



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ALEX RODRIGUES MACHADO

VOCÊ TREINA OU ENSAIA?

Questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha

Rio de Janeiro

2022



ALEX RODRIGUES MACHADO

VOCÊ TREINA OU ENSAIA? questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC-UNIRIO), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Linha: Processos Formativos e Educacionais (PFE).

Orientadora: Prof^a. Dra. Nara Keiserman

Rio de Janeiro

2022



M149 Machado, Alex Rodrigues
Você Treina ou Ensaia? Questões no campo
circense que repercutem nos processos de
aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional
de Circo Luiz Olimecha / Alex Rodrigues Machado. -
- Rio de Janeiro, 2022.
349 f

Orientador: Nara Keiserman.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2022.

1. Circo. 2. Pedagogia Circense. 3. Processos de
Criação. 4. Dramaturgias Circenses. 5. Performance
Circense. I. Keiserman, Nara , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Você Treina ou Ensaia? Questões no campo circense que repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha

por

Alex Rodrigues Machado

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nara Keiserman (Orientadora)

Profa. Dra. Daniele Pimenta (Universidade Federal de Uberlândia)

Prof. Dr. Rodrigo Mallet Duprat (Escola de Artes Basileu França)

Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, 12 de agosto de 2022

AGRADECIMENTOS

À profa. Dra. Nara Keiserman, que me acompanhou no final da minha graduação na UNIRIO quando participei de sua pesquisa *O Ator Rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual* no final dos anos 1990. Nara abriu portas tanto para a pesquisa acadêmica em artes quanto para o ambiente profissional. Nada mais natural do que ela me acompanhar também neste meu retorno à universidade. Muito obrigado por sua orientação criteriosa e afetuosa.

À profa. Dra. Joana Ribeiro ao prof. Dr. Rodrigo Mallet por participarem das bancas de qualificação e de defesa. Suas colocações na qualificação foram de extrema importância na estruturação deste trabalho. Agradeço também à profa. Dra. Daniele Pimenta por aceitar participar da banca de defesa, assim como às professoras Dra. Ana Achcar e Dra. Ana Caldas Lewinshon por terem gentilmente aceitado participar como suplentes.

Aos entrevistados Alexandre Souto, Ângela Cerícola, Carlos Tangará, Edson Silva, Pirajá Bastos e Walter Carlo (*in memoriam*), que me possibilitaram aprofundar questões que compartilhamos e vivenciamos em nossas atividades artístico-pedagógicas.

Aos amigos Gabriel Beda e Júlia Franca, com quem realizei o *Seminário Internacional Circo em Rede* que muito contribuiu nos temas abordados nesta dissertação. Debates vívidos foram travados sobre nossas pesquisas, e acredito termos feito colaborações em coletividade como é característico do trabalho circense. Agradeço também às profas. Dra. Enamar Ramos e Dra. Lilian do Valle por terem aceitado participar dessa empreitada conosco.

À Funarte, que me permitiu realizar a maior parte dessa pesquisa em afastamento da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, onde leciono.

Ao Rafael Gonçalves pelas muitas conversas e colaborações ao longo deste projeto e, especialmente, por participar ativamente durante muitas das entrevistas aqui apresentadas.

Aos professores que fizeram parte da minha formação como circense e docente, em especial Maria Delisier Rethy, hoje uma grande colega de trabalho com quem troco experiências, truques e opiniões sobre o circo.

Aos amigos e colegas de dentro e fora do circo com quem coletei referências e pude debater sobre as questões que, de algum modo, estão presentes nesta pesquisa.

Às e aos artistas em formação e profissionais que me permitem desempenhar meu papel de artista-docente-pesquisador e aceitam minhas ideias, procedimentos e provocações. Agradecimento especial às artistas Sofia Ferrari e Kelly Cheretti por confiarem nas minhas propostas e embarcarem nos meus experimentos.

E um obrigado mais que especial à Erminia Silva e Claudia Bevilacqua Denardi, com quem também realizei entrevistas e tive muitas conversas elucidativas sobre meu texto. Ambas contribuíram enormemente para este trabalho.

RESUMO

A partir da vivência e análise dos processos formativos e criacionais na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO), observou-se uma tendência por parte de muitos circenses em dualizar âmbitos inerentes ao seu fazer, como treino versus ensaio e técnica versus arte. A pesquisa aqui apresentada analisou as possíveis causas e consequências dessas dualidades tendo como metodologia princípios da prática como pesquisa, além de referenciais teóricos como o conceito de campo de Pierre Bourdieu e elementos do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento. Por meio de entrevistas com artistas-docentes, do acompanhamento artístico-pedagógico de alunas e alunos da ENCLO e análise de seus projetos de pesquisa, foi possível verificar em diferentes instâncias (instituições, docentes, discentes e artistas profissionais) que essas dualidades atravessam e repercutem nos processos de aprendizagem/criação/performance, compreendidos aqui como imbricados e indissociáveis. Essas distinções se manifestam no campo circense no modo como as escolas planejam suas atividades, nas atuações docente, na produção de obras e na performance artística. Ao final, apresento dois relatos de experiências: a orientação para criação do número *Hasta que el Atraso nos Separe* e a direção do espetáculo *(Re)Doma*, nos quais aponto como as questões analisadas na pesquisa se manifestaram, apresentando nesses trabalhos propostas que buscam integrar os aspectos funcionais e expressivos inerentes à performance circense.

Palavras-chave: circo; pedagogia circense; processos de criação; dramaturgias circenses; performance circense.

ABSTRACT

From the experience and analysis of the educational and creational processes at Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLLO), it was possible to observe a tendency on the part of many circus artist-students to dualize areas inherent to their work, such as training versus rehearsal and technique versus art. The research presented here analyzed the possible causes and consequences of these dualities having as methodology principles of practice as research, as well as theoretical references such as Pierre Bourdieu's field concept and elements of the Laban/Bartenieff Movement Analysis System. Through interviews with artist-teachers, the artistic-pedagogical monitoring of ENCLLO students and analysis of their research projects, it was possible to verify in different instances (institutions, teachers, students and professional artists) that these dualities cross and have repercussions in the learning/creation/performance processes, understood here as intertwined and inseparable. These distinctions are manifested in the circus field in the way schools plan their activities, in teaching actions, in the production of works and in artistic performance. At the end, I present two reports of experiences: the orientation for the creation of the number *Hasta que el Atraso nos Separe* and the direction of the show *(Re)Doma* in which I point out how the issues analyzed in the research manifested themselves, and I present proposals that seek to integrate the functional and expressive aspects inherent to circus performance.

Keywords: circus; circus pedagogy; creational processes; circus dramaturgy; circus performance.

LISTA DE IMAGENS

| | |
|--|-----|
| Imagem 1 - Edson Silva, Ângela Cerícola e Leo de Paoli em número de Adágio | 40 |
| Imagem 2 - Ângela Cerícola em entrevista para Alex Machado..... | 40 |
| Imagem 3 - Carlos Tangará no <i>Circo Aquático Europeu</i> | 41 |
| Imagem 4 - Carlos Tangará em entrevista para Alex Machado | 42 |
| Imagem 5 - Erminia Silva em entrevista para Alex Machado | 42 |
| Imagem 6 - Pirajá Bastos na cama-elástica no circo <i>Real Palacio</i> | 43 |
| Imagem 7 - Pirajá Bastos em entrevista para Alex Machado e Rafael Gonçalves ... | 44 |
| Imagem 8 - Walter Carlo e Wilma Fekete em foto-divulgação com malabares | 45 |
| Imagem 9 - Walter Carlo em entrevista para Alex Machado e Rafael Gonçalves | 45 |
| Imagem 10 - Alexandre Souto na cama-elástica em evento do Banco do Brasil | 49 |
| Imagem 11 - Alexandre Souto em entrevista para Alex Machado..... | 49 |
| Imagem 12 - Edson Silva no <i>Circo Ozon</i> | 50 |
| Imagem 13 - Edson Silva em entrevista para Alex Machado, Julia Franca, Rafael Gonçalves e Fernando de Mamari | 51 |
| Imagem 14 – Walter Carlo ensinando malabares na ENCLO | 105 |
| Imagem 15 – Sofia Ferrari em processo de aprendizagem na ENCLO..... | 126 |
| Imagem 16 – Sofia Ferrai em apresentação de <i>Hasta que el Atraso nos Separe</i> .. | 126 |
| Imagem 17 – Sofia Ferrai em apresentação de <i>Hasta que el Atraso nos Separe</i> .. | 127 |
| Imagem 18 – Sofia Ferrari em apresentação de <i>Isadora</i> | 127 |
| Imagem 19 – Sofia Ferrari em ações entremeadas por uma pantana..... | 135 |
| Imagem 20 – Referências para o cenário e encenação de <i>(Re)Doma</i> | 145 |
| Imagem 21 - Kelly Cheretti em deslocamento no solo em performance de lira..... | 150 |
| Imagem 22 – Kelly Cheretti em performance na lira..... | 151 |
| Imagem 23 – Kelly Cheretti em performance na lira..... | 152 |
| Imagem 24 – Kelly Cheretti em ensaio de <i>(Re)Doma</i> | 154 |
| Imagem 25 – Kelly Cheretti em ensaio da lira em <i>(Re)Doma</i> | 157 |
| Imagem 26 – Kelly Cheretti em ensaio da lira em <i>(Re)Doma</i> | 157 |
| Imagem 27 – Kelly Cheretti em suspensão de curvas em performance na lira | 160 |
| Imagem 28 - Kelly Cheretti em suspensão de curvas no ensaio da primeira cena com lira em <i>(Re)Doma</i> | 161 |
| Imagem 29 - Kelly Cheretti em apoio de rins em performance na lira | 162 |
| Imagem 30 - Kelly Cheretti em apoio de rins e pés em ensaio da primeira cena com a lira em <i>(Re)Doma</i> | 162 |

| | |
|--|-----|
| Imagem 31 - Kelly Cheretti em passagem pela parte interna da lira em performance | 163 |
| Imagem 32 – Kelly Cheretti em ensaio da primeira cena da lira em <i>(Re)Doma</i> realizando apoio na parte interna do aparelho | 164 |
| Imagem 33 – Kelly Cheretti em movimentos adaptados ou elaborados a partir da narrativa de <i>(Re)Doma</i> | 165 |
| Imagem 34 – Kelly Cheretti em movimentos adaptados ou elaborados a partir da narrativa de <i>(Re)Doma</i> | 166 |
| Imagem 35 – Kelly Cheretti em movimentos adaptados ou elaborados a partir da narrativa de <i>(Re)Doma</i> | 166 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-----|
| Tabela 1: nacionalidades na ENCLO | 66 |
| Tabela 2: nacionalidades estrangeiras na ENCLO | 67 |
| Tabela 3: naturalidade na ENCLO..... | 67 |
| Tabela 4: distribuição de escolas de circo por regiões do país | 68 |
| Tabela 5: etnias ENCLO..... | 70 |
| Tabela 6: etnias (ENCLO/PNAD | 70 |
| Tabela 7: escolaridade ENCLO | 71 |
| Tabela 8: escolaridade (ENCLO/PNAD..... | 71 |
| Tabela 9: escolaridade ENCLO 2015-2019..... | 72 |
| Tabela 10: renda familiar ENCLO..... | 73 |
| Tabela 11: renda familiar (ENCLO/IBGE)..... | 74 |
| Tabela 12: formação e experiências em circo ENCLO..... | 75 |
| Tabela 13: comparativo de formações em circo (ENCLO/outros espaços) | 76 |
| Tabela 14: espaços para ensino de circo | 77 |
| Tabela 15: tempo de prática circense..... | 78 |
| Tabela 16: atividades remuneradas em circo | 79 |
| Tabela 17: formação/práticas complementares..... | 80 |
| Tabela 18: <i>checklist</i> de elementos básico para a criação de números..... | 129 |
| Tabela 19: esquema para análise das qualidades dinâmicas presentes nos movimentos, nas situações cênicas ou atmosferas..... | 138 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| CAPÍTULO 1 – PRIMEIROS LEVANTAMENTOS E REFLEXÃO SOBRE TERMOS/FONTES | 28 |
| 1.1. A escolha dos termos performance e técnicas performáticas..... | 31 |
| 1.2. Arte versus técnica no âmbito circense | 33 |
| 1.3. As fontes orais..... | 37 |
| 1.3.1. Circenses itinerantes que passaram a atuar em escolas de circo..... | 37 |
| 1.3.2. Artistas-docentes formados em escolas de circo ou nos esportes | 48 |
| 1.3.3. Sobre as entrevistas..... | 53 |
| 1.4. Relatos de outros artistas | 55 |
| 1.5. Sobre Influências e Referenciais Artísticos dos/as Entrevistados/as..... | 56 |
| 1.6. A Escola Nacional De Circo Luiz Olimecha – ENCLO..... | 59 |
| 1.7. Alunado da ENCLO | 64 |
| CAPÍTULO 2 - TRANSFORMAÇÕES NOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM/CRIAÇÃO/PERFORMANCE CIRCENSE | 82 |
| 2.1. O plano de curso e as capacidades de egressas/os | 84 |
| 2.2. Transformações no quadro docente da ENCLO..... | 88 |
| 2.3. Treino ou ensaio?..... | 91 |
| 2.4. Ensaio: o que se aprende, vai para o picadeiro..... | 98 |
| 2.5. Transformações no modo de transmissão dos saberes e consequências no modo de produção dos espetáculos..... | 106 |
| CAPÍTULO 3 – RELATOS DE EXPERIÊNCIA..... | 121 |
| 3.1. <i>Hasta que el Atraso nos Separe</i> e a seleção de repertório | 123 |
| 3.2. <i>(Re)Doma</i> : truque ou enredo?..... | 141 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 169 |
| REFERÊNCIAS..... | 175 |
| Entrevistas..... | 183 |

| | |
|----------------|-----|
| Sites | 185 |
| Vídeos | 186 |
| ANEXO..... | 189 |
| APÊNDICES..... | 190 |

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi motivada pela vivência e percepção, enquanto artista, diretor, professor e pesquisador circense, de algumas questões que se mostram recorrentes em diversos números e espetáculos desta arte. Muitas vezes, ao comparar os trabalhos apresentados com seus programas, entrevistas, acessando projetos inscritos em editais de financiamento público nos quais atuo como parecerista, participando como curador de eventos ou conversando com artistas, pude notar a possibilidade de abordar algumas dessas questões. Dentre elas, o modo como o repertório de movimentos e elementos circenses (aparelhos, equipamentos, entre outros) eram utilizados a fim de expressar temas, enredos e atmosferas desejados. Uma certa dificuldade de interação entre os truques¹ selecionados e as propostas cênicas me chamavam atenção, especialmente em obras baseadas sobre estruturas dramatúrgicas mais alinhadas ao drama moderno², com personagens, tramas e demais componentes cênicos mais coesos entre si e que oferecem uma leitura mais orientada do espetáculo.

Nestes trabalhos, não raro, ocorria o que Lievens (2015) aponta ao analisar especificamente as produções do movimento que ficou identificado como Novo Circo. Segundo Lavers, Leroux & Burt, 2020, o Novo Circo emerge a partir das manifestações de Maio de 1968 na França, impulsionado pelo espírito de contestação promovido pelos participantes desse movimento social e artístico. Inicialmente com forte caráter de arte de rua, essas realizações foram sendo encorpadas por artistas com formações e origens diversas e, com o tempo, recebendo aquelas/les oriundas/os das escolas de circo abertas na Europa, especialmente na década de 1970. Neste período, o governo francês aportou um considerável investimento para produção de trabalhos e manutenção de companhias e incentivos diversos, quando surgiram companhias como o *Cirque Barroque*, *Cirque Plume* e *Archaios*. Outros grupos foram criados nesse mesmo período em outros lugares como o *Pickle Family Circus* (São Francisco, EUA) e o *Circus OZ* (Austrália),

¹ Truque é a nomenclatura genérica usada por circenses para os movimentos típicos de sua arte. Um salto mortal, jogar três aros com uma mão ou uma posição feita num trapézio são exemplos de truques. Embora haja autores que contestem o uso deste termo ao considerarem outras acepções que a palavra traz, apresento-o por entender que muitas e muitos circenses assim denominam seu fazer.

² Sobre o drama moderno, ver Szondi (2001).

consolidando mundialmente a nova tendência. Esses artistas questionavam os modos de produção de espetáculos nas lonas e alguns referenciais emblemáticos dos circenses oriundos das dinastias itinerantes como os figurinos brilhantes, o modo de exibição do corpo e os papéis de gêneros usualmente designados nesses espetáculos. Tinham como um de seus discursos mais enfáticos o não uso de animais em cena (embora alguns ainda trabalhassem com cavalos ou animais menores como cães e aves) e uma maior hibridização do circo com outras artes, como a dança, as artes visuais e, especialmente, o teatro. Uma de suas características mais marcantes foi a busca por uma coesão de signos cênicos e uma linearidade dramatúrgica nos espetáculos circenses com uso de enredos e personagens próximos ao drama de estrutura mais tradicional.

Erminia Silva (2011), questiona muitos dos argumentos autoproclamados por essas/es artistas como o conceito de hibridização, afirmando que tais elementos sempre estiveram presentes no circo desde a sua formatação enquanto modelo de produção artístico no final do século XVIII e nos saberes das/dos artistas (especialmente no Brasil, seu foco de estudo). Para a pesquisadora, o aspecto realmente “novo” desse movimento foi a entrada de pessoas fora das famílias circenses nesse campo de trabalho e o aprendizado além das lonas. Bolognesi (2010), nos lembra também das pantominas e hipodramas levados nos circos, especialmente nos de Philip Astley, o que reforça a ideia da interação entre as diversas artes e artistas nos espetáculos circenses. No Brasil, os preceitos do Circo Novo chegam na década de 1980, fomentados por artistas vindos das escolas de circo recém-abertas (Academia Piolin em 1978, Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha em 1982³, Escola Picolino de Artes Circenses e Circo-Escola Picadeiro, ambas em 1984), por onde passaram artistas que viriam a realizar trabalhos solos ou em companhias relevantes para o cenário circense, como a *Intrépida Trupe*, os *Irmãos Brothers* e os *Atrupelados*, do Rio de Janeiro. Massa e Ponsi (2020) abordam o surgimento desses artistas e o seu impacto na cena circense brasileira. Benicio (2018) analisa as relações e a contribuição circense para o teatro entre os

³ À época de sua inauguração a instituição era chamada Escola Nacional de Circo. Com a morte do seu fundador e primeiro diretor em 2017, a instituição passa a ter também seu nome. Ao longo desta dissertação serão utilizados o nome atual e a sigla ENCLO, independentemente do período mencionado.

anos 1980-2000, dentre elas, o surgimento desses novos grupos e a linguagem cênica que trabalhavam.

Voltando a Lievens, a dramaturga afirma que

A falha do *nouveau cirque* foi tentar combinar a presença real com o *faz-de-conta* exatamente no momento em que as qualidades inatas do circo ecoavam com o surgimento do teatro pós-dramático. É por isso que, no *nouveau cirque*, os números circenses sempre interrompem a narrativa. Simplesmente não é possível combinar os dois em um todo uniforme. No momento do perigo físico (da presença), a história (a re-presentation) simplesmente para.⁴ (Lievens, 2015, s/p).

O argumento de Lievens quanto à falta de coesão entre o repertório circense e os demais elementos como o enredo, as situações cênicas e características psicofísicas dos personagens eram observáveis também em muitos desses trabalhos que eu assistia. Tais elementos narrativos, muitas vezes, não eram sustentados durante a execução dos números, quando as/os artistas assumiam atitudes corporais distintas das apresentadas no início da sua performance.

Os estudos teóricos e as práticas artísticas que pensam a dramaturgia circense em suas diversas formas – incluindo a relação entre elementos dramáticos e o repertório circense - têm crescido nas últimas décadas. Artistas do que se convencionou chamar de Circo Contemporâneo⁵ vêm trazendo novos aportes para essas questões, como a noção de uma dramaturgia expandida, que não se limita às estruturas baseadas na construção textual ou nos parâmetros teatrais, mas abrange temas como dramaturgia das ações, dramaturgia do corpo, dramaturgia do risco,

⁴ Tradução minha para “The failure of *nouveau cirque* was in trying to combine real presence with *make-believe* at exactly the moment when the innate qualities of circus resonated with the emergence of post-dramatic theatre. This is why, in the *nouveau cirque*, circus acts always interrupt the narrative. It is simply not possible to combine the two in one smooth whole. At the moment of physical danger (of presence), the story (the re-presentation) simply stops”.

⁵ As definições e distinções entre Circo Tradicional ou Clássico (como boa parte dos circos de lona itinerantes no Brasil), Circo Novo e Circo Contemporâneo não são consensuais e atendem à parâmetros diversos. Por exemplo, todos ocorrem ainda hoje, logo, não são uma divisão temporal ou sucessiva de um para o outro. Entende-se, de modo geral, que essas classificações abarcam modos de produção e estilos diferentes. No entanto, muitas/os artistas transitam em trabalhos com características híbridas desses fazeres ou se alternam entre obras que se nomeiam como de um ou outro termo. Muitas vezes essas denominações são postas de modo comparativo, qualificando ou desqualificando um ou outro fazer como, por exemplo, determinar que o Tradicional é um estilo datado, enquanto o contemporâneo conversaria com a atualidade. Ideias similares aparecem de modo frequente, e creio que sirvam mais para dividir do que para suprir as demandas do campo circense. No entanto, há algumas especificidades em cada uma dessas práticas que ajudam a compreender as transformações que a produção circense produziu nos últimos 60 anos, devendo ser usadas com atenção. Utilizo aqui o conceito de Circo Contemporâneo trazido por Lavers, Leroux, Burt (2020): uma linguagem em forte diálogo com a arte da performance e a dança contemporânea, e que vem investigando e expandindo diversas relações corpo-corpos, corpo-espaço e corpo-objeto enquanto possibilidades dramáticas.

dramaturgia mosaico⁶ ou de bricolagem, dramaturgia das relações corpo-espaco e corpo-objeto, entre outras, como vêm sendo abordadas em números, espetáculos, livros e artigos (Barbosa, Vascelos-Oliveira, 2021; Lavers, Leroux, Burt, 2020; Massa, Ponsi, 2020; Moquet, Sarah, Thomas, 2020; Wallon, 2009 Bolognesi, 2001). No entanto, ainda há muitas e muitos circenses que se interessam por uma construção dramaturgical calcada no uso do repertório circense como elemento narrativo.

É próprio que os processos criativos, ao longo de sua realização, promovam alterações nas ideias que mobilizaram artistas a elaborarem seus projetos de base. A construção da obra se dá pelas descobertas que ocorrem no caminho, nas mudanças de ponto de vista, naquilo de que se abre mão, nos encontros e desencontros, no que se ganha e no que se perde ao longo do processo. Criar é estar aberto às transformações. O que se deixa de fora conta tanto sobre o trabalho quanto o que está presente.

Não apenas os processos de criação se transformam, mas os de aprendizagem também. Ao longo de sua história, diversos fatores fomentaram mudanças nas metodologias, objetivos e recursos de ensino da pedagogia circense, acompanhando (ou tentando acompanhar) as inovações cênicas, de mercado do mundo. As escolas de circo –instituições relativamente recentes (a primeira escola no ocidente data de 1927, na então URRS⁷) – foram uma das catalisadoras dessas

⁶ Termo que venho utilizando para identificar o modo de construção e constituição das estruturas dramaturgical e de produção desses espetáculos. A alusão ao mosaico dá-se pela junção de diferentes peças para compor um todo coeso. No caso dos circos itinerantes, refere-se à capacidade de alternância de números e outras atrações, mantendo-se uma estrutura espetacular similar. No entanto, a elaboração dos roteiros e sua variabilidade não é aleatória, pois precisam seguir necessidades técnicas (como a melhor logística para a montagem e desmontagem de aparelhos e elementos cênicos) e dramáticas (variações bem orquestradas de atmosferas e sensações provocadas no público como, por exemplo, pela organização de números com qualidades dinâmicas distintas que componham um todo variado e estimulante para o público). Bolognesi (2001), analisa a estrutura desses espetáculos a partir de dois pilares orientadores da fruição: um sublime (oriundo dos números acrobáticos) e um grotesco (as apresentações de palhaços). Autoras/es como Barbosa e Vasconcelos-Oliveira (2021) utilizam o termo “dramaturgia de bricolagem” para definir o mesmo fenômeno.

⁷ É interessante ressaltar que a arte circense, como a conhecemos hoje, se desenvolveu de maneiras diversas nas diferentes partes do mundo. Na Europa e nas Américas criou-se um modelo de espetáculo e um modo de produção artístico e empresarial com origem nos saltimbancos, nas artes equestres militares, com artistas de rua e de feiras, domadores de animais, dançarinos, músicos, entre tantos outros que vieram a produzir suas metodologias. Já em locais como a China diversos números que atualmente são tidos como representativos do circo (como alguns tipos de manipulação, mastro, certos modos acrobáticos, entre outros) estavam presentes em manifestações religiosas, militares ou culturais (FU, LI, 2003) que demandavam formas de ensino e meios de produção

mudanças. Elas, ao mesmo tempo, criam linguagens e tentam elaborar procedimentos que deem conta de cada nova demanda da cena circense.

As transformações nos processos de aprendizagem afetam os processos de criação, e vice-versa. E ambos desembocam nas exigências que a performance cênica exigirá. Aprendizagem/criação/performance tornam-se, assim, um trinômio imbricado e que, do ponto de vista abordado nesta dissertação, deveriam ter essa perspectiva indissociável nas práticas circenses. No entanto, segundo as observações que tenho realizado tanto no campo circense profissional quanto em espaços formativos, esses processos são vivenciados, por vezes, de modo segmentado.

Passei a analisar tais questões de modo mais atento a partir de 2012, quando retorno à Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO) depois de quase 10 anos lá formado, agora como professor de acrobacias aéreas, dirigindo números e espetáculos, além de orientar projetos de pesquisa discentes. Desde então, observo os modos como os estudantes organizam e vivenciam seus processos de criação durante as atividades que conduzo na instituição. Também acompanho os percursos desses artistas-estudantes orientados por outros professores em suas aulas e na criação de números, além de avaliar as performances apresentadas em provas de final de semestre, eventos ou espetáculos promovidos pela Escola. A pluralidade de estilos e modos de produção que essas alunas e alunos demonstravam ter interesse em abordar fomentou em mim o desejo de investigar recursos que contemplassem, o mais amplamente possível, diversos processos de criação e de performance cênica, assim como as possíveis causas que poderiam estar contribuindo para que não alcançassem plenamente, por vezes, os seus objetivos expressivos apresentando, nesses casos, as questões e dificuldades mencionadas.

A convivência com essas e esses jovens circenses em formação e a observação de suas atividades foram algumas das fontes primárias para o projeto de pesquisa que fomentou esta dissertação. Entendo convivência como os momentos de ensino-aprendizagem, troca de saberes e experiências de trabalho e vida entre docentes e discentes que ocorrem na ENCLO. Pedro Silva (2021), aponta a convivência entre circenses itinerantes de lona – que moram e trabalham no mesmo

espaço – como uma metodologia de transmissão e produção de conhecimentos para essas e esses artistas. Embora uma escola fixa seja um ambiente diferente da lona itinerante, a grande carga-horária, o acompanhamento diário (ao longo de anos), o compartilhamento dos espaços de trabalho e a forma como as atividades são planejadas e experienciadas promovem uma forte e singular interação entre seus entes participantes. Além disso, muitas e muitos docentes dessas instituições são de origem itinerante, trazendo para suas práticas artístico-pedagógicas, de alguma maneira, referenciais e práticas formativas vivenciados nas carpas.

Outra fonte utilizada de modo preliminar foram questionários aplicados a um grupo de alunas e alunos que participou de oficinas livres sobre criação circense que ministrei entre 2014 e 2015 onde eram abordadas práticas e discussões sobre dramaturgias circenses, análise do movimento e exercícios de criação a partir de elementos dos Sistemas Laban/Bartenieff e Stanislávski voltados para o circo. Essas oficinas foram oferecidas como atividades complementares para participantes dos programas de formação profissional, de residências artísticas e de intercâmbio na ENCLO. As aulas foram ministradas em cursos semestrais com um encontro semanal de 2h. Utilizei os materiais textuais e os exercícios cênicos produzidos nessas oficinas como mais uma fonte, e que foram cotejados com a análise observacional.

Os questionários tinham perguntas abertas e as/os participantes puderam discorrer livremente sobre suas vivências, ideias e expectativas quanto aos seus processos de criação e de performance. Foi solicitado que respondessem considerando suas experiências dentro e fora da ENCLO, uma vez que muitos já chegam à instituição atuando profissionalmente. O intuito desse primeiro levantamento foi refletir se essas questões ocorreriam em outros espaços de formação, assim como suas possíveis repercussões no âmbito profissional. As perguntas abordavam:

- Dificuldades eventuais em seus processos de criação e performance;
- Conhecimento prévio e utilização de algum método/sistema/técnica que auxiliasse esses processos, e se contemplavam ou não projetos e expectativas;
- Referências de artistas e trabalhos com os quais se identificavam esteticamente;

- Possíveis lacunas em seus processos de aprendizagem quanto às técnicas ou recursos de criação e de performance cênica.

A análise observacional e dos questionários permitiu levantar informações importantes sobre questões pertinentes aos processos de aprendizagem, de criação e de performance cênica, dentre as quais destaco:

- Diferenças entre as poéticas cênicas pretendidas e os processos/procedimentos de criação escolhidos ou vivenciados;
- Critérios de seleção de repertório que, muitas vezes, mostravam-se contraditórios em relação às características dos projetos artísticos e das referências apresentadas;
- Poucas menções a técnicas de performance e outros recursos que auxiliassem, de forma consistente, o desempenho do repertório selecionado voltados para as especificidades dramáticas dos projetos;
- Dificuldade em sustentar elementos narrativos ao longo das performances – podendo ser números de comunicação mais direta com a plateia pelo desempenho de personas ou *selves* das e dos artistas (Bolognesi, 2001), de estruturas dramáticas mais próximas ao pós-dramático⁸ como as apresentadas por Lavers, Leroux, Burt (2020) mas, principalmente, em trabalhos que se propõem seguir enredos e personagens mais delimitados (Wallon, 2009);
- Aparelhos e equipamentos circenses não incorporados plenamente nas situações cênicas planejadas. Por vezes, ao utilizarem esses aparelhos, havia uma quebra com as circunstâncias, a composição coreográfica e/ou corporal até então apresentada, assumindo qualidades de movimento distintas das propostas inicialmente em seus números.
- Diferenças entre as qualidades de movimento apresentadas no início ou entremeando a performance dos números e as qualidades expressivas presentes nos truques selecionados. Essas diferenças se mostravam, muitas vezes, não intencionais, ocorridas em função da falta de uma análise mais

⁸ Sobre o teatro pós-dramático, ver Lehman, 2011.

acurada (ou de recursos para tal) sobre as qualidades expressivas presentes nos truques e nas demais composições corporais, coreográficas e situações cênicas propostas.

Pode-se pensar que estes seriam problemas previsíveis e mesmo inerentes a circenses em processos de formação ou profissionais menos experientes, mas Kann (2016), Lievens (2016, 2015) e Lachaud (2009) apontam para ocorrências semelhantes no âmbito profissional, principalmente em trabalhos com características mais próximas ao drama tradicional, o que indica tratar-se de uma situação presente no campo circense de modo abrangente.

Foi possível perceber nas e nos artistas-estudantes da ENCLO, em suas atividades regulares, nas oficinas ministradas ou analisando as respostas dos questionários, uma premissa que tende a enfatizar diferenças no que identificam como técnicas expressivas e técnicas de desempenho de truques. Enquanto as primeiras são consideradas elementos artísticos, as últimas teriam um caráter de meio, de recurso – ainda que sejam um dos elementos constituintes do circo e entendidas por autores como Kann (2016) como âmbito de investigação dramaturgic e de poéticas eminentemente circenses. Na minha análise, observo que ao apartarem essas instâncias em processos e procedimentos distintos, a performance cênica tende a ser prejudicada, pois faltariam experiências de desempenhar técnicas que pudessem contribuir na contextualização do repertório, quando necessário, dentro das especificidades da cena, qualquer que seja o projeto dramaturgic.

Para a pesquisa de mestrado desenvolvida no PPGAC-UNIRIO, orientado pela Profa. Dra. Nara Keiserman, revisei esses dados e, a partir deles, conduzimos os passos seguintes para sua continuidade, agora realizada no espaço acadêmico. Mantive a análise observacional das atividades artístico-pedagógicas de alunas e alunos da ENCLO e comecei a averiguar se as questões que eu levantara anteriormente se apresentavam também nos pré-projetos e projetos de pesquisa circense do grupo de artistas-estudantes do ciclo 2017-2019⁹. Fazem parte do

⁹Desde 2015 o programa de formação atende apenas uma turma, que ingressa bienalmente e realiza todo o curso até sua finalização e entrada de novo grupo de artistas-estudantes. Nos anexos, segue o fluxograma do curso. O projeto do curso pode ser consultado em <https://antigo.funarte.gov.br/wp->

programa de ensino, em vigor desde 2015, atividades de pesquisa circense voltadas para a criação de números, investigações de repertório, aparelhos e/ou estéticas, entre outras abordagens. Para este ciclo, nos três primeiros semestres, foram realizadas aulas teóricas sobre a formulação e meios de execução dos projetos, atividades práticas orientadas pelas e pelos docentes, e mostras de resultados parciais ou finais com debates entre as e os discentes.

Para analisar tais fontes busquei seguir princípios da prática como pesquisa. Atuar em cena ou em aulas, desenvolver junto às e aos estudantes técnicas de performance cênica ou processos que levem aos seus projetos artísticos é estar pesquisando lado a lado com criadoras/es sobre os temas que almejam alcançar. A prática gera pesquisa, e vice-versa. Haseman (2005) aponta esta metodologia como uma terceira via para além das pesquisas quantitativas e qualitativas, atendendo a necessidade crescente vinda de artistas-pesquisadoras/es para não apenas “colocar a prática no âmbito do processo de pesquisa, mas para guiar a pesquisa através da prática” (p.43). Muitas e muitos artistas coadunam suas atividades com processos de pesquisa e há, ainda, as/os que também lecionam, congregando assim três campos do conhecimento. Conforme Cabral¹⁰, “*A prática como pesquisa em performance*”¹¹ busca formas de integrar o pesquisador à sua prática docente, ou ao contrário, estimular o professor a perceber sua prática como um processo contínuo de investigação e mudanças”. (2011, p.1. Destaque do original).

Considerando minha atuação como artista, docente e diretor circense, esses diferentes prismas e atividades são constituintes e indissociáveis do meu modo de observar, experienciar e analisar as questões aqui levantadas. Logo, a prática como pesquisa se faz apropriada, pois prevê o imbricamento desses papéis. Cabral, em outra obra, afirma que “Na esfera do espetáculo a prática como pesquisa [...] focaliza o duplo papel de pesquisador e diretor durante o processo de montagem que por sua vez é caracterizado como pesquisa”. (2003, p.343).

content/uploads/2019/03/Resolu%C3%A7%C3%A3o-11-IFRJ-Aprovar-AD-REFERENDUM-Curso-Tecnico-Arte-Circense-completo-1.pdf. Acesso em 29/08/2022.

¹⁰ Beatriz Ângela Vieira Cabral (Biange Cabral) atua no campo da pedagogia teatral. No entanto, entendo que suas argumentações, assim como as experiências que apresenta, adequam-se às questões aqui apresentadas junto ao campo da pedagogia e da criação circense.

¹¹ A prática como pesquisa em performance (ou pesquisa performativa) é uma das linhas de aplicação da prática como pesquisa. Fernandes et al (2018) apresentam outras linhas, como a pesquisa baseada na prática e pesquisa guiada pela prática, indicando haver ainda outras.

Como eixo prático-conceitual que orienta meu olhar sobre as questões aqui apresentadas, recorro ao Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento (SLB). Meu modo de observação e leitura dessas questões perpassa pelos princípios do Sistema aos quais venho me estudando desde 2005, quando participei do *Atelier Coreográfico* coordenado por Regina Miranda¹², na minha breve passagem pelo curso de especialização em Sistema Laban/Bartenieff¹³ (que Miranda e Ana Beviláqua coordenam na Faculdade Angel Vianna), assim como na especialização que realizei na PUCPR em *Atividades Acrobáticas do Circo e da Ginástica*, onde desenvolvi um trabalho sobre a Teoria dos Esforços nos processos de criação e performance circenses – além de trabalhos artísticos que realizei sob a ótica labaniana, como o número *Cubo de Ensaio*, dirigido por Bruma Saboya e orientado por Júlia Franca¹⁴. O SLB estará, direta ou (mais recorrentemente) indiretamente, presente ao longo desta dissertação, especialmente quando estiver analisando as dualidades observadas no campo circense – uma vez que o Sistema funciona a partir de oposições não antagônicas, mas complementares.

Para analisar uma possível desarticulação entre os processos de aprendizagem/criação/performance observada em âmbito da formação circense (especialmente na ENCLO), assim como em muitas produções profissionais e questões do campo que se colocam de maneira dual, como a tendência a antagonizar procedimentos técnicos e artísticos, ter o SLB em perspectiva pode trazer contribuições nessas investigações. O Sistema trabalha com binômios complementares e possui bases que integram prática e teoria, experiência e análise, entre outros aspectos que tendem a ser vistos como opostos entre si mas são indissociáveis dentro de suas premissas. Como aponta Miranda, Laban elaborou “um sistema¹⁵ de observação, experimentação e análise do movimento teoricamente complexo e poético” (2008, p. 17).

¹² Coreógrafa e diretora da Cia de *AtoresBailarinos*. CMA (Certified Movement Analyst) pela Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, em Nova York, onde foi diretora artística. Miranda criou a especialização *latu-sensu* em Sistema Laban/Bartenieff na Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, além de ter publicado livros e artigos sobre o universo labaniano.

¹³ Por questões de saúde não pude dar continuidade ao curso.

¹⁴ Artista-docente, professora de dança e circo na Faculdade de Dança da UFRJ, CMA.

¹⁵ As estudiosas vinculadas ao *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* vêm utilizando, nos últimos anos, alguns termos do SLB grafados com maiúsculas a fim de identificar seu uso dentro dos parâmetros labanianos, distinguindo-os de conotações mais correntes (como a categoria Forma e os conceitos de Espaço). A depender da orientação da obra e da época em que ela foi escrita, pode-se encontrar termos com minúsculas que hoje seriam escritos com a inicial em versal. Os trabalhos de

Este é um sistema que opera a partir da intercambialidade e integração dos binômios Interno/Externo, Mobilidade/Estabilidade, Ação/Recuperação e Função/Expressão¹⁶ – este, o mais relevante para as observações feitas e análises aqui apresentadas. O princípio Função/Expressão propõe que os impulsos internos do indivíduo (seus desejos ou necessidades psicofísicas) são geradores do movimento e podem ser trabalhados, indistintamente, tanto para a execução mais eficiente de ações quanto para a expressividade (cotidiana ou cênica) por meio da análise e da prática de seus elementos constituintes - os Fatores do Movimento. Esse modo indistinto de compreender criação e treinamento corporal, análise biomecânica e de formas de comunicação contribuíram, dentre outros conceitos e práticas presentes no SLB, para lidar com as perspectivas duais observadas nos processos de aprendizagem/criação/performance circenses aqui abordados.

Fernandes et al (2018) avaliam as proximidades entre os conhecimentos labanianos e a prática como pesquisa enquanto meios de investigações nas artes da cena. Para as autoras, a Arte do Movimento Laban¹⁷ e a prática como pesquisa “desafiam a pesquisa convencional e seus métodos, uma vez que desestruturam a dicotomia entre sujeito como mente conhecedora e seu objeto como passível e manipulável” (2018, p.6).

Já amplamente difundido entre artistas da dança e do teatro, o SLB é cada vez mais mencionado em trabalhos da cena e/ou da pedagogia circense. Franca investigou as contribuições das categorias Esforço e Corpo¹⁸ com foco nos *Bartenieff Fundamentals*^{sm19} na análise do repertório circense e no estudo do “corpo

Bonfatti (2011) e Franca (2017, 2012) trazem grafias em maiúsculas, enquanto o de Fernandes (2006) apresenta essa marca apenas em alguns momentos.

¹⁶ Para o Sistema, o binômio Função/Expressão propõe uma relação intrínseca entre a biomecânica e a expressividade por meio dos Fatores do Movimento e suas nuances. A análise do gesto, feita a partir dos Fatores do Movimento, proporciona perceber as características de quem se move, como se move ou do que expressam de modo integrado. O termo funcional foi empregado a fim de identificar os elementos constitutivos e necessários para a execução de ações. Não há correlações entre este conceito e o emprego do vocábulo em voga na atualidade, como na ginástica funcional. O estudo da Funcionalidade pode trazer melhorias para a realização das ações por meio das conexões corporais atreladas às qualidades de movimento, por exemplo.

¹⁷ Arte do Movimento é uma das denominações do conjunto de saberes e práticas labanianos, usada especialmente pelos discípulos da Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, em Londres.

¹⁸ Pedagogicamente o SLB é dividido em 4 categorias: Corpo (o que se move), Espaço (onde se move), Esforço (como se move) e Forma (com quem ou o que se move) (BONFATTI, 2011).

¹⁹ Ver Fernandes, 2006.

aéreo” (2016) e as relações Corpo-Espaço ao utilizar um Tetraedro²⁰ como aparelho de manipulação, de acrobacias aéreas e instalação cenográfica em seu espetáculo *Mundano* (2017). A FEDEC (Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles) tem publicações voltadas para professores de circo com propostas de estímulo à criação e análise do movimento com breves menções aos Fatores do Movimento, como em Dumont (2016; 2015). O programa de Bacharelado em Artes do Circo da CODARTS Rotterdam²¹, nos Países Baixos, prevê disciplinas específicas sobre Análise Laban de Movimento e seus usos no circo, especialmente em práticas sobre conectividade corporal, usos do Espaço e das qualidades dinâmicas do movimento. Nunomura, em livro com Tsukamoto (2009) e em artigo com Russel (2002), também aplica os Fatores do Movimento nos fundamentos das ginásticas. Há ainda diversos trabalhos circenses nas áreas da aprendizagem, criação e performance que claramente têm influências labanianas mas, como aponta Scialom (2017), os conhecimentos produzidos por Laban e seus discípulos foram a tal ponto difundidos que muitas vezes não são mais devidamente creditados.

