usou quem? Nara...

NK: Estou olhando aqui as próximas perguntas. Já são oito e meia, eu acho que a gente tem que realmente partir para encerrar, deixa eu ver aqui então, vou ter que infelizmente selecionar, outra pergunta do Palhaço Pão de Ló, eu confesso que não entendi bem, mas vocês provavelmente vão entender... A princípio ele está perguntando para a Verônica, "o palhaço, com X, está perdendo a capacidade de interpretar o público?" E a outra pergunta é "interessante, todas são, da Romana Melo, é, "meninas Acrobatas, falem um pouco sobre os olhares de vocês sobre todo movimento da palhaçaria... Não, palhaçaria feminina não vamos entrar... Precisamos de um seminário só para isso, dois seminários só para isso. E a pergunta acho que fecha mesmo, fecha lindamente, tem a ver com o que nós tínhamos programado é, "quais são os desafios do circo pós-pandemia?" Grande abraço, amo vocês, está na pergunta. Na verdade é um pouco a nossa última rodada...

AV: Só para dizer aqui, Palhaço Pão de Ló é da família Cerícola, que eu citei no início, me receberam maravilhosamente bem no circo. E a tia dele, a Ângela Cerícola, foi a primeira circense a completar o curso na Escola Nacional de Circo, quatro anos, ia e voltava porque fazia circo, acordava, vinha quatro horas da manhã para chegar na escola e tal, e virou professora da escola e fez o curso de pedagogia. E ela, Ângela sabe, a família ali tem uma tradição muito grande, eu acompanhei muito eles. Aqui eu vi que a Ângela está assistindo, oi querida... Beijo no seu coração, Ângela... Muito querida por todo mundo. Mas enfim, deixa eu voltar para a pergunta dele, a questão, a gente não sabe muito o que vai ser do mundo pós-pandemia. Agora eu acho que a arte e contato das artes cênicas, arte da cena, elas são de uma necessidade, que o próprio público não tem noção do quanto ele precisa disso, do quanto ele precisa estar perto, ver detalhes, trocar. Porque é isso, a gente está aqui, a Ermínia, Verônica, a Nara estão paradas para mim, porque a gente não vai ficar fazendo aqui muita careta. A gente fica só no máximo, assim, enfim... Esse contato, o circo tem isso belamente, principalmente o circo de picadeiro que você ri aqui e vê o outro que está rindo do outro lado do picadeiro. Você assiste o circo, a plateia assistindo o espetáculo. Mas a plateia também está assistindo a plateia. Isso é uma coisa linda. E o teatro também, quer dizer, quando o espetáculo vai ficando, vai tomando, a respiração, o ar da casa de espetáculo muda porque tem gente. Então, eu acho que nós somos imorríveis, como diz a Fernanda Montenegro, a arte sempre vai voltar, sempre vai dar um jeito, pós-pandemia tudo distância, eu, teve um vídeo aqui sobre um campeonato de atletismo, que agora, feito há três dias atrás na Polônia, e as pessoas nas cadeirinhas, cada uma sentada aqui, dois metros depois

a outra, dois metros depois a outra, dois metros depois a outra... Máscara e tudo bem, segue a vida. Eu acho que o circo vai, o circo se reinventou sempre. E circo faz na rua, faz na casa, faz na fazenda, numa casinha de sapê... O circo se reinventa ainda mais como local, como espaço.

VT: O Pão de Ló, tudo bom? Eu não entendi muito bem a sua pergunta, se o palhaço, a capacidade de interpretar o público. Não estou sabendo te responder. Mas a essa pergunta do que vai ser a pandemia, eu me lembro que, nós estamos aqui numa live e vejo circos buscando essa, não sei aonde vai, eu me lembro também do Orlando Orfei, só para fazer a piada, que ele dizia que assistir ao espetáculo de circo pela televisão, era como beijar uma mulher bonita pelo telefone.

<risos>...

Eu não sei a reinvenção, mas eu sinto que a gente vai muito para o circo ao ar livre. Eu acho que vai ser um pouco a saída, acho que vai, ao ar livre, aos espetáculos... Mas eu acho que vamos ter que todos nos reinventar, reinventar o mundo, reinventar o circo... Acho que é isso.

ES: Eu tenho falado muito sobre isso e agora, falei um pouquinho ainda pouco, Pão de Ló, um beijo em você, amo você e as coisas que você está inventando nessa pandemia. Adoro ver todas as suas apresentações. Mas assim, essa questão, assim, o circo sempre inventou e reinventou e copiou, e tudo. Já teve momentos que ele se fez presente no início da televisão. Ele já se fez presente no cinema. Isso foi deixado um pouco de lado, agora a pandemia agrava tudo isso, tem várias formas distintas de ocupação, de ocupações dos artistas, seja de qual origem, se é o itinerante da rua, do teatro, das diversas origens, tentando se adaptar numa forma técnica, que a gente está se vendo por aqui. Nós aqui, que nem Alice falou, estamos aqui parado, mas eles têm que construir um corpo outro, que não é o corpo só, aquele corpo que estava no picadeiro, ou na rua, ou no teatro. Tem que ser uma outra produção de corpo, junto com aquele outro. Confesso que tem coisas que me afetam sim, eu acho que têm coisas que eu tenho assistido que me afetam, para o bem e para o mal. Mas eu tenho me sentido emocionada. Agora, a minha preocupação é que a, a minha preocupação assim, o que eu gostaria de falar é que eu queria disputar hoje modos outros da gente construir várias coisas em relação ao circo. Modos outros de produzir políticas públicas em relação ao circo. Modos outros de produzir políticas públicas educacionais em relação ao circo. Como um país que tem um dos estados mais ricos do mundo, não tem ainda hoje uma escola de circo pública. Então, eu queria que a gente pudesse estar trabalhando com todo cirquinho pequeno que hoje que está passando fome, literalmente. Várias pessoas estão, mas eu queria estar trabalhando para eles, para a gente trabalhar junto, ele ensinando a gente, a gente eles. Um investimento artístico deles, para que eles numa situação de pandemia possam se reinventar de outras formas e não só ter, passar necessidades. Vários deles se reinventaram. Então eu espero que a maioria do circo, eu quero disputar essa memória hoje, o futuro a gente está disputando hoje, eu quero disputar a ideia de que o circo itinerante volte a ser mais poroso. Que ele volte com uma relação com o território, no sentido de produzir para dentro dele o que sempre produziu, que nem