Outro referencial aplicado nesta pesquisa é a teoria dos campos de Pierre Bourdieu e alguns conceitos correlatos, como capital simbólico e capital cultural. A noção de campo, dentro da obra do sociólogo, expressa o conjunto de regras e valores tecidos por diferentes agentes de uma mesma atividade da sociedade - agentes com interesses em comum, regidos por lógicas próprias que orientam e valoram simbolicamente suas práticas. Bourdieu entende que os principais campos sociais são o político, o econômico e o cultural, mas apresenta ainda outros como o intelectual, o artístico, o científico e o da alta costura, sendo um conceito extensível à outras áreas ou setores mais específicos. Passiani e Arruda (2017) afirmam que

embora [os campos] apresentem uma história e um desenvolvimento particulares, agentes e instituições sociais específicos, lógicas de funcionamento peculiares, exibem “homologias estruturais” entre si [...] Os

²⁰ A Categoria Espaço é embasada numa “arquitetura do espaço” (*spacial architecture*) que correlaciona as estruturas corporais, os impulsos do movimento e as diversas orientações espaciais (como planos, dimensões, direções e alcances), criando tensões que podem auxiliar a execução das ações assim como criar percursos e relações que comunicam na cena. Para Laban, os percursos básicos de movimento podem ser expressos e visualizados nos sólidos geométricos platônicos (tetraedro, octaedro, cubo, icosaedro e dodecaedro). No referido número *Cubo de Ensaio*, houve um estudo proposto por Franca a partir do cubo enquanto aparelho aéreo e as teorias labanianas. Para mais, ver Laban (2011 [1966]) e Fernandes (2006).

²¹ Disponível em https://www.codarts.nl/wp-content/uploads/2020/09/Study_guide_Bachelor_Circus_Arts_20-21_31082020.pdf. Acesso em 28/08/2021.

campos são atravessados por relações de força, por formas específicas de luta que visam acumular os capitais gerados por cada um dos campos e subcampos, sendo que é a propriedade do capital que vai definir a posição dos dominantes e dos dominados do exercício do poder uns sobre os outros (2017, p.71. Destaque do original).

Um exemplo de como se estrutura um campo é dado por Bourdieu (1968) quando analisa o campo intelectual:

Irredutível a um simples agregado de agentes isolados, o *campo intelectual*, da mesma maneira que o campo magnético, constitui um sistema de linhas de força: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispendo, opondo e compondo, lhe conferem sua estrutura específica num dado momento do tempo. (1968, p.105. Destaque do original)

Nessas disputas, se destacam figuras de autoridade (detentoras de maior capital simbólico) que visam reforçar o reconhecimento e legitimidade de suas práticas e saberes – ou, por vezes, renová-los, a depender do jogo de forças do momento e das circunstâncias. Dentro dos campos há hierarquias exercidas por meio desses capitais simbólicos e disputas internas para legitimar ou deslegitimar quem tenha mais ou menos poder e influência.

Alguns conceitos de Bourdieu que são utilizados nesta pesquisa:

- a) Agente: diferente das teorias estruturalistas que tendem a apontar os sujeitos sociais como atores (pessoas que atuam mediante estruturas e condições pré-estabelecidas como se seguissem roteiros), Bourdieu prefere o termo “agente” por entender que esses indivíduos agem de modo intencional e consciente nas interações sociais, e são essas interações que produzem os valores simbólicos, as regras de convívio e de atuação nos campos.
- b) Capital: ampliando o conceito marxista, Bourdieu entende capital não apenas como o acúmulo de bens e riquezas, mas como os diferentes recursos ou meios para o exercício de poder. O sociólogo trabalha com noções como capital cultural, capital simbólico, capital econômico e capital social.
- c) Capital cultural: saberes reconhecidos por títulos acadêmicos, transmitidos pela família ou ainda adquiridos pela posse de bens validados e valorados socialmente (objetos de arte, livros, máquinas, bens materiais, entre outros). É bastante vinculado ao capital econômico do agente. Agentes que

desempenham a mesma atividade podem dispor de mais ou menos capital cultural, contribuindo ou prejudicando suas inserções e ações no campo.

- d) Capital simbólico: detenção de prestígio, notoriedade ou honra que possibilita identificar diferentes agentes em seu campo. Pode ser obtido por meio de títulos acadêmicos, heranças ou a detenção de saberes e relações, entre outros modos. O capital simbólico é uma moeda de troca nas disputas e interações sociais, uma vez que aporta valor nos discursos e práticas dos agentes.²²

Nesta dissertação, ao invés de abordar cada manifestação artística como subcampos do campo artístico, abordo-as, em especial o circo, como campos autônomos produtores de conhecimentos, estéticas e valores que operam tanto internamente entre seus diferentes agentes (criando coesões, conflitos e hierarquias entre eles), quanto externamente, nas relações e lutas com outros agentes das diferentes artes. Quando necessário, a noção de campo artístico como um todo será retomada para analisar questões pontuais.

Analiso, desta forma, algumas disputas que ocorrem no e com o campo circense em prol do reconhecimento de saberes, por espaços de trabalho e pela legitimidade de diferentes modos de produção artística. Por exemplo: enquanto circenses da itinerância vão se legitimar com um capital simbólico que somente eles possuem – como as noções de origem e de tradição (Aguiar, Carrieri, 2016) -, outros, vindos de escolas, vão buscar seu reconhecimento ao associarem seus trabalhos a conceitos e práticas consolidados no campo artístico na atualidade, agregando outro tipo de capital simbólico ao seu fazer e encontrando lugar no campo ao se relacionarem a outros agentes que compactuam das mesmas ideias e gostos.

Essas disputas também ocorrem entre campos diferentes, como o circense e o científico. Muitas vezes, áreas pertencentes às ciências não reconhecem o modo de produção de saberes do circo, diminuindo sua importância e se apropriando de seus conhecimentos. Um desses embates ocorre entre as artes circenses e a

²² Para mais informações sobre os conceitos aqui mencionados, consultar Catani et al (2017).

educação física, numa relação que mescla contribuições e embates. Soares (2005) traz a fala de Amoros (1770-1848), um dos fundadores da ginástica francesa que, segundo a autora, se valeu das artes circenses e acrobáticas para formular os princípios de seus estudos sobre o movimento, saúde e civismo, mas descreditando essa referência: “Meu método e meus exercícios param onde a utilidade cessa e onde começa o funambulismo” (Amoros, 1838, p.204 *apud* Soares, 2005, p. 54). Erminia Silva (1996) apresenta a fala do deputado Jorge de Moraes em 1927, quando este faz um discurso em prol do reconhecimento da educação física enquanto ciência e desqualifica os saberes circenses:

Ensinam gymnastica entre nós, individuos completamente, exclusivamente, technicos, que jamais indagaram do “porque” de um exercício; entre taes professores, figura um bom numero de egressos dos circos equestres e acrobaticos; constituem, assim, forte motivo para desmoralização de cousa tão séria como é a educação physica. (Moraes, 1927 *apud* Silva, 1996, p.23, destaque do original).

Tais disputas tendem, na minha análise, a fomentar as dualidades mencionadas e presentes no campo circense, quando se atribui distinções valorativas entre arte e técnica, por exemplo, ainda que sejam aspectos inerentes e imbricados ao fazer artístico. Assim, quando termos como campo, capital simbólico ou agentes forem mencionados ao longo do texto, estarão remetendo-se à estrutura teórica de Bourdieu.

Deste modo, no **capítulo 1** apresento as fontes orais e documentais as quais recorri para levantar dados sobre os processos de aprendizagem/criação/performance na itinerância e nas escolas de circo, tendo em conta as significativas diferenças entre esses âmbitos assim como as mudanças ocorridas nesses processos desde a abertura desses espaços e experiências de formação e produção. Relato as escolhas terminológicas que utilizo neste trabalho, apresento um curto panorama sobre a ENCLO e uma breve análise sobre o perfil estudantil do ciclo 2017-2019. Além disso, faço uma primeira análise sobre alguns tópicos que se mostraram relevantes nas entrevistas realizadas com artistas-docentes circenses de diferentes origens mostrando, por exemplo, seus referenciais artísticos.

No **capítulo 2** analiso como esses referenciais se manifestam e interagem nos processos de aprendizagem/criação/performance circenses e, em especial, os vivenciados na ENCLO, criando categorias que reforçam dualidades e valoram os diferentes modos de se fazer circo, expressos por meio de uma “essência” circense.

Também averiguo como essa essência está presente no modo como artistas em formação, docentes e instituições experienciam esses processos, focando nos aspectos do rendimento físico e ganho de repertório, ainda que essas práticas estejam envoltas em discursos de contextualização ou dramatização dos truques e hibridização das artes.

No **capítulo 3** trago dois relatos de experiências: a orientação do projeto de pesquisa circense para a criação do número *Hasta que el Atraso no Separe* da ex-aluna da ENCLO Sofia Ferrari (quando era integrante do corpo discente da instituição), e a direção do espetáculo solo *(Re)Doma*, interpretado pela circense Kelly Cheretti. Os relatos apresentam como as questões analisadas nos capítulos anteriores se manifestaram nesses processos, nos quais será possível observar similitudes e distinções entre eles. Trago, também, algumas propostas artístico-pedagógicas que apliquei nesses trabalhos e que venho desenvolvendo a fim de dirimir as dualidades e dificuldades abordadas ao longo da dissertação.

CAPÍTULO 1 – PRIMEIROS LEVANTAMENTOS E REFLEXÃO SOBRE TERMOS/FONTES

Muitas vezes, alunas e alunos da ENCLO expressam, durante as aulas de modalidades circenses²³ ou nas atividades de pesquisa²⁴, uma forte distinção entre o que entendem por procedimentos artísticos (direcionados à criação de números utilizando, não raro, exercícios e procedimentos de outras artes, como o teatro e a dança, especialmente da dança contemporânea) e procedimentos técnicos (voltados especificamente para o desempenho do repertório de movimentos circenses). Essa compreensão traz uma perspectiva sobre o trabalho artístico como se a expressividade não dependesse de técnicas de desempenho que exigem práticas constantes e tempo de experiência, assim como as técnicas destinadas à execução de repertório não fossem, por si mesmas, promotoras de estesia e contivessem os recursos para promover o que se pretende comunicar ao público.

Um dado que se mostra correlato à distinção entre processos e procedimentos artísticos versus técnicos diz respeito a uma diferença terminológica notada entre alguns discentes e professores da ENCLO: enquanto o alunado refere-se usualmente às suas experiências de aprendizagem ou momentos de manutenção/aprimoramento de repertório como treinos, alguns professores, especialmente aquelas/es com formação e trajetória na itinerância, se reportam a esses momentos como ensaios. Essa informação me chamou atenção e passei a investigar o que essa escolha semântica poderia representar diante das questões aqui levantadas.

Esses termos, instâncias e procedimentos não são excludentes, mas complementares e indissociáveis. Decerto, é preciso que os elementos do repertório

²³ As práticas circenses podem ser agrupadas pedagogicamente em modalidades (disciplinas com características similares). Essa classificação sofre variações a depender da instituição, região ou grupo praticante. O projeto pedagógico da ENCLO, por exemplo, apresenta cinco modalidades: manipulação de objetos; acrobacias aéreas, acrobacias de solo ou aparelhos, equilíbrios e outros domínios circenses (como pirofagia, força capilar, força dental entre outros) (MEC, IFRJ, MINC, 2015).

²⁴ Faz parte do currículo da ENCLO disciplinas dedicadas à pesquisa circense, oferecidas nos quatro semestres de curso, com carga horária de 93h em cada um dos três primeiros semestres e 70h no último. No entanto, o último período do curso acaba sendo quase totalmente dedicado à criação e produção dos espetáculos de formatura, sendo parte da carga horária da pesquisa convertida em ensaios e atividades de final de curso.

circense estejam bem apreendidos para que possam ser realizados com segurança e maior liberdade de experimentações. Conforme Goudard (2009), é na fase de virtuose que artistas podem realizar investigações criativas diversas. No entanto, creio que exercícios criacionais e de performance cênica devam estar mais presentes no dia a dia das aulas e práticas circenses, sedimentando o treinamento expressivo e a aprendizagem advinda dele em consonância com a performance do repertório. A interação com outros elementos cênicos como música, o jogo com o público, a iluminação, o uso de técnicas de interpretação diversas e desempenho coreográfico, assim como propostas que promovam a análise qualitativa dos movimentos circenses a fim de investigar as expressividades latentes e possíveis em cada truque, devem ser trabalhados concomitantemente com o aprendizado e as práticas de manutenção de repertório pois, se deixados para serem acessados apenas em momentos posteriores e pontuais, podem não estar devidamente encorpados²⁵ na/no artista e interferir no modo como se habituaram a realizar movimentos que demandam uma complexidade motora considerável e que envolvem, em algum nível, riscos diversos (Guzzo, 2009; Wallon, 2009).

Costumo dizer que um número é feito de detalhes. São as particularidades cênicas e modos pessoais ou únicos de desempenhar um mesmo movimento que singularizam a performance. Mas, diante de uma insegurança na execução de um truque, esses detalhes podem ser deixados de lado para que a/o artista consiga garantir a execução do movimento sem correr o risco de uma queda ou uma lesão. Entre o detalhe expressivo e a garantia de um truque bem executado (às vezes, uma escolha pela vida), tendemos a optar pelo segundo.

O papel do treinamento, seja para a preparação física geral ou como elemento promotor da obra, é tema de diversos debates em todas as artes. Nas artes da cena, vários estudos vêm sendo publicados, analisando procedimentos ou práticas regulares para o ensino-aprendizagem, especialização ou a manutenção dos recursos de performance. Féral (2004), faz uma análise etimológica do termo *training* e do seu uso no campo teatral francês ao invés de *entraînement*

²⁵ Termo empregado por Regina Miranda em suas aulas e trabalhos de criação com base no SLB. A encorpação seria o processo de experienciar e transformar conhecimentos teóricos em práticos e sensíveis por meio do movimento. Para Bonfatti, Miranda apresenta a experiência do corpo e da encorpação como “um processo de (re)leitura, atualização, encarnação, geração e fisicalização de conceitos e produção de sentidos” (2011, p. 54).

(treinamento). Uma das indicações apresentadas pela autora seria a forma indistinta como, em inglês, a palavra contemplaria aspectos da formação, da produção e do desenvolvimento dos procedimentos performativos da arte da atriz e do ator. Minnick e Bonfatti (2021) lembram que nos EUA “a preparação corporal está inserida no contexto de *actor training* junto com a voz e a interpretação” (p.74). Ainda segundo Féral, o termo evitaria “conotações esportivas, redutoras, que muitas vezes evocam uma ginástica do ator” (2004, s/p)²⁶ como pode sugerir a expressão em língua francesa²⁷.

No Brasil não ocorreu tal anglicismo no campo circense (diferente do uso do termo *coach*, treinador, que tem sido utilizado em alguns espaços de ensino). No entanto, o termo treinamento parece realçar o que indica Féral no caso francês: aspectos mais ligados ao rendimento físico e de cunho quantitativo, indicando que o foco sobre o ganho de repertório e condicionamento corporal possa ser mais importante do que a prática, em consonância, de outras técnicas utilizadas na performance e na expressividade cênicas.

Na ENCLO parece ocorrer o que apontam Féral (2004) e Minnick, Bonfatti (2021) quando tratam da segmentação disciplinar que acontece em escolas e universidades de artes, que costumam oferecer diferentes linguagens e técnicas ensinadas por diferentes docentes. Nesses casos, por vezes, cada disciplina é ministrada isoladamente ou com pouca conexão com as demais matérias cursadas. Se, por um lado, isso pode fornecer uma amplitude de possibilidades cênicas e recursos de performance para as e os estudantes, por outro, a falta de convergência dessas diversas referências pode comprometer o aprofundamento e o uso mais bem elaborado desses saberes em cena. Assim, a falta de uma orientação mais precisa e direcionada às estéticas e poéticas circenses a serem trabalhadas acaba por tornar o treinamento sobre o repertório e o desenvolvimento de habilidades/capacidades físicas o foco das práticas de muitas/os artistas, ficando as diversas técnicas

²⁶ Utilizo aqui a tradução de José Ronaldo Faleiro publicada em *O Teatro Transcende* nº11 (2004) e disponível em <http://circuloartisticoteodora.blogspot.com/2015/10/voce-disse-training.html>. Acesso em 20/12/2021.

²⁷ Não é minha intenção fazer um estudo comparativo entre o circo e as demais manifestações do campo artístico, especialmente das artes da cena, sobre o treinamento ou outros temas abordados nesta pesquisa. Acredito que cada arte experiencia tais questões a partir de aspectos, heranças e resultados diferentes, e que devam ser analisados com a devida atenção para se averiguar similitudes e distinções. Apresento aqui apenas uma proximidade que se mostra pertinente aos temas aqui tratados.

performativas comprometidas nas aulas de modalidades circenses ou nas atividades de aprimoramento e criação profissional.

Para refletir sobre esses temas, desenvolvo a seguir uma argumentação sobre algumas escolhas terminológicas que tomei. Logo após, abordo a relação imbricada entre as noções de técnica e arte, e trago as fontes/entrevistas utilizadas para esta pesquisa. Ao final, apresento o levantamento do perfil discente do ciclo 2017-2019 com uma breve análise.

1.1. A escolha dos termos performance e técnicas performáticas

Utilizo o termo performance por entender que ele aglutina referências diversas, não apenas quanto ao desempenho de artistas em cena, mas aludindo também às habilidades físicas apreendidas e desenvolvidas, muitas vezes, próximas aos parâmetros dos esportes. Muito do repertório de movimentos, metodologias de ensino e técnicas de execução tanto do circo quanto de esportes ginásticos são assemelhados e, às vezes, idênticos²⁸. A contribuição entre esses campos vem repercutindo tanto no melhor desempenho dos circenses quanto enriquecendo as práticas da educação física (Bortoleto, Duprat & Tucunduva, 2016).

O vocábulo remete, ainda, a algumas das manifestações cênicas identificadas por Lehman (2011) como “pós-dramáticas”, assim como algumas propostas da arte da performance que preconizam o corpo como produtor e obra de arte em si (Cohen, 2007) ou identificadas por Féral (2008) como performativas.

Em sentido semelhante, utilizo, ao longo do texto, o termo técnicas performativas ao invés de técnicas circenses. Noto que “técnicas circenses” vem sendo empregado de modo a alocar na arte circense um caráter meramente instrumental, apenas como um “meio” ou recurso a ser utilizado em obras diversas – o que tende a diminuir a importância da produção artística, de estéticas e de conhecimentos do campo circense. Durante o *Seminário Internacional de Pesquisa: o circo no Brasil de ontem e de hoje*, realizado em 2019 pelo PPGAC da UFBA, a artista e pesquisadora Veronica Tamaoki²⁹ defendeu o uso do termo artes circenses ao invés de técnicas circenses, ressaltando a importância do reconhecimento do

²⁸ Lopes, Ehrenberg, Silva, E. (2021), Soares (2005) e Silva, E. (1996) analisam as relações e disputas históricas entre o campo circense e o campo da educação física.

²⁹ Verônica Tamaoki é coordenadora do *Centro de Memória do Circo*, em São Paulo e autora de *Circo Nerino* (2004), junto com Roger Avanzi, entre outros trabalhos.

circo enquanto produtor de estéticas, linguagens e saberes³⁰. O amplo uso de técnicas circenses tende a reduzir o profuso campo das artes circenses às suas técnicas constituintes. Essa conotação possui uma construção que visa diferenciar saberes e produções artísticas versus saberes e produções técnicas – o que dificulta agentes do circo a legitimar, nas disputas entre campos, seus valores, preceitos, fazeres, métodos e, principalmente, suas obras. Compreendo que essa distinção não é coerente e visa atribuir valores e capitais simbólicos desiguais a diferentes manifestações e agentes dentro do campo artístico.

Entre circenses, o termo técnicas circenses costuma aparecer para designar os conhecimentos específicos quanto ao domínio de recursos físicos, desempenho de repertório ou uso de aparelhos. Engloba, ainda, outros elementos que também pertencem ao conjunto de saberes para a performance de números e espetáculos, como a integração de técnicas de atuação, coreográficas, musicais ou de jogo com a plateia. Para alguns circenses, a técnica circense seria a “essência”³¹ de sua arte, e manifestações que não tenham o foco sobre o desempenho desse repertório seriam consideradas “menos circenses” pelas/pelos artistas que defendem essa visão – o que tende a reforçar as dualidades entre técnica e arte, contribuindo para que diversos procedimentos de criação e performance não sejam praticados com a mesma intensidade que os procedimentos para aquisição ou aprimoramento de repertório.

Desse modo, penso que a ideia de técnicas performativas se aproxima também do conceito de teatralidade circense de Erminia Silva (2009; 2007). Para a autora, os saberes circenses - em especial, dos circenses itinerantes que atuaram nas lonas até meados da década de 1950 -, não se limitavam ao domínio de práticas corporais e de outros elementos que possam ser mais prontamente identificados como pertencentes ao mundo do circo. Tais artistas imiscuíam acrobacias, tocar instrumentos, atuar em peças teatrais de diversos estilos, dançar, coreografar, dirigir espetáculos, interagir com o público nas mais diversas formas, entre outros recursos criativos e de performance.

³⁰ Durante o evento foi apresentado o projeto de criação da disciplina “técnicas circenses” para o curso de Interpretação Teatral oferecido pela universidade, ocasião em que o termo foi questionado. Tal nomeação não é rara em disciplinas oferecidas em cursos universitários ou outras escolas de formação em artes.

³¹ Termo empregado por alguns dos entrevistados e que surge de modo similar em outras falas e documentos levantados. Abordarei o tema no capítulo 2.

Proponho, assim, o uso de técnicas performativas, pois entendo que reúne as diversas técnicas voltadas para o desempenho de repertório e uso de aparelhos, assim como o conceito de teatralidade circense de Erminia Silva, ressaltando os aspectos do fazer artístico **em cena**. O termo evidencia, ainda, as escolhas e o modo de utilização dos recursos aprendidos, reelaborados e desenvolvidos por essas/esses artistas para criarem e atuarem em seus trabalhos, vindos de diversas artes, linguagens e saberes reunidos no corpo da/do artista de circo.

O termo ainda visa dissipar a valor simbólico que “técnicas circenses” passou a carregar e que, como já mencionado, não aporta toda amplitude, riqueza e complexidade da arte circense. Em muitos casos, o circo tende a ser visto como um meio utilizado por outras artes para se conseguir efeitos cênicos, visuais e sensíveis, mas não como um campo finalista produtor de estesia e de conhecimentos. Isso pode ser visto na maneira como são creditados alguns trabalhos de diretores circenses em espetáculos de dança e teatro nomeados, não raro, de técnicas circenses, e não circo ou arte circense. Para não reforçar essa acepção de cunho tecnicista e reducionista, prefiro trabalhar com outra construção sobre as práticas corporais e cênicas que constituem essa arte, pensando de modo mais abrangente sobre o conjunto de recursos e seus processos de elaboração, aprimoramento, escolhas e uso na cena circense.

1.2. Arte versus técnica no âmbito circense

Entro aqui numa primeira abordagem de um debate que, embora seja antigo, ainda se faz presente nos discursos de algumas e alguns artistas de circo. Os diferentes agentes do campo circense costumam atribuir diferentes valores simbólicos ao que consideram serem procedimentos técnicos ou artísticos. Essas distinções tendem a dicotomizar suas práticas ao longo dos processos de aprendizagem, criação e performance ao invés de buscar integrá-los.

Etimologicamente, técnica e arte têm o mesmo significado. Puentes (1998) lembra que, no grego, o conceito de *téchnē* (τέχνη) está além da alusão direta que há hoje quanto à destreza sobre um fazer. Havia uma dimensão teórica e especulativa, sendo uma forma de produção do conhecimento como a arte médica (*téchnē iatriké*) e arte política (*téchnē politiké*). Os dicionários atuais tendem a ressaltar a similitude entre a *téchnē* grega e a *ars* ou *artis* latina: “maneira de ser ou de agir, habilidade natural ou adquirida, arte, conhecimento técnico; oposição ao

latim *natūra* (habilidade natural)” (Houaiss, s/d)³². A distinção entre esses termos não tem, logo, fundamentação na origem. Ambos estão relacionados aos conhecimentos adquiridos por meio da elaboração das experiências vivenciadas. As noções de arte e técnica são indissociáveis e não caberia qualificar uma como mais legítima que a outra. Todavia, a partir de um momento na história, cada uma passou a ter valores simbólicos diferentes, atribuídos por razões monetárias, de status e disputa de espaço de trabalho, entre outros fatores que promoveram uma desigualdade entre fazeres artísticos ou técnicos.

A ideia de Arte, enquanto campo de conhecimento e de produção conforme é compreendida hoje, surge na Idade Moderna, época em que se construiu uma valoração e diferenciação entre arte e técnica. Segundo Tabosa:

A partir do século XVIII que a palavra arte passou a privilegiar o significado de “Bela Arte”, dissociando-se do termo original de técnica. A palavra técnica passou a designar unicamente os procedimentos ordenados, isto é, organizados por regras de qualquer atividade humana [...] Técnica foi o termo que passou a designar o sentido original platônico do termo arte. Não existia para os antigos gregos uma disciplina ou ciência filosófica específica chamada “estética”, no século XVIII é que os problemas relativos às “belas artes” e a seu objeto específico tornaram-se pertencentes ao domínio da Estética (2005, p.4. Destaques do original)

Para ser reconhecido enquanto campo autônomo, alguns artistas – especialmente da literatura e das hoje chamadas artes visuais (notadamente pintores, mas também escultores), assim como seus financiadores, necessitaram se distinguir de outros modos de produção, formulando critérios que atribuíam maior valor simbólico e material às suas obras. Esses critérios tendem não só a qualificar essa produção artística com base em parâmetros altamente reconhecidos e legitimados socialmente, mas também a desqualificar tanto práticas similares (os meios de uns seriam mais legítimos que de outros) quanto práticas distintas (pelo não reconhecimento desses saberes e seus modos de produção). O campo artístico passa a contar com premissas ligadas ao subjetivo, ao domínio e usufruto de poucos, à ideários de alta conta e de pouco acesso (Bourdieu, 1996), enquanto a produção técnica passa a ser entendida como mero meio para se realizar tarefas de menor relevância. É possível notar essa diferenciação, por exemplo, entre arte e

³² Dicionário Houaiss disponível em https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1. Acesso em 22/02/2022.

artesanato, sendo o segundo, geralmente, visto social e mercadologicamente como uma produção com menor valor simbólico, financeiro e artístico.

Métais-Chastanier (2011), ao abordar a dramaturgia do circo contemporâneo, faz uma análise sobre como algumas/ns agentes do campo circense que se identificam com essa linguagem tendem a ver produções com outras características sendo menos artísticas. Para a autora, as/os artistas ditas/os contemporâneas/os buscaram distinguir suas práticas de outras – especialmente o circo clássico - para obter reconhecimento e legitimação perante as demais manifestações do campo artístico que estariam em maior conta na atualidade e junto ao público. Essas e esses artistas passam, então, a trabalhar com premissas já reconhecidas e estabelecidas nas demais áreas – no caso, especificamente, os conceitos de dramaturgia e escrita cênica:

O desenvolvimento de espaços e de momentos dedicados à escrita e à dramaturgia do circo testemunha (e participa) de um movimento de legitimação e de institucionalização da disciplina que passa pela identificação de uma sintaxe própria (a dramaturgia e a escrita do espetáculo) e a elaboração de um repertório específico [...] tanto quanto de elementos necessários ao processo de reconhecimento que se opera nas representações que são ligadas à essa delicada passagem da técnica à arte, da proeza do jogo ao jogo sobre a proeza, que é tanto uma passagem, para o intérprete-criador, do status de artesão (ou, talvez, de atleta) ao de artista e autor [...]. A dramaturgia, a escrita e o repertório³³ são, portanto, os pilares de uma estratégia de legitimação ou de institucionalização do circo contemporâneo permitindo-lhe se emancipar do regime de práticas auxiliares ou das artes ditas menores para de se juntar às práticas nobres – a Santíssima Trindade do teatro, da dança e da ópera³⁴. (2011, p.2-3)

³³ Repertório, aqui, alude à constituição e registro de espetáculos que possam ser remontados, como acontece com repertórios de companhias de teatro e dança. A *Bienal Internacional das Artes do Circo* (BIAC) de 2021 promoveu uma mesa redonda com Audrey Louwet, Pierre-Marie Quéré, Gilles Cailleau e Raquel Rache de Andrade, mediada por Jean-Michel Guy, com o tema *Repertório no Circo*, em que foram relatadas experiências quanto ao registro, remontagem e releitura de alguns espetáculos circenses. Este tema vem surgindo cada vez mais em debates e publicações, considerando-se as mudanças nas formas de produção circense que vem ocorrendo nos últimos 60 anos.

³⁴ Tradução minha para “Le développement d’espaces et de temps dédiés à l’écriture et à la dramaturgie du cirque témoigne (et participe) d’un mouvement de légitimation et d’institutionnalisation de la discipline qui passe par l’identification d’une syntaxe propre (la dramaturgie et l’écriture du spectacle) et l’élaboration d’un répertoire spécifique [...], autant d’éléments nécessaires au processus de reconnaissance, où s’opère dans les représentations qui lui sont attachées ce délicat passage de la technique à l’art, de la prouesse du jeu au jeu sur la prouesse, qui est aussi passage, pour l’interprète-créateur du statut d’artisan (ou parfois de sportif) à celui d’artiste et d’auteur [...]. La dramaturgie, l’écriture et le répertoire sont donc les chevilles ouvrières d’une stratégie de légitimation ou d’institutionnalisation du cirque contemporain lui permettant de s’émanciper du régime des pratiques ancillaires ou des arts dits mineurs pour rejoindre celui des pratiques nobles – sainte trinité du théâtre, de la danse et de l’opéra”.

Se, por um lado, a autora traz algumas ideias usualmente empregadas para analisar o modo como a produção circense tende a ser vista pelos demais agentes do campo artístico, o texto ainda reproduz um tanto desses mesmos sentidos. As menções à “delicada passagem da técnica à arte” e o escalonamento valorativo de “intérprete-criador”, “artesão”, “atleta”, “artista” e “autor” apontam para a distinção entre técnica e arte, e como as/os artistas são percebidas/os simbolicamente quando seus fazeres são entendidos como pertencentes a uma ou outra instância. No exemplo dado, embora baseada numa sintaxe propriamente circenses, as noções de dramaturgia (oriunda do teatro), escrita cênica e repertório (comuns tanto no teatro como na dança) passaram a atribuir valor simbólico e legitimidade às produções ditas contemporâneas, distinguindo-as daquelas que, segundo essa perspectiva, não apresentariam esses elementos. Os conceitos de arte e técnica são utilizados, nessas disputas, para valorar, singularizar ou desqualificar práticas, estilos e suas/seus artistas.

A ideia de práticas auxiliares apresentada por Métais-Chastanier coaduna-se com a maneira como, muitas vezes, o campo artístico costuma identificar as artes circenses quando as nomeiam de técnicas circenses, entendendo que seu conjunto de saberes é apenas um recurso que pode ser empregado nas demais expressões cênicas sem receber os mesmos créditos (simbólico e financeiro, entre outros). Não é raro que trabalhos de outras artes recorram ao circo como inspiração, efeitos impactantes ou processo de preparação corporal, mas sem lhe atribuírem a mesma valorização de outras artes, recursos e demais elementos empregados na mesma obra. Nesse sentido, as técnicas circenses se correlacionariam com as “práticas auxiliares” apresentada pela autora, uma vez que, segundo essa visão, não deteriam todo o arcabouço simbólico que colocaria esses conhecimentos e sua produção estética no mesmo patamar dos demais procedimentos selecionados, estando a “arte” em outra instância que não no circo – o que discordo veementemente. O texto da autora mostra como tal ideia se faz presente mesmo entre circenses.

Desta forma, reitero que o uso de “técnicas circenses”, em detrimento a “artes circenses”, reforça discursos que não reconhecem devidamente o circo enquanto campo produtor de estéticas e saberes tão legítimo quanto as demais manifestações, fragilizando-o nas disputas objetivas e simbólicas dentro do campo artístico. Essa fragilização acaba repercutindo no próprio ambiente circense, que busca se legitimar junto às demais artes adequando-se às práticas e conceitos tidos

com maior capital simbólico ao utilizar, por exemplo, referências e procedimentos estéticos, criativos e de produção com destaque em outras artes, como alguns processos em voga no teatro pós-dramático ou repertórios coreográficos e corporais da dança contemporânea. Erminia Silva (2007) afirma que esta é uma estratégia que o circo sempre utilizou, relacionando-se com as diversas manifestações artísticas dos mais diferentes alcances, tipos e estilos ao longo de sua história.

Mas se antes o uso desses elementos era voltado, principalmente, para a produção dos espetáculos e para agradar ao público, agora parece que essa característica acaba por segregar a produção artística e suas/seus agentes. Se, por um lado, o circo sempre foi uma arte antropofágica que devora e reelabora o que está sendo produzido a cada momento, com a entrada cada vez maior de novos e diversos agentes em seu campo isso passa a ter outro impacto, dividindo-o em setores de produção com estilos e pensamentos distintos, criando outras categorias valorativas nas diferentes formas de produção. Lavers, Leroux & Burt (2020), analisam que diversas/os artistas tidas/os como oriundos do circo contemporâneo não identificam mais nem a si, nem suas produções, como pertencentes ao campo circense, reivindicando o status de uma linguagem diferenciada mais próxima de outras manifestações, como a arte da performance ou mesmo uma arte singular. Assim, essas disputas e as valorações simbólicas trazidas por suas/seus artistas podem acarretar consequências em diferentes instâncias da cadeia circense como no ensino-aprendizagem, nos processos de criação ou nos recursos de performance, por exemplo.

1.3. As fontes orais

1.3.1. Circenses itinerantes que passaram a atuar em escolas de circo

Para analisar algumas mudanças e disputas no campo circense que se manifestam ao longo dos processos de aprendizagem/criação/performance, entrevistei, entre 2017 e 2020, Ângela Cerícola, Carlos Tangará, Pirajá Bastos³⁵ e

³⁵ As entrevistas com Pirajá Bastos, realizadas em 2017, foram feitas em parceria com Rafael Gonçalves, fisioterapeuta da ENCLO. A entrevista de 2019 foi realizada com a colaboração de Rafael Gonçalves e Julia Franca, artista-docente e pesquisadora das relações circo e dança.

Walter Carlo³⁶ - todos mestres com origem na itinerância que trabalharam nas carpas ensinando parentes e colegas, e hoje atuam em escolas profissionalizantes ou outros espaços. Esses artistas passaram por profundas transformações entre os recursos pedagógicos, referenciais estéticos e meios de produção de sua arte que experienciaram em sua formação e atuação artística, e os que hoje passaram a empregar em suas atividades para além das lonas. Precisaram reelaborar e criar metodologias que contemplassem as novas especificidades do ensino circense fora dos circos e para uma diversidade de fins, especialmente considerando os “novos sujeitos históricos” (Silva, E., 2011) que não pertencem, em sua maioria, às famílias circenses, trazendo experiências da vida, de convivência e de produção em arte distintas daquelas que esses mestres experimentaram em sua formação e época de atuação nos picadeiros.

Se, antes, trabalhar com circo era possível somente nesses picadeiros e apenas para pessoas oriundas das (ou completamente inseridas nas) dinastias ancestrais circenses, com o advento das escolas de circo novos perfis de alunas e alunos passaram a ter acesso a esse campo. Pirajá Bastos lembra como foi essa adaptação didática nos primeiros anos da ENCLO: “O Silva³⁷ foi cobaia do meu pai³⁸. Porque quando inaugurou a Escola, veio 15 professores na faixa etária de 60 a 70 anos. Cada professor desse largou a sua família no interior para vir para Escola”. Em entrevista à Fonta (2006), Luiz Olimecha, fundador da ENCLO, afirma que

Ali foi uma experiência nova pra todo mundo: os alunos que estavam aprendendo a ser circense, e os circenses que estavam aprendendo com os alunos a formar. Então foi uma experiência boa entre as duas partes. Tanto o professor aprendeu com o aluno como o aluno aprendeu com o professor. À princípio, sim, foi um negócio meio complicado [...] porque eles sabiam dar aulas pros filhos, e não tinham prática de pegar o filho dos outros. (2006, 10'21"- 10'58").

Segundo Erminia Silva (2009), é importante lembrar que já fazia parte das responsabilidades dessas/es artistas a transmissão para as novas gerações sobre todo o funcionamento de um circo incluindo, também, os aspectos artístico-

³⁶ Walter Carlo faleceu em 23/09/2021 em Juiz de Fora. Estava aposentado da ENCLO desde 2018 e não exercia, desde então, funções artístico-pedagógicas. A entrevista, realizada em 2017, foi feita em parceria com Rafael Gonçalves.

³⁷ Edson Silva é artista formado pela primeira turma da ENCLO em 1986 e atualmente professor na instituição.

³⁸ O pai de Pirajá, Augustinho (Augusto) Bastos, foi professor na ENCLO nos primeiros anos da instituição.

pedagógicos para o desempenho dos números. Logo, sempre houve metodologias próprias desenvolvidas por essas/es circenses, mas que necessitaram de adequações a uma nova realidade e a um público discente com características históricas, sociais e artísticas diferentes.

Como fonte complementar, realizei entrevista com a pesquisadora e historiadora circense Erminia Silva, o que favoreceu na contextualização de alguns dados obtidos nas demais entrevistas e fontes bibliográficas, além da ampliação dos debates como a interação entre circenses com origem e vínculo na itinerância e circenses vindos de outras formações (como escolas ou projetos sociais); as diferenças entre os processos de produção dos espetáculos até os anos 1950; e os diversos meios de produção hoje disponíveis, entre outros temas.

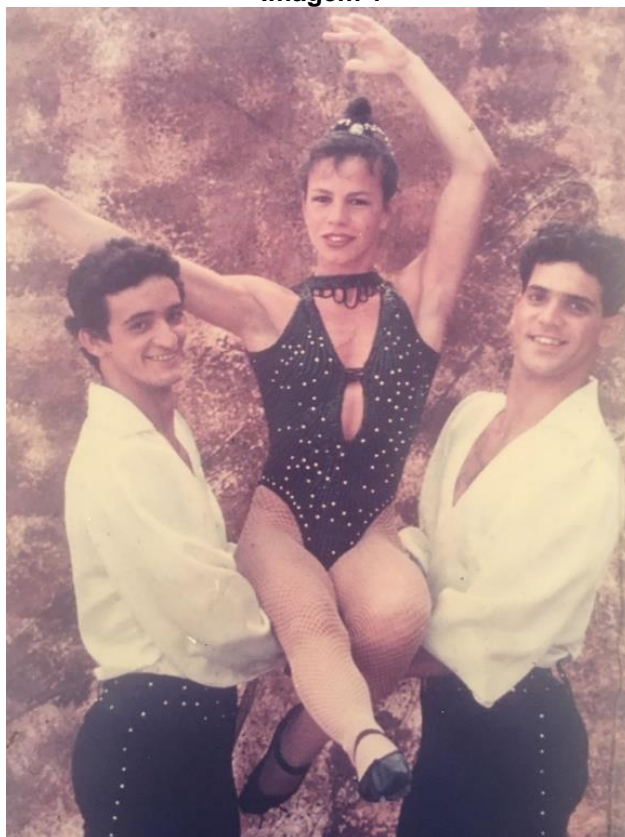
A seguir, uma breve apresentação das/os entrevistadas/os:

Ângela Cerícola (Arraial do Cabo/RJ, 1957) - Artista da 3ª geração da família Cerícola, de origem italiana. Trapezista, equilibrista, malabarista, acrobata, professora, produtora circense e pedagoga formada pela Universidade Castelo Branco. Trabalhou em diversos circos como *Circorama* (família Olimecha), *Sul Africano* (família Ozon) e *Rossato* (de Celso Magno Hofacker, o Baiaco) além do circo de sua família, o *Circo Trapézio*³⁹, com o qual ficou a maior parte do tempo e que ainda circula pelo Rio de Janeiro. Foi professora da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha entre 2005 e 2017⁴⁰.

³⁹ O curta-documentário *Circo Trapézio* conta a história do avô de Ângela, Leonardo Romeu Cerícola, o palhaço Pão de Lot, fundador do *Circo Garoto* e que, posteriormente, viria a se chamar *Circo Trapézio*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GLhO8t01xi8&t=185s>. Acesso em 21/01/2021.

⁴⁰ Os links com as entrevistas estão disponíveis nas referências e, nos anexos, estão as transcrições. Ao longo do texto, as falas serão identificadas pelo sobrenome da ou do entrevistada/o e o ano de realização das entrevistas. A referência estará na minutagem da entrevista.

Imagem 1



Edson Silva (E), Ângela Cerícola e Leo de Paoli (D) em número de Adágio⁴¹. 1984. Fonte: Acervo ENCLO.

Imagem 2



Ângela Cerícola em entrevista realizada on-line por Alex Machado em 2020. *Frame* de vídeo realizado pelo autor

⁴¹ Número acrobático realizado, geralmente, por três artistas, com dois portores e um volante. Para melhor visualização, acessar <https://www.youtube.com/watch?v=C6WK3pbPqS8>. Acesso em 25/06/2022.

Carlos Tangará (São Paulo, 1952) – Trapezista, um dos diretores da *Tangará Produções Artísticas* (empresa de eventos e companhia de repertório de números e espetáculos circenses⁴² em atividade desde a segunda metade dos anos 2000, formada por sua família, ex-alunos e participantes dos cursos que oferecem) e do *Barracão Tangará* - espaço para aulas de circo e sede de sua companhia, em Londrina. Com sua família, foi proprietário do circo *Irmãos Tangará* e trabalhou em circos no Brasil e no exterior como *Circo Garcia*, *Tihany* e *Águias Humanas* (Argentina), entre outros.

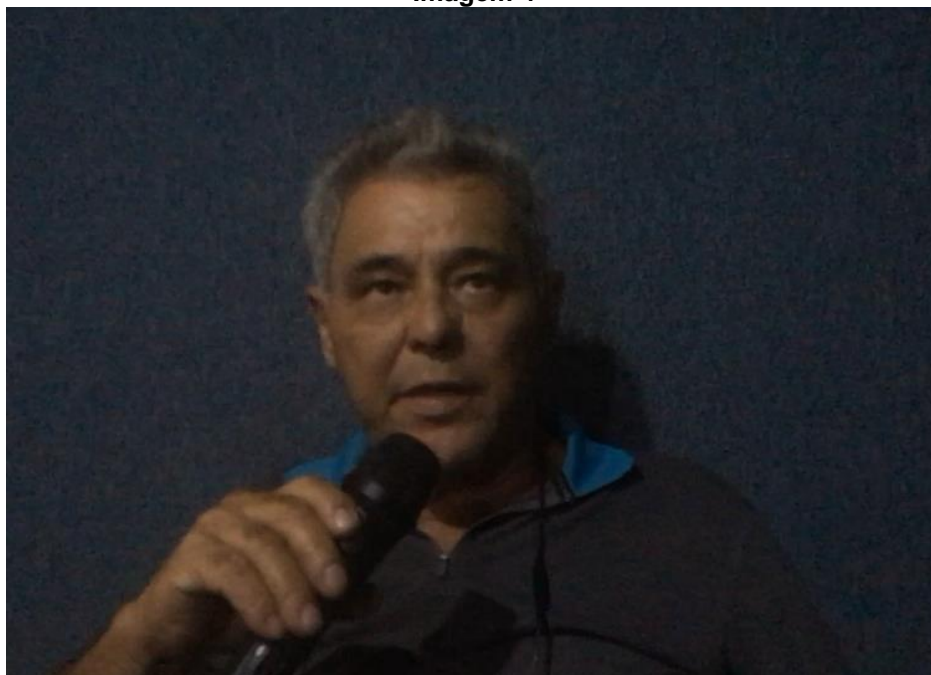
Imagem 3



Carlos Tangará, ao centro, no *Circo Aquático Europeu* em Porto Alegre. 1967. Acervo pessoal de Carlos Tangará.

⁴² Para ver trabalhos da Tangará Produções Artísticas acesse o canal da cia. no youtube <https://www.youtube.com/c/TangaraProdu%C3%A7%C3%B5esArtisticasart/videos> ou o website <https://www.tangaraproducoes.com.br/>. Acesso em 21/01/2021.

Imagem 4



Carlos Tangará em entrevista realizada por Alex Machado em Toledo-PR em 2019. *Frame* de vídeo realizado pelo autor.

Erminia Silva (Getulina/SP, 1954). 4ª. geração circense no Brasil. Doutora em História Social pela Unicamp. Cooordenadora do site *circonteudo* - portal da diversidade circense (www.circonteudo.com). Colíder do grupo de pesquisa *Circus* da Faculdade de Educação Física da Unicamp. Autora de livros e artigos disponíveis no *circonteudo*.

Imagem 5



Erminia Silva durante entrevista a Alex Machado realizada no Rio de Janeiro. *Frame* de vídeo realizado pelo autor. 2020.

Pirajá Bastos (Barbacena/MG, 1936) – Artista da 3^o geração da Família Azevedo. Acrobata de solo, cama-elástica, bscula⁴³ e icrius⁴⁴, além de homem-foca⁴⁵. Trabalhou em diversos circos como *Circo Garcia*, *Circo Stevanowich* e *Circo Olimecha*, e foi proprietário do *Circo Picadilly*.  professor da ENCLO desde 1995.

Imagem 6



Pirajá Bastos em apresentao na cama-elástica no *Circo Real Palácio*, instalado na Avenida Presidente Vargas no Rio de Janeiro em 1958. Acervo pessoal de Pirajá Bastos.

⁴³ Aparelho de acrobacias. Similar a uma gangorra, as/os artistas são catapultados uns pelos outros, realizando acrobacias voltando para a própria báscula (chamado então de pica-pica ou prancha coreana) ou saindo dela e aterrissando em colchões, sobre outra/o acrobata ou outras superfícies (conhecida por báscula húngara). Para melhor visualizao, acessar <https://www.youtube.com/watch?v=aCl5wHjFIh0>. Acesso em 25/01/2022

⁴⁴ Número de acrobacia no qual o/a port (forma aporuguesada do francês *porteur* – aquele/a que segura, porta, sustenta, conduz), permanece deitado/a numa base (chamada coxim) que possui uma parte inclinada onde se acomoda o quadril, permitindo que suas pernas fiquem estendidas em 90^o para impulsionar e receber outro acrobata, o volante, pelos ps. Para melhor visualizao, acessar https://www.youtube.com/watch?v=fNj_DAFsZIk. Acesso em 31/01/2022.

⁴⁵ Número no qual a/o artista equilibra objetos em um aparelho preso  boca (chamado charuto, sendo por vezes também um facão), podendo ainda usar outras partes do corpo como a cabeça, mãos e ps. Para melhor visualizao acessar <https://www.youtube.com/watch?v=ZAZ9YsPv8Nc>. Acesso em 25/01/2021.

Imagem 7



Pirajá Bastos em entrevista realizada na ENCLO por Alex Machado e Rafael Gonçalves em 2017.
Frame de vídeo realizado pelo autor.

Walter Carlo (TECO) (Rio de Janeiro, 1931 – Juiz de Fora, 2021). Artista da 4^a. geração da Família Carlo. Malabarista, palhaço, ator e excêntrico musical. Quando criança foi acrobata, apresentando-se em números de dândis e escada livre⁴⁶. Durante muitos anos foi integrante da trupe de malabares *Irmãos Carlo*. Criado no *Circo Olimecha*, trabalhou ainda no *Circo Garcia*, *Circo Coliseu Argentino* e *Circo Norte-Americano*, entre outros, além de programas de TV, cassinos e espetáculos teatrais. Foi o palhaço Teco-Teco e com sua esposa, Wilma Fekete, formou uma dupla de excêntricos musicais⁴⁷. Foi professor da ENCLO entre 1995 e 2018.

⁴⁶ Número de equilíbrio. O/A artista realiza uma série de deslocamentos pelo espaço e movimentações em cima de uma escada, podendo ainda executar truques de malabares ou acrobáticos. Para melhor visualização, acessar <https://www.youtube.com/watch?v=IHGVp0Ff-68>. Acesso em 16/11/2021.

⁴⁷ Apresentação de Walter e Wilma com seu número de excêntricos musicais disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hTeP0fBokEk>. Acesso em 27/09/2021.

Imagem 8



Walter Carlo e Wilma Fekete em número de malabares. Acervo pessoal de Walter Carlo.

Imagem 9



Walter Carlo durante entrevista realizada na ENCLO por Alex Machado e Rafael Gonçalves em 2017.
Frame de vídeo realizado pelo autor.

A partir desses depoimentos foi possível averiguar o imbricamento entre os momentos de aprendizagem/criação/performance vivenciados nas lonas, assim como os de manutenção de números – todos, usualmente, referidos por eles como ensaio. Esses artistas entendem “ensaiar” como trabalhar o preparo físico, aprender ou melhorar um salto, montar um número ou repassá-lo depois da última função do dia, sempre na perspectiva das necessidades advindas da cena e da sua inserção nos espetáculos. A compreensão indistinta dessas instâncias se mostra, ainda, fortemente coesa com o modo de vida, os formatos e as estéticas dos espetáculos levados nos circos itinerantes no período em que performavam, como mostram Pirajá Bastos e Ângela Cerícola:

meu pai ensaiava de manhã cedo, cedinho, [acrobacia de] solo... Por incrível que pareça, cinco irmãos, eu o mais velho, a gente fazia o nosso aquecimento e alongamento dez voltas correndo em volta do circo. A primeira coisa que a gente fazia: cada um pegava um balde, uma caneca, e punha na arquibancada com água. Cada um tinha seu balde com água e o caneco. Aí a gente entrava no circo depois do café, meu pai fazia a gente correr em volta do circo dez vezes, subir arquibancada e descer - que era umas prateleira de dez tabuas -, a gente subia, descia, subia, descia... [BATE UMA PALMA E INDICA UMA DIREÇÃO] Picadeiro! Aí a gente ia fazer solo, todos os irmãos. Depois do solo ia para balsa. Mamãe gritava lá "O almoço está pronto!", aí todos que estavam no picadeiro iam para o almoço. Antes do almoço já ia para debaixo da arquibancada, banho de caneca d'água! Póóóóó! [FAZ GESTOS COMO SE TOMASSE BANHO COM UMA CANECA EM CADA MÃO] banho de cavalo. Enxugava, refeitório. Chegava lá, comia, ia descansar um pouquinho. Três horas da tarde o velho ia para o picadeiro de novo: "A cama-elástica está no picadeiro!". Aí a gente ia passar o número da cama-elástica. Quer dizer a gente ensaiava já fazendo o número da apresentação. À noite? Espetáculo! (Bastos, 6'26" – 7'53")⁴⁸

A criança que assiste um espetáculo, ela chega em casa, ela quer reproduzir. Imagina você ver, então, no picadeiro, a sua família fazendo. É claro que no outro dia você quer reproduzir. Você tá motivado. É a maior motivação. Então minha maior motivação foi essa. E a segunda maior motivação é que meu pai fazia tudo de modo lúdico. Ele pegava essa ferramenta pedagógica, a ludicidade, e aplicava nos ensaios. Então essa é, eu acho, que foi o grande mote, meu pai sacou isso: "Eu vou fazer disso uma brincadeira, com responsabilidade, e eu vou fazer essa geração virar artista". Essa e outras, ele fez muitas gerações. Eu posso dizer que eu brinquei o tempo inteiro. Quando eu vi, eu tava no picadeiro fazendo os números. (Cerícola, 2020, 9'00" – 9'53")⁴⁹.

⁴⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BJkbX7vKHc0&t=4s>. Acesso em 25/06/2022.

⁴⁹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Elj7uNwZx9s&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=17. Acesso em 25/06/2022.

O depoimento de Antenor Ferreira⁵⁰ trazido por Erminia Silva (2009) em sua pesquisa sobre os processos de socialização, formação e aprendizagem dos circenses itinerantes apresenta relato similar:

Era isso que eu fazia, com sete anos eu já vendia bala, já me defendia. E depois eu fui ensaiando deslocação⁵¹. Estreei meu número com 12 anos. Antes disso, de moleque eu entrava assim... nos dramas... fazia papel de moleque. A gente levantava cedo 5h30, 6:00h, todo mundo já estava no circo para ensaiar. E a criançada ensaiava cedo. Depois que ensaiava, tomava um banho, tomava café e aí ia fazer outras coisas, ou ia brincar... brincar quase não tinha tempo mesmo. Criança... a gente trabalhava muito. No meio de tudo isso até que era uma infância gostosa. Eu tive uma infância muito gostosa, infância pobre, de um menino pobre, mas de um menino que já ficou conhecendo bem-dizer, bem-dizer não, conhecendo mesmo o mundo, porque para uma criança andar no país como a gente andava viva, a gente está conhecendo o mundo. (2009, p. 105)

Outro dado que aparece nas falas dos entrevistados, observável na maneira como conduzem suas aulas de modalidades circenses e nos processos de criação de números e espetáculos que orientam é a defesa do repertório e da dificuldade do movimento enquanto marcos identitários do circo. Alguns entrevistados referem-se a essa identidade como uma “essência” circense. Esses marcos aparecem nas práticas e nos discursos enquanto elementos de distinção entre o circo e as demais artes. No campo circense, um número ou espetáculo com menor destaque para o repertório seria “menos circense” – o que acaba criando categorias valorativas dentro do próprio campo quanto a essas produções e suas/seus artistas. O destaque dado à execução dos truques em relação às demais técnicas performativas (que sempre estiveram presentes no fazer circense) pode estar associado às escolhas de conteúdos e de metodologias que muitas/os professoras/es e escolas passaram a adotar. Porém, o trabalho sobre o repertório, sem a constante e concomitante experimentação com as demais técnicas performativas, segundo minha análise, pode estar contribuindo também para algumas das dificuldades mencionadas pelas/os artistas-estudantes da ENCLO e notáveis em suas apresentações.

⁵⁰ Importante ressaltar que os pais de Ferreira não eram circenses, mas, com a morte de sua mãe, seu pai foi para o circo da família Ozon, onde sua irmã trabalhava. Uma vez no circo, passou a viver os processos de socialização, formação e aprendizagem típicos desses artistas, participando de todas as atividades como as demais crianças: ensaiando números, aprendendo como realizar diversas funções em um circo, e auxiliando nos trabalhos de todo modo possível.

⁵¹ Outra denominação para contorção.

1.3.2. Artistas-docentes formados em escolas de circo ou nos esportes

Entrevistei, também, os artistas-docentes Edson Silva e Alexandre Souto. Edson Silva⁵² formou-se em 1986⁵³ na primeira turma da ENCLO, tendo experienciado esse primeiro momento em que a pedagogia circense voltou-se para espaços e pessoas fora da vivência itinerante transformando-se de maneira significativa, mas ainda seguindo muitos preceitos empregados nas lonas. Edson Silva vem contribuindo, desde então, na elaboração e reelaboração de recursos de ensino-aprendizagem, criação e performance produzidas por circenses especialmente na ENCLO, onde é professor desde 1985⁵⁴. Alexandre Souto foi atleta de trampolim acrobático (cama-elástica), aparelho com o qual deu entrada no universo circense. Souto passou a participar de grupos, espetáculos e shows, sempre unindo a acrobacia com a comicidade trazendo, também, sua vivência no esporte de alto rendimento tanto para suas performances quanto para suas práticas artístico-pedagógicas.

Alexandre Souto (Ponta Porã, 1970) ex-ginasta de trampolim, acrobata circense, palhaço, docente e diretor de espetáculos. Participou do *XXI Festival Mondial du Cirque de Demain* em 1998 (França), recebendo a medalha de bronze pelo número de cama-elástica. Participou de trabalhos em grupos como os *Irmãos Brothers*, *Aeroloucos*, *Lumini* e *Circo em 5*. Foi professor da ENCLO entre 2013 e 2022.

⁵² Entrevista realizada em 2019 em parceria com Rafael Gonçalves, Julia Franca e Fernando de Mamari.

⁵³ Silva, como é conhecido, lembra que sua turma foi a primeira experiência nesse modelo de ensino na ENCLO e uma das primeiras no Brasil. Na entrevista, menciona que teve uma formação básica de dois anos (1982-1984), mas que ficou mais dois anos para se especializar, finalizando seu curso em 1986.

⁵⁴ Edson Silva começou como monitor contratado. Pouco após sua formatura, em 1986, passou a ser professor efetivo na ENCLO.

Imagem 10

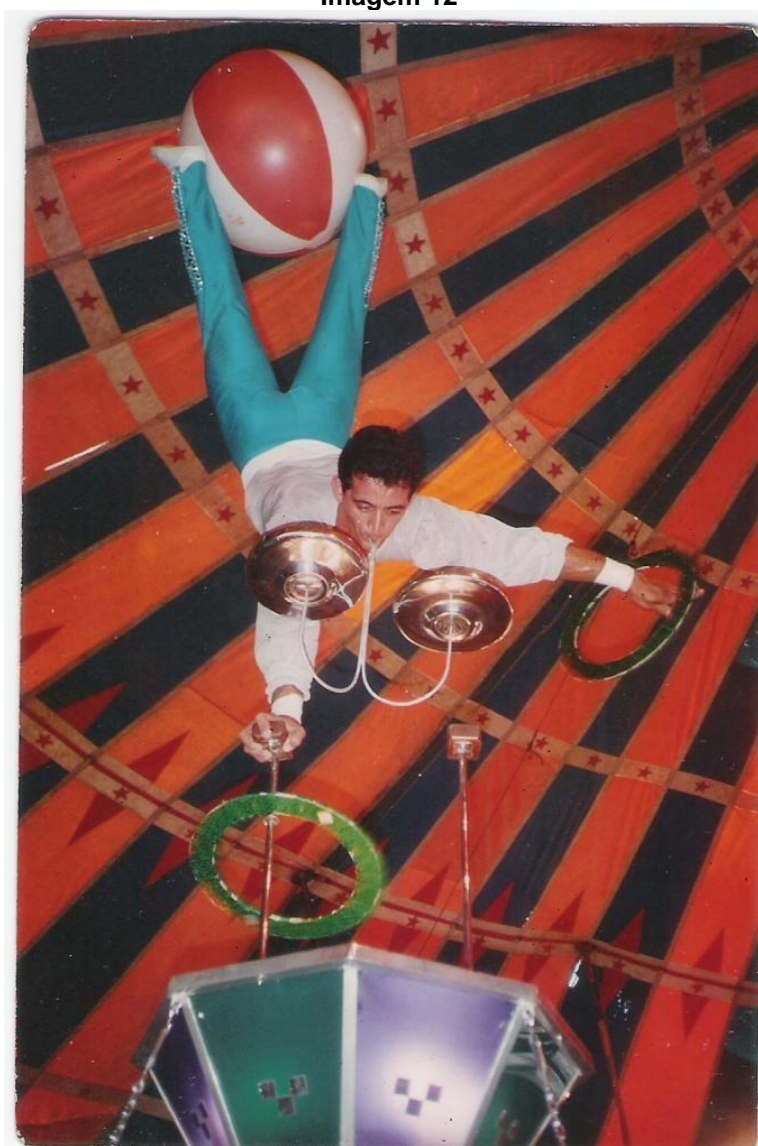
Alexandre Souto em apresentação de cama-elástica com o grupo *Irmãos Brothers* no *Circuito de Vôlei de Praia do Banco do Brasil* no Rio de Janeiro. 2000. Fonte: acervo pessoal do artista.

Imagem 11

Alexandre Souto em entrevista para Alex Machado. 2022. *Frame* de vídeo realizado pelo autor.

Edson Pereira da Silva (Rio de Janeiro, 1971). Acrobata, paradista, icarista. Trabalhou em diversos circos como *Circo Bartholo*, *Circorama*, *Fratellini*, *Garcia* e *Spacial*, além da *Cia Up Leon* em parques temáticos na Alemanha, Suécia e Finlândia. Foi da equipe que ensaiou o número de cama-elástica ganhador de medalha no *XXI Festival Mondial du Cirque de Demain* (França) em 1998. Com Leon Schlosser formam a dupla *O Tempo*, participando de espetáculos, eventos e programas de TV no Brasil e no exterior⁵⁵.

Imagem 12



Edson Silva em apresentação no *Circo Ozon* no Rio de Janeiro. Acervo pessoal do artista.

⁵⁵ O link disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tMKYM6Ug9OA> (acesso em 18/11/2021) traz uma apresentação da dupla no programa *America's Got Talent*, em 2019.

Imagem 11



Edson Silva durante entrevista realizada na ENCLO por Alex Machado, Julia Franca e Rafael Gonçalves. *Frame* de vídeo realizado pelo autor.

Souto também faz menção a uma essência do circo quando analisa dificuldades que observa na realização dos projetos de pesquisa discente na ENCLO, assim como na criação e performance em números e espetáculos profissionais. Para ele, um dos pontos dessa essência está ligado a um conceito importante que outros entrevistados, sobretudo os da itinerância, mencionam com frequência: agradar ao público. Souto diz que antes de ter uma satisfação pessoal, a/o artista deve entender qual o público a que está se dirigindo e levar entretenimento. Outros elementos, como uma possível mensagem que o trabalho poderia vir a transmitir seriam, para ele, menos importantes:

Não tem “Eu quero”, tem que ser para o público, tem que agradar o público. [...] Lógico, você vai acabar fazendo uma coisa que te satisfaz, pensando no público, porque é uma troca. Você agrada o público e eles vão te agradar em volta. Acontece muito de a gente ter uma criação “Ah, porque eu quero isso”, porque a gente sabe que tem gente que faz número para outro artista ver, e não para o público. É uma forma de pensar também. Mas eu acho que a essência do circo é entretenimento, a gente tem que entreter. [...] Por isso que eu sou meio assim de “Ah, mandar mensagem, não sei que...” porque às vezes não precisa, a pessoa não quer receber mensagem, ela quer só [se] entreter. Depende muito d’aonde você esteja. Eu acho que tá muito, tá exagerado essa história de mandar mensagem [...] A essência, para mim, a essência é isso. A essência é: d’aonde a gente veio? Eu acho que a gente tá saindo d’aonde veio. Eu, hoje em dia, eu vejo - hoje em dia não, já há um tempinho - eu vejo espetáculo circense sem palhaço [FAZ UMA EXPRESSÃO DE ESPANTO], sem uma perna-de-pau... sem circo!

Sem circo, mais teatral... Ok, bacana, pode ser. Mas isso não é essência do que a gente faz, o que dá o nome circo. (Souto, 2022, 15'25" – 17'16")⁵⁶

Além do conceito de agradar, outro aspecto que aparece como pertencente à essência na fala de Souto é o repertório de movimentos, aparelhos e demais elementos que constituiriam um fazer circense. Esses mesmos referentes são mencionados pelos entrevistados da itinerância, o que mostra certa congruência, neste aspecto, entre esses circenses de diferentes origens formativas e com diferentes experiências no mercado.

É interessante observar como a ideia de uma essência circense surge espontaneamente nas falas dos diferentes entrevistados e como expressam, de maneira similar, sobre o que a consistiria. Retomarei essa análise no capítulo 2 ao analisar alguns fatores que podem ter contribuído para as transformações nos processos de aprendizagem/criação/performance entre a itinerância e as escolas de circo, e como ideia de agradar estaria presente como parte da metodologia de ensino e dos processos de criação.

As entrevistas com Edson Silva e Alexandre Souto contribuíram também para agregar informações aos levantamentos realizados que originaram esta pesquisa, sobretudo em relação às avaliações que ambos fazem das dificuldades observadas nos processos de criação e performance das e dos artistas-estudantes da ENCLO, assim como de profissionais do campo circense. Ao avaliar se esses trabalhos conseguem transmitir plenamente o que desejam, Souto diz que:

Às vezes você quer mandar uma... quer fazer com que a pessoa entenda o que você quer dizer de uma forma que não ficou nem clara para você e nem para ele. Então eu prefiro deixar a pessoa interpretar. Às vezes essa interpretação não se passa para o público. (Souto, 2022, 23'21" - 23'43")

A fala de Souto corrobora com a percepção que tenho ao assistir alguns números e espetáculos, especialmente quanto aos meios utilizados para transmitir elementos narrativos. Por vezes, há um excesso de informações a serem veiculadas que não se tornam claras no discurso corporal circense e nos demais recursos cênicos apresentados – ou, por vezes, não se sustentam ao longo da apresentação dos truques. Questões como a análise de movimentos a serem selecionados e que

⁵⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CKKdKQJNEMc>.

comporão o número, as qualidades expressivas trabalhadas sobre o repertório e o emprego de outras técnicas interpretativas e/ou coreográficas precisam ser abordadas com mais intensidade a fim de contribuírem nos processos de criação e performance.

1.3.3. Sobre as entrevistas

As entrevistas foram feitas de modo semiestruturado/semiorientado (Queiroz, 1991) seguindo princípio de entrevistas temáticas, ainda que bastante atravessadas por aspectos de história de vida (uma vez que era com base nos relatos e fatos pessoais que os temas eram abordados) (Alberti, 2013; Queiroz, 1991). Os roteiros tinham poucas perguntas que entremeavam as histórias e experiências pessoais com as opiniões sobre formação, criação e performance circenses tanto nos processos que as/os entrevistadas/os vivenciaram quanto nos que orientam. Também relataram suas impressões sobre espetáculos ou números que assistem. As questões apresentadas serviram de estopim para que pudessem discorrer livremente sobre esses e outros temas que trouxeram. Este recurso gerou uma grande quantidade e rica diversidade de dados que puderam ser aprofundados com outras perguntas surgidas nas interações, não se limitando, assim, às pautas previamente elaboradas. Todas as entrevistas e demais documentos audiovisuais estão com links para acesso disponíveis nas referências da dissertação e ao longo do texto, e suas transcrições estão nos anexos deste trabalho. Importante notar a riqueza narrativa, gestual e expressiva que as/os entrevistadas/os apresentam durante os depoimentos - posso dizer, performam.

Por uma questão de respeito linguístico aos participantes e melhor fluência do texto, não utilizarei a expressão *sic* nas citações diretas das fontes orais, assim como não farei correções de português ou de coloquialidades. Esta opção se respalda em trabalhos como o realizado pelo conselho editorial de *Casa de Alvenaria* de Carolina Maria de Jesus (2021). Essa equipe, formada por Amanda Crispim, Conceição Evaristo, Fernanda Felisberto, Fernanda Miranda, Raffaella Fernandez e Vera Eunice de Jesus, tomou como premissa respeitar a forma de escrita da autora, sem correções em sua ortografia ou de outras ordens que interfeririam na expressividade de seus escritos, na sua construção literária com forte base na oralidade mas, principalmente, na sua identidade. Em uma cartilha

escrita para professores do ensino básico sobre a obra de Carolina Maria de Jesus, as autoras afirmam que “Não há nada mais colonial que o hermetismo da falta de comunicação pela linguagem.” (2021, p.4.)⁵⁷.

Escolhi trabalhar com relatos orais por se tratar de um recurso para levantamento de dados pertinente ao modo de produção e transmissão de saberes característicos desses artistas: a oralidade. Tonet (2013) afirma que é o objeto ou tema (e, no caso, os sujeitos) estudados que indicam as escolhas e procedimentos metodológicos para lidar com as informações que trazem, considerando “seu modo próprio de ser” (2013, p.112). Para as/os circenses a oralidade é método, identidade, forma de produção e transmissão de saberes, sendo a memória e a expressão oral tão ou mais importantes que outros meios de registro. Erminia Silva, ao analisar os métodos de ensino de circenses itinerantes com atuação até a década de 1950, afirma que

As técnicas, aprendidas por meio dos ensinamentos de um mestre circense, eram a preparação para o número, mas continham, também, os saberes herdados dos antepassados sobre o corpo e a arte. A transmissão oral das técnicas pressupunha um método, ela não acontecia por acaso, mesmo que não seguisse nenhum tipo de cartilha. (2007, p. 95).

A tese de doutorado de Pedro Eduardo Silva (2021) baseia-se na ética e na tradição oral de circenses como premissa epistemológica dessas/es artistas e seus modos de produção do trabalho. O autor analisa como diferentes modos em que a oralidade se manifesta e se transforma em novas tradições diante das relações entre artistas, no ensino para as novas gerações, na criação de números, nas interações entre artistas e as pessoas das localidades em que os circos se instalam mas, especialmente, como método de transmissão ou construção de saberes.

Para trabalhar com os relatos desses artistas-docentes estou recorrendo à princípios e técnicas da história oral para abordagem e análise de entrevistas, como propõem Alberti (2013) e Queiroz (1991) – ainda que a dissertação aqui apresentada não pretenda ser um trabalho de ou sobre história oral. Alberti (2013) aponta que

A história oral pode ser empregada em diversas disciplinas das ciências humanas e tem relação estreita com categorias como biografia, tradição oral, memória, linguagem falada, métodos qualitativos, etc. Dependendo da orientação do trabalho, pode ser definida como *método* de investigação

⁵⁷ Disponível em

https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/GuiaProf_De_maos_dadas_com_Carolina_Maria_de_Jesus.pdf. Acesso em 26/06/2022.

científica, como *fonte* de pesquisa, ou ainda como *técnica* de produção e tratamento de depoimentos gravados. (2013, p.24, destaques do original)

A pesquisa percorreu os três âmbitos mencionados pela autora, mas utilizei a história oral especialmente enquanto técnica para a coleta e tratamento dos depoimentos a partir das entrevistas realizadas. As indicações na obra de Alberti contribuíram também para reafirmar algumas escolhas feitas durante a pesquisa quanto ao modo de produzir as entrevistas como, por exemplo, os registros em vídeos ao invés de áudios⁵⁸, a fim de documentar as ricas corporeidades das/dos entrevistadas/os e toda as informações que carregam para além das palavras. Essa opção visa, também, ampliar a noção de oralidade, uma vez que os vídeos registram o importante papel da gestualidade na produção e, especialmente, na transmissão de saberes entre circenses.

Outro recurso indicado por Alberti e por Queiroz é o cotejamento das informações fornecidas nas entrevistas – feito tanto entre as diferentes entrevistas produzidas para a pesquisa, quanto destas com outros registros (orais, de imprensa ou documentos oficiais). Estes dados coletados também foram apreciados à luz das obras da historiadora Erminia Silva (2009, 2007), que trazem análises sobre os modos de produção, transmissão de conhecimento e de criação artística dos circenses itinerantes até a década de 1950 (período em que as/os aqui entrevistados da itinerância se formaram e atuaram nas lonas). A autora entende que essas e esses artistas não distinguem seus processos de socialização, formação e aprendizagem que, por sua vez, fomentam seus meios de criação do espetáculo, conforme foi também observado nas entrevistas.

1.4. Relatos de outros artistas

Para complementar os dados produzidos e para cotejamento das informações obtidas nas entrevistas que realizei, como propõem Alberti (2013) e Queiroz (1991), utilizo outros relatos e entrevistas que levantei como, por exemplo, os depoimentos de diversas/os artistas apresentados no *Seminário Internacional Circo em Rede*⁵⁹, a

⁵⁸ Apenas a entrevista de Carlos Tangará e a entrevista realizada em 2019 com Pirajá Bastos foram registradas em áudio por problemas técnicos ocorridos durante a gravação.

⁵⁹ Disponível no canal <https://www.youtube.com/channel/UChYTQoITwdMICQOmVzJJyiw>. Acesso em 10/08/2021.

entrevista de Luiz Olimecha dada à *Fonte*⁶⁰ (2006), e os depoimentos de Bruno Edson para os documentários produzidos pelo *Festival Internacional de Circo de São Paulo* (2021)⁶¹ e pelo *Centro de Memória do Circo* (2014)⁶², entre outros materiais jornalísticos, filmes e demais formas de registros.

O *Seminário* foi um evento que produzi entre setembro e dezembro de 2020 com Gabriel Beda (circense e ator, mestre pelo PPGAC-UNIRIO) e Julia Franca (circense e bailarina, doutoranda do PPGArtes-UERJ e professora da faculdade de dança da UFRJ) sob a orientação das professoras Dra. Enamar Ramos (PPGAC-UNIRIO) e Dra. Lilian do Valle (PPGArtes-UERJ) em uma parceria entre essas universidades. A proposta do evento foi realizar atividades como mesas de debates, oficinas e apresentações virtuais⁶³ – todas trazendo uma diversidade de temas importantes para o campo circense, como formações, palhaçaria, dramaturgia circense, circo latino-americano e processos de criação e performance, entre outros. Por meio deste seminário foi possível discutir e coletar informações relevantes sobre algumas das pautas propostas nesta dissertação e que estarão aqui presentes nos argumentos tecidos ou em menções pontuais.

1.5. Sobre Influências e Referenciais Artísticos dos/as Entrevistados/as

As produções circenses vêm se transformando de maneira considerável desde a abertura das escolas de circo e, especialmente, a partir dos anos 1970. É característica do circo o forte e constante diálogo com as diversas manifestações artísticas e sociais nas diferentes contemporaneidades ao longo de sua história (Lopes, Silva, E. 2018). A variedade de estilos, a amplitude nos modos de produção e as diferentes propostas de fruição que todas as artes vêm experimentado nas últimas décadas também são observadas no campo circense. Com isso, artistas, grupos e companhias estabelecem novas referências por meio de seus trabalhos a cada momento, proporcionando interações (e, por vezes, choques) com as anteriores.

⁶⁰ Disponível em <https://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/attachment/200607131262-larga/?action=edit>. Acesso em 08/05/2021.

⁶¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0zseerWn1NI>. Acesso em 05/09/2021.

⁶² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QVp55ZGJ1F4&t=1081s>. Acesso em 05/09/2021.

⁶³ O evento foi realizado totalmente on-line em virtude da pandemia de COVID-19.

Quando perguntados sobre suas referências estéticas, influências e os seus processos de criação, os artistas-docentes Ângela Cerícola (de família circense) e Edson Silva (primeira geração de circenses fora das lonas no Brasil) responderam:

No começo, o processo de criação do número passava pelo que a gente via. Eu via minha tia fazendo aquela caída⁶⁴ assim, aquela assim, até a sequência a gente queria imitar no começo [RISOS]. A mesma sequência: ela cumprimentava assim, com a mão para cima, você acabava querendo **reproduzir** o que você achava que recebia muito aplauso. “Ai, nossa, mas ela faz o maior sucesso... eu quero ser igual a ela!” E aí você queria imitar igualzinho. Aí depois, com o tempo, eu acho que naturalmente você vai buscando a sua identidade. Como não tinha tecnologia, não tinha nada, você ia nos outros circos - que era o nosso passeio preferido, assistir outros artistas, outros modos de produção de espetáculo. Quase mais ou menos igual, mas algumas coisas mudavam. [...] Essa era a principal referência. Primeiro a sua família no picadeiro, em segundo lugar você ir em outro circo e assistir⁶⁵. (Cerícola, 2020, 50’57” – 52’23”, destaque dada na fala original).

Olha, eu gosto muito do *Ringling*⁶⁶. Eu vi muita coisa linda no *Ringling*. É um circo totalmente tradicional. Mas eu vi coisas absurdas no *Ringling*. Eu vi artistas maravilhosos no *Ringling*, e isso não tem, não tem preço! Agora, os outros circos é uma mistura enorme de ginastas, de... teve uma mistura no circo, e eu não sei se essa mistura fez bem pro circo. (Silva, E.P. 2019, 26’20” - 26’55”)⁶⁷

Alguns pontos podem ser observados nessas falas: a família como primeiro referencial; outros circos com produções não muito distintas entre si; um estilo identificado como “tradicional”; um espetáculo sem “mistura” indicando, mais uma vez, a noção de uma essência circense. Não foram mencionados, por exemplo, outras manifestações como o cinema, o teatro ou o rádio – embora todas estivessem, de alguma maneira, inclusas nesses espetáculos⁶⁸. Não se pode dizer

⁶⁴ Caída, ou queda, são truques de acrobacias aéreas em que as/os artistas lançam seus corpos em direção ao chão, mas terminam a trajetória suspensos por alguma parte do corpo. São movimentos que remetam à noção do risco enquanto elemento estético e de fruição, dando à plateia a sensação de que a/o artista está em perigo durante sua apresentação.

⁶⁵ A obra de Avanzi, Tamaoki (2004) sobre o *Circo Nerino* possibilita uma forte experiência imagética sobre o tipo de espetáculo e o modo de produção que Cerícola menciona.

⁶⁶ *Ringling Brothers and Barnum & Bayle Circus* era considerada a maior empresa circense do mundo, com três lonas (Azul, Vermelha e Dourada) que circulavam pelos Estados Unidos por via férrea. Seus espetáculos grandiosos, com três picadeiros simultâneos, são o ícone do estilo que Edson Silva chamou de tradicional, conhecido também por circo clássico. Daniel (2008) apresenta um estudo com rico acervo visual sobre o circo estadunidense entre 1870 e 1950 no qual o *Ringling Bros.* é dos mais citados. Seu estilo e modo de produção perdurou pelas décadas seguintes, e é avaliado como uma das possíveis causas da falência da empresa, que fez seu último espetáculo em maio de 2017 após mais de 100 anos de atividades. Há uma previsão de retorno do *Ringling* para 2023, mas agora sem os icônicos animais na programação – elemento marcante em toda a sua trajetória.

⁶⁷ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=06ZCM2nPCr4&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=21.

⁶⁸ Além do próprio circo-teatro, outra manifestação dessas referências vindas de outras artes é a transladação, que consistia em adaptar filmes para o formato teatral. Pedro Silva (2021) apresenta

que essas/es artistas não tivessem outras inspirações além do circo, mas são notáveis o destaque e a valorização que dão para as produções de seu próprio campo.

Já nos pré-projetos e projetos de pesquisa discentes da turma 2017-2019 da ENCLO, por outro lado, é possível observar uma valorização de suas práticas por meio de uma diversidade de referências e interesses, oriundos de campos como a filosofia, a sociologia, ou educação física entre outros – além da recorrente menção à utilização da dança e do teatro enquanto metodologias organizadoras dos processos de criação, como no trecho a seguir:

Junto às técnicas circenses serão utilizadas outras linguagens artísticas como a dança e o teatro com o fim de se criar uma dramaturgia híbrida para a construção cênica tornando-a mais rica. [...] A pesquisa artística tem o papel de conectar as pesquisas técnicas de forma poética colocando as técnicas circenses à serviço da dramaturgia cênica, ou seja, utilizar a técnica por si mesma para contar uma história⁶⁹. [PrP1, 2017]

Como analisado anteriormente, é possível notar o uso de “técnicas circenses” ao invés de circo ou artes circenses. Aqui, a inteireza do fazer circense é condicionado aos seus elementos técnicos que estariam “à serviço” de uma dramaturgia. O que conduziria e arremataria a criação não seriam os procedimentos próprios do circo que, segundo Kann (2016), deveriam ser orientadores desse processo, mas sim aqueles trabalhados por outras artes da cena. O artista e dramaturgo propõe que os elementos que identifica como fatos técnicos⁷⁰ do circo (o repertório, a relação artista-aparelho, as demandas biomecânicas para execução dos movimentos, entre outros) deveriam ser investigados enquanto metodologias para os processos de criação e forneceriam as bases para a fruição e uma dramaturgia eminentemente circense, distinta de uma dramaturgia de cunho mimético oriunda do teatro e que procura contar uma história por meio do repertório.

Essas diferenças não se aloca especificamente entre professoras/es versus alunas/os. Muitas/os docentes compartilham de interesses e influências como os apresentados pelas/os discentes, e vice-versa. Essas influências diversas aparecem

diversos relatos de artistas que trabalharam em espetáculos que tinham no roteiro peças transladadas. Outro exemplo é apresentado por Avanzi, Tamaoki (2004) quando mencionam que o *Circo Nerino*, em determinado momento, passou a retransmitir estações de rádio, cobrando ingressos para que o público pudesse ouvir essa então nova mídia.

⁶⁹ Não serão mencionados os nomes nem identificados os gêneros das/dos alunas/os, por questões de privacidade. Os pré-projetos serão identificados com a sigla PrP e os projetos de pesquisa com a sigla PP. Os numerais servirão para diferenciar um/uma aluno/a de outro/a.

⁷⁰ *Technical facts*, no original.

nas falas, textos, atividades letivas e nos trabalhos apresentados tanto de professores quanto de alunas e alunos.

1.6. A Escola Nacional De Circo Luiz Olimecha – ENCLO

Fundada em 13 de maio de 1982 no Rio de Janeiro, à época chamada Escola Nacional de Circo, foi um projeto que Luiz Olimecha, em 1975, levou à Orlando Miranda, então presidente do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Naquele momento, o SNT estava sendo transformado em INACEN⁷¹ (Instituto Nacional das Artes Cênicas), e Olimecha foi convidado para chefiar o Serviço Brasileiro de Circo (Santos, 2016). Pela primeira vez, a categoria circense teria representatividade e um setor próprio em um órgão federal da cultura onde, então, ocorreram os primeiros trâmites e debates sobre a criação da Escola. O projeto arquitetônico foi de Marcus Flaksman e Carlos Pini. Localizada na Praça da Bandeira, mais especificamente no antigo Matadouro Público⁷² do qual mantém ainda um dos pórticos tombado pelo INEPAC⁷³. Com a transferência do matadouro para Santa Cruz em 1881, o terreno tornou-se um local recorrente para montagem de circos – fator de impacto simbólico relevante quando houve a menção de sua cessão para instalações da ENCLO. Ângela Cerícola (2020) lembra que seu avô, o palhaço Pão-de-Lot, fez dupla com Oscarito cantando em apresentações num circo lá montado. Walter Carlo (2017) relata que sua mãe gostava de assistir os dramas do *Circo-Teatro Dudu*, que era armado também na Praça da Bandeira.

À época em que o projeto foi formulado, o local era uma garagem do Ministério da Cultura e Educação (MEC) e, após solicitação de Orlando Miranda, foi cedido pelo então ministro Ney Braga para as instalações da ENCLO. Orlando Miranda conta no documentário *Dossiê Escola Nacional de Circo: 25 anos de*

⁷¹ Posteriormente, o INACEN foi fundido com outras instituições formando a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE).

⁷² Também foram encontradas referências ao estabelecimento como Matadouro Imperial de São Cristóvão, Matadouro Público de São Cristóvão (Ferreira, Borsani, 2019) e Matadouro da Cidade (INEPAC, s/d). Tratava-se de local de abate de animais para consumo. A propriedade, então pertencente ao vereador Joaquim José de Siqueira na localidade conhecida como Chácara do Curtume, foi desapropriada para este fim em 20/12/1845. As instalações do matadouro começaram a ser construídas em 1846 e inauguradas em 01/09/1853.

⁷³ Instituto Estadual de Patrimônio Cultural (processo e-18/001.050/99).

pedagogia no picadeiro (2008)⁷⁴ que, apesar da concessão, havia interesses que não permitiam a desocupação e instalação da Escola. Kronbauer (2016) traz em seu estudo diversos relatos e reportagens sobre problemas burocráticos, financeiros e incidentes que quase impediram a realização do empreendimento. No documentário mencionado, Orlando Miranda lembra que Luiz Olimecha chegou a colocar tratores no local e passou a demolir, por conta própria, algumas estruturas, até que a garagem fosse desativada e começassem, de fato, as obras.

A criação de uma escola era uma ideia já acalentada por Olimecha e outros circenses. A primeira reunião para discutir amplamente o projeto, em 1977, contou, além de Miranda e Olimecha, com Rui Bartholo, circense e proprietário do *Gran Bartholo Circus*, um dos mais prósperos do Brasil na época, demonstrando o interesse artístico e empresarial no empreendimento. Em entrevista à Sérgio Fonta (2009), Luiz Olimecha comenta que seu tio Raul Olimecha, autor de *Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica*⁷⁵ (1933), já propunha em seu livro a criação de uma escola de circo.

Escolas de circo profissionalizantes estavam sendo abertas na Europa e nas Américas no decorrer do século XX. A primeira foi fundada em 1927, na Rússia. Em seguida, surgiram escolas na Alemanha (1951) e Espanha (1963). Em 1974, é aberta a primeira de várias escolas de circo na França, a Académie Fratellini. Nesta década houve um forte investimento do governo francês na criação de escolas, na formação de grupos e produção de espetáculos (Levers, Leroux, Burt, 2020; Duprat, 2014). Em 1979, era inaugurada em São Paulo a Academia Piolin⁷⁶ de Artes Circenses, a primeira escola de circo na América Latina.

Mas o caso da ENCLO possui uma particularidade: ela viria para atender os circenses de lona que, naquele momento, passavam por uma fase delicada⁷⁷. A partir dos anos 1950, muitos deixam de transmitir seus saberes para as gerações

⁷⁴ Direção e roteiro de Amaralina Fagundes, Daniel Elias, Maira Aggio, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L1j1GZNfuhw>. Acesso em 28/06/2022.

⁷⁵ Lopes, Ehrenberg e Silva (2021) analisam essa obra em artigo. Lopes (2019), aborda mais extensivamente o livro de Olimecha em sua tese.

⁷⁶ Para ver mais sobre a Academia Piolin, consultar o blog produzido pela pesquisadora Emanuela Helena <https://academiapiolin.wordpress.com/>. Acesso em 29/07/2021.

⁷⁷ A Academia Piolin de Artes Circenses também tinha como propósito inicial atender circenses da itinerância. No entanto, pelos mesmos motivos que viriam a ocorrer com a ENCLO, foram as pessoas da cidade de São Paulo e arredores que, em sua maioria, nela ingressaram e permaneceram até seu fechamento, em 1983, por falta de investimentos públicos para sua manutenção (uma vez que a responsabilidade financeira do projeto era do Governo do Estado de São Paulo).

mais novas, interrompendo um ciclo ancestral de manutenção de sua arte. Esse rompimento no modelo de formação de artistas passou, a partir dos anos 1970, a causar impactos na produção dos espetáculos (Silva, E., 2009).

No entanto, desde o início, essas/es circenses sentiram dificuldades financeiras e organizacionais para manter suas filhas e filhos residindo longe das localidades onde os espetáculos estavam. Além disso, as/os jovens eram (e são) parte da equipe de trabalho dos circos, logo, sua ausência interferiria no rendimento dessas famílias. Havia, ainda, por parte de muitas/os artistas, um estranhamento quanto a uma escola que ensinasse circo. Para tais, circo se aprendia com a família, sob a lona, pela vivência e observação diária dos espetáculos, e na itinerância. Ângela Cerícola relata que no período em que participou do programa de reciclagem da ENCLO,⁷⁸ entre 1984 e 1986, apenas ela e mais dois alunos, integrantes do curso regular, eram circenses de lona⁷⁹. Alguns artistas e seus filhos frequentavam a Escola em curtos períodos de aulas e apresentações apenas quando seus circos estavam instalados em bairros ou cidades mais próximas.