a pergunta anterior ali, é Lílian, né... Enfim, a pergunta dela anterior, o circo sempre trouxe para dentro dele as linguagens artísticas. Ele sempre trouxe o território da onde ele estava passando. E eu espero que essa porosidade volte. É isso.

NK: Muito bem meninas, acho que estamos chegando a um final, uma de vocês gostaria de acrescentar alguma coisa?

<todas tapando olhos e ouvidos com as mãos>...

AV: As macaquinhas!... <risos>...

Tem uma coisa que eu quero falar sim...

VT: Eu também. Muito obrigada Nara, muito obrigada pela sua condução amorosa e atenta. Muito obrigada! Parabéns a todos!

ES: Alice vai falar, controla o horário dela... Vai Alice...

AV: Até parece que vocês falam pouco. Depois vou contar os minutos que vocês falaram. Essa discussão de abre escola, não abre escola, em algum momento vai começar a se abrir o cinema, em algum momento vai começar a se abrir, talvez, teatros. O circo, a gente precisa colocar isso na pauta, porque o circo pode levantar a lona. O circo é um espaço muito mais, não sei como a gente fala, arejado, muito mais arejado que qualquer estrutura fechada. Então dá para a gente começar a dizer: pô, mas o circo podia estar aberto e com distanciamento. E funcionando o espetáculo, tudo bem, sem a luz, faz de dia, inventa uma luz diferente. Mas ele tem essa possibilidade, a gente deve falar disso.

ES: Desculpa, você puxou uma lembrança minha, o circo Chiarini, 1876 no Rio de Janeiro, para enfrentar a febre amarela os teatros fecharam, vários lugares fechados, o único, que aí ele faz a propaganda que o circo é circopático, para vir se tratar no circo, que o circo é o lugar mais arejado e higiênico do Rio de Janeiro.

<palmas>

NK: Obrigada. Bom, meninas, o que eu queria agora era sair para tomar um chope com vocês...

ES: Ah, eu também...

NK: Mas, agradeço imensamente e nós vamos chamar o Alex para fazer o fechamento.

Obrigada Nara...

Prazer, prazer, prazer...

Alex Machado: A gente só tem a agradecer vocês, foi um encontro lindo, a plateia estava empolvorosa, o chat estava transbordando afeto, todo mundo encantado com as falas de vocês. A gente estava conversando pelo grupo dos organizadores, todo mundo encantado com o encontro, como foram conduzidas as falas, acho que foi, de novo, singular esse momento para todos nós. Queria também agradecer, eu, Gabriel Beda e a Julia Franca, que somos alunos que estamos tocando essa empreitada, os professores todos que se apresentaram no começo, e eu vou dar aqui um, fazer rapidamente para vocês, mostrar os livros dessas maravilhosas... Esses são os da Ermínia... Esse é o da Alice. Esse é o da Verônica. E esse aqui é da grande colaboração da Alice... Os livros da Ermínia e o da Alice, O Elogio da Bobagem, estão no Circonteúdo, que aliás é um repositório incrível de textos, artigos, livros, reportagens, o que vocês quiserem, as-

sim, se debrucem no Circonteudo, que assim, vocês vão levar dias para ter acesso a enormidade de coisas que o Circonteudo tem. Convido todo mundo que puder também a ir no Centro de Memória do Circo em São Paulo, que é um lugar, é um brinco, é uma joia realmente. É um lugar que poucos lugares do mundo eu conheci como o centro de Memória, e é um centro de memória vivo, apresentam lá, tem encontros de artistas, tem espetáculos, a delicadeza, a Verônica tem aquele projeto, que é um espaço aberto, as pessoas podem ver da galeria, as pessoas trabalhando, é singular, vocês que puderem em São Paulo, visitem o Centro de Memória.

ES: Esse menino está bom demais, né?... É o filhotinho nosso, mas ele está bom demais também, esses meninos, ele, Julia... Um beijo para você!

AV: Eu conheci tu não era nada, estava entrando lá na escola ainda... A gente vai acompanhando, acompanhando, fala, caraca...

ES: Agora a gente está falando como três mães.

NK: Ele é meu orientando, ele é meu também...

AV: Julia também, maior orgulho...

Dois artistas maravilhosos!

NK: Importantíssima a parceria com a UERJ, volto a agradecer, enfatizar a importância de estarmos juntas, essas duas universidades, lutando pelo o que a gente tem de melhor. Boa noite a todos, todas e todes, nos vemos já...

ES: Beijo grande, obrigada por tudo...

Tchau Alex... Da um beijo na Julia...

Gabriel, brigadão...

(conversa paralela)...

FIM

ANAIIS DO

**SEMINÁRIO
INTERNACIONAL
CIRCO EM REDE**



**PUBLICAÇÃO
SEMINÁRIO INTERNACIONAL CÍRCULO EM REDE
2025**

ISBN: 978-65-01-32693-1

CD



9 786501 326931