Com isso, a lona da ENCLO foi, desde o seu primeiro dia, tomada por jovens de diversas partes e estratos sociais do Rio de Janeiro (e, logo, de outros estados e países). Alguns eram jovens artistas do teatro, da dança ou da música, outros vinham da capoeira, enquanto outros não tinham relação com as artes. Em entrevista a Kronbauer (2016), Delisier Rethy, professora desde a fundação da

⁷⁸Reciclagem é o nome dado ao programa de residências artísticas oferecido pela ENCLO voltado para circenses profissionais que buscam aprimorar suas performances ou aprender números e modalidades não disponíveis em suas localidades de origem. O objetivo é proporcionar uma formação continuada e a diversificação das atividades exercidas pelas/os artistas para melhor inserção no mercado. O programa também é aberto para projetos de pesquisas artísticas onde se desenvolviam, por exemplo, novos aparelhos ou estudos para a criação de números. Usualmente era oferecido por três meses renováveis por mais três, mas não era incomum que muitas/os participantes ficassem mais tempo (como Ângela Cerícola). As/os discentes da reciclagem participavam das mesmas aulas e das mesmas atividades do curso regular, com uma carga-horária mínima estipulada pela coordenação pedagógica caso a caso e com processos de avaliação específicos. Atualmente, é oferecido de modo pontual fora do cronograma do curso técnico. Com o tempo, a reciclagem passou a receber também artistas de outras áreas que buscavam conhecimentos circenses para serem utilizados em seus trabalhos. Foi por meio da reciclagem que fiz meu primeiro ingresso na ENCLO, antes de entrar para o curso regular.

⁷⁹ Ângela menciona em conversa posterior à entrevista os nomes de Laura Marques e de Alexandre Ozon, - este cujos pais, Delisier Rethy e Edvar Ozon eram professores na instituição. Averiguando com outras fontes, levantei que outro filho do casal, Rico Ozon, também foi aluno no mesmo período. Possivelmente outros discentes vindos de famílias circenses passaram pela escola nesse momento, especialmente na reciclagem. Todavia, a pouca participação dos itinerantes, especialmente no programa de formação, se manteve ao longo dos anos e está debatida na literatura, como em Lopes, Silva, Bortoleto (2020).

Escola até os dias de hoje, conta que nos primeiros anos muitos pais e mães inscreviam suas crianças por não terem onde deixá-las durante seus contraturnos escolares⁸⁰. Esse novo público vinha com referências, necessidades e objetivos distintos de seus professores e professoras (todes artistas itinerantes com mais de 30 anos de picadeiro). E esse choque foi crucial para as transformações que viriam a ser realizadas em todas as instâncias no campo circense no país.

Luiz Olimecha e Ana Cristina Simões (Toquinho), formada na primeira turma da ENCLO em 1986 e esposa de Luiz, comentam em entrevista à Fonta (2009) as particularidades e dificuldades enfrentadas pelo professorado nos primeiros anos da Escola. Essas/es artistas-docentes tiveram que adaptar suas metodologias de ensino, formuladas para atender as especificidades do modelo de espetáculo em vigência até então nas lonas e aplicadas em âmbito familiar num universo que não distinguia seus processos de socialização, formação e aprendizagem (Silva, E., 2009). Esse conceito, formulado por Erminia Silva, compreende o modo imbricado em que esses processos ocorriam entre circenses da itinerância:

No caso do circo, a vida dos que vivem “debaixo da lona” possui uma característica singular, pois é sempre um viver comunitário. Sua estrutura básica é de agrupamento de famílias, que vivem e trabalham no mesmo local. Nessa relação de vida e trabalho, as famílias “tradicionais” transmitem todo o aprendizado do ofício, através do que foi aprendido, por sua vez, com seus antepassados. [...] O aprendizado, tanto o da vida como o de ser artista, ocorria no próprio local em que se vivia e trabalhava; assim é a construção social de um processo de trabalho específico, o trabalho circense. Sua especificidade reside no fato de que, além de ter uma dimensão individual, constitui um processo de formação e capacitação ao mesmo tempo grupal e familiar. (2009, p.30-31. Destaques do original).

A ENCLO foi ocupada por pessoas que antes não poderiam participar dos processos de formação e de trabalho nesse campo, até então restrito a quem nascesse nas dinastias circenses ou que se incorporasse integralmente ao seu modo de produção e de vida⁸¹. Esses novos sujeitos, com vivências diferentes das/dos artistas de lona, demandaram meios de ensino-aprendizagem igualmente diferenciados dos até então utilizados. Além disso, muitos desses novos circenses

⁸⁰ Caso dos irmãos Renata, Lurian, Wanderson e Washington Duarte, todos formados na ENCLO com carreiras bem-sucedidas como artistas e professores.

⁸¹ Os documentários/entrevistas *Mestres Circenses: Bruno Edson* e *Documentário Homenagem a Bruno Edson* apresentam o relato deste artista sobre como deixou sua família e o trabalho que já realizava, ainda criança, para se integrar totalmente à vida circense. O mesmo ocorreu com Antenor Ferreira, citado anteriormente. Vídeos disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=QVp55ZGJ1F4> e <https://www.youtube.com/watch?v=0zseerWn1NI> respectivamente. Acesso em 04/09/2021.

não pretendiam aderir aos espetáculos itinerantes, buscando outros meios de inserção de seu trabalho e outras experiências estéticas, o que também passou a exigir novos recursos de ensino, criação e performance que atendessem a uma cena circense em expansão com contornos distintos dos mormente empregados até então.

Ao longo dos anos, os programas de ensino da ENCLO sofreram diversas alterações e adaptações na reelaboração de uma pedagogia circense que exigiu – e ainda exige - um difícil equilíbrio entre as metodologias aplicadas há gerações e gerações nas lonas, as que foram desenvolvidas à medida que diversas escolas (profissionalizante ou não) surgiram pelo mundo, além dos modelos e demandas de ensino institucionalizado aos quais necessitou se adequar⁸². E, claro, os diversos interesses e necessidades de suas/seus discentes que mudam a cada momento, assim como as transformações ocorridas nos modos de produção no campo circense (e no campo artístico como um todo). Para a pesquisa aqui realizada, trato mais especificamente do período a partir de 2012, quando passo a lecionar e dirigir números ou espetáculos na instituição - em especial a partir de 2015, quando foi implantado o novo projeto político-pedagógico em vigor até o momento.

A ENCLO oferecia até 2015 uma formação profissionalizante certificada pelo Ministério do Trabalho, mas que não era reconhecida pelo Ministério da Educação enquanto formação básica. O atual programa educacional tem duração de dois anos com atividades nas manhãs e tardes num total de 2.798 horas/aula. No mesmo ano, houve o reconhecimento enquanto curso de nível técnico subsequente ao ensino médio pelo Ministério da Educação. Esse processo deu-se com a parceria institucional entre a ENCLO e o IFRJ (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - Resolução Conselho Superior nº11, de 02 de abril de 2015). Desde 2015 o ingresso é feito bienalmente no início de cada ciclo, tornando-se um curso seriado - o que permite o acompanhamento mais homogêneo com apenas um grupo discente durante todo o período formativos. (MEC, IFRJ, MINC, 2015). Atualmente, a instituição oferece três programas: a) formação técnico-profissionalizante; b) intercâmbio para estudantes vinculados a escolas de outras

⁸² Zezo Oliveira (2016), ex-diretor da ENCLO, apresenta em artigo as características dos processos de ensino-aprendizagem na instituição e as mudanças nela promovida - em especial no período de sua gestão, entre 2005 e 2013. Dentre elas, a adequação do curso aos parâmetros legais da educação profissional de nível médio-técnico.

localidades do Brasil e do exterior, ou espaços que mantenham o ensino de circo de forma continuada (como projetos sociais ou de iniciação); c) reciclagem/residência artística direcionada a circenses profissionais ou em início de carreira para pesquisa, criação e/ou aperfeiçoamento de números e espetáculos.

1.7. Alunado da ENCLO

Os relatos e os trabalhos cênicos produzidos pelo corpo discente são fontes primárias para essa pesquisa. Além disso, considero também como fonte o convívio direto com minhas alunas e alunos, assim como a observação de outras/os artistas-estudantes em aulas e processos de criação orientadas/os pelas/o demais professoras/es. É preciso notar que na ENCLO docentes e discentes passam diversas horas por dia, todos os dias, ao longo dos dois anos de curso, juntos numa embricada relação de ensino-aprendizagem, o que proporciona um nível de interação intenso e singular comparando-a com outros modelos de formação profissional. Essa forte interação pode promover uma profícua troca de conhecimentos e experiências, fomentando uma produção artística mais rica assim como estabelecendo diálogos sobre os modos de se fazer circo.

Utilizo também os pré-projetos elaborados para ingresso na instituição, assim como os projetos de pesquisa desenvolvidos pela turma 2017-2019 durante o curso. Esses textos, produzidos pelas e pelos artistas-estudantes, possibilitaram averiguar a relação entre o que relatavam, o observado nas aulas, seus objetivos com o curso e os meios que previam ser necessários para realização de seus projetos artísticos.

Os pré-projetos trazem informações sobre experiências anteriores do alunado com o circo, em outras artes e atividades correlatas (esportes ginásticos, capoeira, entre outras); objetivos no curso; modalidades e/ou aparelhos de interesse; e uma primeira sondagem sobre o que gostariam de desenvolver nas atividades de pesquisa circense. Já os projetos de pesquisa foram produzidos no primeiro semestre de curso como parte das atividades obrigatórias desenvolvidas para a disciplina “Projeto de Pesquisa Circense”, na qual cada aluna e aluno apresenta a modalidade, aparelhos, linguagens ou outros temas que gostaria de investigar para a criação de um número individual ou em dupla.

Para um melhor entendimento do perfil discente da ENCLO, realizei um levantamento sócio-artístico-educativo com a turma 2017-2019 quanto a

nacionalidades, naturalidades, idade, etnia, escolaridade, formação e experiências em circo, renda familiar, oferta de atividades circenses nos locais de origem, há quanto tempo fazem circo, atividades físicas e/ou artísticas complementares e realização de atividades remuneradas no circo⁸³. Considerei as/os 60 artistas-estudantes ingressantes em 2017, com faixa etária entre 17 e 32 anos, ainda que nem todos tenham terminado o curso⁸⁴. Consultei fichas de inscrição no processo seletivo, fichas de matrícula, fichas de cadastro do SIGA-EDU (sistema de gerenciamento de dados e acompanhamento educacional empregado pelo IFRJ), o questionário socioeconômico cultural aplicado no ato da matrícula pela secretaria de ensino da ENCLO e os pré-projetos de pesquisa. Esses documentos podem ser acessados pelo corpo docente e houve a liberação da direção escolar para que fizessem parte desta pesquisa. Organizei quadros com uma breve descrição das fontes, o modo de análise e apresentação dos dados, além de comentários dispostos adiante.

Os quadros apresentam a quantidade absoluta para cada resposta e sua porcentagem dentro do total mencionado a fim de apresentar características do grupo 2017-2019. O perfil do alunado da ENCLO contempla parte da diversidade de artistas-estudantes e de profissionais circenses no país, considerando os recortes exigidos pela instituição para ingresso no curso regular⁸⁵. Embora não seja intenção desta pesquisa realizar um trabalho quantitativo ou comparativo dos números levantados, apresento uma breve análise com base nos dados trazidos no artigo de Barreto, Duprat, Bortoleto (2021) sobre espaços formativos de circo no Brasil, na

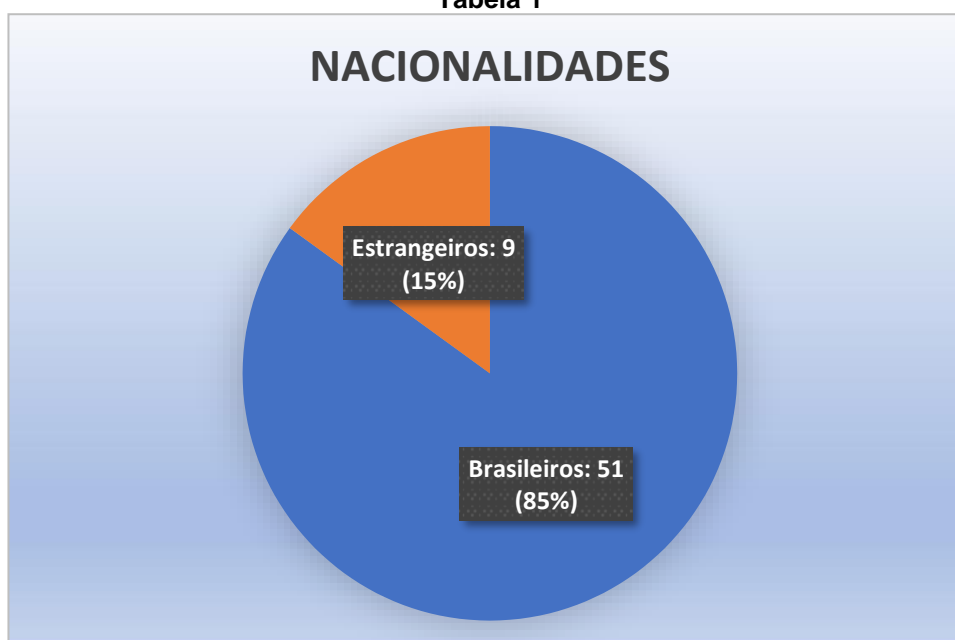
⁸³ O trabalho de Duprat (2014) traz uma entrevista com Zezo Oliveira (diretor da ENCLO entre 2005 e 2013) que fala sobre o perfil de alunas e alunos naquele período. Oliveira menciona o processo de seleção que vigorava quando assumiu o cargo e as mudanças que realizou. Uma das maiores contribuições nesse sentido foi a implementação da *Bolsa Funarte para Formação em Artes Circenses*, que tinha como um dos seus maiores objetivos ampliar o acesso para possíveis interessados vindos de todo o país. Essa ação permitiu não apenas diversificar ainda mais o quadro discente naquele momento, mas também observar as necessidades, características e interesses de cada região nos âmbitos formativos e de produção artística. O edital previa cotas dentre as cinco macrorregiões do Brasil para um curso de iniciação circense com duração de oito meses. O projeto teve três edições (2011, 2012 e 2013) e foi uma das bases que formulou a atual bolsa oferecida para todas/os as/os discentes do programa de formação, agora sem cotas regionais e disponível também para estrangeiras/os.

⁸⁴ Houve, nesta turma, um trancamento por gravidez, três abandonos para assumir contratos de trabalho em circos, três reprovações por faltas, três abandonos de curso e um falecimento.

⁸⁵ Para ingresso no curso de formação a/o candidata/o deve ter completado o ensino médio, o que traz um recorte não apenas educacional, mas também etário. Os demais programas oferecidos pela ENCLO não possuem tal exigência, o que amplia o perfil de participantes nas atividades oferecidas.

Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019 sobre características da população brasileira e no Censo 2010⁸⁶. Tal análise pode contribuir na reflexão sobre algumas questões como, por exemplo, as possíveis causas nos diferentes números levantados sobre os quantitativos de participantes de cada região, a oferta de espaços de ensino circense e o campo de trabalho nessas localidades. Os traços identificados dessas alunas e alunos podem, também, oferecer perspectivas que contribuam na abordagem dos temas trabalhados nesta dissertação. Mas, sobretudo, creio que essa análise contribui para que pesquisadoras/es possam utilizar esses dados em outras investigações que prevejam, por exemplo, mapear o perfil de pessoas em formação circense no país ou pesquisas comparativas entre o alunado de uma escola referência no Brasil com outras escolas pelo mundo.

Tabela 1



Fonte: documentos apresentados na inscrição do processo seletivo ENCLO 2017-2019. Não há limites de vagas estipuladas para estrangeiros.

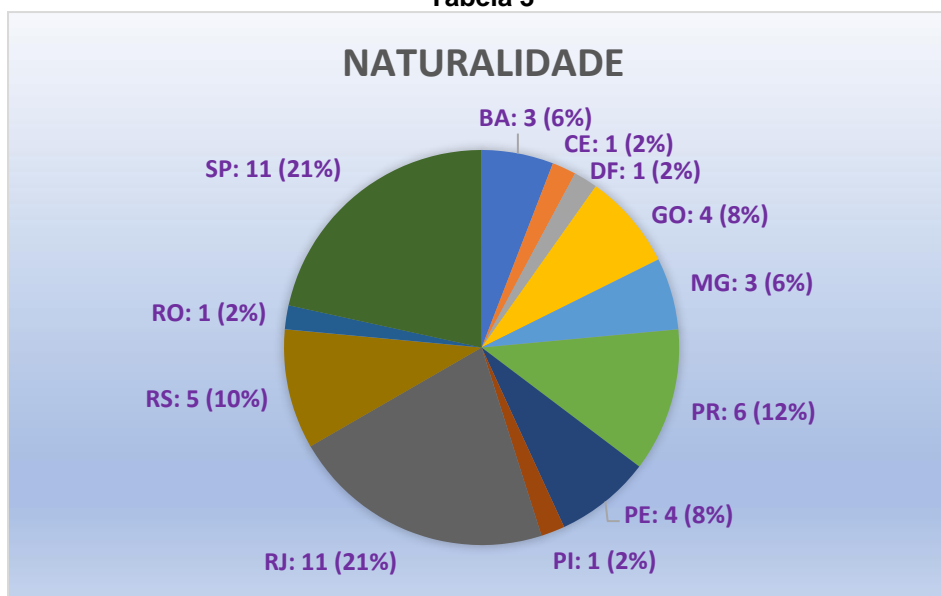
⁸⁶ Não houve Censo em 2020 por conta da pandemia de COVID-19. Em virtude de decisões políticas e da equipe econômica do governo federal vigente à época, o planejamento era para que ocorresse em 2022 após decisão do Supremo Tribunal Federal que determinou sua realização.

Tabela 2



Fonte: fichas de inscrição e documentos apresentados no processo seletivo ENCLO 2017-2019.

Tabela 3



Fonte: documentos apresentados na inscrição do processo seletivo ENCLO 2017-2019.

Ao comparar o percentual de artistas-estudantes da ENCLO vindas/os das diferentes regiões do país com a distribuição de espaços formativos apresentada por Barreto, Duprat, Bortoleto (2021) é possível encontrar similaridades na maior parte dos dados. Os autores consideraram espaços formativos

todos aqueles estabelecimentos que se autodenominam espaços de ensino de circo, sejam eles públicos ou privados, centros culturais, escolas de

circo, projetos sociais, academias, escolas de ensino básico, universidades, cursos livres, entre outros (2021, p.7)".

O referido artigo não contabilizou oficinas, workshops, eventos (como festivais, convenções, mostras, entre outros) nem lonas itinerantes, embora haja ressalva da importância deste último âmbito enquanto mais um espaço de ensino circense. Deve-se levar em conta que todas as alunas e alunos da ENCLO tiveram, em alguma instância, contato prévio com as artes circenses ou práticas que utilizam repertório similar tendo, portanto, passado por algum dos diferentes tipos de espaços formativos abordados no estudo.

Tabela 4

| ESTUDO/REGIÃO | ALUNES DA ENCLO 2017-2019 (Machado) | ESCOLAS DE CIRCO (Barreto, Duprat, Bortoleto, 2021) | POPULAÇÃO URBANA POR REGIÕES 2010 (Censo 2010) |
|----------------------|--|--|---|
| CENTRO-OESTE | 10% | 11% | 7,8% |
| NORDESTE | 18% | 8% | 24,1% |
| NORTE | 2% | 5% | 7,2% |
| SUDESTE | 48% | 57% | 46,4% |
| SUL | 26% | 19% | 14,5% |

Fonte: para alunes, documentos apresentados no ato de inscrição; para escolas de circo, Barreto, Duprat, Bortoleto, 2021; para o Censo 2010, https://censo2010.ibge.gov.br/apps/atlas/pdf/Pag_106_Distrib_populacao_urbana_2010_Urbaniza%C3%A7%C3%A3o.pdf

O Centro-Oeste apresenta percentuais mais próximos entre o total da população, de espaços formativos e a quantidade de alunes presentes na ENCLO. O Sudeste tem ampla maioria na oferta de aulas de circo, o que pode estar refletindo o maior contingente de estudantes oriundos dessa região na instituição, além de a escola estar sediada no Rio de Janeiro, facilitando o acesso para as populações locais e próximas. Os números mais discrepantes são do Nordeste que apresenta, à princípio, uma maior participação na ENCLO se comparado com o percentual de escolas na região. No entanto, é importante ressaltar que o levantamento de discentes considerou o local de nascimento, e não onde tiveram suas experiências anteriores com o circo. Há alunes do Nordeste que fizeram sua iniciação circense no Sudeste, o que pode ser indicativo da falta de espaços com aulas de circo na região – ainda que possua duas importantes escolas (Escola Pernambucana de Circo em

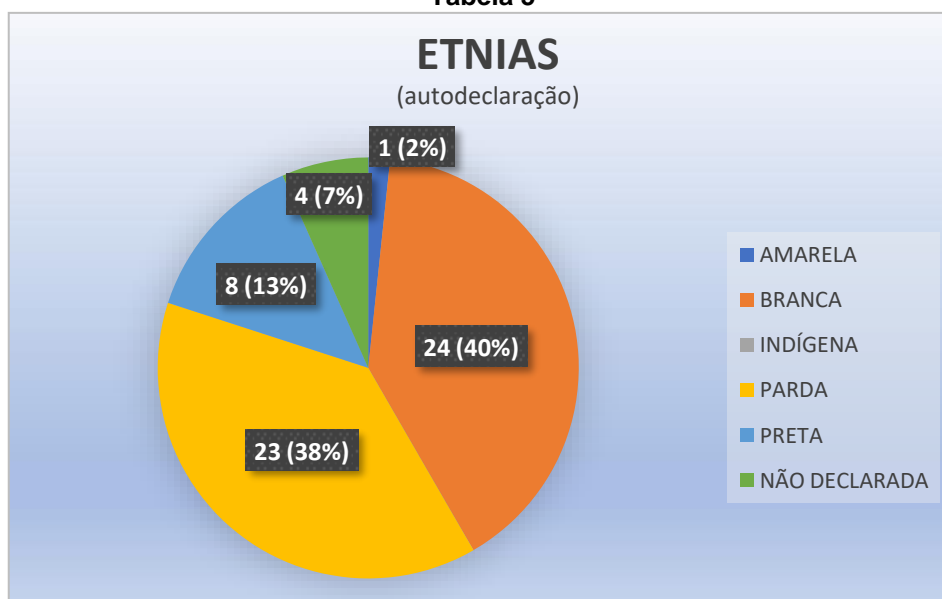
Recife e a Escola Picolino de Artes do Circo⁸⁷, em Salvador). É preciso notar ainda que o Nordeste apresenta a maior diferença entre a porcentagem de população urbana e da quantidade de espaços formativos disponíveis. Deve-se destacar também a quantidade de artistas-estudantes do Sul, que possui uma relação mais equânime entre o total da população urbana e a quantidade de escolas de circo do país. Essa participação pode ser consequência de projetos e políticas de longo prazo que vêm incentivando a formação e a produção circense na região, com projetos sociais e escolas de iniciação importantes⁸⁸.

Ainda que o critério para cada levantamento seja distinto, é possível observar correlações entre a disponibilidade de espaços de ensino e a quantidade de discentes vindos de cada região do Brasil. Tal comparativo é importante, dentre outros aspectos, para que se pense a necessidade de cotas na ENCLO para assegurar maior equidade na distribuição das vagas e para que se produzam políticas de incentivo nas áreas com menor oferta de aulas de circo. Outros fatores também devem ser analisados neste quesito, como a relação entre a renda per capita das populações de cada região e o quanto isso pode estar afetando o acesso, a manutenção e a criação de novos espaços formativos.

⁸⁷ A Escola Picolino sofreu, nos últimos anos, com a falta de investimentos públicos, o que prejudicou sobremaneira a oferta de aulas e espetáculos para a comunidade. Em 2019 a lona, já deteriorada, caiu após uma forte chuva, o que acabou por interromper suas atividades. Atualmente a escola voltou a oferecer algumas aulas, mas ainda não alcançou o mesmo quantitativo de estudantes e cursos outrora oferecidos.

⁸⁸ Dois exemplos de empreendimentos distintos mas com excelente impacto de longo prazo na região: a Escola de Circo de Londrina (PR) – escola de formação e que oferece também diversos cursos para diferentes níveis de aprendizado -, e o Circo da Alegria, projeto vinculado às secretarias de Educação e de Ação Social de Toledo (PR), implementada na Escola Municipal Anita Garibaldi e que formou artistas e educadores que passaram a difundir por todo o oeste paranaense projetos similares, especialmente de circo-social.

Tabela 5



Não houve alunos ou alunas autodeclarando-se indígenas. Fonte: fichas de matrícula ENCLO 2017-2019.

Tabela 6

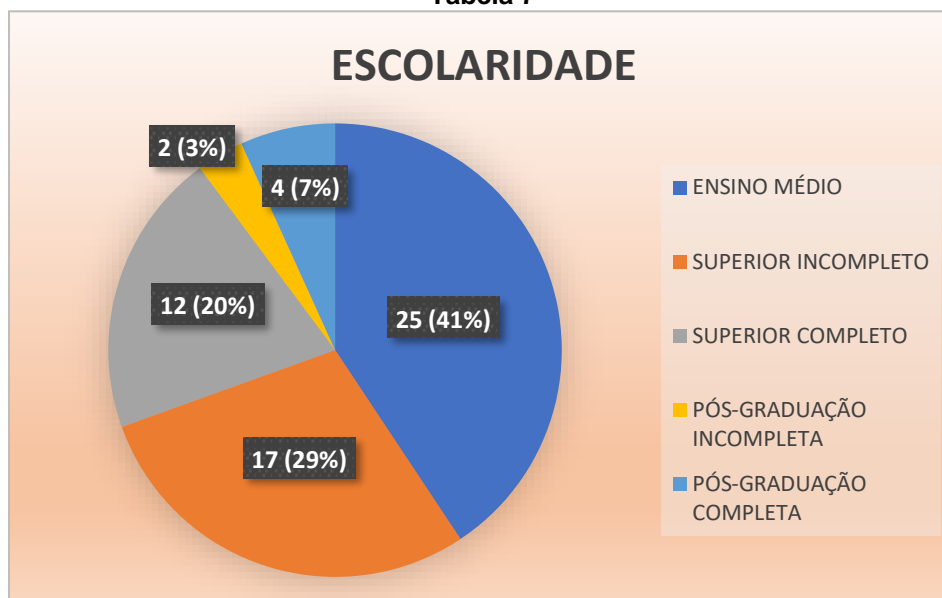
| ETNIAS | LEVANTAMENTO NA ENCLO 2017-2019 | LEVANTAMENTO PNAD-IBGE 2019 |
|---------------|---------------------------------|-----------------------------|
| AMARELA | 2% | 1,1% |
| BRANCA | 40% | 42,7% |
| INDÍGENA | 0% | 1,1% |
| PARDA | 38% | 46,8% |
| PRETA | 13% | 9,4% |
| NÃO DECLARADA | 7% | NÃO CONSTA |

Fontes: o levantamento da ENCLO foi feito a partir de autodeclaração em formulários de matrícula do ciclo 2017-2019. O levantamento PNAD-IBGE 2019 está disponível em <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html>. Acesso em 04/04/2022.

O perfil étnico de alunas e alunos da ENCLO também apresenta proximidades com o levantamento da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019 do IBGE. No entanto, é importante notar que 7% optaram por não declarar cor ou raça. A não participação de pessoas autodeclaradas indígenas pode ter correlações tanto com a menor oferta de espaços de ensino nas regiões que apresentam maior quantitativo dessas populações quanto por questões culturais e geográficas, o que demanda estudos mais aprofundados. Mais pesquisas focadas no perfil étnico de circenses no país também precisam ser produzidas a fim de averiguar a

necessidade de políticas de inclusão, de incentivos de formação e produção e de acessos para grupos com menor participação na cadeia produtiva circense, assim como estudar as causas que podem estar contribuindo para essa menor participação.

Tabela 7



Fonte: formulários de inscrição no processo seletivo ENCLO 2017-2019, ficha de matrícula, documentos comprobatórios, questionário socioeconômico e cultural.

Tabela 8

| ESCOLARIDADE / PESQUISA | ALUNES DA ENCLO 2017-2019 | LEVANTAMENTO COM BASE NO PNAD-IBGE 2019 ⁸⁹ |
|-------------------------|---------------------------|---|
| ENSINO MÉDIO | 41% | 56,5% |
| SUPERIOR INCOMPLETO | 29% | 8,2% |
| SUPERIOR COMPLETO | 30% ⁹⁰ | 35,6% |

Fontes: levantamento ENCLO feito a partir de formulários de inscrição no processo seletivo 2017-2019, ficha de matrícula, documentos comprobatórios, questionário socioeconômico e cultural; o levantamento PNAD-IBGE 2019 está disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101736_informativo.pdf. Acesso em 04/04/2022.

⁸⁹ O PNAD faz um levantamento considerando também pessoas sem instrução, com ensino fundamental incompleto e completo, e ensino médio completo. Como para ingresso na ENCLO é exigido ensino médio completo, os percentuais do PNAD foram ajustados para melhor equiparação percentual e análise.

⁹⁰ Para este cálculo somei estudantes com ensino superior completo e pós-graduação incompleta ou completa, uma vez que a pesquisa do IBGE não traz essas especificações. O percentual de artistas-estudantes da ENCO com superior completo era de 23,3% e com pós-graduação completa era de 6,6%.

Para ingresso no curso de formação da ENCLO é necessário ter o ensino médio completo. Nos demais programas não há exigência de escolaridade. Considerando o número expressivo de discentes com ensino superior completo no grupo 2017-2019 – o que contrariava a percepção sobre outros grupos -, fiz um novo levantamento para comparar com as outras duas turmas que participaram do plano de curso e do processo seletivo instaurados em 2015.

Tabela 9

| <u>ESCOLARIDADE/CICLO</u> | <u>2015-2017</u> | <u>2017-2019</u> | <u>2019-2021</u> |
|----------------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| <u>ENSINO MÉDIO</u> | <u>50%</u> | <u>41%</u> | <u>67%</u> |
| <u>SUPERIOR INCOMPLETO</u> | <u>30%</u> | <u>29%</u> | <u>16%</u> |
| <u>SUPERIOR COMPLETO</u> | <u>20%</u> | <u>30%</u> | <u>17%</u> |

Fonte: ficha socioeconômico e cultural preenchida no ato de matrícula formulada pela direção escolar.

Um dos fatores que pode ter contribuído para a escolha de um perfil de artistas-estudantes com tal característica no ciclo 2017-2019 teria relação com os debates que havia à época sobre a possibilidade de a instituição se tornar um espaço de ensino superior – especialmente após o acordo de colaboração firmado com o IFRJ.

O recorte de ensino talvez seja o que mais marca uma diferença entre o corpo discente da ENCLO e os circenses pelo país, especialmente os de lona, que encontram dificuldades diversas para manter suas crianças no ensino formal mesmo com o suporte legal. A Lei 6.533 de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnicos em espetáculos, diz no Artigo 29 que

Os filhos dos profissionais de que trata esta Lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e conseqüente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º Graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem. (BRASIL, Lei 6.533 de 24 de maio de 1978)

O Deputado Raul Henry que foi relator do projeto de lei 3543/12 na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados em 2012 – projeto que oferecia alterações na Lei 6.533 como, por exemplo, o acesso também às escolas privadas e a não obrigatoriedade de certificados de escolas anteriores para matrícula de itinerantes, afirma em entrevista a Pompeu (2012) que:

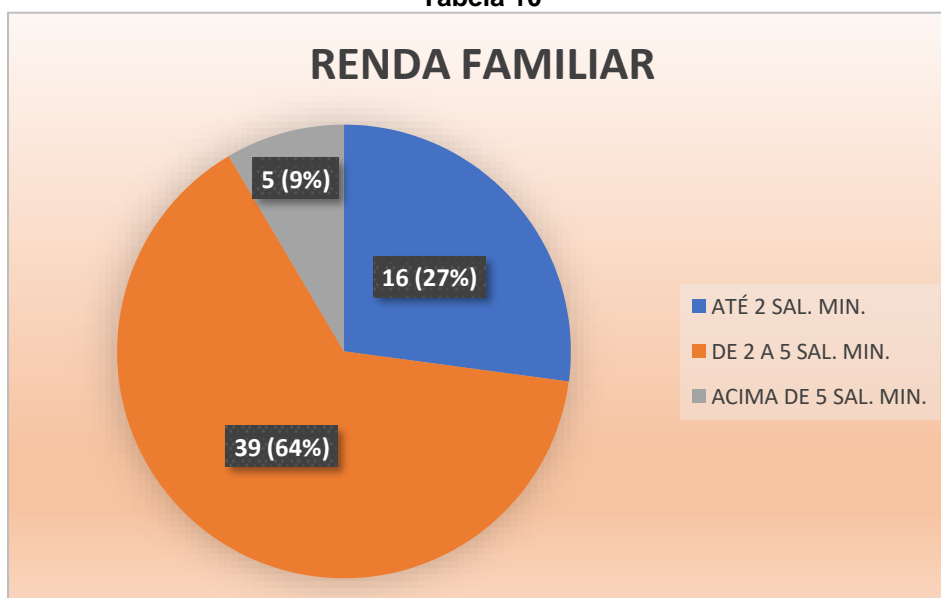
Os filhos de artistas cujo trabalho impõe constantes mudanças têm tido o seu percurso na educação básica marcado por severos obstáculos, que

levam, com frequência, ao insucesso e ao abandono escolares. Um dos mais recorrentes óbices é exatamente a dificuldade de efetivar matrícula em instituições de ensino públicas ou privadas. (2012, s/p)⁹¹

Em reportagem para o *Portal Contexto*, Romero (2020) apresenta o caso do *Circo Las Vegas*, instalado em Anápolis-GO em 2020, cujos artistas não conseguiram matricular as crianças sob a alegação de falta de vagas nas escolas e creches locais⁹². É possível ver depoimentos semelhantes de muitas e muitos circenses, como os apresentados por Strapazon (2015)⁹³, que traz relatos de artistas sobre as dificuldades para encontrar escolas que aceitem suas filhas e filhos sofrendo, por vezes, preconceitos quanto ao fato de serem circenses e nômades.

Nessa conjuntura, a necessidade de ter o ensino médio completo para ingresso na ENCLO acaba por limitar o acesso de muitas pessoas para a formação profissionalizante oferecida. Segundo a PNAD 2019, 51,1% da população brasileira não tem o ensino médio completo. Ainda que haja programas na instituição, como o de reciclagem/residências artísticas, que não possuem tal exigência, esse público fica com sua participação comprometida em um processo formativo importante, tendo que recorrer a outros cursos e meios de aprendizagem ou aperfeiçoamento profissional.

Tabela 10



Fonte: autodeclaração em fichas de inscrição no processo seletivo ENCLO 2017-2019, questionário socioeconômico e cultural aplicado no ato da matrícula.

⁹¹ Disponível em <https://www.camara.leg.br/noticias/390236-comissao-aprova-matricula-obrigatoria-de-filhos-de-artistas-circenses/>. Acesso em 08/04/2022.

⁹² Disponível em <https://portalcontexto.com/criancas-circenses-e-a-escola/>. Acesso em 07/04/2022

⁹³ Disponível em <http://circonews.blogspot.com/2015/02/assunto-serio.html>. Acesso em 07/04/2022.

Tabela 11

| RENDA / PESQUISA | ENCLO 2017-2019 | IBGE 2015 |
|----------------------------|------------------------|------------------|
| ATÉ 2 SAL. MIN. | 27% | 39,75% |
| DE 2 A 5 SAL. MIN. | 64% | 37,58% |
| ACIMA DE 5 SAL. MIN | 9% | 21,41% |

Fonte: levantamento IBGE disponível em <https://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=PD248>. Acesso em 07/04/2022.

As faixas salariais estavam estipuladas nos formulários elaborados pela secretaria de ensino. Nota-se uma significativa predominância de estudantes com renda familiar entre dois e cinco salários mínimos. Esse recorte pode ter relação com a relevante quantidade de alunas e alunos que passaram por cursos de formação profissional e, especialmente, por atividades recreativas (estas, geralmente, oferecidas por espaços privados).

Tabela 12

| FORMAÇÕES E EXPERIÊNCIAS EM CIRCO MAIS RELEVANTES (cabem uma ou mais respostas) | |
|---|----|
| AUTODIDATAS ⁹⁴ | 6 |
| ATIVIDADES RECREATIVAS ⁹⁵ | 38 |
| ESCOLAS COM PROGRAMAS DE FORMAÇÃO BÁSICA OU PROFISSIONAL ⁹⁶ (curso completo ou incompleto) | 19 |
| EXPERIÊNCIAS EM CIRCOS DE LONA (origem em famílias circenses, cursos realizados ou como artistas contratados) ⁹⁷ | 8 |
| FORMAÇÃO SUPERIOR EM CIRCO ⁹⁸ (curso completo ou incompleto) | 2 |
| CIRCO SOCIAL ⁹⁹ | 15 |

Fonte: pré-projetos de pesquisa, questionário socioeconômico e cultural e contato direto com discentes.

Para este levantamento foram consideradas as informações quanto à descrição das experiências mais relevantes em circo apresentadas nos pré-projetos de pesquisa, assim como as indicações presentes nos formulários socioeconômico e cultural, além do contato direto com as/os discentes para complementação dos dados. Escolhi contabilizar mais de uma opção por artista-estudante baseado na compreensão de que esses processos, espaços e vivências oferecem oportunidades, objetivos e modos de ensino-aprendizagem distintos, porém complementares.

A pesquisa de Barreto, Duprat e Bortoleto (2021) também abordou os tipos de cursos oferecidos pelos espaços formativos no país. Houve 123 respostas ao

⁹⁴ Esse foi o termo que alunas e alunos apresentaram para descrever os processos de aprendizagem vivenciados, embora uma forma que possivelmente melhor os caracterize seja “processos de aprendizagem colaborativos”, uma vez que essas atividades são usualmente feitas em parcerias diretas ou indiretas com outros sujeitos em aprendizagem, e não efetivamente sozinhas/os.

⁹⁵ Conforme Duprat (2014), as atividades recreativas são praticadas no tempo livre, sem o objetivo, à princípio, de profissionalização.

⁹⁶ Instituições mencionadas: Circo Crescer e Viver (Rio de Janeiro-RJ), Circo Laheto (Goiânia-GO), Escola de Circo de Londrina (PR), Escola do Futuro em Artes Basileu França (Goiânia-GO), Escola Municipal de Artes Circenses (Campo Mourão – PR), Escola Picolino de Artes do Circo/Circo Picolino (Salvador-BA), Escuela Municipal de Artes Urbanas - EMAU (Rosário-Argentina), SPASSO Escola Popular de Circo (Belo Horizonte-MG).

⁹⁷ Circos mencionados: Circo de la Magia, Circo dos Sonhos, Circo Europeu, Circo Picolino, Circo Portugal, Circo Spacial, Circo Tihany, Cirque du Soleil, Cirque XXI.

⁹⁸ Universidad Nacional de San Martim (Buenos Aires-Argentina).

⁹⁹ Os projetos sociais mencionados foram: Centro Social Marista Irmãos Acácio (Londrina-PR), Centro Social São José do Monte (Caruaru-PE), Circo da Alegria (Toledo-PR), Circo Laheto (Goiânia-GO), Circulo Social (Búzios-RJ), Circo Social (Quito-Ecuador), Galpão Aplauso (Rio de Janeiro-RJ), Lona das Artes (Londrina-PR), Machincuepa Circo Social A.C. (Cidade do México-México) Projeto de Circo Maria Cecília (Londrina-PR) e Valores de Minas (Belo Horizonte-MG). Alguns não especificaram o projeto.

questionário enviado pelos autores, cujos pesquisados puderam mencionar mais de um tipo de curso oferecido (atividade recreativa, circo social, curso livre, formação continuada, formação profissional e outros). Essas categorias foram utilizadas no levantamento que realizei na ENCLO, com inclusões e adaptações que se mostraram necessárias de acordo com as informações prestadas. Conforme já mencionado, os autores não consideraram em seu mapeamento os circos de lona, e não mencionam ensino superior em circo uma vez que não há esta opção no Brasil. A tabela a seguir compara o levantamento de ambas as pesquisas:

Tabela 13

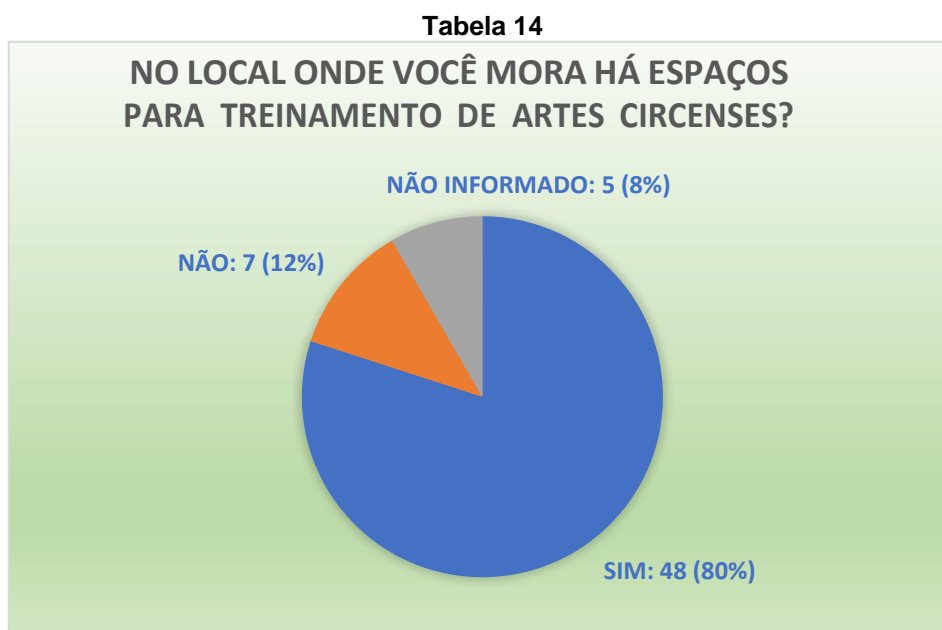
| FORMAÇÕES / PESQUISAS | ALUNES DA ENCLO 2017-2019 | ESPAÇOS FORMATIVOS (Barreto, Duprat, Bortoleto 2021) |
|------------------------------|--------------------------------------|---|
| ATIVIDADES RECREATIVAS | 38 | 70 |
| FORMAÇÃO PROFISSIONAL | 19 | 18 |
| CIRCO SOCIAL | 15 | 41 |

Fonte: para alunes da ENCLO foram utilizados os pré-projetos de pesquisa, questionário socioeconômico e cultural e contato direto com discentes; para o levantamento de espaços formativos, ver Barreto, Duprat, Bortoleto, 2021.

É possível notar uma menor participação de indivíduos que passaram por projetos sociais na ENCLO na comparação entre os quantitativos de espaços que oferecem essa vivência, o que pode também ter relação com o recorte de ensino exigido pela instituição. Embora esses espaços geralmente não tenham por objetivo a profissionalização de seus participantes, não é raro ocorrer o direcionamento de alunas e alunos para processos formativos neste âmbito, haja vista as oportunidades que uma carreira no circo traz. Houve momentos em que a ENCLO recebia uma quantidade significativa de pessoas oriundas do circo social, especialmente quando o curso podia ser realizado em concomitância com o ensino médio (a exigência, então, era para o recebimento de diploma, que só poderia ocorrer com a apresentação do certificado de conclusão do ensino médio). Tal condição era, por vezes, um incentivo para que alguns estudantes da ENCLO ingressassem ou regressassem para as escolas do ensino básico.

Outro dado interessante é o número representativo de artistas-estudantes que já passaram por outros espaços de formação. Tomando em conta a grande procura pelas vagas oferecidas e o perfil da e do artista a ser formado segundo o seu plano

de curso¹⁰⁰, tem se tornado cada vez mais frequente que pessoas interessadas na profissionalização oferecida pela ENCLO procurem uma formação de base antes de ingressar na instituição.

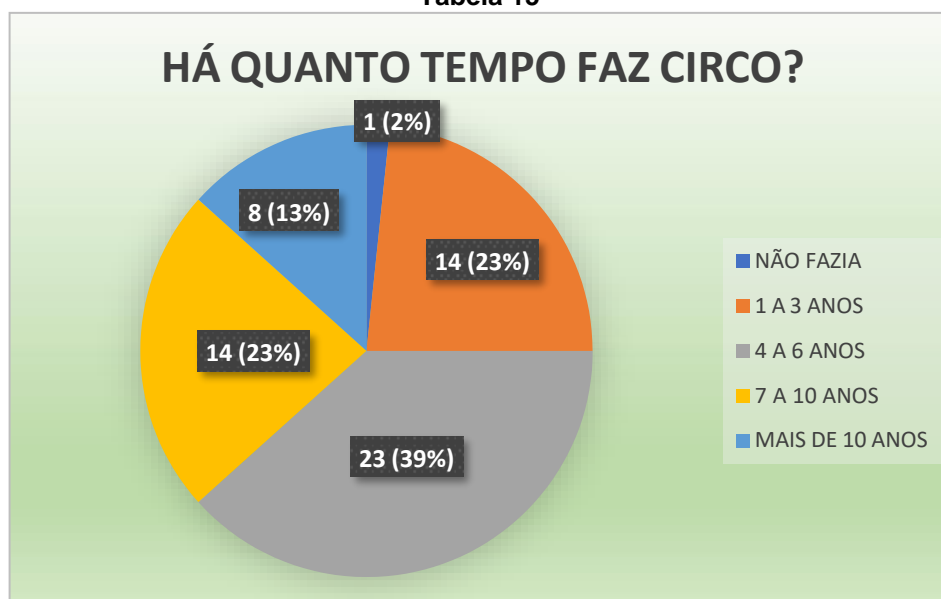


Fonte: questionário socioeconômico e cultural ENCLO 2017-2019 e contato direto com discentes.

A pergunta acima foi formulada pela secretaria de ensino da ENCLO e estava presente no questionário socioeconômico e cultural. Não havia indicação se “local onde você mora” remeteria à bairro ou cidade. No cotejamento entre os dados apresentados nos documentos e o convívio com as/os discentes, pude notar um desencontro de algumas informações. Assim, tomei como parâmetro mais adequado entender “local” enquanto cidade, considerando as respostas dadas e o conhecimento que eu tinha do alunado, sendo feitos ajustes quando necessário. É interessante observar que 12% das e dos ingressantes relatam não haver espaços de ensino circense em suas localidades, o que certamente é um fator limitador para quem tenha o interesse em vivenciar a arte circense, ainda mais para quem queira se profissionalizar.

¹⁰⁰ O perfil do egresso será analisado no capítulo 2.

Tabela 15



Fonte: questionário socioeconômico e cultural, pré-projetos de pesquisa e contato direto com discentes.

O alunado respondeu à pergunta informando o ano em que começou no circo ou há quantos anos praticava. Agrupei as informações nos períodos apresentados na tabela para melhor leitura, com base nos tempos de prática considerando iniciação (1 a 3 anos), intermediário (4 a 6 anos) e aperfeiçoamento (mais de 7 anos), embora esses processos possam ocorrer de várias maneiras e em estágios não consecutivos. Para ingresso na ENCLO, por exemplo, não importa o tempo que a/o candidata/o esteja fazendo circo, desde que cumpra as exigências físicas e circenses gerais e específicas previstas no edital de seleção¹⁰¹. No Brasil, a legislação versa sobre a carga horária e/ou conteúdos para cursos de formação circense com, no mínimo, 1.200h¹⁰². Como comparativo, a carga horária do

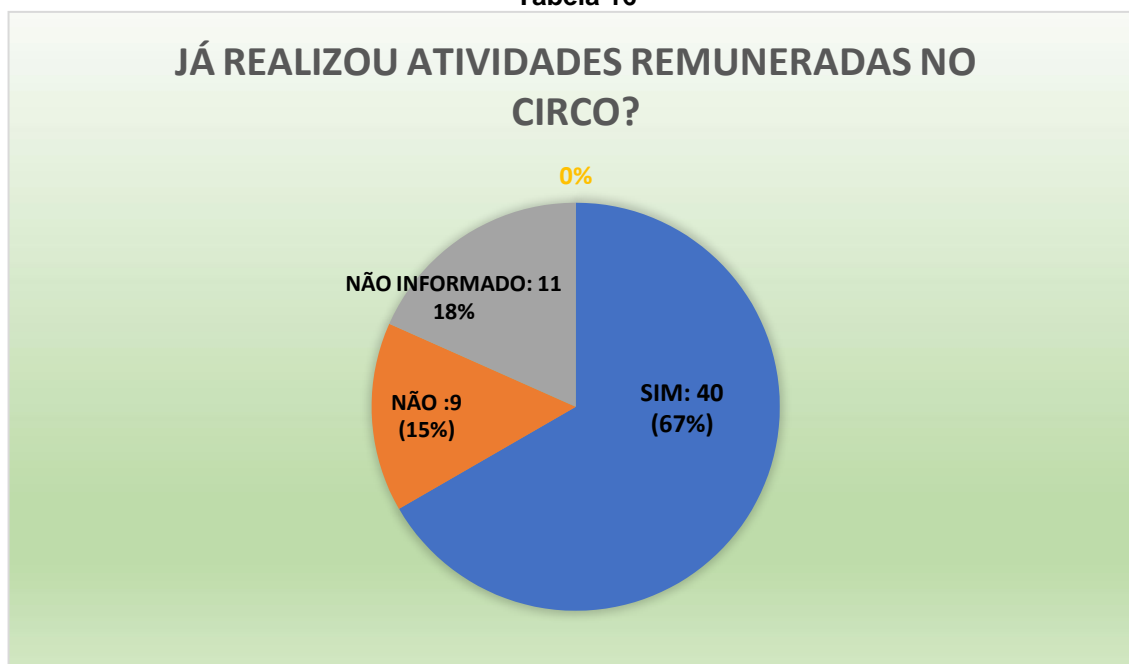
¹⁰¹ O processo seletivo para ingresso na ENCLO, essencialmente, constitui-se de uma avaliação de esforço específico (exercícios como flexões na barra, *burpee*, abdominal remador e abdominal carpado em suspensão na barra) e de uma avaliação de habilidades específicas. Esta última consiste em três provas: uma apresentação de truques de maior dificuldade que a(o) candidata(o) puder performar, uma performance que contemple elementos de circo, flexibilidade, dança, artes marciais ou ginásticas e uma apresentação de acrobacia de solo em consonância com uma música. Há uma fase de análise de vídeo e uma fase de análise presencial, na qual são realizados os exercícios de esforço específico, as apresentações de dificuldade de repertório e de acrobacias de solo, sendo a primeira com maior peso. Para mais detalhes sobre os requisitos exigidos na prova de seleção, consultar [edital_27-2022_escola_de_circo_turma_2022_2024_final.pdf](#) (www.gov.br). Acesso em 29/06/2022.

¹⁰² Baseado no Catálogo Nacional de Cursos Técnicos, disponível em <http://cnct.mec.gov.br/cursos/curso?id=150>. Acesso em 29/06/2022.

programa de formação profissional da ENCLO é de 2.798h, o que demonstra uma diferença significativa¹⁰³.

O levantamento mostra, ainda, que a maior parte das alunas e alunos já possui experiência intermediária ou avançada com circo, muitas/os já trabalhando profissionalmente na área, como mostra a tabela a seguir:

Tabela 16



Fonte: questionário socioeconômico e cultural aplicado pela secretaria de ensino no ato da matrícula, pré-projetos de pesquisa e o contato direto com discentes para complementação e confirmação das informações.

A tabela mostra que a maior parte dos artistas-estudantes da ENCLO já está, de algum modo, inserido no mercado de trabalho. Dentre as 40 alunas e alunos que afirmam já terem realizado atividades remuneradas, foi possível averiguar que 28 apresentam trabalhos regulares e importantes enquanto artistas e/ou docentes. Assim, percebe-se que muitas das questões abordadas nesta dissertação e enfrentada por essas alunas e alunos em seus processos de aprendizagem/criação/performance não se manifestam apenas na ENCLO, mas vêm

¹⁰³ Duprat (2014) fez um amplo levantamento das estruturas curriculares e dos períodos de curso estipulados em alguns países ou em determinadas escolas, principalmente as de ensino profissional ou superior em circo.

de experiências anteriores, ocorrendo também em outros espaços de formação, localidades e modos de produção circense.

Tabela 17

| FORMAÇÃO E/OU PRÁTICAS COMPLEMENTARES (cabem uma ou mais respostas) | |
|---|----|
| PRÁTICA REGULAR OU COMPETITIVA EM ESPORTES E/OU ATIVIDADES ACROBÁTICAS | 19 |
| PRÁTICA REGULAR OU FORMAÇÃO EM OUTRAS ARTES | 32 |
| FORMAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA (completa ou incompleta) | 6 |
| NÃO MENCIONAM | 13 |

Fonte: fichas de inscrição no processo seletivo ENCLO 2017-2019, fichas de matrícula, questionários socioeconômicos e culturais aplicados pela secretaria de ensino, pré-projetos de pesquisa e contato direto com discentes para confirmação e complementação das informações.

Os esportes e práticas corporais mencionadas foram: acroyoga, artes marciais, capoeira, cheerleading, crossfit, ginástica acrobática, ginástica artística, ginástica rítmica, parkour, patinação, trampolim e vôlei. Já as artes citadas foram: b-boy/hip hop, danças, direção de arte, dublagem, música, pole dance, teatro.

É interessante observar que muitas das práticas corporais apresentadas possuem similaridades com o universo circense. Do mesmo modo, artes como dança, música e teatro também aparecem com uma recorrência significativa. Considerando o total de 60 alunos, apenas 13 não mencionaram práticas esportivas e/ou artísticas prévias (o que não significa que não as tenham realizado mas, possivelmente, apenas não declararam no formulário correspondente). Logo, pelo menos 78,34% das e dos artistas-estudantes já possuem experiências no desempenho corporal e/ou artístico, trazendo um conhecimento que pode contribuir sobremaneira tanto no aprendizado do repertório circense quanto para o desenvolvimento de técnicas performativas que mesclam as premissas circenses com outras artes da cena.

É possível notar com este levantamento que a ENCLO possui um microcosmo plural, com artistas-estudantes de origens e experiências diversas sendo, assim, um espaço fértil para se observar e refletir sobre temas que perpassam os diferentes modos de ensino e produção circense. Além do alunado do curso de formação profissionalizante, as/os participantes dos demais programas oferecidos pela instituição (residências artísticas e de intercâmbio) ampliam ainda mais a diversidade de perfis e modos de se fazer circo produzidos no Brasil e em outros lugares. Deve-

se apontar ainda, considerando a análise feita a partir dos pré-projetos e projetos de pesquisa circense e nos processos de criação de números e espetáculos, a diversidade de interesses estéticos e procedimentais dessas/es artistas-estudantes.

Muitos dos artistas-estudantes que passam pela ENCLO já estão, de diferentes maneiras, inseridos no mercado circense nacional e internacional, o que corrobora a percepção de que as observações e os levantamentos prévios não se limitam ao alunado da instituição, mas ocorrem também na esfera profissional de modo abrangente. A análise sobre os processos vivenciados por essas/es artistas em formação (profissional ou continuada) oferece um panorama da cadeia produtora e da formação circense no país, apresentando características e questões que merecem ser investigadas nos âmbitos da ensino-aprendizagem, assim como da criação e da performance cênicas.

Assim, as informações trazidas neste capítulo apontam alguns aspectos que contribuem no entendimento das dualidades que vem atravessando o campo circense, e podem estar fomentando as dificuldades observadas nos processos de aprendizagem/criação/performance. A tendência a distinguir procedimentos e processos técnicos ou artísticos, por exemplo, não apresenta fundamento na história do circo – uma arte que congrega diferentes manifestações em seus espetáculos e no modo de performar de suas e seus artistas. A pesquisa realizada na ENCLO permite analisar, sob um recorte plural, como essas questões ocorrem em diferentes agentes, com diferentes bagagens sociais, econômicas, culturais e artísticas.

CAPÍTULO 2 - TRANSFORMAÇÕES NOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM/CRIAÇÃO/PERFORMANCE CIRCENSE

Neste capítulo serão abordadas possíveis causas e consequências das dificuldades mencionadas anteriormente ocorridas, segundo minha análise, a partir de perspectivas que tendem a dualizar as práticas circenses entre procedimentos artísticos versus técnicos, e uma valorização de recursos oriundos de outras artes como detentores de maior capital simbólico dentro do campo artístico. Essas dualidades acabam por cindir a integralidade dos processos de aprendizagem/criação/performance, prejudicando o pleno desenvolvimento dos projetos artísticos desenvolvidos por artistas dentro e fora da ENCLO.

Para boa parte deste corpo escolar, as aulas seriam momentos dedicados essencialmente (quando não exclusivamente) ao desenvolvimento das capacidades/habilidades corporais a fim de ampliar e otimizar seu repertório. Já os ensaios seriam momentos nos quais métodos e procedimentos de criação seriam aplicados na movimentação aprendida e selecionada. Não é raro notar certa rejeição de algumas/ns discentes quando são aplicados exercícios de experimentação criativa durante as aulas regulares de modalidades circenses - salvo quando se destinam à criação ou reelaboração de truques. Alguns membros do corpo discente e da administração escolar (direção, coordenação pedagógica e, ainda, algumas/ns docentes) acreditam que esses momentos deveriam, inclusive, ser orientados por profissionais diferentes, delegando às professoras e aos professores de circo um papel de treinadores, enquanto as atividades de criação ficariam a cargo de profissionais externos ou mesmo de outras áreas como o teatro ou a dança.

Apresento, a seguir, alguns trechos retirados dos pré-projetos e projetos de pesquisa escritos pelas/os artistas-estudantes da ENCLO em que é possível notar tais separações e um foco nos aspectos de treinamento em prevalência, muitas vezes, sobre os processos criativos:

Meu maior desejo em estudar artes circenses na ENC[LO] é ter a oportunidade de aprimorar minhas qualidades técnicas assim como as artísticas [...] quanto mais eu investir na minha formação artística e técnica, ou seja, no meu aperfeiçoamento, me tornarei um profissional de maior excelência. [...] estarei acompanhado por professores capacitados tanto técnica quanto artisticamente. (PrP 2)

Acredito que na ENC[LO] terei o máximo de potencial para desenvolver a técnica que preciso e conseguir o máximo de bagagem possível antes de entrar no mercado de trabalho. [...] pretendo nos primeiros dois semestres

focar somente na parte técnica para obter o máximo de repertório possível. A partir do terceiro até o último semestre gostaria de começar a dar início a minha pesquisa. (PrP 3)

Desejo com o curso poder explorar novas técnicas e aprimorar os conhecimentos básicos já adquiridos ao longo da minha vivência artística/circense. Graças ao auxílio da instituição almejo estudar e me dedicar em tempo integral aos estudos e treinamentos. (PrP 4)

Meu interesse [em ingressar na ENCLO] se baseia nos relatos que tenho visto e ouvido a respeito da estrutura de treino na escola. [...] Dentre as várias modalidades do circo, as quais me trazem admiração e dedicação de treino são as que envolvem acrobacias, especificamente as de solo. (PrP 5)

Trabalhar e aprofundar bases aéreas [...] para expandir a gama técnico e expressivo. Executar durante todo o treinamento processo de enriquecimento suplementar expressiva de dança, teatro ou música. (PrP 6)

Desejo estudar artes circenses na ENC[LO] por acreditar que poderei obter crescimento profissional, técnico e artístico. [...] Tenho como tema e principal objetivo trabalhar para aperfeiçoamento e aprendizado nas técnicas e modalidades circenses que já atuo. (PrP 7)

Meu projeto artístico é baseado no circo contemporâneo, no desenvolvimento da expressão corporal na modalidade acrobática de portagens¹⁰⁴, no qual sempre é preciso ensinar ao público a comunicação implícita que tem os artistas que estão fazendo o espetáculo, pelo meio de recursos das outras artes como a dança, teatro, entre outras. (PrP 8)

E além de resolver meus próprios movimentos técnicos e artísticos, como consigo me relacionar com mais um corpo e ainda mais um aparelho. [...] Harmonizar visivelmente entre o tema desenvolvido na comunicação de um jeito artístico com as técnicas correctas dos movimentos. (PP 9)

Com a estrutura da Escola Nacional de Circo, irei desenvolver a pesquisa com o auxílio de aulas de dança, teatro e grades de técnicas aéreas onde aumentarei o desempenho no aparelho de pesquisa. (PrP 10)

Pretendo ser aprovado na Escola Nacional de Circo RJ por ser um excelente lugar de aprendizagem e formação em técnicas circenses [...] Estando em estágio na ENC[LO], poderei estar em constante evolução técnica [...] desde o meus 9 anos me interessei em treinar diversas habilidades e sei que na ENC[LO] poderei estar efetivando, aprimorando minhas técnicas circenses adquiridas durante todos os anos dedicados ao circo. Um dos meus grandes desejos sempre foi me tornar um dos contemplados da bolsa da Funarte em formação em técnica de circo na ENC[LO], visto os treinos e sou amigo de dezenas de artistas que já foram contemplados e pude presenciar seu grande avanço técnico. (PrP 11)

É possível notar nos trechos retirados dos pré-projetos escritos para ingresso na ENCLO que essas e esses artistas-estudantes já trazem tais distinções entre técnica e arte, além de um interesse pelos aspectos de treinamento, dos espaços e

¹⁰⁴ Modalidade acrobática feita em duplas ou grupos onde há, pelo menos, um portô que realiza funções de base ou de suspensão para os volantes.

das comunidades circenses onde estão inseridos, sendo conceitos e práticas recorrentes em seus fazeres.

Essa tendência parece ocorrer não apenas no Brasil. Conforme Lavers, Leroux, Burt (2020), que fizeram estudos na América do Norte, Europa e Austrália, há um elevado nível de exigência para o desempenho de alto rendimento sobre alunas e alunos nas escolas de circo profissionalizante dessas localidades em função de demandas do mercado. A cobrança, por parte das escolas, sobre a performance de repertórios cada vez mais complexos e singulares pode estar fomentando o foco sobre aspectos do treinamento e a aquisição de truques.

Para averiguar como os programas de ensino profissionalizante em circo podem estar contribuindo para dualizações como técnica versus arte ou treino versus ensaio, assim como para uma experiência formativa calcada em protocolos de treinamento físico e de aquisição de repertório, analiso a seguir o perfil de egressa/o e o plano de curso de uma das disciplinas da ENCLO.

2.1. O plano de curso e as capacidades de egressas/os.

Ao analisar as competências esperadas de discentes egressas/os da ENCLO prevista no projeto pedagógico (MEC, IFRJ, MINC, 2015), é possível observar uma amplitude de conhecimentos procedimentais, analíticos, experienciais e relacionais a serem atingidos:

COMPETÊNCIAS

- Capacidade de correlacionar linguagens artísticas a outros campos do conhecimento nos processos de criação e gestão de atividades artísticas;
- Incorporar à prática profissional o conhecimento das transformações e rupturas conceituais que se processaram na área;
- Conhecer, criar, inventar e reinventar processos, formas, técnicas, materiais e valores estéticos na concepção, produção e performance artística¹⁰⁵;
- Utilizar criticamente novas tecnologias, na concepção, produção e performance artística;
- Pesquisar e avaliar as características e tendências da oferta e do consumo dos diferentes produtos artísticos;
- Planejar e executar ações e atividades que permitam a produção e a realização de seus números no contexto de espetáculos;
- Conceber, organizar e interpretar roteiros e instruções para a realização de projetos artísticos;
- Identificar as características dos diversos gêneros de produção artística;

¹⁰⁵ Este é o único item que se diferencia das competências esperadas no plano de curso anterior, que ficou em vigor de 2006 a 2012. Na redação, consta “Reinventar processos, formas, técnicas, materiais e valores estéticos na concepção, produção e performance artística”. (Oliveira, 2016, p.51)

- Analisar e aplicar práticas e teorias de produção das diversas culturas artísticas, suas interconexões e seus contextos socioculturais;
- Analisar e aplicar combinações e elaborações, a partir da experiência sensível da vida cotidiana e do conhecimento sobre a natureza, a cultura, a história e seus contextos;
- Utilizar, de forma ética e adequada, as possibilidades profissionais;
- Executar números artísticos com uma ou mais modalidades circenses;
- Identificar os fatores biomecânicos e técnicos intervenientes na execução e na constante melhoria de sua performance;
- Administrar o espaço cênico próprio à realização de suas atividades profissionais;
- Conhecer normas de segurança e aspectos técnicos específicos para a montagem e conservação de equipamentos, aparelhos e do espaço cênico para sua atuação e constante evolução profissional. (MEC, IFRJ, MINC, 2015, p.13).

Os conhecimentos a serem adquiridos ao longo do curso vão muito além da boa performance de repertório. Embora essas qualificações sejam atingidas pela maior parte das e dos formadas/os, é possível verificar, ainda, dificuldades quanto ao trabalho sobre alguns elementos dramáticos, narrativos e/ou coreográficos em consonância com o repertório circense. Como esses elementos estão previstos para serem ministrados nos planos de disciplina?

Ao analisar o plano de uma das disciplinas, é possível perceber que os conteúdos estão voltados prioritariamente para a aquisição de repertório e aprimoramento das capacidades e habilidades físicas.

DISCIPLINA: Modalidade Circense – Equilíbrios IV/Arame

CURSO: Técnico em Arte Circense

MODALIDADE: Subsequente ao Ensino Médio

REGIME: Semestral

PERÍODOS E CARGA HORÁRIA: 4º período, 5 horas/aula semanais

ANO LETIVO: 2016/17

1. OBJETIVO GERAL

Desenvolver no educando preparação corporal específica para o aparelho, bem com a capacidade de observar, executar e aglutinar movimentos em sequência aperfeiçoando todo o repertório do equilíbrio no arame.

2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

(a) ¹⁰⁶ - Possibilitar ao educando o desenvolvimento de força, flexibilidade e resistência específicas para o equilíbrio no arame.

(b) - Desenvolver no educando a capacidade de dominar fundamentos técnicos equilibrismo.

(c) - Proporcionar ao educando o domínio de elementos do repertório circense – truques.

¹⁰⁶ Acrescentei letras e números para mais fácil identificação dos itens, assim como para fazer referências e comentários posteriores.

- (d) - Criar condições que possibilitem ao educando a realização [de] uma sequência de movimentos com destreza e segurança – performance de números.
- (e) - Desenvolver um ambiente onde o educando possa conhecer e praticar noções básicas de segurança.

3. CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

UNIDADE I – PREPARAÇÃO E CONHECIMENTO

- (1) - Preparação física: execução de exercícios para aquisição e aprimoramento de força e flexibilidade específicos para a modalidade.
- (2) - Fundamentos corporais: posições, posturas e encaixes corporais no aparelho.
- (3) - Fundamentos técnicos: adaptação à altura, uso da sombrinha, dinâmica de deslocamento na modalidade circense.
- (4) - Fundamentos circenses: execução do repertório adquirido; novos elementos – deslocamentos sem objetos: correr sobre o arame (para frente e para trás); correr e pular, andar sobre a ponta dos pés, caminhar olhando para cima, caminhar de braços cruzados, pantana; equilíbrio estático – sentar na cadeira, ficar em pé na cadeira com apoio dos dois pés, espacate, deitar, correr de lado; ajoelhar com um joelho e uma mão; pegar lenço com a boca.

UNIDADE II – APRIMORAMENTO FÍSICO E DESENVOLVIMENTO DO REPERTÓRIO

- (5) - Preparação física: execução de exercícios para aquisição e aprimoramento de força e flexibilidade específicos para a modalidade e específicos para as dificuldades que o professor identificar em cada aluno. Início de trabalho de resistência no aparelho e nos exercícios preparatórios.
- (6) - Fundamentos corporais: posturas e encaixes corporais no aparelho – manutenção durante a execução dos movimentos.
- (7) - Fundamentos técnicos: adaptação à altura, uso da sombrinha, dinâmica de deslocamento na modalidade circense.
- (8) - Fundamentos circenses: acrobacias e saltos – salto sobre obstáculos, pirueta, caminhar ou correr com os olhos vendados; pular sobre um pé, salto mortal; deslocamentos com objetos: andar de monociclo, andar de bicicleta, jogar malabares.
- (9) - Noções de segurança em equipamentos circenses.
- (10) - Noções de alinhamento corporal e postura cênica.

UNIDADE III – APRIMORAMENTO DO REPERTÓRIO E DESENVOLVIMENTO DA SEQUÊNCIA FINAL

- (11) - Aprimoramento do repertório adquirido: domínio, fluência e limpeza dos movimentos isoladamente e, principalmente, em sequência.
- (12) - Introdução ao uso de objetos e aparelhos no arame: cadeira e aro.
- (13) - Intensificação da resistência física para execução dominada e segura da sequência.
- (14) - Intensificação dos aspectos de performance: postura corporal e cênica, limpeza e destreza nos movimentos, manipulação cênica do aparelho e relação com o público.
- (15) - Noções de segurança no aparelho
- (16) - Encaminhamentos para a avaliação final: performance para a banca – acertos finais, treinamentos específicos para dificuldades pontuais, orientações gerais sobre apresentação pública. (MEC, IFRJ, MINC, 2015, p.305-306)

Os 16 itens do conteúdo programático podem ser agrupados em tópicos com as seguintes características:

- Preparação física específica: itens 1, 5 e 13
- Aquisição/aprimoramento de repertório: itens 2, 3, 4, 7, 8, 12
- Aprimoramento de repertório/performance: itens 10, 11
- Noções de segurança: itens 9, 15
- Performance: itens 14, 16

O plano de disciplina escolhido é referente ao 4º e último período do curso. Para esta etapa, seria esperado que as atividades fossem voltadas primordialmente para os números e espetáculos de formatura, com conteúdos orientados para a criação e performance cênica sendo mais exigidos. No entanto, é possível notar que a maior parte dos itens referem-se ainda à aquisição e aperfeiçoamento de repertório e capacidades físicas, sendo este plano essencialmente o mesmo nos períodos anteriores mudando, apenas, o repertório a ser trabalhado.

Embora haja itens voltados para a performance cênica nos planos de disciplinas, não há menção específica sobre procedimentos de criação nas aulas de modalidades circenses – exceto os de seleção, organização e desempenho de repertório. Ainda que esses procedimentos sejam pertinentes para a criação de números, não contemplam a pluralidade e complexidade dos processos e poéticas quistos por boa parte do alunado que demandam uma diversidade de técnicas performativas e que deveriam, conforme avalio, ser exploradas frequentemente ao longo das aulas de modalidades circenses com o acompanhamento e orientação regulares das e dos docentes.

Uma vez que as e os discentes passam 61,54% do curso nas aulas de modalidades circenses - e são nelas que boa parte dos procedimentos para aquisição ou desenvolvimento de repertório são trabalhados – elementos direcionados aos processos criativos deveriam estar mais amplamente previstos nessas atividades letivas. Ainda que esses conteúdos também sejam apresentados em outras disciplinas (dança, teatro, música e pesquisa circense), a falta de uma abordagem constante e bem planejada nas aulas regulares de modalidades

circenses, onde o repertório é aprendido e praticado diariamente, pode ser um aspecto que explique as dificuldades para criação e performance já mencionadas.

Deve-se considerar ainda o fator risco. Quando são acrescentados na execução de repertório outros elementos a serem desempenhados em cena, estes podem interferir sobremaneira na realização dos truques selecionados. Deste modo, nem a performance acrobática, nem a performance de outros recursos cênicos são plenamente apresentadas, uma vez que a/o artista pode se sentir insegura/o ao mover-se – o que significa, em alguns casos, riscos objetivos para sua vida. Conforme aponta Almeida, que realizou seu estudo sobre redomas sensoriais¹⁰⁷ com o alunado da ENCLO:

Quando um acrobata domina muito bem certo exercício, ele pode praticá-lo sem grande preocupação com a correção na execução e, nesses casos, o artista passa a se preocupar com elementos, digamos, mais estéticos da atividade. (2008, p.282).

É certo que os planos de disciplinas são orientações, e cada docente organiza suas aulas de modo a contemplar, da melhor maneira, as exigências do programa e as demandas vindas das e dos discentes. Há professoras/es que criam estratégias para ministrar procedimentos de criação e performance diversos em suas aulas, mas é interessante notar como está formulado o planejamento da instituição e o modo como esses conteúdos estão distribuídos pelo programa de formação, assim como o projeto de formação artístico e profissional planejado para suas e seus egressas/os.

2.2. Transformações no quadro docente da ENCLO

Atualmente a instituição conta com 23 docentes¹⁰⁸, sendo 18 de modalidades circenses, quatro das disciplinas Linguagens Artísticas não Circenses (teatro, dança e música) e um de Preparação Corporal (educador físico¹⁰⁹). Há outras/os professoras/es que ministram disciplinas teóricas (Anatomia/Cinesiologia, História das Artes do Circo, Projeto de Pesquisa Circense, Cultura e Sociedade, Elaboração de Projetos Culturais), podendo ser tanto integrantes do quadro geral de funcionários quanto convidados externos.

¹⁰⁷ O conceito de redomas sensoriais será trabalhado no capítulo 3.

¹⁰⁸ Dados de março de 2022.

¹⁰⁹ A disciplina é dividida entre dois professores, sendo um responsável pelo treinamento de força/resistência (preparação física geral) e outra pelo treino de flexibilidade (ministrando, também, disciplinas da modalidade de contorção).

Dentre as/os professoras/es de modalidades circenses, sete são ex-alunas/os, três são circenses da itinerância, cinco são ex-atletas e/ou educadores físicos com histórico em esportes ginásticos (um deles, também circense e palhaço), dois tiveram sua iniciação na ginástica artística e depois ingressaram na Escola de Circo de Havana e um é egresso da Escola de Circo de Moscou.

O quadro atual possui uma maior diversidade de profissionais e uma menor participação de circenses da itinerância comparando com épocas anteriores. No final dos anos 1990 e início dos anos 2000¹¹⁰, oito dos então dez docentes vinham das lonas - os outros eram dois ex-alunos da primeira turma (1982-1986), sendo discípulos diretos dos mestres vindos da itinerância. Na abertura da Escola, em 1982, todo o professorado responsável pelas modalidades circenses era de itinerantes que, pela primeira vez, deixavam as estradas e se fixavam em uma localidade única.

As mudanças na equipe docente revelam as transformações ocorridas nos processos formativos em circo (e no campo circense como um todo) nas últimas décadas. Essa maior pluralidade de perfis docentes também acarreta visões distintas do fazer circense, proporcionando abordagens e procedimentos artístico-pedagógicos diversos. A interação entre diferentes artes, antes todas performadas e ensinadas por circenses, agora estão separadas por profissionais com formação específica. Novas/os professoras/es vindas/os das escolas de circo também trazem novas bagagens de vida e de trabalho. E o diálogo com outros campos do conhecimento, como a educação física, é um fato cada vez mais consolidado.

A maior participação de profissionais com vivência nos esportes e formação na educação física é uma realidade em diversas escolas de circo pelo mundo. A Escola Nacional de Circo de Montreal, por exemplo, implementou um programa

¹¹⁰ Neste período o quadro docente era composto essencialmente por professoras/es de modalidades circenses: Averaldo Costa (Zé Linguíça), Edvar Ozon, Latur Azevedo, Maria Delisier Rethy, Pirajá Bastos, Américo Rethy Júnior (Robby Rethy Jr.) e Walter Carlo (Teco-Teco) vindos da itinerância, e Edson Silva e Paulo Muniz ex-alunos da primeira turma da ENCLC. Ana Christina Simões Vieira Olimecha (Toquinho), também ex-aluna, naquele momento, ministrava algumas disciplinas de modo intermitente. Considero também neste quadro o artista e capataz Fidélis Sigmaringa da Silva Nascimento (Jamelão) que, embora não fosse institucionalmente designado para essa função, cumpriu durante muitos anos o papel de professor de pirofagia, perna-de-pau e contorção, entre outras modalidades. Havia ainda o professor de educação física Francisco Aramburu Filho (Chicão), responsável pelo aquecimento e preparo físico geral. Eram ministradas, de forma bastante pontual, algumas aulas complementares (como teatro e dança, entre outras), mas o programa de curso era essencialmente voltado para as disciplinas circenses.

chamado “Treinamento de Decisão”¹¹¹ oriundo dos esportes, que incentiva no alunado uma maior participação analítica nos processos de aprendizagem (Lafortune, Burt, Aubertin, 2016). Em algumas modalidades, como acrobacias de solo e cama-elástica, isso ocorre ainda mais frequentemente, uma vez que suas técnicas e aparelhos estão presentes tanto no circo quanto nas ginásticas de competição. Muitas/os artistas também passaram a se graduar em educação física, o que traz aportes de ambos os campos para suas práticas artísticas e/ou pedagógicas.

Assim, parâmetros do esporte estão sendo cada vez mais implementados nos processos de avaliação e de ensino-aprendizagem circense, o que pode estar se refletindo no modo como os números são criados. Uma das consequências dessa interação pode ser uma maior distinção entre procedimentos voltados para a performance física e os voltados para a performance artística. Alguns professores com vivência nos esportes relatam, por vezes, não se sentirem à vontade para lidar com processos de criação e de performance cênica. Nesses casos, os elementos artísticos tendem a ser orientados por outros professores ou profissionais de outras áreas e experimentados fora das aulas de modalidades circenses, sendo trabalhados apenas quando há necessidade de composições para apresentações específicas. Deste modo, a expressividade e criatividade não são treinadas da mesma maneira que os elementos de aquisição e desempenho de repertório. Tal prática pode estar contribuindo para um maior engajamento de circenses em aspectos do treinamento físico com foco no acúmulo de repertório.

¹¹¹ O método consiste em uma série de técnicas divididas em três passos: 1- determinar as habilidades cognitivas a serem treinadas; 2- desenvolver exercícios para treinar a habilidade cognitiva selecionada usando gatilhos cognitivos ou pistas; 3- usar uma ou mais ferramentas do Treinamento de Decisão para treinar a habilidade cognitiva. Cada passo possui sete itens ou propostas a serem avaliadas e/ou aplicadas. Dentre algumas das propostas, estão uma alta variabilidade de condições e estímulos nas práticas circenses durante as aulas, exercícios de improvisação e orientações sensorio-espaciais a serem utilizadas durante a performance e um menor uso de devolutivas à/ao praticante – ao invés, é a/o praticante que deve formular verbalmente suas impressões do que ocorreu e o que precisaria ser corrigido para, então a/o docente fazer suas colocações caso necessárias. O Treinamento de Decisão é uma proposta que visa oferecer procedimentos de ensino-aprendizagem com maior engajamento da e do estudante nos processos de entendimento de seus fazeres, em oposição aos procedimentos behavioristas, por exemplo, muito utilizados tanto nos esportes quanto no circo, que se baseiam em uma alta carga de repetição de movimentos e na cópia de modelos com pouca participação elaborativa nesses processos.

2.3. Treino ou ensaio?

Quando eu era aluno da ENCLO, entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, era comum meus professores (a maioria circenses vindos da itinerância ou que deles foram alunos) nos dizerem: “já ensaiou seu flic-flac?”¹¹² ou “tem que ensaiar mais essa espacata!”¹¹³. Para mim, isso fazia todo o sentido. “Ensaiai” trazia uma perspectiva, ao mesmo tempo, funcional e expressiva da aprendizagem, pois abarcava os conhecimentos sobre os métodos e recursos para a realização dos movimentos visando sua finalidade performativa.

Em 2012, tornei-me professor de acrobacias aéreas na mesma instituição, além de ministrar aulas de teatro, orientar projetos de pesquisas para criação de números, dirigir espetáculos e participar de bancas de seleção. Desde então, pude acompanhar com mais atenção algumas questões que já observara não só em estudantes de outros espaços e localidades, mas também entre profissionais – dentre elas, como agora tornara-se comum que se referissem às práticas de modalidades circenses recorrentemente como “treinos”. Num primeiro momento, isso entrou em choque com a experiência que eu tivera na minha formação, e fiquei intrigado com as possíveis razões para a preponderância deste termo.

Decerto, vocábulos e conceitos correlatos às noções de treinamento eram empregados quando eu era aprendiz (e mesmo antes¹¹⁴), do mesmo modo como sempre estiveram presentes nas minhas interações com outros artistas. No entanto, foi durante a convivência diária com o corpo discente da ENCLO que notei que essa forma de nomear suas práticas regulares havia adquirido contornos e implicações

¹¹² Salto acrobático. Pode ser dividido em duas fases de execução: na primeira, de pé, faz-se um salto para trás arqueando o corpo com os braços estendidos na linha das orelhas até que as mãos toquem no solo, passando pela posição de parada de mãos. Na segunda fase os ombros fazem uma repulsão contra o solo e o corpo assume uma posição de canoa até que os pés aterrissem. Para melhor visualização consultar Bortoleto (2008, p. 31-34) ou link disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ztRIHiso2LM>. Acesso em 01/04/2020.

¹¹³ Afastamento máximo lateral ou sagital das pernas. Ver Nunomura e Tsukamoto (2009, p. 120) ou link disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l74Dj7dfuOk>. Acesso em 01/04/2020.

¹¹⁴ Historicamente há uma relação entre as artes circenses e alguns esportes, especialmente os ginásticos (Lopes, Ehrenberg, Silva, 2021; Soares, 2005; Silva, E. 1996). Muito do repertório de movimentos e metodologias de ensino são assemelhados ou mesmo idênticos, mas há, também, diferenças em função das finalidades e recursos de performance exigidos. A contribuição entre esses campos vem repercutindo tanto no melhor desempenho dos circenses quanto enriquecendo as práticas da educação física. Por outro lado, disputas ainda são travadas pelo reconhecimento sobre o modo de produção de conhecimento no circo, espaços de atuação e de trabalho. Lopes (2019) vai analisar os encontros e embates entre o circo e a educação física com enfoque no final do século XIX e início do XX.

distintas das que eu vivenciara enquanto aluno. Passei, então, a observar o que essa escolha semântica poderia representar no modo como essas e esses estudantes experienciavam seus processos de aprendizagem e como essa perspectiva de uma “aula-treino” poderia, de algum modo, estar interferindo em seus processos de criação e performance cênica.

Em trabalhos que trazem depoimentos de artistas do circo itinerante como em Silva, E. (2009) e obras memorialistas como as de Bartholo (1999), o uso do termo “ensaio” é bastante recorrente. Ângela Cerícola (2020) e Pirajá Bastos (2019, 2017), ao longo das entrevistas, frequentemente falam de “ensaio”, tanto para relatar seus processos de aprendizagem na infância quanto ao mencionar suas práticas docentes. Em depoimentos para o *Festival Internacional de Circo de São Paulo* (2021)¹¹⁵ e para Tamaoki (2014)¹¹⁶, Bruno Edson, malabarista e equilibrista que não vem de uma família circense, mas que, ainda criança, passou pelos processos de formação nas lonas e aderiu a esse modo de produção, também se remete a ensaios quando fala de seus momentos de aprendizagem, montagem de números e esquetes de circo-teatro. Daniele Pimenta, atriz com origem nas famílias circenses e docente do PPGAC da UFU, comentou durante um dos encontros do GT Circo e Comicidade da ABRACE, em 2021, que sempre ouvira “ensaios” e não “treinos” quando morava com os pais em circos de lona.

É possível notar nas falas dos entrevistados e nos demais relatos obtidos em fontes diversas que a aprendizagem era diretamente orientada para a cena. Havia uma planejada e pragmática definição dos processos de aquisição/aperfeiçoamento do repertório e das demais técnicas performativas a fim de serem empregadas nos espetáculos levados em seus circos – muitos seguindo premissas da dramaturgia mosaico. Assim, todo momento de aprendizagem era um ensaio, uma preparação para suas futuras apresentações em consonância aos estilos de espetáculo e referências artísticas – orientadas por uma ou um mestre.

Esse tipo de ensino é similar ao treinamento apontado por Féral (2004) oferecido em laboratórios e teatros dirigidos por mestres. Por outro lado, as escolas

¹¹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0zseerWn1NI>. Acesso em 05/09/2021.

¹¹⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QVp55ZGJ1F4&t=1081s>. Acesso em 05/09/2021.

de circo proporcionam uma formação artística nos moldes de outros centros de ensino como universidades e escolas de artes.

Erminia Silva (2009), ao analisar o modo de produção do trabalho de circenses itinerantes que identifica como “circo-família”¹¹⁷, afirma que essas/es artistas não separavam seus processos de socialização, formação e aprendizagem. Essa interconectividade proporcionou as particularidades dos modos de ensino-aprendizagem e de produção de seus espetáculos. Segundo a autora,

É característica da fala dos circenses, quando relatam seu processo de aprendizagem, não distinguir os momentos formais de aquisição de conhecimentos, incluídos os treinos e os ensaios: tudo isto é trabalhar. Talvez seja por isso que se dizem artistas desde o nascimento. (2009, p.105).

No trecho citado, Silva aponta para complementariedade entre treinos e ensaios, que estavam sempre permeados e voltados para as características dos espetáculos, indicando um alinhamento desses processos em prol do objetivo maior – a performance nos picadeiros.

Erica Stoppel, durante a mediação da mesa *Dramaturgias Circenses no Seminário Internacional Circo em Rede*, comenta uma de suas experiências com Alex Brede, um dos palestrantes convidados. Brede é artista da 7ª. geração de sua família e responsável pela *Cia do Circo* - escola e espaço de criação erguido nos fundos de sua casa, no distrito de Barão Geraldo, em Campinas. Ao lembrar o processo de criação em um de seus trabalhos¹¹⁸ no qual Brede colaborou, Stoppel comenta que a casa de Brede é um lugar no qual artistas podem “ir naquele dia de aula, naquele dia de ensaio, naquele treinamento. Na casa de Alex, [...] os treinamentos chamam-se sempre de ensaios. Ensaio e repetição¹¹⁹” (2020, 29’02”-29’16”). Stoppel ressalta que as instâncias delimitadas em sua explanação (“aula”, “ensaio” e “treinamento”) são entendidas por Brede todas como “ensaio”. Os destaques feito pela artista marcam distinções quanto ao modo de cada um compreender esses processos e os termos que utilizam para identificá-los.

¹¹⁷ Em sua pesquisa a autora realizou entrevistas com artistas nascidos até a década de 1940. Havia um entrevistado que nascera em 1963, mas que possuía características que o integrava aos demais, caracterizando o tipo de produção de vida e trabalho analisado.

¹¹⁸ Essa pesquisa foi tema de sua dissertação *O Artista, o Trapézio e o Processo de Criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea*, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp em 2017.

¹¹⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JBQDhYyIBgQ&t=103s>. Acesso em 02/08/2021.

Essa distinção entre momentos de treinamento, aprendizagem e ensaio é observada em muitos circenses da atualidade e, sobretudo, os que não vêm da itinerância. Nas falas dessas e desses artistas, a ideia de “treino” aparece mais recorrentemente – especialmente para diferenciar os processos de aprendizagem/aprimoramento e os de criação. É possível observar isso, por exemplo, em alguns relatos de circenses que atuam nas ruas de Goiânia coletados por Barreto (2018), que se formaram a partir de processos de aprendizagem colaborativos¹²⁰, em que a palavra “treino” aparece para identificar suas práticas de aprendizagem e de manutenção de desempenho do repertório. Embora essas/es artistas tenham meios distintos e singulares de operacionalizar seu trabalho, parecem compreender os processos e procedimentos de aprendizagem, criação e performance do mesmo modo que circenses da ENCLO.

Nos depoimentos presentes no estudo de Santos (2016) realizado na ENCLO, o autor registra o uso corrente de “treinar”, corroborando com a experiência que venho tendo com essas e esses discentes. É possível observar nos relatos apresentados em seu texto que o alunado usa, geralmente, “treinar” para se referir às aulas ou atividades de manutenção/aquisição/aperfeiçoamento de repertório e preparo físico, especificando “ensaios” apenas para os momentos diretamente voltados para a criação e preparação para as apresentações.

Conforme visto em alguns dos pré-projetos de pesquisa discentes citados anteriormente, “treinar”, “treinamento” ou vocábulos afins também aparecem correntemente. Corroborando com o trabalho de Santos, esses termos são usualmente empregados quando as e os artistas-estudantes aludem aos processos de aprendizagem de repertório ou aprimoramento das capacidades e habilidades físicas. Nesses textos, “treino” está, usualmente, associado ao domínio de técnicas

¹²⁰ Duprat (2016), apresenta diferentes processos de formação profissionalizante: a) famílias circenses, b) projetos sociais, c) curso livre e encontros regulares e d) escolas especializadas. O que chamo “processos de aprendizagem colaborativos” estaria no âmbito de cursos livres e encontros regulares. Uso o termo processos de aprendizagem colaborativos para ressaltar a importância das trocas entre pares, a fim de compartilhar conhecimentos, promover meios para o aprimoramento de diferentes técnicas e momentos para a difusão de suas criações. Nesse modo de aprendizagem, pessoas com diferentes bagagens de conhecimento e interesses na arte circense se reúnem, regular ou esporadicamente, para troca de experiências e de práticas sem necessariamente terem vínculos com instituições, programas ou espaços. São nos diversos e diferentes encontros que recursos de ensino-aprendizagem e de criação são tecidos: em praças, parques ou praias; nos festivais ou convenções; em festas ou eventos. Podem ocorrer espontaneamente ou produzidos por coletivos que organizam e promovem práticas em locais e horários predeterminados, como os que ocorriam todas as segundas-feiras na praça São Salvador, no Rio de Janeiro (RJ), entre 2012 e 2019.

corporais focadas na boa execução e ampliação do repertório. Poucas vezes aparece como meio para o aprendizado e a experimentação voltados para um melhor desempenho de outros recursos expressivos de performance e do jogo cênico.

Nos pré-projetos, ao descreverem seus objetivos quanto ao curso de formação, são comuns frases do tipo “melhorar meu lado artístico e técnico” (PrP 12) ou “desenvolver alto nível técnico e estético” (PrP 13). Essa distinção entre aspectos técnicos e artístico se manifesta, também, nos discursos e práticas regulares do alunado. Muitas vezes, as diferentes artes constituintes do circo (arte do malabares, arte da contorção, etc.) são identificadas como “técnicas”. Para essas/es alunas/os, a arte viria *a posteriori*, quando são acrescentados elementos oriundos de outras manifestações (como a dança e o teatro), ou quando são trabalhados elementos como figurino, música e a encenação propriamente. O repertório é compreendido como um meio pelo qual, uma vez advindos esses elementos, passaria a haver um trabalho artístico, como apontam Lafortune, Burt, Aubertin (2016) citando Cordier, Salaméro (2012): “Para muitos artistas de circo, as habilidades técnicas tornaram-se um meio para servir a um objetivo estético maior”¹²¹ (p.240).

Essa compreensão do uso do repertório circense – e de uma visão que não o entende como o próprio elemento artístico - pode ser observada, ainda, em outras passagens dos pré-projetos discentes da ENCLO: “obter orientação coreográfica e teatral para dar todo o contexto e maior alcance artístico ao [meu] número” (PrP 15); “a dança virá para soltar, relaxar o corpo, deixando tudo mais leve e servir de conexão entre as técnicas de parada de mãos e as acrobacias” (PrP 16). O foco nos aspectos biomecânicos da arte circense e uma dificuldade em reconhecer seus elementos constituintes como arte *per se* podem ter relação com uma perspectiva das práticas, nesse campo, permeadas excessivamente por parâmetros do rendimento físico e acúmulo de repertório.

Nem sempre essas alunas e alunos expressam claramente como o treinamento se adequaria aos processos criativos almejados quando descrevem os números e estéticas que gostariam de desenvolver. Os projetos que melhor versam sobre esses procedimentos propõem investigações de repertório ou de novos

¹²¹ Tradução minha para “For many circus performers, technical skills have become a means to serve a larger aesthetic goal”.

aparelhos. Muitas dessas pesquisas buscam elaborar “novos” truques, “desconstruir”¹²² movimentos conhecidos ou trabalhar em aparelhos menos usuais. Nesses casos, o treinamento toma contornos de processo de criação com similaridade às propostas de Kann (2016), que entende que o trabalho sobre o repertório e os meios para executá-lo são premissas profícuas para construções dramáticas circenses. Para o autor, o corpo do/da artista movido pela agência¹²³ (a liberdade para dar vazão aos impulsos criativos), o fato técnico¹²⁴ (as especificidades da performance circense), e o meio material¹²⁵ (aparelhos, espaços, ambientação entre outros elementos) formam um conjunto que profere imanência para a performance e são base para poéticas não miméticas que, segundo sua visão, seriam mais adequadas às características do circo.

Treinar e ensaiar não são, absolutamente, termos e instâncias excludentes, mas sim complementares e indissociáveis nos processos de aprendizagem/criação/performance em todas as artes. Todavia, considero importante refletir quais seriam as distinções e similaridades que esses termos poderiam estar trazendo para o campo circense, além de considerar como os sentidos atribuídos a eles estariam impactando os processos de aprendizagem/criação/performance - tendo em vista as diferenças observadas entre o que essas/esses artistas gostariam de levar para a cena e as dificuldades que encontram para tal.

Toda arte é constituída de diversas técnicas que necessitam ser bem apreendidas, aprimoradas e reelaboradas por meio do treinamento, promovido por

¹²² Essas são as palavras utilizadas pelas/os discentes. Mantenho-as entre aspas pois acredito ser impreciso afirmar que um truque seja completamente novo, assim como não é exato determinar o que faz um movimento estar ou não desconstruído. A movimentação circense é um conjunto de saberes acumulados ao longo dos tempos, transformados e ressignificados a cada momento e em cada corpo. Os possíveis desdobramentos de um truque ocorrem com base em referências (diretas e indiretas) de outros artistas e trabalhos desenvolvidos em diferentes épocas e lugares.

¹²³ Agência (*agency*) é um conceito da filosofia com bases Deleuze, Guatarri e tem, ainda, influências de Spinoza. Trata dos impulsos que mobilizam as ações do indivíduo. Quando, por exemplo, a/o artista tem liberdade e condições para exercer seus desejos criativos, está imbuído de agência. No entanto, se ela ou ele encontra elementos que cerceiam os seus processos de criação, delimitando modos como sua expressão deve se materializar, estão sobredeterminados em suas ações (mesmo sem consciência disso), ou seja, sua agência está comprometida. O autor analisa mais acuradamente o papel da agência nos processos de formação e criação circenses no texto *Third letter to the circus: who gets to build the future?* (2018), disponível em <https://www.circusdialogue.com/third-open-letter-circus>. Acesso em 12/11/2021.

¹²⁴ *Technical fact*, no original.

¹²⁵ *Material milieu* no original.

práticas constantes, bem orientadas e bem planejadas, a fim de manter a/o artista preparada/o para o desempenho do seu trabalho. Do mesmo modo, podemos pensar em ensaiar quando estamos nos dedicando, notadamente, aos processos de montagem de um espetáculo, por exemplo. Os momentos de treinamento e de ensaio podem requerer etapas e procedimentos específicos. No entanto, permear excessivamente os processos de aprendizagem e de criação por parâmetros oriundos do treinamento (voltados para a máxima potencialização do rendimento corporal ou o acúmulo de repertório), sem os meios claros de como levar tal material e preparo à cena pode estar contribuindo para algumas das dificuldades encontradas nas performances circenses, como as que pude observar na ENCLO¹²⁶. E mais: podem estar fomentando uma dicotomização entre os processos de aprendizagem/aprimoramento e os de criação como se fossem, de certo modo, incompatíveis, ao supervalorizar aspectos do desempenho físico em detrimento de processos e procedimentos de criação e de performance que deveriam, a meu ver, ser experimentados em concomitância e ter igual importância – especialmente nas aulas de modalidades circenses. A noção de treino remete a uma objetividade de seus meios de execução que tendem a se encerrar quando alcançadas metas quantitativas ou de alcance de determinado movimento com proficiência, valendo-se de protocolos de rendimento e de avaliação mais próximos das práticas desportivas. O conhecimento e os resultados obtidos não são, necessariamente, acompanhados de experimentações e recursos para viabilizá-los cenicamente diante da pluralidade de possibilidades e estilos que o campo circense promove.¹²⁷

Mas em que sentido a noção de ensaio trazida pelos itinerantes, aplicada às práticas regulares e de aprendizagem, pode contribuir para dissipar essa perspectiva que dualiza aula versus criação e técnica versus arte? Por outro lado, em que medida as experiências do passado também contribuíram para as dificuldades observadas na atualidade? A seguir, apresento como artistas com trajetórias nas lonas relatam seus processos formativos, e como essa aprendizagem estava

¹²⁶ Ressalto, mais uma vez, que trato do caso da ENCLO como um recorte da produção nacional.

¹²⁷ Mesmo os processos de criação vinculados às performances que tenham como objetivo a demonstração de habilidades, sem maiores metaforizações, requerem procedimentos de composição, relação com o público e de atuação, entre outros recursos cênicos. Ainda que os projetos artísticos possam, como propõe Kann (2016), ser voltados para questões do "meio técnico" (repertório, aparelho, corporeidade, entre outras), há de serem exploradas, sedimentadas e construídas pela/o circense em consonância com as técnicas performativas de forma a darem conta desse estilo.

pragmática e diretamente relacionada à vida que levavam e ao tipo de espetáculo produzido, o que promovia uma coesão maior nos processos de aprendizagem/criação/performance.

2.4. Ensaio: o que se aprende, vai para o picadeiro

Os circenses de lona começam a atuar nos picadeiros muito cedo. Como outras atividades físicas complexas, tal qual a ginástica artística ou o balé, quanto mais cedo a/o circense começar a praticar, maiores são as chances de um desenvolvimento mais amplo e mais bem fundamentado. Quando perguntado quando foi sua estreia no picadeiro, Pirajá Bastos responde: “Eu comecei com seis anos, ensaiando. Aos sete já fui para o picadeiro como profissional” (Bastos, 2017, 0’05”-0’10’)¹²⁸. Carlos Tangará, ao relatar sua trajetória na infância, apresenta um panorama da formação profissional bastante comum para muitos e muitas/os circenses da itinerância, começando em apresentações acompanhadas/os por artistas mais velhas/os, passando progressivamente a ensaiar e apresentar números e truques mais difíceis.

No picadeiro a minha primeira aventura foi aos quatro anos como volante de icárius. Mas a minha avó materna não deixou, falou: “Ah, é muito pequenino ainda, deixa ele crescer mais um pouquinho”. Eu voltei a entrar com cinco anos, ainda como volante de icárius, e, daí por diante, eu desenvolvi aquela carreira que era muito comum para a criançada do circo: começava com pequenas acrobacias, montava um dândis¹²⁹, entrava na cama-elástica, participava de uma acrobacia com os mais velhos porque era pequeno - era volante, era fácil de atuar como volante -, e aos 14 anos, mais ou menos, eu comecei a treinar trapézio¹³⁰, que era um número tradicional da minha família também. E daí ficou só o trapézio, e foi trapézio durante 23 anos. (Tangará, 2019, 3’39”-4’24’)¹³¹.

Esses processos narrados por Pirajá Bastos e Carlos Tangará não previam apenas o domínio e o desempenho dos truques ensaiados, mas também a aprendizagem e experimentação de diversas técnicas performativas e de interação com o público que demandavam anos de um progressivo aprimoramento. Relato semelhante é apresentado por Ângela Cerícola:

¹²⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=T5jQZFr_fqs&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=3. Acesso em 02/07/2022.

¹²⁹ Número de acrobacia em dupla, geralmente de tom cômico.

¹³⁰ Carlos Tangará atuou especificamente com trapézio de voos – número emblemático do circo, realizado em trupe por volantes que balançam em um trapézio sobre uma rede de segurança, fazendo acrobacias até serem pegos pelos portôs.

¹³¹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BWJ9Xoatu8k&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=4. Acesso em 02/07/2022.

Eu estreei eu acho que eu tinha uns quatro ou cinco anos, fazendo número com meu pai. [...] Ele botava a barrica¹³² no pé, né, e botava um trapezinho do lado - sabe aquele número, né, tranca – botava um trapezinho do lado, um trapezinho do outro e fazia o icárius¹³³ com a gente. [...] E aí conforme elas [as crianças] vão entrando assim, com pouca idade, também vai perdendo aquele... vai tomando intimidade com a plateia. (Cerícola, 2020, 12'46"-14'05")¹³⁴.

Ensaando e apresentando quase simultaneamente e bastante cedo, as várias técnicas performativas eram trabalhadas num processo em que todo o aprendizado era direcionado para o espetáculo cujas características, estilos e estéticas eram bem conhecidos e definidos. Os diferentes saberes que constituíam a elaboração e a apresentação dos mais diferentes números eram experienciados constantemente, não apenas pela prática, mas pela convivência próxima com outros artistas e a observação quase diária do tipo de espetáculo que, em algum momento, essa/es pequena/os circenses fariam parte. Ângela Cerícola lembra ainda:

Bom, eu aprendi os números em primeiro lugar visualizando. Porque eu via a outra geração - meus tios, meus pais¹³⁵ – fazendo. Então a gente sentava, assistia os ensaios deles e também na hora do espetáculo. Olha que bom, a gente assistia eles ensaiando e depois eles se apresentando! Olha que luxo isso! Então a gente via a diferença da hora do ensaio e da hora do espetáculo. (Cerícola, 2020, 07'21"-07'47").

Ângela foi professora da ENCLO entre 2005 e 2017. Em outro trecho da entrevista, faz uma comparação entre a formação que ela e as/os demais artistas da sua geração tiveram e o que ocorre hoje nas escolas de circo.

Que é isso que acontece às vezes com a escola de circo¹³⁶: ensaia muito o aluno, mas ele quando vai fazer a apresentação com a plateia o sistema nervoso para. O [aluno] ensaiava, ensaiava, no dia errava. Claro, tadinho. Ele tinha que praticar mais com a plateia, o artista tem que praticar. Ele tem que ser formado se apresentando, mesmo errando, que é isso que vai dar *know-how* a ele, isso que vai dar estrutura, isso que vai dar a ele o discernimento de “Ah, hora de ensaio é uma, de espetáculo é outra”. É sim! Não adianta você tá bem treinado e não ter a plateia! (Cerícola, 2020, 14'05" – 14'50").

¹³² Barrica é um dos objetos utilizados em números de tranca, sendo um pequeno barril. Tranca é um número de antipodismo (malabarismos com os pés), geralmente realizado no mesmo aparelho (coxim) que o icárius.

¹³³ O pai de Ângela fazia um número que mesclava elementos de tranca e icárius: A barrica era atravessada por um cano no qual eram instalados dois pequenos trapézios, ficando ela em um e uma das irmãs em outro. Ambas são técnicas de antipodismo, sendo a tranca realizada com objetos, enquanto o icárius com outro artista.

¹³⁴ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Elj7uNwZx9s&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=17 . Acesso em 02/07/2022.

¹³⁵ William Cerícola e Maria Moreira Cerícola.

¹³⁶ Referindo-se mais especificamente à ENCLO.

Aqui, Ângela chama de ensaio as aulas regulares de modalidades circenses. A artista-docente ressalta que não adianta uma alta carga de ensaios/treinamento se esta não forem acompanhados de outros processos que contribuam para a performance de alunos e alunas em cena – neste caso, uma maior quantidade de apresentações públicas. Para Cerícola, pedagogicamente, ensaiar contempla não apenas o antes das performances, mas estar se apresentando como parte do processo de aprendizagem. Ensaiar é, também, estar em cena testando e aprimorando as técnicas performativas. A relação entre os períodos de aprendizagem (iniciais ou avançados) e de apresentações vivenciadas na lona, em comparação com as escolas profissionalizantes, é bastante diferente. Em muitas escolas, os momentos dedicados a estar em cena são pontuais e, muitas vezes, programados como atividades diferenciadas da rotina de aulas. As diferentes maneiras de organizar esses processos de aprendizagem podem impactar nos recursos e nos modos como esses e essas artistas se preparam para suas performances.

Além do aspecto pedagógico e formativo, iniciar cedo nos picadeiros também significava uma melhor renda para a família. Em circos pequenos e médios, quanto mais variado o repertório de números e atrações, mais tempo eles podem permanecer na mesma localidade¹³⁷. Em circos maiores, onde a remuneração é feita usualmente pela quantidade de números apresentados, quanto mais números uma/um artista (ou sua família) presente, melhores podem ser os seus proventos¹³⁸.

Os circenses da itinerância (com pouquíssimas exceções) vivem essencialmente da bilheteria e venda de produtos durante os espetáculos. Ter a

¹³⁷ O modo de produção do trabalho desses artistas é amplamente analisado por Silva (2009).

¹³⁸ É preciso considerar, também, que os entrevistados relatam que começaram a se apresentar regularmente nos espetáculos entre o início dos anos 1940 e meados dos anos 1960 – um momento em que o debate sobre trabalho e infância era diferente do que ocorre hoje. Esse é um tema complexo e delicado que não cabe aqui ser debatido. Silva (2013) aborda a questão do trabalho de crianças no circo na primeira metade do século XX indicando que, de forma preconceituosa e intencional, muitos mitos eram propagados sobre a forma de ensino e as condições de trabalho de aprendizes nos circos, indicando a falta de conhecimento de autoridades sobre as especificidades dos processos de aprendizagem e do modo de produção do trabalho circense. Um episódio sobre o tema pode ser observado na reportagem “Juiz do Trabalho decide sobre trabalho de criança em circo em Bom Jesus” (disponível em <https://www.trt22.jus.br/portal/noticias/juiz-do-trabalho-decide-sobre-trabalho-de-crianca-em-circo-em-bom-jesus/>. Acesso em 09/10/2021), que relata a decisão de um juiz que proibiu o trabalho de uma criança filha do dono do circo, sem consultas ou visitas ao espaço e aos proprietários. Este fato corrobora com a análise feita por Silva, apontando como costumam ser desconhecidas, por parte de legisladores e juristas, os processos de formação desses circenses quando, por exemplo, na sentença desse caso é proibido que a criança em questão realize números que envolvam acrobacias, sem qualquer detalhamento ou fundamentação para tal.

casa cheia é sinônimo tanto de um bom trabalho artístico quanto a garantia de melhores rendimentos.

Assim, é preciso, ao mesmo tempo, atender às expectativas dos seus diferentes públicos, mas, também, surpreendê-los e cativá-los para que retornem e divulguem o espetáculo¹³⁹. Nesse sentido, a ideia de “agradar” - termo recorrente e caro para esses/as artistas – aparece como um parâmetro importante que permeia fortemente seus processos de criação e de performance, assim como as referências que trazem e sabem que irão alcançar seus públicos. Isso exige, por um lado, uma constante atualização das tendências artísticas e culturais em alta nas diferentes cidades a cada momento histórico: músicas, piadas, iluminação, maquiagem, movimentação (entre tantos elementos) são a todo tempo absorvidas, reelaboradas e empregadas. Por outro, a necessidade de ter um retorno garantido de público influencia para que alguns recursos cênicos e estruturas de produção sejam mantidos, uma vez que essas/es artistas têm mais confiança quanto à sua recepção e aceitação. Essa manutenção colabora para a preservação de algumas técnicas performativas, recursos cênicos e processos de elaboração de números – o que, por sua vez, contribui para uma maior coesão entre o que é aprendido e o que (e como) é levado para o espetáculo.

Tubinho (Pereira França Neto, ou ainda, Zeca), palhaço e proprietário do *Circo-Teatro Tubinho*, em entrevista à Jannuzzelli, apresenta sua definição de “agradar”:

Pra gente, a função do espetáculo tá em cima desse termo, *agradar*. O espectador, seja drama, seja comédia, seja infantil, o espectador tem que sair daqui e convidar mais vinte ou trinta pessoas porque ele adorou. Essa é a nossa busca. E esse termo *agradar* acho que resume bem. (...) E nosso espetáculo é popular, é feito com público e pro público, pensando no que o público quer ver. E é essa a assinatura do nosso trabalho. (...) Porque a gente *precisa* daquele público amanhã. Se o público vem ao circo vinte vezes e adora o espetáculo, ele vai falar pra cinco pessoas. Se ele vem uma vez e não gosta, ele vai falar pra duzentas pessoas, você pode ter certeza. Então, quer dizer, essa é a grande preocupação. Então, quer dizer, o espetáculo tem que funcionar. A cidade é pequena, trezentas pessoas falando é uma propaganda na Globo! (...) O *agradar*, então, é você sair de cena com a certeza de que aquele povo vai voltar. Entendeu? Acho que basicamente é isso. Sair de cena com a certeza que o cara falou assim “O ingresso que eu paguei valeu a pena”. Pra mim esse é o *agradar* (Jannuzzelli, 2015, p.73. Destaques do original).

¹³⁹ Muitos circos alternam roteiros de espetáculos, atrações e convidados numa mesma localidade, possibilitando que o mesmo público retorne várias vezes durante uma mesma temporada.

É fácil notar o entusiasmo e a satisfação deste e de outros entrevistados quando relatam a reação positiva do público. Usualmente, essa satisfação vem atrelada a dois quesitos: um bom desempenho artístico e a perspectiva de um bom retorno financeiro no local onde o circo estivesse armado.

Pode-se considerar, ainda, um terceiro quesito: a boa aceitação do trabalho do elenco pelo público possibilitaria uma estadia mais harmoniosa com a população – haja vista a histórica marginalização que o circo e seus artistas sofriam (e ainda sofrem). Ter o espetáculo aceito permitiria um bom convívio durante o período que a lona estivesse armada na cidade e, possivelmente, manteria as “portas abertas” para um retorno futuro. Jannuzzelli (2015) afirma que essas relações entre nômades circenses e grupos sedentários¹⁴⁰ urbanos ou rurais possuem mais que uma função comercial, mas ética e social. Para a autora, mesmo que esses espetáculos não apresentem o cunho político e crítico que outras manifestações artísticas, são nas relações intersociais que esses aspectos se delineiam e tecem as possibilidades para que o espetáculo possa existir e obter sucesso.

É interessante como a noção de agradar aparece também no discurso de circenses não itinerantes: ao falar sobre as premissas do seu curso *Laboratório de Criação Circense*, Artur Faleiros, circense que passou por processos de apreendizagem colaborativa, menciona que uma das questões que sempre coloca para suas alunas e alunos é “Qual é o seu pacto com o entretenimento?” (2020, 1º44’40”)¹⁴¹. Essa pergunta poderia ser feita de outra forma: O quanto você quer agradar seu público? É possível ver, desta forma, que essa premissa perpassa por todos os artistas em qualquer arte ou linguagem mas, no circo, é uma questão de base que se manifesta nos mais diferentes estilos. Se para os itinerantes “agradar” era parte inerente do seu fazer artístico, para circenses de outras formações e que produzem seus trabalhos de outras maneiras, a relação com o público pode ocorrer de outros modos. É importante lembrar que os espetáculos de lona dependem diretamente (quando não exclusivamente) da bilheteria, enquanto outras produções têm acesso à diferentes formas de fomento, como a participação em editais públicos

¹⁴⁰ Sociedades sedentárias são aquelas não nômades, que fixam suas vivências em determinadas localidades.

¹⁴¹ Fala coletada na mesa “Processos de Criação e Performance Circenses” no *Seminário Internacional Circo em Rede*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=M2g7IH_htmo&t=675s. Acesso em 02/07/2022.

ou o recebimento de patrocínios privados – o que também irá alterar o modo como experienciam seus processos de criação e de performance.

Não se pode dizer que os espetáculos itinerantes seguissem um modelo e um estilo únicos, ainda que mantivessem muitas semelhanças procedimentais e estéticas. Ângela Cerícola aponta essa similaridade em sua fala: “Quase mais ou menos igual, mas algumas coisas mudavam”. Todavia, esses circos mantinham, de modo geral, uma dramaturgia mosaica que possibilitava uma alta variedade e alternância de atrações, enquanto sua estrutura de produção, os recursos para criação e performance poderiam ser preservados para maior eficiência no trabalho, na construção dos números e no aprimoramento das técnicas performativas. Circo-teatro, circo e show musical, circo e atividades de animação cultural, circo acrobático, entre outros formatos, permitiam múltiplas possibilidades para a investigação de procedimentos para a cena e da teatralidade circense.

Outro fator relevante é a construção e transmissão dos saberes por meio da oralidade. Para o/a circense a oralidade é método, identidade, forma de reviver fatos e conhecimentos, sendo a memória um valor tão ou mais importante que outros meios de registro. Carlos Tangará explica durante sua entrevista, por exemplo, que os contratos e acordos entre artistas circenses e empresários eram acordos verbais: “Ocorrida no Brasil – e em toda a América do Sul, praticamente - sempre de boca. Havia... como se diz? Uma confiança mútua entre artista e empresário¹⁴²” (10’05”-10’16”)¹⁴³.

Pedro Silva (2021) afirma que a oralidade é um dos eixos epistemológicos do circo itinerante. Para este artista-pesquisador, a tradição oral amalgama outros fatores idiossincráticos do fazer e da formação circense, como a memória e o rizoma¹⁴⁴. Ainda segundo o autor, é pela oralidade que as relações rizomáticas são

¹⁴² Posso dizer que essa prática ainda se mantém. Trabalhei em diversos circos no Brasil e, em todos, os acordos eram firmados verbalmente.

¹⁴³ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BWJ9Xoatu8k&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zwv4LLoD&index=4. Acesso em 08/07/2021.

¹⁴⁴ Conceito oriundo das teorias de Deleuze e Guatarri. A ideia de rizoma vem da botânica, no modo como as raízes das plantas vão se ramificando de forma interconectada, adentrando na terra, adaptando-se e transformando-se de acordo com as características e elementos presentes no solo. O conceito se aplica ao circo considerando a capilaridade das diversas relações que esses artistas constroem para a realização de seu trabalho e na maneira como sempre se adaptam às diferentes realidades sociais, culturais, econômicas, geográficas, entre outros fatores, que influenciam o seu fazer artístico. Erminia Silva (2009) também utiliza o conceito de rizoma para analisar o modo de produção e de vida dos circenses itinerantes até os anos 1950 no Brasil.

tecidas e mantidas, os conhecimentos são elaborados e reelaborados no ato da transmissão ou nas trocas entre os indivíduos, e é o meio pelo qual são revividos fatos e reencontradas pessoas do passado, além da construção de uma ética própria no circo. Mas, sobretudo, a prática e a vivência dos saberes é que estruturam a oralidade circense: “O ingrediente principal da tradição oral é a prática da atividade, seja ela ouvir, ver, fazer, errar, repetir até se tornar orgânico no cotidiano, tornar-se uma atitude, ou seja, um platô” (Silva, P., 2021, p.76)

É possível notar os procedimentos utilizados por esses artistas nas falas já citadas dos entrevistados: o pai de Ângela foi seu professor, e seu aprendizado deu-se pela transmissão de saberes oferecida diretamente por ele, mas também por meio do convívio diário com outros familiares e artistas com quem vivia, visualizando os ensaios e apresentações diariamente, recebendo informações e orientações sobre as atividades que desempenhava e que seriam levadas ao picadeiro. Relatos semelhantes foram feitos pelos demais entrevistados, que apontam a importância das relações indissociáveis de família/trabalho/ensino nos processos de aprendizagem e de criação.

A oralidade não se guarda apenas na memória mental ou se manifesta pela voz, mas está encarnada nos indivíduos e na memória corporal. Cito aqui uma passagem pessoal: em 2015, foi proposto um espetáculo na ENCLO em que todas e todos os docentes deveriam se apresentar. Propus à Ângela Cerícola que fizéssemos um número de trapézio duplo juntos. Ângela não ensaiava trapézio há mais de 20 anos, e não fazia trapézio duplo desde a sua infância, quando se apresentava com um de seus irmãos. À época, me disse que não estava praticando atividades físicas e tinha receio, mas muita vontade de fazer o número. Ao iniciarmos os ensaios, a artista conseguiu realizar todos os movimentos propostos, mesmo aqueles que nunca praticara. Essa memória corporal se manifesta, também, no modo como essas e esses docentes lecionam. A seguir, apresento uma foto de Walter Carlo ensinando malabares para um aluno. Ainda que Walter não se apresentasse há décadas e que não praticasse malabares com frequência, seu corpo transmitia os conhecimentos experienciados por toda uma vida aos seus alunos – às vezes, de modo mais natural e fácil do que explicando verbalmente¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Vídeos desse momento estão disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=LOMfZYRUHCA> e <https://www.youtube.com/watch?v=l7aksJh04Kc>. Acesso em 03/07/2022.

Imagem 14



Walter Carlo (E) ensinando câmbio de claves a um aluno. 2015. Acervo pessoal do autor.

A enunciação dos movimentos a serem realizados não ocorre sem o acionamento dos gestos, das expressões, do modo de ocupar um espaço. A memória, transmitida pela voz, encorpa o indivíduo e aciona seu sistema nervoso. A oralidade e a memória são, também, corporalidades.

Essa vivacidade é observável no modo como são transmitidas as lembranças na entrevista com Pirajá. A riqueza gestual ao relatar fatos sobre sua vida e suas opiniões sobre o fazer circense é tão profusa que muitas vezes o artista-docente sai do enquadramento da câmera, levanta, imita pessoas, faz sons, gestos largos que não são captados completamente. Essa mesma profusão é encontrada em suas aulas, onde mesmo sem executar as acrobacias que ensina, narra e mimetiza os movimentos que alunas e alunos devem realizar.

Esse complexo método de construção e transmissão de saberes amplia o sentido de oralidade. Essa metodologia vai além do aspecto verbalizante, mas implica numa corporalidade que expressa tanto um conhecimento ancestral quanto aquele que o corpo produziu e reproduziu por décadas e décadas e ainda está, de alguma forma, presente na memória dos músculos, dos ossos e da pele.

2.5. Transformações no modo de transmissão dos saberes e consequências no modo de produção dos espetáculos

A partir dos anos 1950, o modo de produção dos espetáculos itinerantes foi, em grande parte, interrompido, pois muitos circenses deixaram de transmitir seus conhecimentos para as gerações seguintes¹⁴⁶. No intuito de oferecer uma vida melhor para seus filhos, muitos destes não receberam os ensinamentos do picadeiro – por vezes, sendo criados fora das lonas, morando com parentes estabelecidos nas cidades. Dos entrevistados, alguns chegaram a ensinar sua arte para as filhas e os filhos que puderam trabalhar, bem jovens, em circos. Mas poucos seguiram a carreira artística¹⁴⁷. Os saberes sobre a cena circense começaram a não mais ser passados (parcial ou completamente), e muitos estão se perdendo. Erminia Silva (2009), afirma que “houve uma quebra nessa transmissão, que abriu a possibilidade da construção de um outro modo de organização do trabalho e de produção do espetáculo circense” (2009, p.28). Essa quebra dificultou a formação de novos artistas, comprometendo o modo de produção do trabalho levado até então no circo. Duas consequências da interrupção dessa transmissão global de conhecimentos e de uma nova organização dos espetáculos foram: a) a especialização das/dos artistas – se antes todos participavam de todas as atividades dentro e fora do picadeiro (notadamente nos circos de pequeno e médio porte), agora essas/esses artistas eram contratadas/os apenas para executar seus números, tendo menor participação durante os diferentes modelos de espetáculo já mencionados. Com isso, passaram a desempenhar menos sua pluralidade artística e de conhecimentos, trabalhando, mormente, em seus números; b) uma diminuição significativa de profissionais que formavam os elencos e que, assim, perpetuassem os saberes ancestrais dessa arte – essa preocupação, de cunho tanto financeiro quanto simbólico, abriu espaço para, entre outras coisas, a criação das escolas de circo.

¹⁴⁶ Os motivos e consequências da interrupção dos processos formativos e de transmissão de saberes desses artistas é ampla e densamente analisado por Silva (2009).

¹⁴⁷ Dos que atuam como artistas, cito Juliana Tangará, filha de Carlos Tangará, que é artista e professora na *Tangará Produções* – empresa de eventos circenses – e Jonathan Cerícola, sobrinho de Ângela Cerícola, palhaço e sócio do *Circo Saltimbanco*. Mesmo que alguns filhos e filhas dos entrevistados trabalhem em atividades ligadas ao circo (como confecção, locação e venda de lonas, produção de eventos e animação cultural), não estão em cena e, por isso, não mantiveram as práticas dos saberes específicos da performance circense.

A abertura de novos espaços de ensino que não as lonas e a entrada, no campo circense, de praticantes e profissionais com origens e experiências diferentes dos artistas da itinerância trouxeram desafios para os processos até então vivenciados de aprendizagem/criação/performance. As/os professoras/es que experienciaram esses processos de modo integrado precisaram adaptar suas metodologias e abordagens artístico-pedagógicas, elaborando estratégias e procedimentos para lidar com pessoas, ambientes e possibilidades criativas distintas daquelas que produziram até então, num ambiente cênico e criativo em ampla expansão.

Com a difusão de seus saberes e vendo que esses conhecimentos estavam promovendo propostas estéticas ou meios de produção diferentes daqueles que tinham como referência, as/os circenses da itinerância buscaram marcos identitários que distinguiriam e singularizariam seu modo de produção artística. Aguiar, Carriéri (2016) abordam alguns desses elementos, como a noção de tradição que embasa muitos dos discursos de legitimidade da produção de trabalho e de vida de circenses de lona. Os autores analisam, a partir de um estudo semântico feito em entrevistas, como esses sujeitos constroem essa identidade e a que se destina. Identificam a importância da noção de origem - expressa pela genealogia e por métodos próprios de socialização e aprendizagem - que teria como uma das finalidades uma valoração positiva, em defesa das acusações que historicamente sofrem das sociedades sedentárias que desqualificam sua cultura e suas obras. Outra noção fortemente apresentada nessas entrevistas e levantada no estudo é a de tradição - marcada pela ideia de pertencimento e que traz marcos estéticos e procedimentais que procuram legitimar sua arte diante de outros circenses que não se identificam com os seus modos de formação e produção artísticos. Cherem (2019) faz um estudo similar sobre artistas da itinerância, com enfoque na ideia de tradição enquanto categoria identitária desses indivíduos e de sua arte, marcada pelos mesmos traços de genealogia, de construção de saberes e de um modo de fazer artístico com características particulares. Erminia Silva (2009) também faz um levantamento com circenses itinerantes sobre o que é ser tradicional, e analisa como essa identificação marca as práticas, os modos de produção do trabalho e de interação desses artistas.

Quando essas/es circenses começam a ensinar sua arte para pessoas fora das lonas que tinham interesses, referências e necessidades distintas das que

experienciaram, passaram a reinventar métodos e procedimentos de ensino e criação. Essas novas formulações passaram a ter como pressupostos algumas escolhas que pretendiam contemplar o que julgavam ser mais relevante e característico de suas práticas, ressaltando aspectos do que seria uma “essência” circense. Algumas dessas escolhas foram a valorização do repertório, das técnicas de desempenho físico, o uso de determinados aparelhos e certos modos de performar. O termo “essência” é utilizado por Pirajá Bastos quando, por exemplo, fala sobre a criação da ENCLO e seu primeiro corpo docente:

O Luiz Olimecha, quando montou o circo¹⁴⁸, ele falou assim: "Estou fazendo o circo para não perder a essência circense". Então ele não podia trazer ginástica olímpica, não podia trazer teatro, capoeira, ele tinha que trazer o fino do circo. Aí, o quê que ele fez? Ele viajou pelo Brasil afora, e cada família tradicional ele foi trazendo o chefe da família. [Foi] quando veio meu pai, veio a Delisier, veio o tio Frank Azevedo, veio o Robby Rethy, veio a família Queirolo, veio o Edwar Ozon. [...] Pra não perder a essência circense¹⁴⁹. (Bastos, 2017, 1'09" - 1'55")¹⁵⁰.

A ideia de uma essência circense aparece, de maneira similar, não apenas nas falas das/os demais entrevistadas/os mas, também, de outros/as artistas. Em entrevista ao jornal *Folha de Pernambuco*, Bryan Stevanovich, 4ª geração circense e profissional do *Le Cirque Amar*, fala sobre o equilíbrio que seu circo precisa manter entre o modelo de espetáculo baseado em números acrobáticos e as referências da atualidade: “O circo precisa se modernizar. Precisamos trazer novidades, sem perder a essência” (Stevanovich, 2017, s/p).

Permito-me trazer aqui mais um fato pessoal que ocorreu na ENCLO. Um ex-aluno formado nas primeiras turmas em meados dos anos 1980 – tendo como professoras/es apenas artistas da itinerância - foi visitar a escola, e conversamos um pouco. Quando perguntei se notava diferenças entre a escola que vivenciara e a de hoje, respondeu prontamente: “Perdeu a essência!”. Discorreu, então, sobre números que não eram mais ensinados, tipos de performance que achava serem emblemáticas e que não eram mais valorizadas, as dificuldades que o alunado de sua época passava e que, na sua opinião, ajudavam a construir um sentido de coletividade circense, o enaltecimento do repertório e um estilo cênico de circo próximo ao circo dito clássico ou tradicional.

¹⁴⁸ Remete-se à ENCLO.

¹⁴⁹ Em entrevista à Fonta (2009), Olimecha menciona que seu principal critério na escolha dessas/es docentes foi que tivessem pelo menos 25 anos de circo.

¹⁵⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BJkbX7vKHc0&t=17s>. Acesso em 20/11/2021.

Para essas/es circenses, a essência estaria fortemente baseada no repertório acrobático¹⁵¹ e nas suas técnicas de execução. Em outro momento, Pirajá manifesta sua preocupação quando fala sobre os interesses cênicos de alguns de seus alunos e alunas e o tipo de número que apresentam na ENCLO:

daqui para frente eles [os novos professores] é que vão comandar isso, ter mais pulso firme. Por que vai começar a aparecer o quê? Figurino, coreografia... e a técnica, cada vez mais, se a gente não estiver fazendo força pra ela apurar, vai acabar cada vez mais. Porque eles [os alunos] estão misturando as coisas. Estão misturando teatro, com figurino... e a técnica circense tá diminuindo. (Bastos, 2017, 3'57"- 4'37").

É interessante notar que os elementos apontados por Pirajá (figurino, coreografia, teatro) sempre estiveram intrinsecamente ligados ao fazer circense. Mas, no momento que essas/esses artistas percebem que os referenciais estéticos e o modo de produção dos números e espetáculos não seguem mais os parâmetros com os quais passaram a vida trabalhando, clamam pelo que acreditam ser mais significativo e singular de sua arte: o repertório.

Quando perguntei aos itinerantes sobre os seus processos de criação, Carlos Tangará, Pirajá Bastos e Walter Carlo logo associaram essa questão com números que viram e que possuíam fortes elementos narrativos, teatrais e coreográficos. Carlos Tangará lembra que

A criação partia do próprio artista, e aí era muito interessante porque já tínhamos experiência de números temáticos e entre [19]61, [19]62, [19]63 já havia alguns grupos que colocavam tipo uma história, ou pelo menos um pano de fundo, na sua apresentação. Nós tivemos um paradista muito importante da época, Mister Joy – [...] - ele entrava como lorde inglês com casaca, fraque, ela [a esposa/partner] de longo... era um trabalho mais nesse sentido. Tivemos também o número temático de trapézio produzido acho que pelos Irmãos Neves, se não me engano, lá pelos idos de [19]60 também, com o tema anos [19]20 - o tempo da lei seca americana, terno de risca de giz, sapato de cromo alemão – e eles faziam um trapézio osso¹⁵²! Então já tinha experiências naquele tempo. E aí era a tal história... alguns donos de circo gostavam, outros já queriam uma coisa mais tradicional, a malha, a valsa tradicional do trapézio – a valsa o Danúbio Azul, a valsa do patinador¹⁵³... Enfim, eram as coisas mais típicas do trapézio. (Tangará, 4'54" – 6'09").

Embora Tangará ressalte que números com temas não fossem comuns, os mesmos recursos mencionados nesses trabalhos eram frequentemente usados nos

¹⁵¹ Uso o termo acrobático como alusão a todas as modalidades, mesmo aquelas que não lidam, especificamente, com acrobacias, como malabares ou a magia. Essa acepção é usada por outras autoras e autores, como Erminia Silva (2016), apresentada a seguir.

¹⁵² Gíria para se referir a um número muito bom.

¹⁵³ Refere-se à *Valsa dos Patinadores*, de Émile Waldteufel.

processos de criação e nas performances de artistas de circo. A elaboração de personagens ou personas, ou a ambientação por meio da música e do figurino, por exemplo, são estratégias usuais para circenses. Daniel (2008) afirma que nos circos estadunidenses, até a década de 1950, culturas diversas como orientais, ciganos, faraós ou rainhas europeias eram inspirações correntemente vistas nesses espetáculos – ainda que, nem sempre, houvesse uma precisão histórico-geográfica dos signos apresentados. O mesmo ocorria no Brasil.

Tangará aponta, ainda, para uma dualidade na criação: se, por um lado, as/os circenses tinham autonomia para criar seus números com as referências e estilos que melhor lhes aprouvessem, poderia haver a interferência de donas/os de circos para que utilizassem os elementos que sabiam agradar ao público. Pela descrição, é possível observar que esses números possuíam, também, uma essência – elementos que deveriam ser seguidos para se manter o tipo de apresentação que estavam acostumados e que teria boa recepção.

Walter Carlo traz um relato de uma apresentação levada provavelmente no *Circo Olimecha* por essa família, com elementos de diversas artes e referências conjugadas:

Eu me lembro de um número da família Olimecha que chamava *O Trono de Pequim*. Eles eram descendentes de japoneses [...] Eles colocavam tipo de um banco, mas enorme, uma escada linda, toda cromada de metal, aqueles tapete... lá em cima tinha um **Buda** enorme com aqueles **olhos vermelho, aquela iluminação**. Nesse número entravam vestidos **de japonês, com aquela roupa de quimono**, entrava uma das Olimecha - acho que era a Maria, depois foi uma outra - que fazia uma **dança japonesa, com leque**, aquela coisa e tal, muito bonitinha. Aí vinha o namorado dela, **o galã** – sem falar! – entregava um saco com moedas e mandava ela cuidar. Aí ela começava a **dançar** de novo e pegava a moeda. Aí chega o **bandido** e quer tomar o dinheiro dela. Aí toma o dinheiro dela à força, aí ela faz menção de chamar o namorado – tudo com aquela **iluminação vermelha** - aí vem ele, bate no ombro dele [do bandido], aí o mocinho empurra, o bandido cai e aí **pega o bambu para fazer a luta – pirueta e pum!**, o bambu vira pra cá e pum! - Até que o bandido cai. Quando ele vai dar uma pancada, acende a luz e eles tiram o quimono e tem outra roupa por baixo. Aí começa a fazer o número de parada de mão¹⁵⁴, mão-a-mão¹⁵⁵ subindo a escada, descendo a escada parando com uma mão na cabeça¹⁵⁶, parada de cabeça¹⁵⁷, até encerrar com o último truque - o melhor truque era lá em cima. Mas era muito interessante, muito bonito. E tinha motivo, tinha motivo. (Carlo, grifos meus. 0'12" – 2'42"¹⁵⁸)

¹⁵⁴ Número de equilíbrio sobre as mãos.

¹⁵⁵ Número de equilíbrio feito em duplas.

¹⁵⁶ Truque de mão a mão no qual a/o volante se equilibra com uma ou duas mãos sobre a cabeça da/do portô.

¹⁵⁷ Número de equilíbrio sobre a cabeça.

¹⁵⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7VJ3-5BH4ek>.

Motivo é outra forma de se referir ao enredo. Neste número de equilibristas e acrobacias é possível perceber um enredo e situações cênicas que ambientavam e traziam características para a performance. O número foi concebido com elementos da dança, do cinema, do teatro – todos em diálogo com o repertório e aparatos circenses. Tais premissas, caras para as/os artistas do Novo Circo, já eram realizadas desde o século XIX no Brasil, em pantomimas e espetáculos que mesclavam elementos das diversas artes. Diversas técnicas performativas eram desempenhas simultaneamente, e havia uma preocupação com a encenação e os signos utilizados em cena para que mantivessem certa coerência com a proposta.

Pirajá Bastos lembra de um trabalho que sua família participou e que, de certo modo, se contrapõe à sua fala anterior:

Aí ele montou um espetáculo e anunciava "Com vocês os saltimbancos". Já existia o que na época? O teatro. Aí meus tios entravam puxando um carroção vestidos de cigano, tudo de pandeiro na mão, dançando a dança cigana, aí já tirava do carroção a báscula, a percha¹⁵⁹, e já fazia como se fosse uma feira, aquelas barraquinhas de feira, nego vendendo abacaxi, melancia - já montamos quadro naquela época! (Bastos, 2017, 09'50"-10'18")¹⁶⁰

O espetáculo mencionado, *Hoje tem Marmelada*, foi criado e levado fora das lonas por empresários do ramo teatral e de shows¹⁶¹. É notável que o elenco circense estava prontamente capaz para desempenhar o enredo proposto, com personagens, caracterizações e coreografias que remetiam à cultura cigana, pois

¹⁵⁹ Percha, do francês *perche* é um cano, geralmente metálico, sustentado por uma/um artista sobre o ombro ou testa e no qual a/o volante sobe para realizar movimentos diversos. No caso da báscula, a percha fica presa em um suporte apoiado sobre os ombros da/do portô e, na extremidade alta, geralmente possui uma cadeira ou base plana sobre a qual a/o volante aterrissa.

¹⁶⁰ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=T5jQZFr_fqs&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=4&t=572s. Acesso em 03/07/2022.

¹⁶¹ Segundo Pirajá Bastos, o espetáculo fora uma produção de Joaquim Rolla levado no Cassino da Urca, um dos diversos cassinos que Rolla possuía e que apresentava números circenses variados em sua programação. Ainda segundo Pirajá, em *Hoje tem Marmelada* participaram Grande Otelo, Oscarito, Carmem Miranda e Anjos do Inferno. Esses artistas, de fato, eram presenças constantes nos espetáculos do Cassino. No entanto, encontrei anúncios de um espetáculo de revista no jornal *A Noite* com o mesmo nome, realizada em 1942 pela Companhia Jardel Jércolis, com roteiro de Jércolis e colaboração de Luiz Peixoto no Teatro Recreio. Há anúncios e notas do espetáculo entre os dias 12 de setembro até de 08 de novembro de 1942. Estreou no dia 02 de outubro e, em nota do dia 09 de outubro de 1942, lê-se: "Misto de teatro e circo tal é o espetáculo que a Companhia Jardel Jercolis vem apresentando, desde há dias, no Teatro Recreio, onde estreou com o sucesso que se sabe, Lodia Silva, Mari e Alba, Carlito Lopes, Chicharrão, Celeste Aída, a família Azevedo e diversos outros elementos de teatro e de circo tomam parte na representação". A família Azevedo é a família de Pirajá. São mencionados os quadros "Tudo pelo Brasil", "O grande circo", "Caçando um submarino" e "Julieta" como destaques. No dia 26 de outubro, lê-se: "Os números teatrais se misturam aos números de circo e, ao fim de tudo, temos um espetáculo originalíssimo".

detinham os saberes dessa pluralidade de técnicas performativas que permitiam transitar entre as artes do circo, do teatro, da dança e da música.

Mas se o fazer circense possuía essa riqueza e diversidade, por que a ideia de uma “essência” se detinha sobre o repertório? Por que a “técnica circense” passou a ser supervalorizada e o que isso teria acarretado?

A ideia da “técnica circense” enquanto marco identitário é comumente mencionada pelos/as entrevistados/as, e está recorrentemente associada à “essência” do circo. Bolognesi (2001) faz uma reflexão similar ao analisar a estrutura dos espetáculos circenses que, para o autor, se equilibram entre o sublime das performances corporais e o grotesco dos palhaços. Em outro trabalho (2006), o autor aponta as interações, apropriações e disputas na relação entre circo e teatro que auxilia na compreensão da necessidade de circenses buscarem marcos identitários para singularizarem seus fazeres.

Perguntado se percebe diferenças entre os números que via na época em que estava atuando e os que vê atualmente, Carlos Tangará aponta:

Tem uma diferença sim, tem uma diferença bem interessante porque é observada por mim e toda a galera mais... assim... de uma época um pouco mais pra trás no circo. Nós primávamos mais pela excelência técnica, né? E isso em tudo, em postura e em dificuldade de movimento. Hoje não, hoje a coisa é mais pela produção. Muitas vezes ele não se preocupa muito com a dificuldade técnica daquela evolução que vai fazer. Por exemplo: monta um número de trapézio simples, se preocupa com como vai apresentar ele; a roupa, música, a transição de uma passagem para outra, mas sem muita preocupação com a dificuldade. E, na nossa época, a preocupação maior era a dificuldade. (Tangará, 2019, 12'28" - 13'11").

A essência, expressa também pela técnica circense, torna-se um critério que baliza os procedimentos de aprendizagem e criação, formatando parâmetros estéticos e dos conteúdos ministrados por esses/as artistas-docentes. Corroborando com este depoimento, as falas coletadas e analisados por Santos (2016) com discentes da primeira turma da ENCLO (1982-1986) reafirmam a importância que a técnica tinha para esse alunado enquanto valor simbólico de suas práticas, assim como signo de pertencimento ao mundo de suas professoras e professores. Edson Silva, que foi desta turma e atualmente é professor na ENCLO, relata o processo de criação que usualmente emprega nos trabalhos que orienta:

Esse processo ele começa nada mais nada menos que com a técnica. Primeiro a gente vê a técnica. Você tem técnica pra fazer o número? A técnica está boa? Aí você começa a preparar os truques. Você monta um esqueleto do que você quer fazer. Você tem um número de cinco minutos. Uma sequência acrobática, que você vai emendando um exercício atrás do outro. E aí dentro dessa sequência acrobática você começa a engordar ela

com movimentos mais difíceis, e aí começa a colocar a parte teatral, a parte misancênica. Aí que entra teatro, dança, e quem sabe até cantar, né? (2019, 17'23"-18'12")¹⁶²

É possível notar que a técnica tem papel crucial nesses processos. Efetivamente, sem uma técnica bem consolidada a obra artística pode não acontecer da maneira planejada. No caso do circo, a técnica se relaciona ainda com o fator risco. O imbricamento entre arte e risco é, também, um dos pilares do fazer circense, podendo ser maximizado, minimizado ou mesmo disfarçado pelas situações em que a/o artista se coloca, por efeitos cênicos ou escolhas no modo de performar o repertório. Desse modo, o risco é sempre presente nesse fazer, sendo uma construção estética (Guzzo, 2009). A/o circense lida com riscos controlados, valendo de sua perícia para poder jogar com os demais elementos cênicos.

O foco sobre o repertório, sem um constante trabalho sobre os demais elementos que compõem um número, pode comprometer também a segurança da performance. Quando as demais técnicas performativas são trabalhadas apenas à *posteriori*, podem não ser plenamente encorpadas pela/o artista, interferindo na atenção, ou no modo de executar movimentos já ensaiados de determinadas maneiras específicas.

Os conhecimentos que permitiam a utilização de variadas técnicas performativas no desempenho dos números e que representavam a complexa teatralidade circense se segmentaram, então, em diferentes disciplinas, com valores simbólicos distintos: num grupo, as modalidades circenses e, em outro, técnicas e recursos entendidos como pertencentes à outras artes como teatro, dança e música, que passaram a ser oferecidas como disciplinas complementares e, nem sempre, devidamente vinculadas e articuladas às práticas acrobáticas. Não é intenção deste trabalho reforçar a segmentação de saberes entre as diferentes artes, apresentando determinadas práticas e conhecimentos como próprios de um fazer artístico ou de outro. No entanto, é importante compreender que a lógica que passou a ser empregada tanto em processos formativos quanto de produção artística veio a apontar e reforçar, de algum modo, essas distinções. Essa segmentação contribuiu

¹⁶² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dHbYY4WBKPC&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=19. Acesso em 10/02/2022.

para uma distinção e hierarquização de saberes que antes estavam imiscuídos no fazer circense. Erminia Silva (2016) analisa essa hierarquização:

Num primeiro momento, as escolas privilegiaram o enfoque do ensino nas acrobacias, ou seja, a busca da construção de um aluno virtuose do corpo. Os artistas formados tiveram condições de atingir um alto grau de conhecimento e domínio técnico na execução dos números. A transmissão do saber circense, que englobava outras linguagens artísticas presentes na memória dos professores, não era passada. A questão metodológica naquele momento, por parte daqueles mestres, priorizou a necessidade de se garantir um artista acrobático mais do que ensiná-lo a aliar a destreza corporal e teatralidade, característica do circo-família e, com certeza, presente em suas memórias. (2016, p.15).

Essa separação entre as diferentes técnicas performativas parece ocorrer em diversas outras escolas. Roberto Magro, diretor circense italiano que trabalhou em espetáculos de escolas como a ENCLO, na belga École Supérieure des Arts du Cirque (ESAC), e nas neerlandesas Academy of Circus and Performance Arts (ACAPA) e CODARTS, aponta que essas instituições também tendem a apartar o ensino do repertório das demais técnicas performativas:

As escolas de circo em geral ensinam o gesto (acrobático, equilibrista etc.) e dificilmente ensinam a usá-lo de modo diferente, em função do sentido daquilo que se quer expressar. Isso pelo simples fato de que as aulas de acrobacia, de circo, de dança e de teatro seguem caminhos paralelos, sem se cruzarem. (Magro, 2019, p.14).

Ainda que esses saberes, atualmente, tenham mais espaço em programas de formação como da ENCLO (quando eu era aluno, por exemplo, essas disciplinas, hoje complementares, sequer existiam, sendo oferecidas aulas bastante pontuais de dança, teatro ou oficinas de criação circense), ainda não parecem estar completamente integrados com os conteúdos das aulas de modalidades circenses. A separação das experiências imbricadas das várias disciplinas artísticas institucionalizou-se como parâmetro de ensino – o que, por conseguinte, pode explicar as dificuldades levantadas nessa dissertação quanto à performance cênica, considerando especialmente recursos de atuação ou de composição coreográfica em algumas propostas de números. Essa distinção contribui para atribuir aspectos ditos técnicos aos elementos constituintes do circo, e caracterizar como artísticas as demais manifestações e seus procedimentos de criação e performance. A institucionalização dessa distinção pode ser observada na colocação de Donald Lehn, diretor da Escola de Circo Carampa (Espanha) e ex-presidente da Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles (FEDEC), quando menciona as estratégias formativas desta última instituição:

Sem entrar em detalhes, em termos muito gerais, pode-se dividir a formação em circo em três grandes áreas: a preparação física e a acrobacia de base (a coluna vertebral da prática circense), as especialidades circenses que cada um tenha escolhido desenvolver, e as **artes expressivas** – a dança, o teatro, a pantomima, a criação artística (2016, p.116. Grifo meu.)¹⁶³

A distinção entre técnica circense e as demais técnicas performativas foi uma construção do campo circense, produzida por seus agentes, institucionalizada pelas escolas e difundida pelos meios de produção. Mas também é empregada por meio das relações e disputas entre o circo e outros campos, que tendem a não legitimar suas epistemologias, estilos e fazeres. Diferenciar circo das demais artes e alocar todo o conhecimento, a produção estética, tecnológica, pedagógica e poética em um aspecto “técnico” acabou por fomentar uma compreensão de que o fazer circense estaria calcado no desempenho de repertório, e que as demais artes é que aportariam ao trabalho os elementos expressivos. Ainda que o foco da criação e dos recursos de performance cênica em alguns estilos possa ser o repertório, uma série de outras técnicas performativas de interação com o público, de composição de movimentos e de cena, de interpretação, de movimentação coreográfica, entre outras, serão demandadas nos mais diferentes números. Aqueles que exigem uma maior interação de diferentes artes, por meio de diferentes técnicas performáticas aplicadas simultaneamente, precisarão de elementos específicos desenvolvidos para tal, que parecem não estar sendo trabalhados com o devido imbricamento em alguns programas de formação.

O circo é uma arte em que uma pluralidade de linguagens e manifestações acontecem simultaneamente, seja num âmbito macro (pela variedade de signos e elementos artísticos postos em cena), seja num âmbito micro (o corpo da/do artista em performance). Segmentar os diversos e complexos recursos de performance pode estar prejudicando a realização de projetos artísticos que demandam uma prática em consonância dessa diversidade de técnicas e referências.

Quando perguntado sobre sua metodologia de criação de números, Edson Silva afirma que “Na verdade, aqui na escola eu ensaio muito mais a técnica do que a criação. Eu gosto de criar também, mas eu não tenho esse espaço, essa

¹⁶³ Tradução minha para “Sin entrar en los detalles, en términos muy generales, se puede dividir la formación en circo en três grandes áreas: la preparación física y la acrobacia de base (la columna vertebral de la práctica circense), las especialidades circenses que cada uno haya elegido para desarrollarse, y las artes expresivas – la danza, el teatro, la pantomima, la creación artística.”.

oportunidade.” (2019, 53’18”-53’30”). Silva entende, como seus professores, que a técnica se ensaia, mas a distingue do processo de criação sendo suas práticas artísticas e pedagógicas mais próximas à ideia de treinamento. Sua fala sintetiza a complexidade da arte circense e do papel do professor, que ensaia a técnica mas, no caso de Silva, sente não ter espaço para a criação. Por outro lado, Silva também não se vê como um treinador. Esse artista-docente sente falta de oportunidades para desenvolver seu lado criativo e estético em suas aulas. Quando esse espaço não é oferecido ou conquistado, a aula torna-se treinamento com fim em si mesmo e, como diz Carlos Simioni, ator e palhaço do Lume, em entrevista a Teixeira e Sachs:

O treinamento em si ele só serve para uma coisa, para trampolim, para algo mais. Se você ficar encerrado, preso no treinamento, realmente é terrível, não leva a nada, leva ao mecanicismo, leva a dores. Quando ele não avança, quando não sai dele mesmo, ele se torna um exercício físico e pronto. Eu vou lá fazer todo dia mas ele não me acorda mais, ele amortece! Se você ficar só no treinamento ele amortece! (Teixeira e Sachs, 2017, p.132-133)

A turma 2017-2019 da ENCLO vivenciou uma experiência extremada nesse sentido. Durante muitos anos, foi parte do programa de formação oferecer pelo menos um espetáculo mensal aberto ao público, além de diversas apresentações que as/os discentes faziam em eventos variados para os quais a Escola era convidada. O alunado também apresentava, ao final de cada semestre, um ou dois números como parte do processo de avaliação, além de mostras parciais e finais dos projetos de pesquisa. Em 2017 a direção da instituição suspendeu as avaliações e espetáculos. Fora poucas apresentações pontuais e as mostras parciais de pesquisa (apresentadas, de modo geral, internamente), o grupo discente passou praticamente todo o curso sem exercitar processos de criação e, principalmente, sem performar publicamente. Algumas e alguns docentes desenvolveram atividades para que as/os alunas/os criassem números e se apresentassem internamente para tentar suprir minimamente essa lacuna. Somente no último semestre, após um ano e meio, a turma passou pelo processo de construção de espetáculos para a formatura, todos dirigidos por uma equipe externa. Foi possível perceber, ao longo do curso, uma forte frustração em muitas/os discentes, pois não havia espaço para darem vazão a todo o conhecimento que estavam adquirindo. As aulas se tronaram um treinamento sem fim e sem processos que canalizassem o aprendizado e os desejos de trabalhar em cena. Uma vez que não estavam programadas apresentações,

muitas/os discentes passaram a rechaçar exercícios criativos oferecidos durante as aulas. A falta de oportunidade para que exercitassem processos criativos e, principalmente, para que os experimentassem em cena, gerou um círculo vicioso de treinar por treinar e que, embora estivessem obtendo bons resultados físicos e adquirindo muito repertório, era notável o desgaste físico e mental, além da insatisfação por não estarem trabalhando para as plateias, observado em suas práticas e relatado nos momentos de aulas.

As falas aqui apresentadas possibilitaram observar aspectos importantes para a coesão dos processos de aprendizagem/criação/performance circense: a transmissão oral, expressa por uma encorpação da memória e dos saberes aliada à observação diária dos recursos utilizados na performance dos números e na constituição dos espetáculos; a aprendizagem ocorrendo quase simultaneamente às experimentações em cena (estar no picadeiro desde criança como parte significativa do aprender); a convivência com artistas/familiares que compartilhavam informações e sentimentos referentes às questões do desempenho cênico e da produção dos espetáculos num espaço que é, ao mesmo tempo, casa, sala de aula, pátio de brincadeiras e local de trabalho; a necessidade e o interesse em agradar ao público, a fim de manter sempre oportunidades e espaços de trabalho, e o quanto esse parâmetro interfere nas escolhas estéticas e procedimentais dessas/es profissionais; as referências artísticas que se mantinham como eixo de identidade de um tipo de produção; o destaque sobre o desempenho de repertório e a valorização da “técnica circense” enquanto marco de uma “essência” desse fazer. Esses elementos formavam um caldo cultural¹⁶⁴ que contribuiu fortemente para que o aprendizado dos números fosse constituído de procedimentos e conteúdos específicos e diretamente voltados para as demandas e especificidades desses espetáculos, promovendo uma forte integração nos seus processos de aprendizagem/criação/performance.

Nessa perspectiva, o que era aprendido já era um ensaio para o seu uso em cena, pois havia toda uma estrutura material (espaço de trabalho, equipe qualificada, equipamentos) e imaterial (referenciais estéticos, a manutenção ou o reviver dos

¹⁶⁴ Termo oriundo da biologia. Caldo de cultura é um meio elaborado para nutrir e desenvolver microrganismos para fins de pesquisa ou produções diversas, como fármacos ou outros produtos. Caldo cultural seria a combinação sinérgica e simbiótica de diferentes elementos presentes na vida dos indivíduos e que podem fomentar processos variados, como a produção artística, de pensamentos ou de hábitos.

saberes especializados de cada família e os recursos artístico-pedagógicos desenvolvidos por essas/esses artistas) que permitiam o encadeamento desses processos.

No entanto, os meios para a formação e produção artística em circo mudaram drasticamente desde o período relatado pelos entrevistados itinerantes. Das diversas transformações e inovações ocorridas no mundo ou produzidas por esses profissionais, algumas são: a entrada de “novos sujeitos históricos” (Silva, E., 2011), num campo até então restrito àqueles vindos das dinastias circenses (ou que se vinculassem completamente ao seu modo de vida e de trabalho); a diversificação dos modos de experienciar o circo oferecida por diferentes processos formativos fora das lonas, como escolas especializadas, circo social, cursos livres e encontros regulares (Duprat, 2016); meios de financiamento antes inexistentes ou inacessíveis para circenses (leis de fomento, editais públicos e privados¹⁶⁵, coletivos de artistas, intercâmbios entre escolas/grupos/instituições são apenas alguns exemplos); a diversificação dos métodos e recursos de ensino-aprendizagem, que receberam contribuições de campos como a pedagogia, a educação física e a psicologia, dentre tantos; e a explosiva ampliação nos meios de comunicação e, em especial, o advento das redes sociais que permitiram a difusão de práticas, estéticas, ideias e procedimentos diversos ampliando, sobremaneira, o uso do repertório e os parâmetros criativos, promovendo novas possibilidades de produção no campo circense.

Essas transformações repercutiram no imbricamento dos processos de aprendizagem/criação/performance vividos nas lonas que, a meu ver, passaram a ser experienciados de modo segmentado nas escolas de circo, com longos e intensos períodos dedicados à aquisição de capacidades físicas e ampliação de repertório sem o acompanhamento de atividades voltadas para o exercício cênico

¹⁶⁵ O fortalecimento e a ampliação de políticas públicas voltadas para as artes, especialmente no primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006), promoveram mudanças significativas na difusão do circo. Um exemplo foi a consolidação de editais públicos de fomento à diversos setores e realizações de sua cadeia produtiva. Em 2003, foi criado o *Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo*, contemplando circos itinerantes, grupos e trupes, artistas individuais, eventos (como festivais e mostras), atividades de formação e pesquisa teórica. Modelos semelhantes foram implementados em diversos outros editais federais, estaduais e municipais, além de programas oferecidos por empresas ou em parcerias público-privadas. Alguns editais tornaram-se referência para o fomento de produções locais como o FAC (DF), o PROAC (SP) e o Funcultura Geral (PE), mantendo linhas específicas para o circo com abertura para projetos com os mais diferentes tipos de propostas.

com similar importância nos programas de ensino. Essa segmentação ocorre também na hierarquização das disciplinas, na escolha dos conteúdos tidos como mais relevantes a serem ministrado e na separação entre as diferentes práticas artísticas em experimentações que pouco interagem entre si, o que pode estar dificultando a experiência de alguns artistas na realização de seus projetos cênicos.

Os fatores apresentados são alguns dos elementos que promoveram um novo caldo cultural, que passou a exigir novos processos formativos e de produção artística, agora levados, em sua maior parte¹⁶⁶, por artistas com as mais diversas origens, formações e expectativas em suas produções. Pessoas com diferentes histórias de vida, necessidades, objetivos e acessos aos bens culturais e sociais. Pessoas diversas, em circunstâncias diversas, com diversas bagagens de informação requerem diferentes metodologias e recursos de ensino-aprendizagem (Libâneo, 1994), do mesmo modo que necessitam de diferentes meios para promoção de seus saberes e recursos para concretizarem seus projetos – em arte e, mesmo, na vida. Esses novos circenses vivenciam hoje relações no trabalho e na produção de suas obras distintas dos circenses da itinerância, o que exige também outros recursos que atendam aos seus processos de aprendizagem/ criação/performance.

As novas demandas e condições de trabalho necessitam de novas estratégias de ação, o que não ocorre subitamente. As escolas de circo são uma realidade relativamente recente, e ainda estão em processos de construção de seus projetos formativos em diálogo com as referências, circunstâncias e condições que hoje, na 2ª década do século XXI, se abrem para o universo do circo. Do mesmo modo, as

¹⁶⁶ Não pretendo aqui voltar a uma discussão já saturada e, a meu ver, vazia, que tende a dicotomizar o que seja novo e antigo, contemporâneo e tradicional no circo, ou temas correlatos. Muitos desses novos circenses vão se inserir plenamente ao modo de produção das lonas, assim como muitos artistas, vindos dessa itinerância, vão atuar nesses novos projetos artísticos – especialmente como professores nos diferentes formatos de ensino já mencionados. O que gostaria de apontar aqui são as transformações pelas quais passaram os processos de formação e produção artística no circo a partir da abertura de escolas, com os novos meios de fomento e promoção de suas obras, assim como as mudanças históricas e tecnológicas que sempre influem em qualquer processo de produção do trabalho. Esses diferentes artistas interagem e compartilham experiências diversas em suas trajetórias. Erminia Silva (2016), ao comentar sobre as adaptações que seus antepassados tiveram que engendrar no conjunto de saberes que mantinham em suas práticas quando chegaram ao Brasil, afirma que “suas histórias cruzaram com outras histórias, estabelecendo novas relações de alteridade, agindo de modo antropofágico no cotidiano como essas experiências de produções de existências. Em especial as vivências artísticas, historicamente falando, não devem ser compartimentadas entre antes e depois, ou seja, não é possível analisar as artes em geral, e a linguagem circense em particular, como uma “ruptura” com o “anterior”. (2016, p.8. Destaques do original).

experimentações cênicas no campo circense necessitam de estudos que as sistematizem, oferecendo técnicas e recursos que permitam mais artistas seguirem diferentes processos de criação. A abertura para vivências além do espetáculo de lona e as diversas experimentações estéticas e procedimentais que a arte circense vem produzindo nas últimas décadas precisam de novos processos de aprendizagem/criação/performance que integrem essas instâncias nas mais diferentes manifestações e estilos.

CAPÍTULO 3 – RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Neste capítulo, apresento dois relatos de experiências que conduzi: a orientação de pesquisa circense para a criação do número *Hasta que el Atraso nos Separe*¹⁶⁷ realizada no curso de formação da ENCLO pela artista-estudante Sofia Ferrari, e a direção do espetáculo solo *(Re)Doma* – projeto e performance de Kelly Cheretti.

Esses relatos apresentarão de que modo os tópicos abordados nos capítulos anteriores se manifestaram durante os processos de criação. A partir da identificação dessas questões em trabalhos desenvolvidos dentro e fora da ENCLO, teço algumas análises e trago estratégias que elaborei para abordar a integração entre os processos de aprendizagem/criação/performance; os procedimentos para análise do gesto circense; os critérios para seleção e elaboração de truques; e a construção dramaturgica de números e espetáculos circenses a partir das interações entre o repertório circense e elementos narrativos.

Essas estratégias visaram dirimir as dificuldades e questões apontadas nos capítulos anteriores por meio, dentre outros recursos, do uso do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento (SLB) como eixo conceitual e prático. Tal sistema mostra-se interessante considerando as dualidades apresentadas nesta dissertação, especialmente técnica versus arte, sobretudo quando analisadas a partir do Grande Tema Funcionalidade/Expressividade¹⁶⁸, uma vez que os princípios e técnicas do SLB propõem uma intercambialidade e integralidade entre aspectos antagônicos presentes no movimento e na forma do indivíduo agir.

Além do SLB, os demais recursos descritos ao longo deste capítulo buscaram reintegrar os processos de aprendizagem/criação/performance valendo-se de conceitos e procedimentos que permeiam todas essas instâncias. Conforme observado, tais processos têm sido experienciados no campo circense - notadamente nas escolas profissionalizantes - de maneira segmentada e com foco na aquisição de repertório e aprimoramento das capacidades/habilidades físicas.

¹⁶⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RbPeCTYM1MY>. Acesso em 04/07/2022.

¹⁶⁸ O SLB é atravessado por quatro Grandes Temas que permeiam todos os seus conceitos e técnicas: Interno/Externo, Mobilidade/Estabilidade, Ação/Reação e Funcionalidade/Expressividade. Para mais, ver Fernandes (2006).

Recorri nas criações aqui abordadas a procedimento que procuraram analisar os componentes narrativos presentes nas propostas cênicas, assim como outros elementos relevantes para a montagem desses trabalhos – sempre em consonância com o repertório selecionado ou criado para eles. Desta forma, tais recursos podem ser aplicados por artistas, estudantes, professoras/es e diretoras/es circenses ao longo da cadeia imbricada compreendida pelos processos de aprendizagem/criação/performance.

Ressalto que a escolha por abordar trabalhos individuais ocorreu em função da oportunidade de utilizar os processos de pesquisa e ensino realizados em *Hasta que el Atraso nos Separe*, assim como de dirigir *(Re)Doma*. Ambos possuem características similares como, por exemplo, terem sido inspirados por enredos, personagens e situações cênicas que conduziram a seleção e organização dos elementos circenses e demais elementos cênicos. Assim, procurei elaborar procedimentos de criação e performance, tanto para o número quanto para o espetáculo, de modo a não dualizar elementos técnicos versus artísticos e, especialmente, buscando estratégias para o estudo das qualidades dinâmicas presentes no repertório circense dessas obras, além de estabelecer critérios para seleção de outros componentes e signos cênicos.

Os princípios do SLB foram aplicados nesses dois projetos, oferecendo parâmetros para análise da movimentação, técnicas de aprendizagem/criação referentes ao repertório circense e recursos para performance tanto dos truques quanto das intenções de personagem e atmosferas cênicas propostas pelos enredos. Também foram pesquisados e aplicados outros procedimentos que proporcionaram tecer uma metodologia de trabalho criativo, como os expostos no *checklist* apresentado a seguir.

Entendo, ainda que as questões aqui apresentadas também podem ocorrer em números e espetáculos de coletivos circenses. No entanto, estes trabalhos demandariam outros quesitos e parâmetros de análise, assim como outros procedimentos de pesquisa, considerando as características e necessidades que processos em grupos requerem¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Pude observar as questões aqui retratadas em processos de criação de diversos espetáculos coletivos realizados na ENCLO desde que ingressei como professor na instituição. No entanto, pelos motivos expostos acima, optei por não abordá-los nesta dissertação. Um dos trabalhos que dirigi e

3.1. *Hasta que el Atraso nos Separe* e a seleção de repertório

O número *Hasta que el Atraso nos Separe* foi desenvolvido a partir do projeto de pesquisa circense da aluna Sofia Ferrari, parte do currículo do curso de formação da ENCLO. Fui seu orientador durante a parte inicial de seu processo¹⁷⁰, quando me apresentou suas ideias e fizemos as primeiras experimentações e definições. Sua pesquisa versava sobre comicidade em aparelhos aéreos – no caso, o tecido acrobático. A situação-base criada pela aluna foi a de uma noiva que estava atrasada e ansiosa para a sua cerimônia de casamento, mas um de seus sapatos estava preso no alto do tecido, tendo que subir para buscá-lo. Ela se divide então entre se arrumar, desfrutar o momento de glamour que a cerimônia a proporciona e a pressa em tentar resgatar o sapato.

A partir das características do enredo e de sua personagem, decidimos começar analisando as qualidades dinâmicas da atmosfera que predominaria ao longo do número: um estado de ansiedade e urgência, com movimentos rápidos e pontuados, e uma atenção difusa entre a necessidade de buscar o sapato, o prazer em se arrumar e a comunicação jocosa com a plateia. Essas qualidades seriam contrapostas por momentos de deleite e vaidade com o acontecimento, por meio de movimentos mais lentos, suaves e sinuosos.

As qualidades dinâmicas ou qualidades do movimento são, para Laban, uma maneira de identificar os impulsos que geram as ações. Miranda, lembra que os impulsos são qualidades que “representam a ‘atitude’ do indivíduo em relação a alguma coisa. Essas ‘atitudes’, também chamadas ‘esforços’, são discerníveis e classificáveis” (1979, p.87. Destaques do original).

Laban & Lawrence afirmam que

O esforço humano é variável em suas manifestações, e é uma composição de diversos elementos misturados em um infinito número de combinações [...] Uma vez corretamente avaliado, o esforço individual pode ser alterado e

utilizei os mesmos recursos aqui apresentados nos processos de aprendizagem/criação/performance foi *Mundo Corpo@Ativo*, parte do espetáculo *Labor* realizado em 2016 e que pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=GcXuJaWESAc&list=UUePvnPPkmB-18pzoq1P4PaA&index=83>. Acesso em 03/07/2022.

¹⁷⁰ Por motivos de saúde, tive que me licenciar da ENCLO e não pude finalizar o processo com a aluna. No entanto, a estrutura de trabalho já estava bem desenvolvida e Sofia manteve os elementos, conceitos e práticas que lhe apresentei e trabalhamos juntos, que podem ser observadas em sua performance.

melhorado pelo treinamento porque, afinal, toda a educação é baseada no treinamento dos esforços (Laban e Lawrence, 1974 [1947], p.3)¹⁷¹.

O trabalho sobre os Esforços contribuiu tanto analisar as características dinâmicas que os diferentes trechos do número teriam, quanto para avaliar se os Fatores do Movimento presentes no repertório selecionado estariam coadunados com as qualidades dinâmicas presentes nesses trechos. O uso do SLB possibilitou que os mesmos conceitos e técnicas fossem aplicados tanto para a construção dramática quanto para a performance dos truques selecionados. Fernandes (2006) afirma que, no SLB, “a expressividade e a funcionalidade corporal estão em constante relação” (p.267), quando se refere aos estudos dos Esforços.

Sofia já tinha alguns truques com os quais gostaria de montar seu número. A primeira questão era verificar o quão proficiente ela estava na sua execução a ponto de conseguir realizar mudanças sem comprometer sua segurança nem a comunicação da situação proposta. Esse procedimento, embora simples, é fundamental para a seleção de um repertório mais adequado aos objetivos cênicos almejados, independente do estilo e da dramaturgia. A escolha em desempenhar um personagem-tipo como o da noiva criada pela artista, com características específicas e marcantes dentro de um enredo com situações a serem seguidas, coloca dificuldades extras na performance do repertório circense, pois exige uma coerência entre os elementos propostos e as qualidades dinâmicas presentes na movimentação realizada. As/os artistas devem estar preparadas/os para sustentar a narrativa por toda a cena, sem o risco de que se quebre o jogo firmado com o público.

Assim, recomendei que Sofia mantivesse apenas os truques que, de fato, dominasse e nos quais conseguisse realizar alterações sem se preocupar com seu desempenho e sua segurança nessa fase da pesquisa. Embora este seja um princípio que deva estar presente ao longo de todo o processo e, especialmente, durante as apresentações, nesta fase inicial de experimentações, ele se faz importante, uma vez que diversas alterações nas qualidades de movimento serão empregadas. Logo, deve-se trabalhar sobre um repertório com o qual se possa

¹⁷¹ Tradução minha para “Human effort is variable in its manifestations, and is a compound of several elements mixed together in an infinite number of combinations [...] Once correctly assessed, individual effort can be changed and improved by training, because in the end all education is based on effort-training.”.

realizar estas mudanças sem que haja comprometimento da segurança da artista e do desempenho das qualidades expressivas a serem investigadas.

Experimentamos, então, algumas primeiras modificações no tempo de execução (acelerando), alternando o Peso (ora mais forte, ora mais leve) e no Espaço (tornando-o mais indireto e difuso em seus percursos). Desta forma, esses Fatores do Movimento melhor expressariam o estado de urgência a ser instaurado na cena.

Solicitei ainda que Sofia fizesse durante suas aulas de tecido acrobático essas experimentações, variando as qualidades dinâmicas no repertório já selecionado a fim de averiguar as possíveis mudanças funcionais e expressivas. Também pedi que mantivesse o ensaio de truques que gostaria de apresentar, mas que ainda não estivessem completamente dominados ao ponto de sofrerem alterações em suas qualidades dinâmicas relativas¹⁷². Para isso, orientei-a para que aplicasse os princípios dos Fatores do Movimento tanto para uma melhor execução dos truques a serem aperfeiçoados, quanto para avaliar se as expressividades levantadas nos experimentos estavam, de fato, de acordo com as necessidades da cena. Ao levar para suas aulas regulares esse referencial, a artista-estudante mencionou que tal procedimento a ajudou não apenas na construção do seu número, mas no desempenho dos truques os quais não sentia tanta segurança, pois passara a ter novos parâmetros qualitativos que a ajudaram nas necessidades biomecânicas de execução. Do mesmo modo, a análise de novas características expressivas passou a ter parâmetros mais objetivos de verificação de seus resultados tanto na performance de Sofia quanto na recepção das alunas e alunos que assistiam e acompanhavam seu processo de criação. O trabalho com os Fatores do Movimento nos ajudou a estabelecer tais critérios para que excluíssemos truques e outros movimentos que percebíamos não compor plenamente com as qualidades da narrativa trabalhada. Desta forma, pudemos amalgamar aspectos do treinamento e de ensaios criativos nas aulas e ensaios, por meio de princípios do SLB que poderiam, assim, contribuir nos processos de aprendizagem/criação/performance.

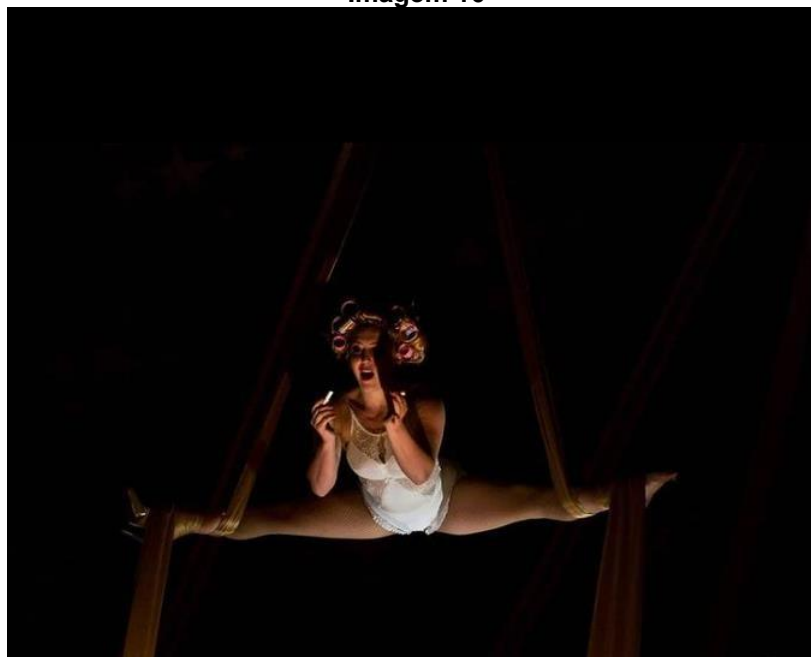
¹⁷² Adiante, apresento o conceito de Fatores do Movimento absolutos e relativos.

Imagem 15



Sofia Ferrari em processo de aprendizagem/aprimoramento do equilíbrio em espacata em 2ª. posição durante aulas, ainda com semblante concentrado e apreensivo pela execução. Acervo pessoal da artista.

Imagem 16



Sofia Ferrari apresentando o mesmo truque, jogando com a plateia e apresentando uma *gag* com um batom – o que demonstra maior domínio e a o uso de qualidade diferentes da primeira foto.
Foto: Van Bang.

Imagem 17



O mesmo truque, agora com em comunicação mais direta e leve com a plateia. Foto: Vertex Comunicacio

Imagem 18



Sofia Ferrari apresentando o mesmo truque no espetáculo *Isadora*, agora com atitude bastante diferente da que utiliza em *Hasta que el Atraso nos Separe*. Foto: Micael Bergamaschi.

Muitas vezes, é delicado para circenses abrirem mão de truques que demandaram tanto empenho e tempo para conquistar, que achem interessantes esteticamente ou pela dificuldade que representam (e, por isso, talvez ganhem mais atenção do público ou sejam mais valorizados pelos pares). Não raro, é possível ver em diversos números um momento em que a proposta cênica é quebrada pela apresentação de um ou outro truque que não se adequa aos demais elementos cênicos propostos. Por isso, é importante que professoras/es e diretora/es averiguem o quanto suas/seus artistas estão dispostas/os a deixar de apresentar determinados elementos de repertório, em benefício da coesão de signos desejados em seus números, qualquer que seja a poética a ser trabalhada.

Um recurso que utilizo nos processos de criação que oriento, especialmente de artistas-estudantes na ENCLO, é o trabalho sobre uma lista com elementos essenciais para a criação. Funciona como uma espécie de *checklist* em que constam itens a serem considerados durante a pesquisa e montagem de números. Esta lista é baseada numa similar, apresentada pelos circenses Faith Kim Jee e Jacob Waterhouse Skeffington¹⁷³ durante um curso que ministraram no Brasil em 2012 do qual participei. Ao longo dos anos, fui adaptando e reelaborando-a de acordo com as questões que mais se faziam presentes nos processos de criação que eu participava, até chegar ao modelo que utilizo atualmente. Na minha experiência, cada projeto vai estabelecer quais tópicos são mais relevantes, mas alguns são especialmente importantes e recorrentes, qualquer que seja a proposta e por isso aparecem, direta ou indiretamente, mais de uma vez na lista – como, por exemplo, a abertura para realizar cortes e modificações no número ou a escolha de uma atmosfera cênica a ser instaurada.

¹⁷³ Artistas circenses que vieram ao Brasil ministrar uma disciplina de processos de criação no curso de especialização *latu-sensu* Atividades Acrobáticas do Circo e da Ginástica oferecido pela PUCPR no qual participei entre 2012 e 2013.

Tabela 18

CHECKLIST DE ELEMENTOS BÁSICO PARA A CRIAÇÃO DE NÚMEROS

| TÓPICOS | CONSIDERAÇÕES |
|-----------------------------|--|
| Seleção e ordem dos truques | <ul style="list-style-type: none"> • Por que você escolheu esses truques? O quanto eles efetivamente comunicam o que você deseja? • Você é capaz de identificar as qualidades expressivas de cada truque? • Você é fisicamente capaz de apresentar os truques na ordem selecionada? • A ordem dos truques atende tanto às necessidades de desempenho físico quanto de expressividade? Você seria capaz de fazer alterações nessa ordem a fim de otimizar esses aspectos se necessário? • Algum truque exige mais atenção do que os demais? Isso chega a comprometer a performance ou a manutenção dos demais elementos cênicos? |
| Espaço e público | <ul style="list-style-type: none"> • Quem é o seu público? Qual sua relação com a plateia? • Qual é o local da performance? Que relações você estabelece com o espaço? |
| Comunicação | <ul style="list-style-type: none"> • O que você quer comunicar ou suscitar no público? • Quais recursos você utiliza para alcançar essa comunicação? |
| Essência | <ul style="list-style-type: none"> • O que é mais importante em seu número? Os truques? O enredo? Instaurar uma atmosfera? A relação direta com o público? |
| Atmosfera | <ul style="list-style-type: none"> • Qual a atmosfera do seu número? Consegue definir em uma palavra? • Você quer experienciar um estado psicofísico específico? Se sim, você é capaz de sustentá-lo durante o número? • Que elementos cênicos contribuem para instaurar essa atmosfera? • Seus truques e movimentos expressam essa atmosfera? Quais as características deles que imprimem essa atmosfera na cena? |
| História/Enredo e Poéticas | <ul style="list-style-type: none"> • Quais são as referências para a construção de seu número? • Qual é a estrutura dramática do seu número? Os truques? Um possível enredo? Um tema? Qualidades de movimento? Uma atmosfera? • Se você tem uma história, ela é linear ou não? O quanto ela é importante? Ela está clara para você? E quando você a conta para outras pessoas? |

| | |
|--------------------------------------|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Seus truques e elementos cênicos contam essa história? De que jeito? • Quão disposta/o você está para abrir mão de truques em função da narrativa proposta? • Você consegue fazer alterações no modo de executar os truques para que acentuem as características presentes em sua história? |
| Personagem | <ul style="list-style-type: none"> • Você tem um personagem ou uma persona? • Quais as características desse personagem? • Você consegue sustentar essas características durante a performance dos truques? Consegue perceber se há momentos em que essa construção se fragiliza? • As características da personagem afetam a performance dos truques? Você consegue alterar a forma de desempenhar os truques para melhor se adequar a essas características? |
| Abertura para cortes e mudanças | <ul style="list-style-type: none"> • Quão aberta/o você está para cortar truques e reorganizar sua sequência? • O que é mais importante: o enredo ou o truque? Sua resposta coincide com sua poética e procedimentos de criação? • Quão flexível você se sente para realizar mudanças em seu número a fim de contemplar suas propostas? |
| Música, figurino e elementos cênicos | <ul style="list-style-type: none"> • Como você trabalha a música em relação aos movimentos? • Os figurinos e demais elementos cênicos comprometem a execução dos movimentos em alguma instância? • Como os elementos cênicos narram seu número? |
| Avaliando a reação do público | <ul style="list-style-type: none"> • A plateia está reagindo como você esperava? • Você consegue fazer alterações no número e na sua performance a depender do tipo de público a que vai se dirigir? Isso é importante para você? • Por que o público está reagindo da maneira como reage? Você consegue identificar os momentos em que a plateia não reage como você esperava? Como poderia mudar isso, se necessário? |

Checklist com tópicos básicos para a criação de números adaptado de Faith Kim Jee e Jacob Waterhouse Skeffington.

Embora os tópicos sejam simples, por vezes as considerações sobre eles não se mostram claras quando as perguntas são dirigidas para as/os artistas (profissionais ou em formação). Do mesmo modo, é possível notar, em alguns

casos, contradições entre as respostas dadas e o que é apresentado em cena, mostrando que a percepção da ou do artista sobre a sua obra nem sempre condiz com a percepção do público sobre o que é apresentado.

Costumo apresentar o *checklist* para as/os artistas e peço que respondam oralmente ou por escrito. Por vezes, não o apresento materialmente, mas faço as perguntas durante o processo de criação. Na orientação de pesquisas circenses, costumo entregá-lo para a/o artista-estudante e, ao longo do trabalho, vou me remetendo às perguntas e tópicos ali contidos (que costumam sofrer mudanças de acordo com o desenrolar do processo), até que encontrem tais elementos e passem a firmá-los em suas performances. Foi o que fiz no caso de Sofia. À medida em que eu notava, em sua performance ou em suas falas, haver algo que não estava claro para ela ou não estava de acordo com suas propostas, fazia as perguntas referentes aos tópicos e averiguava sua impressão e avaliação sobre o que estava apresentando, buscando orientá-la a atingir seus objetivos. Suas respostas foram se transformando e se consolidando no decorrer dos ensaios, até o ponto em que se estabeleceram com mais precisão - tanto em sua verbalização quanto em sua performance. Assim, passamos a nos basear nesses levantamentos como critérios para a construção da personagem, do enredo e, principalmente, para a seleção de truques e o trabalho sobre as qualidades dinâmicas de sua movimentação.

O item que usualmente mais causa contradições neste *checklist* em diferentes processos de criação é o que se refere à abertura para cortes de truques e mudanças na sequência ou no número. Muitas vezes, as/os artistas dizem veementemente que estão dispostas/os a tirar determinado truque, mas, em geral, isso não acontece com tanta facilidade. Há o que chamo de apego pelo truque pelas razões já expostas, e tirar um elemento do repertório causa, por vezes, insegurança ou frustração. Tal tópico é especialmente importante nos números que demandam uma maior coesão entre os signos cênicos e situações narrativas propostos. Se os objetivos e necessidades do enredo não forem atingidos por meio do repertório selecionado e, ainda assim, houver insistência por parte da/do artista em manter tais truques, talvez seja mais interessante repensar o projeto ou os processos de criação.

É importante pensar que os movimentos, especialmente o repertório circense, possuem tanto qualidades dinâmicas inerentes à sua realização quanto qualidades que podem ser alteradas sem prejuízos de execução. Um salto mortal grupado para

trás, feito no chão a partir da posição ortostática parada, vai exigir uma atitude bastante acelerada, direta e forte, vindo de uma forte contenção de fluxo e uma forte e muito acelerada liberação desse fluxo. Se este salto for realizado com menos aceleração ou com menos aplicação de força do que o necessário, pode não ser possível executá-lo plenamente – podendo, inclusive, causar uma lesão. Por outro lado, alterações no percurso dos braços podem ser efetuados sem maiores prejuízos. De todo modo, quanto mais dominado um truque for, mais fácil será fazer pequenas mudanças em sua execução, ou, mais ainda, elaborar diferentes modos de prepará-lo e de finalizá-lo, criando diversas possibilidades expressivas. Esta é uma estratégia seguida por alguns artistas-docentes, como Alexandre Souto:

o movimento você pode mexer no início e no final. Durante é o movimento, não tem como. Ou eu mudo como é que eu começo, ou eu mudo como é que eu termino. Mas, por exemplo, vamos lá, um duplo esticado, no meio é um duplo esticado. Eu tenho que girar duas vezes esticado. Como é que eu comecei e como é que eu vou terminar, aí sim eu posso colocar o artístico na história. É o que a gente faz na cascata¹⁷⁴. Na cascata a gente tem noção do que vai fazer. A cascata não é feita... você não machuca, não é feita sem esse cálculo. Eu tenho esse movimento, como é que eu faço ele na cascata? Ou eu mudo no início, ou mudo no final (Souto, 2022, 34'04" – 34'48")¹⁷⁵.

No artigo *Esforços Organizando Desejos* (Machado, Bortoleto, Franca, 2015) apresentamos o conceito de Fatores do Movimento absolutos (aqueles que não podem ser alterados), e relativos (os que permitem modificações sem comprometer a movimentação e a segurança de quem a realiza). Essa premissa pode ser uma estratégia interessante para se analisar o repertório circense e selecionar truques que possam ser alterados de acordo com as necessidades expressivas previstas para números e espetáculos, sempre de acordo com a proficiência da ou do artista em realizar determinado movimento e modificar, quando preciso, as qualidades dinâmicas relativas a fim de alcançar seus objetivos cênicos.

Considerando as demandas da cena, é interessante que as/os artistas tenham um amplo repertório, com truques diversos, que possuam qualidades dinâmicas as mais variadas. Isso permitirá que tenham mais opções para a seleção e organização de movimentos de acordo com as diferentes propostas cênicas. Do mesmo modo, devem ter suas capacidades e habilidades físicas, assim como o

¹⁷⁴ Técnica de palhaçaria em que a/o artista simula uma queda, uma pancada ou algum acidente.

¹⁷⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=CKKdKQJNEMc&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=23&t=2088s. Acesso em 06/07/2022.

conhecimento dos fundamentos de sua modalidade e do aparelho com que trabalham, bem consolidados. Assim, terão mais versatilidade para elaborar movimentações ou alterar as que já performam, a fim de criar composições de acordo com a dramaturgia planejada. Para isso, é importante que sejam sempre trabalhos concomitantemente ao longo dos processos de aprendizagem/criação/performance procedimentos de análise do movimento, técnicas de desempenho pleno do repertório e de outras técnicas performativas a fim de desenvolver na/no artista as capacidades de execução do gesto circense em consonância com outros elementos expressivos.

Essa premissa permite também que o enredo, a atmosfera ou as características da personagem sejam construídas a partir da seleção e experimentação de sequências de movimentos com qualidades dinâmicas correlatas às situações cênicas planejadas. Além disso, Tal procedimento pode contribuir, ainda, para a criação ou reelaboração de truques com base nos elementos expressivos presentes na narrativa.

Para a criação do número de Sofia, fizemos alguns estudos prévios e experimentos a partir de improvisações que deveriam conter os truques que ela gostaria de apresentar. Também propus exercícios com base em qualidades dinâmicas pré-determinadas, considerando as premissas do enredo proposto, nos quais ela deveria encontrar ou adaptar movimentações e truques que contivessem tais atitudes. Desta forma, foi elaborado um procedimento para criação que lidava tanto com as qualidades dinâmicas inerentes (absolutas) quanto com qualidades que puderam ser alteradas (relativas) na movimentação trabalhada – sempre tendo como parâmetro as características e necessidades narrativas que as situações cênicas demandavam.

Para a seleção desse material levantado, os dois primeiros trechos do número (de 0'00" a 2'48") ficaram assim definidos:

- Início da cena: A personagem entra. Está se arrumando, deleitando-se com os preparativos para a cerimônia. Sente-se bonita e assume uma atitude coquete. Usa o tecido como se experimentasse vestidos.

- Movimentos pontuados (acelerados, diretos e leves) e flutuantes (sustentados, indiretos, leves), entremeados por ações de socar (aceleradas, diretas e fortes). Repertório: pantana¹⁷⁶ e suplê à frente¹⁷⁷.

Importante dizer que tal levantamento é uma referência para as características principais a serem expressas e instauradas. Há, decerto, diferentes maneiras de se expressar o mesmo sentimento ou atitude. Além disso, nem todos os movimentos terão essas mesmas qualidades todo o tempo. Aliás, é interessante (e importante) que haja contrapontos e variações para que se tenha maior riqueza gestual e expressiva na cena, assim como uma recuperação (tanto da/do artista em suas execuções quanto do público em sua recepção), conforme o princípio labaniano de Ação/Recuperação.

Aqui, o repertório circense entrou como formas de deslocamento pelo espaço (pantana, suplê), em função da efusividade que a personagem estava experimentando.

¹⁷⁶ O mesmo que estrela na terminologia circense.

¹⁷⁷ Ou reversão à frente com pernas afastadas. Do francês *souplé*, flexível.

Imagem 19



Sequência de ações entremeadas por uma pantana, que funciona como forma de deslocamento e de expressão do estado da personagem. *Frames* do vídeo disponível em Sofi Ferrari Hasta que el atraso nos separe - YouTube.

A sequência apresentada nas imagens acima exemplifica a variedade de atitudes desempenhadas pela artista, embasadas pelas qualidades dinâmicas selecionadas para este momento e expressas por meio do truque circense selecionando também a partir das qualidades adequadas à cena. A primeira imagem mostra a personagem tomando um *shot* de um drink imaginário de maneira rápida, direta, começando mais forte e ficando leve e com fluxo livre que vai se contendo. Ela está enebriada e aproveitando seu momento. Esse deleite se torna tão esfuziante que a faz se deslocar rápida, bastante direta, um tanto forte e com o fluxo ainda mais livre pelo espaço, de uma maneira jocosa (segunda imagem). Em seguida, ela contém seu fluxo, retomando uma sensação de se sentir bela e brejeira, em movimentos pontuados, lentos, indiretos, leves e de fluxo contido.

- Percebe o atraso. Pressa. Calça um sapato rápida e atrapalhadamente, até se dar conta de que o outro está no alto do tecido.
 - Movimentos espanados (acelerados, indiretos e leves) e pontuados (acelerados, diretos e leves), alternados por movimentos de socar (acelerados, diretos e fortes) e de pressionar (sustentados, diretos e fortes). Repertório: queda para a espacata no chão.

A queda entrou aqui como uma *gag*, um elemento de contraponto cômico à atitude de urgência que a maior parte da movimentação demandava e à atmosfera de encantamento apresentada anteriormente.

- Vai buscar o sapato. Mas, apesar da pressa, não consegue deixar de se perceber glamurosa, o que a faz se distrair de seu objetivo.
 - Atitude acelerada e leve. Alterna atenção focada/direta (buscar o sapato no alto) e dispersa/indireta (desfrutar da música e do momento, se comunicando com a plateia). Repertório: subida com o tecido aberto (de forma jocosa, agora mais lenta como contraponto); para e mexe os quadris de forma pontuada com a música (coquete); subida russa em um tecido com giro e subida de rolamento à frente (percursos indiretos, curvilíneos,

dispersa e confusa), alternando a pressa com o prazer de se arrumar e se exibir (ralenta os deslocamentos e pontua movimentos com ombros e a cabeça); para e passa batom nos lábios (equilíbrios em espacatas de frente e em 2ª. posição, triangulando com a plateia pois está mais “estável”).

Assim, a análise para composição do número teceu um jogo entre as necessidades que o enredo demandava para se estabelecer a narração e o que os truques expressavam com suas qualidades dinâmicas.

Outro ponto a ser considerado, especialmente em números de acrobacias aéreas, são os percursos de montagem e de desmontagem que cada truque exige. A seguir, apresento um quadro demonstrativo do estudo feito para o trecho seguinte do número (2’49” a 3’40”). Foi experimentado, por exemplo, o trabalho de qualidades dinâmicas diferentes para o mesmo movimento (desmontagem do equilíbrio em espacata). No momento A (desfazer a primeira volta do tecido na perna), a artista trabalhou com um movimento lento, indireto e leve que gerou uma atitude sensual e um comentário brejeiro para a plateia. Já no momento B, ainda havia a necessidade de terminar a desmontagem do truque, que, agora, passou a ser realizada com movimentos rápidos, diretos e leves. Essas últimas qualidades, por sua vez, proporcionaram uma atitude de urgência e a retomada do objetivo de pegar o sapato. Os trechos em vermelho indicam qual elemento foi gerador dos demais na composição da movimentação em cada linha/momento (sugiro começar a ler cada linha pelos elementos em vermelho).

Tabela 19

| | SITUAÇÃO OU ATMOSFERA CÊNICA | QUALIDADES DE MOVIMENTO / ATITUDE | TRUQUES / MOVIMENTAÇÃO |
|---|---|---|---|
| A | Acha-se sensual, brinca com a plateia | Lento, indireto e leve | Desfazer a primeira volta do tecido na perna (desmontando a espacata) |
| B | Atitude de urgência | Rápido, direto e leve | Desfazer as voltas da espacata nas pernas |
| C | Atrapalhada, não consegue alcançar o sapato | Rápido, indireto, forte | Desenrolada com tecidos separados; enrolar perna e girar o corpo; queda; montagem da arqueada |
| D | Jogo com a plateia Acena Gag do braço flácido | Rápido, direto, forte Lento, direto, suave | Arqueada |
| E | Subir para pegar o sapato | Direto e forte | Desmontagem da Arqueada e montagem da queda para mãos |

Esquema para análise das qualidades dinâmicas presentes nos movimentos, nas situações cênicas ou atmosferas.

O objetivo desse procedimento foi encontrar um equilíbrio entre o que o enredo solicitava e as demandas de execução dos truques, tendo como eixo condutor os Fatores do Movimento presentes em ambas as instâncias. Assim, a escolha do repertório ocorreu em função das características da situação cênica, do mesmo modo que a narrativa se estabeleceu por meio das qualidades dinâmicas presentes nos truques e na movimentação. Por exemplo: a orientação prévia para que a maior parte da movimentação fosse rápida e direta contribuiu tanto na composição da movimentação quanto para a instauração da atmosfera de urgência com tom cômico.

Conforme já mencionado, para se trabalhar o repertório em consonância com as demais técnicas performativas é interessante que sejam selecionados truques realizados sem maiores preocupações quanto à sua execução. Mesmo esse tipo de repertório irá exigir algum tipo de adaptação quando outros elementos expressivos forem acrescentados, podendo alterar seus Fatores do Movimento relativos. Esse momento de adaptação promove, em alguma instância, um reaprendizado do movimento, podendo gerar uma sensação de risco (objetiva ou subjetivamente), pois a/o artista estará realizando experimentações que podem interferir na maneira como usualmente performa esses truques.

Este traço corrobora com o conceito elaborado por Almeida (2008) sobre redomas sensoriais ordinárias e extraordinárias. Essas redomas podem ser ordinárias (quando demandam pouco ou muito pouco esforços psicofísicos) e extraordinárias (quando promovem uma nova experiência sensorial e demandam uma reorganização dos sentidos e das ações praticadas). O estar-em-risco (ou o mero desconforto em realizar determinada ação), seria uma das formas de deflagrar uma redoma sensorial extraordinária, e o ensaio seria um meio pelo qual uma ação extraordinária pode se transformar em ordinária. Segundo sua experiência e observação, o circo comportaria diversos aspectos que possibilitam acessar novas redomas sensoriais: o risco, as situações limite, um certo grau de ritualidade e um estado de performance. O sociólogo argumenta, ainda, que todos os indivíduos experimentam redomas sensoriais, que seriam “uma totalidade de sentidos que, interagindo e maximizando-se mutuamente produzem um efeito que ultrapassa a soma de suas partes” (2008, p.73).

Durante o processo de aprendizagem é possível perceber quando as pessoas acessam sensações e sentidos extras para poderem lidar com as novas situações em que estão sendo colocadas. Cada uma experimenta redomas sensoriais ordinárias e extraordinárias próprias e de acordo com suas vivências prévias. Assim, a mesma ação, como uma segunda altura¹⁷⁸, pode ser ordinária para acrobatas experientes e extraordinária para iniciantes ou para não praticantes. Conforme seu levantamento feito com o alunado da ENCLO, Almeida afirma que:

Como foi confirmado por várias entrevistas e conversas, as experiências sensoriais complexas, ou seja, a sensação de se estar em uma redoma sensorial extraordinária, tende a acontecer precisamente durante o aprendizado das atividades. Nesse processo, os sentidos precisam estar absolutamente voltados para a ação executada. Com a prática constante, os movimentos da acrobacia de solo tornam-se uma segunda natureza, e passam a ser tratados como atividades mais comuns, mais próximas das atividades cotidianas, perdendo gradativamente seu caráter sensorial mais complexo, ao menos do ponto de vista do praticante. (2008, p.255).

O conceito de redoma sensorial permite perceber que quando a/o praticante está adaptando (ou se adaptando a) um determinado truque, alterando alguma qualidade dinâmica ou empregando outros recursos os quais não está acostumada/o a performar, estará experimentando, pelo menos por algum tempo, uma reaprendizagem de um movimento já dominado. Esse momento de readequação

¹⁷⁸ Quando uma acrobata fica em pé sobre os ombros de outra.

dos sentidos e reorganização dos elementos necessários para a execução de uma ação em circunstâncias diferentes das habituais, se não devidamente ensaiado, pode prejudicar tanto a realização de um truque quanto a apresentação das demais técnicas performativas, ocasionando sensações de insegurança e comprometendo a expressividade desejada.

Por isso, é interessante propor nas atividades regulares de ensino e demais práticas circenses elementos que, na medida da segurança de cada estudante ou artista, exijam algum tipo de reelaboração ou adaptação durante a performance do repertório já dominado. O trabalho sobre as qualidades do movimento e outros recursos que instiguem a criação ou adequação dos truques já conhecidos a outros cenários/situações torna-se uma estratégia interessante, tanto para o melhor desenvolvimento da aprendizagem motora quanto para aguçar os aspectos criativos e da performance cênica. Tal procedimento também pode colaborar para diluir as fronteiras do que se tende a ser compreendido por técnico ou artístico, conforme exposto anteriormente.

Dumont (2016), em publicação da FEDEC chamada *Do Movimento Técnico ao Gesto Artístico* aponta que

O trabalho técnico e o trabalho artístico se fundem no ensino se tivermos em mente o objetivo de um estudante de circo durante os anos de formação: estar no centro das atenções para apresentar (ou representar) ao público as intenções do autor, tornando própria uma intenção física e colocando-a a serviço de uma performance (2016, p.41)¹⁷⁹.

Este preceito permite compreender a importância da inserção de uma perspectiva criativa nas aulas e práticas regulares circenses, uma vez que alterações, maiores ou menores, no repertório praticado podem contribuir tanto para uma maior variabilidade expressiva nos truques do acervo de cada artista, quanto uma maior versatilidade e consolidação em seus meios de execução. O foco no treinamento assertivo e repetitivo, sem elementos que interfiram na performance pode, por um lado, garantir a manutenção, o aprimoramento e a consolidação dos aspectos biomecânicos que asseguram uma boa execução. Por outro lado, tal procedimento acaba por cristalizar sensações e modos restritos de desempenho.

¹⁷⁹ Tradução minha para “The technical work and artistic work are merged in teaching if we bear in mind the goal of a circus student during the training years: to be in the spotlight to present (or represent) to the public the author’s intentions, making a physical intention their own and putting it at the service of a performance”.

Essa cristalização pode, em certa instância, dificultar a adaptabilidade da/do artista quando algo inesperado ocorre em cena, ou quando lhe são solicitadas alterações em seu modo usual de performar tais truques em função de necessidades dramáticas.

Esse é um dos motivos pelos quais é interessante oferecer uma diversidade e variabilidade de estímulos às alunas e alunos para que experimentem, durante as aulas regulares de modalidades circenses, diferentes maneiras de performar o repertório aprendido, assim como diferentes sensações que podem ser geradas ao se alterarem qualidades dinâmicas do movimento ou serem utilizadas outras técnicas performativas.

No processo de orientação com Sofia foi possível coadunar os aspectos de treinamento e de ensaio tanto nas aulas regulares de acrobacias aéreas quanto nas atividades de pesquisa e criação. Os momentos de aquisição de habilidades/capacidades motoras, os de aprendizagem/adaptação de repertório e os de pesquisa/criação dos movimentos e da cena como um todo foram realizados a partir da análise prévia e da experimentação de qualidades dinâmicas que pudessem contribuir para a composição do número, segundo as necessidades do enredo e da execução dos truques selecionados. Tais procedimentos atravessaram as instâncias dos processos de aprendizagem/criação/performance, sendo aplicados indistintamente e de modo a integralizar esses momentos, contribuindo para os aspectos formativos, criacionais e de desempenho cênicos e procuraram diluir aspectos que costuma ser compreendidos por artistas-estudantes da ENCLO como ou sendo técnicos, ou artísticos.

3.2. (Re)Doma: truque ou enredo?

(Re)Doma é um espetáculo solo que vem sendo ensaiado desde o segundo semestre de 2019 e tem estreia prevista para o primeiro semestre de 2023¹⁸⁰. Seu início ocorreu com a participação de Kelly Cheretti no programa de Residência Artística/Reciclagem na ENCLO em agosto de 2019, quando orientei as atividades que veio a desenvolver na instituição. A partir desse encontro, a artista me convidou

¹⁸⁰ Esse tempo de execução extenso deu-se em função da pandemia de COVID-19 iniciada em 2020, por problemas de financiamento do espetáculo e, também, pelas características de pesquisa artística deste trabalho.

para dirigir o trabalho. Propus, então, que houvesse um processo de pesquisa mais intenso, em decorrência das propostas que ela gostaria de desenvolver.

O projeto possui uma estrutura mais alinhada aos elementos do drama moderno, apresentando algumas das problematizações trazidas por Kann (2016) quanto a uma dramaturgia circense baseada na mimesis, por Lievens (2015) sobre a incompatibilidade dos truques enquanto elementos narrativos, e por Lachaud (2009) quanto ao uso de elementos narrativos e teatrais na construção dramaturgicamente circense.

Kann (2016), artista e dramaturgo circense, entende que os números e espetáculos de circo podem ser criados e apreciados a partir de perspectivas miméticas ou não-miméticas. O autor analisa os problemas que as obras de cunho mimético enfrentam ao tentarem atribuir sentidos específicos aos truques e aos elementos tipicamente circenses, criando uma incompatibilidade entre signo e significado:

A exigência crônica de que a técnica circense funcione dramaturgicamente como representação mimética, e que a artista circense se justifique e se valide sendo capaz de identificar na linguagem o objeto daquela mimese, cria a situação paradoxal em que se torna difícil "encaixar" a técnica circense na performance circense. (Kann, 2016, p.1. Destaque do original)¹⁸¹

A preocupação de Kann com a mimesis do repertório circense é pertinente. De fato, as tentativas de alocar sentidos/significados em movimentos repletos de especificidades funcionais e potencialidades expressivas inerentes vêm se mostrando uma tarefa difícil. Grande parte do repertório circense não é elaborada, efetivamente, com a finalidade de representar (mimetizar) algo¹⁸².

No entanto, é interessante notar a tendência do público em procurar ler sentidos nos diversos elementos apresentados em cena. Desgranges (2008) apresenta diferenças nos modos de recepção que operam no drama burguês, no drama moderno e no teatro pós-dramático. Para o autor, o drama moderno estabeleceu premissas de recepção baseadas numa lógica causal que se tornou um modo praticamente hegemônico de se experienciar a obra de arte, e que se mantém

¹⁸¹ Tradução minha para "The chronic demand that circus technique function dramaturgically as mimetic representation, and that the circus artist justify and validate herself by being able to identify in language the object of that mimesis, creates the paradoxical situation in which it becomes difficult to 'fit' circus technique into circus performance".

¹⁸² Evidentemente que muitos truques podem ser criados com esse propósito. Aponto aqui a forma mais usual de criação e emprego do repertório mais corrente na cena circense.

até hoje. O/A espectador/a tenderia a organizar os signos postos em cena de modo que confluam em um significado totalizante e coerente do seu ponto de vista. Logo, esse tipo de premissa receptiva também pode ocorrer no circo.

Não se pode, também, desconsiderar o potencial imagético dos corpos circenses, dos aparelhos e das relações que tecem entre si. Boudreault (2002) afirma que o público irá semiotizar¹⁸³ todas as informações postas em cena, e que o circo trabalha uma teatralidade própria (como a dramatização do risco, a organização dos truques numa curva dramática e a força simbólica que os aparelhos, em especial os aéreos – objetos de seu estudo -, proporcionam), além de outros recursos que possibilitam ao público tecer enredamentos para uma leitura dos signos apresentados. Nicolas Evreïnoff (1930), dramaturgo russo a quem Boudreault recorre em sua análise, entende que o ser humano tem um instinto inato de “transfigurar”, teatralizar aquilo que observa na vida, criando enredos que promovem leituras da realidade e que auxiliam seus processos de individuação, alteridade e socialização. Erminia Silva (2007) também trabalha com o conceito de teatralidade circense apontando o modo “polissêmico e polifônico” que esses espetáculos possuem, e coloca as/os artistas como agentes especializados em construir e performar essa teatralidade.

Já Bolognesi (2006, 2001) argumenta que o circo, desde sua estruturação enquanto arte da cena no final do século XVIII, prescindia de elementos narrativos e que o corpo em cena seria, *per sí*, obra de arte e formulador de poéticas. O interesse e a valorização do movimento enquanto produtor de dramaturgias e cerne da experiência cênica vieram a mobilizar a produção ocidental em outras artes notadamente (ou somente) ao longo do século XX (à exceção, em certo sentido, das danças de espetáculo). Lievens (2015) aponta os trabalhos circenses que buscam uma narratividade estrita como um contrassenso: enquanto o teatro rompera e estabelecera novos paradigmas para uma cena sem texto e com outras construções ficcionais, as/os artistas do Novo Circo buscaram associar o repertório a uma mimesis e a uma estrutura dramática mais convencional.

É possível perceber que o debate sobre a relação entre signo/significado e o repertório circense é amplo e diverso. Apesar dos argumentos trazidos por

¹⁸³ Boudreault baseia-se nos conceitos de teatralidade de Roland Barthes (1964) mas, sobretudo, de Josette Féral (1988, 1985), em estudos calcados na semiologia como processo de recepção da cena.

artistas/autores que encontram problemas nesse tipo de dramaturgia, é importante ressaltar o interesse genuíno por parte de muitas e muitos circenses em desenvolver trabalhos em que o truque venha atrelado a elementos narrativos de leitura mais orientada. Nos projetos de pesquisa circense da ENCLO, por exemplo, é significativa a quantidade de propostas com esse perfil. Assim, ao invés de dissuadir as/os artistas que se identificam com números e espetáculos dessa natureza, acredito ser mais interessante criar estratégias para que trabalhem sobre os desafios que essa opção poderá gerar. A meu ver, este é um campo a ser investigado pois, apesar dos limites citados (ou talvez por isso), oferece muitas possibilidades criativas. Acredito que deva ser incentivado que as/, diretoras/es e artistas da cena desenvolvam recursos para ampliar e/ou reelaborar suas técnicas pedagógico-performativas a fim de abordar essas possibilidades expressivas de acordo com seus desejos criativos, especialmente em dramaturgias que busquem alinhar truque a significado, sentido, sensação, atmosfera ou algo similar¹⁸⁴.

O eixo condutor de *(Re)Doma* é uma narrativa fantasiosa: uma boneca presa numa grua de brinquedos que, imbuída do desejo de se libertar, ganha vida e passa a tramar estratégias para escapar do seu confinamento. A ideia motriz partiu da imagem de uma lira (aparelho de acrobacias aéreas com o qual Kelly já possuía um número) como uma garra de máquinas que pegam brinquedos. A boneca sairia de um estado corpóreo inanimado e, ao longo da trama, iria adquirindo consciência e aptidão nos movimentos que, ao final, a fariam conseguir escapar da caixa por meio da garra/lira.

¹⁸⁴ Certamente, a maioria dos truques circenses não possui uma leitura correta ou sentidos óbvios e específicos. Cada movimento traz em si potencialidades expressivas, e cada corpo imprime personalidades ao executar um mesmo movimento. Um mesmo truque de contorção, por exemplo, pode suscitar um estado de angústia ou uma atitude de total irreverência. Uma desenrolada no tecido pode imprimir euforia ou abandono. Cabe à/ao artista apresentar elementos cênicos e performar técnicas expressivas que possam aludir às intenções cênicas desejadas.

Imagem 20



A figura à esquerda mostra o brinquedo que originou a ideia de enredo. Fonte: <https://www.sneakersvip88.top/ProductDetail.aspx?iid=690345782&pr=37.88>. A figura ao centro apresenta uma imagem de referência. Fonte: https://hudabeauty.com/us/en_US/blog-pastel-obsessions-palettes-66920.html. E, à direita, está o croqui do cenário desenvolvido por Roberta Santana. Fonte: acervo de Roberta Santana.

Neste espetáculo, há uma maior integração entre repertório circense e elementos narrativos, e relações de causalidade mais imbricadas do que em *Hasta que el Atrazo nos Separe*. Além disso, a sustentação desses elementos ao longo de um espetáculo se faz mais complexa do que em um número, dada a extensão da obra e a maior quantidade de elementos cênicos e performáticos trabalhados.

Considerando o *checklist* apresentado anteriormente, alguns tópicos e questões se fazem mais relevantes em projetos como *(Re)Doma*: clareza e detalhamento do enredo e seus componentes; averiguar se os truques selecionados comunicam os elementos narrativos propostos; se a/o artista é capaz de realizar alterações na maneira de executar os movimentos a fim de acentuar elementos para melhor suscitar intenções, estados e circunstâncias da cena; se essas alterações não comprometem a execução dos truques, evitando quebras na narrativa ou mesmo erros e acidentes; se é capaz de sustentar as qualidades corporais, gestuais e/ou coreográficas durante toda a apresentação; e, sobretudo, uma vez que a essência do trabalho está no enredo, são as situações postas em cena que irão orientar a escolha e a interpretação dos truques e da movimentação, de modo a garantir que não estejam fora do contexto estabelecido.

No caso de *(Re)Doma*, ao escolhermos o enredo como condutor do processo de criação, priorizamos os elementos narrativos e não a apresentação dos truques. Mas essa escolha não ocorreu sem conflitos. Apesar de utilizarmos alguns movimentos de flexibilidade e de acrobacia de solo nas primeiras cenas, por exemplo, houve certa limitação em nossa seleção de repertório por não serem estas

modalidades as especialidades de Kelly. Conforme dito anteriormente, para este tipo de dramaturgia o repertório pessoal da/do artista deve ser amplo o suficiente para oferecer mais possibilidades tanto para a seleção quanto para a alteração de Fatores do Movimento nos truques dominados. Algumas pessoas, ao assistirem os ensaios iniciais, chegaram a comentar que “faltava circo”, referindo-se a menor presença de repertório neste trecho. Além disso, havia outros aspectos que precisávamos considerar, como as possíveis expectativas do público diante de um espetáculo circense e as formas de financiamento a qual nos submeteríamos. Muitos editais exigem que a obra seja enquadrada em linguagens e manifestações específicas – e, a depender da banca avaliadora, este poderia não ser considerado como um espetáculo eminentemente circense.

Essas questões nos trouxeram algumas dúvidas: seria *(Re)Doma* um espetáculo teatral que utiliza elementos circenses? Ou seria um espetáculo circense fortemente embasado em parâmetros narrativos?

Essa dúvida nos atravessou porque nós também estávamos, em certa medida, atrelados ao princípio da relevância do truque enquanto essência do circo. Por diversas vezes, nos vimos impelidos a colocarmos mais repertório para que a plateia viesse a sentir se tratar, efetivamente, de um espetáculo circense. A ideia de trabalhar com mais truques também nos deixava mais seguros, pois estaríamos lidando com recursos de criação e de performance os quais nos deixavam mais confiantes.

Após algum tempo de trabalho, debate e reflexão, assumimos termos um espetáculo circense. Consideramos as formas extraordinárias como a artista se movia em cena, a utilização de alguns elementos referenciais do circo como bambolês e lira, a maneira não usual de manipulação de objetos, o repertório de movimentos claramente circenses apresentados em diversos momentos¹⁸⁵ mas, também, a diversidade de linguagens e técnicas performativas desempenhadas por Kelly como elementos inerentes ao fazer circense. Uma menção sobre circo apresentada pela revista científica *CALS (Circus Arts, Life & Science)* nos contemplou, e nos deu mais confiança em nossas escolhas: “Circo é uma heterotopia (um mundo dentro de outros mundos que desafiam ordem, hierarquia e

¹⁸⁵ Os espetáculos de Aurélia Thierrée foram uma importante referência cênica para as possibilidades dramáticas que nossa proposta veio a investigar.

normas) inclusiva e experimental”¹⁸⁶. Estávamos seguindo experimentos de linguagem a que outra/os artistas já se dedicavam e, por outro lado, questionando algumas “normas” do que poderia ser considerado, ou não, circo.

Erminia Silva (2020) afirma em entrevista para este trabalho que o picadeiro sempre foi espaço de congregação de diversas manifestações artísticas – muitas desempenhadas pelo mesmo elenco, no mesmo espetáculo. A pesquisadora, sendo da 4ª. geração circense no Brasil, lembra como eram os espetáculos da sua família: “Aí, até meu avô e meu pai, o que era fazer circo? Era ter um espetáculo de todas as expressões artísticas dentro do palco/picadeiro” ¹⁸⁷ (2020, 4’13” – 4’24”)¹⁸⁸. Nesse sentido, *(Re)Doma* traria um aspecto da ideia de essência circense ao apresentar essa diversidade de artes não apenas no seu espaço cênico, mas também em sua estrutura dramaturgica e na performance da artista.

Decidimos, então, manter a narrativa como eixo, selecionando ou criando truques e movimentações **em função** do que as situações cênicas exigiam. Tal escolha nos fez abrir mão não apenas de um quantitativo maior de truques, mas de recursos de criação baseados numa dramaturgia com enfoque no repertório. Passamos a experimentar outros procedimentos criativos, como a investigação sobre as corporeidades da boneca e improvisações baseadas em circunstâncias e situações pré-determinadas, averiguando como o repertório poderia fazer parte dessa construção narrativa sem que os movimentos apresentados estivessem fora dos contextos propostos. Realizamos análises que foram levantando as cenas, seus objetivos ou atmosferas, e pesquisamos elementos na performance e na cena que trouxessem essa ambientação de confinamento e o desejo de se libertar vivido pela personagem.

Optamos, assim, por não utilizar movimentos que não fossem executados pela artista com pleno domínio, pois não haveria a chance de repeti-los em cena – estratégia dramaturgica bastante empregada em alguns estilos de circo. Do mesmo modo, os truques não poderiam ter algum tipo de preparação, o que também não é

¹⁸⁶ Tradução minha para “Circus is an inclusive and experimental heterotopia (a world within worlds that challenges order, hierarchy, and norms)”. Disponível em <https://journals.publishing.umich.edu/circus/site/about/>. Acesso em 17/06/2022.

¹⁸⁷ Esta fala ressalta não apenas o aspecto plural do espetáculo, mas da arquitetura circense, uma vez que muitos circos tinham como base de trabalho o circo-teatro, ou ainda outras apresentações, como bailados e shows musicais, levados em seus palcos - e não nos somente nos icônicos picadeiros.

¹⁸⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=oTsfOvzR_jk. Acesso em 08/07/2022.

um problema em determinadas construções cênicas circenses. Por vezes, estes são recursos da dramaturgia com base no repertório, podendo ser acentuados ou até mesmo utilizados sem uma necessidade real, a fim de chamar a atenção do público para um movimento específico, criando conexões e suscitando diferentes emoções na plateia por meio da estética do risco. Alguns artistas optam por fingir um erro ou uma dificuldade em realizar determinado elemento com o intuito de causar maior apreensão no público que espera vê-lo vencer o desafio. Em outros casos, quando ocorre um erro, o artista pode repeti-lo, o que também tende a gerar um engajamento do espectador que torce para que o artista possa realizá-lo, instaurando assim um tipo específico de mobilização sensorial e sensível no público bastante próprio dessa arte.

Um exemplo da utilização dramaturgicamente desses procedimentos é dado por Edson Silva (2019), que comenta na entrevista concedida para esta pesquisa que gosta de elaborar seus números com alguns truques que podem não estar plenamente dominados. Para este artista-docente, tal recurso promove um estado de atenção mais acentuado, o que, segundo sua compreensão, também tende a acionar na plateia uma maior conexão com sua performance. A tensão que esses momentos podem proporcionar iria além da contemplação, pois as/os espectadores perceberiam um engajamento diferenciado da/do artista no momento de uma execução com mais risco de falhas, e a cada nova tentativa também engaja a plateia que quer ver o/a artista se superar e realizar o movimento a que se propôs.

No entanto, para *(Re)Doma*, este recurso não caberia. Logo, escolhemos movimentos que pudessem ser realizados sem maiores preocupações de execução, permitindo uma maior fluência e encadeamento causal na sequência de truques e demais movimentações. Mesmo assim, um elemento constituinte da dramaturgia do repertório foi mantido: a construção numa curva dramática ascendente, partindo de truques mais simples até os mais complexos ou que pudessem chamar mais a atenção do público. Essa escolha adequava-se a construção narrativa que estávamos elaborando e, no decorrer do espetáculo, uma gama maior, mais rica e mais profusa de truques era apresentada.

As investigações sobre que tipo de boneca a personagem seria nos levaram a experimentar algumas possibilidades. Passamos a pesquisar bonecas de arame, bonecas de pano e bonecas articuladas (entre outros tipos), e cada tipo demandava corporeidades distintas. Decidimos que a personagem teria, no início do espetáculo,

características de uma boneca de pano, com pouca estrutura que a estabilizasse. Inicialmente estaria bastante entregue a gravidade e a sua própria massa corporal mas, à medida que fosse se movendo pelo chão e se apoiando nos demais brinquedos, iria ganhando tônus e mobilidade até conseguir se deslocar pelo espaço autonomamente até fugir por meio da garra/lira. A fisicalidade da personagem iria se alterando à medida que interagia com os objetos e com o espaço, como ao se pôr de pé pela primeira vez, quando passa a se mover como uma boneca articulada, demandando, assim, uma nova corporeidade.

O único elemento cênico que tínhamos concretamente no início do processo era o número de lira¹⁸⁹ com o qual Kelly vinha trabalhando e que, de algum modo, faria parte do espetáculo. Uma vez que a artista possuía grande experiência neste aparelho, decidimos que esta performance seria a cena final do espetáculo, quando a boneca já teria adquirido controle corporal suficiente para se mover de maneira mais confiante e profusa pela garra/lira, até conseguir fugir. A partir dessa escolha, ocorreu o desenvolvimento e encadeamento de todo o enredo.

Eu havia assistido uma apresentação desse número no cabaré do 4^a. *Seminário Internacional de Circo*, e já percebera algumas afinidades rítmicas que a artista possuía, e pude confirmar tais impressões durante as práticas que realizamos em sua residência artística na ENCLO. Para Laban, cada indivíduo se move de acordo com combinações de Fatores do Movimento e suas nuances de Polaridades mais frequentes, estabelecendo Ritmos pessoais. Cada pessoa tem, consciente ou inconscientemente, afinidades com qualidades dinâmicas organizadas em Ritmos que mais a caracterizam, ou segue Ritmos próprios quando executa determinadas ações:

Um ritmo pode consistir em um movimento forte, ágil e direto. Pessoas que são fortes, ágeis e diretas podem ser facilmente distinguidas daquelas de um toque sensível, constante reflexão e abordagem flexível para decisões e ações. Aquelas na segunda categoria aparentam e se movem diferentemente das pessoas fortes, ágeis e diretas. (Laban & Lawrence, 1974, p. 2-3)¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DAALykwtVMc>. Acesso em 02/06/2022.

¹⁹⁰ Tradução minha para “a rhythm may consist of strong, quick and direct movement. People who are strong, quick and direct can be easily distinguished from those with sensitive fine touch, sustained consideration and a flexible approach to decisions and actions. Those in the second category look and move differently from the strong, quick and direct people”

Kelly possuía Ritmos em suas performances de acrobacias aéreas bastante distintos das qualidades dinâmicas planejadas para a corporeidade da personagem em *(Re)Doma*. A artista tem um corpo bastante tonificado e se move geralmente com ótimo alinhamento dos membros em relação ao tronco, usualmente bastante ereto. Costuma percorrer trajetórias retilíneas ou arqueadas com movimentos em geral fortes, diretos e rápidos, com excelente manejo entre a contenção de fluxo (mais presente) e a sua liberação de maneira potente, quando necessária. Essas características podem ser notadas nas imagens a seguir, retiradas da filmagem da mesma apresentação que assisti:

Imagem 21



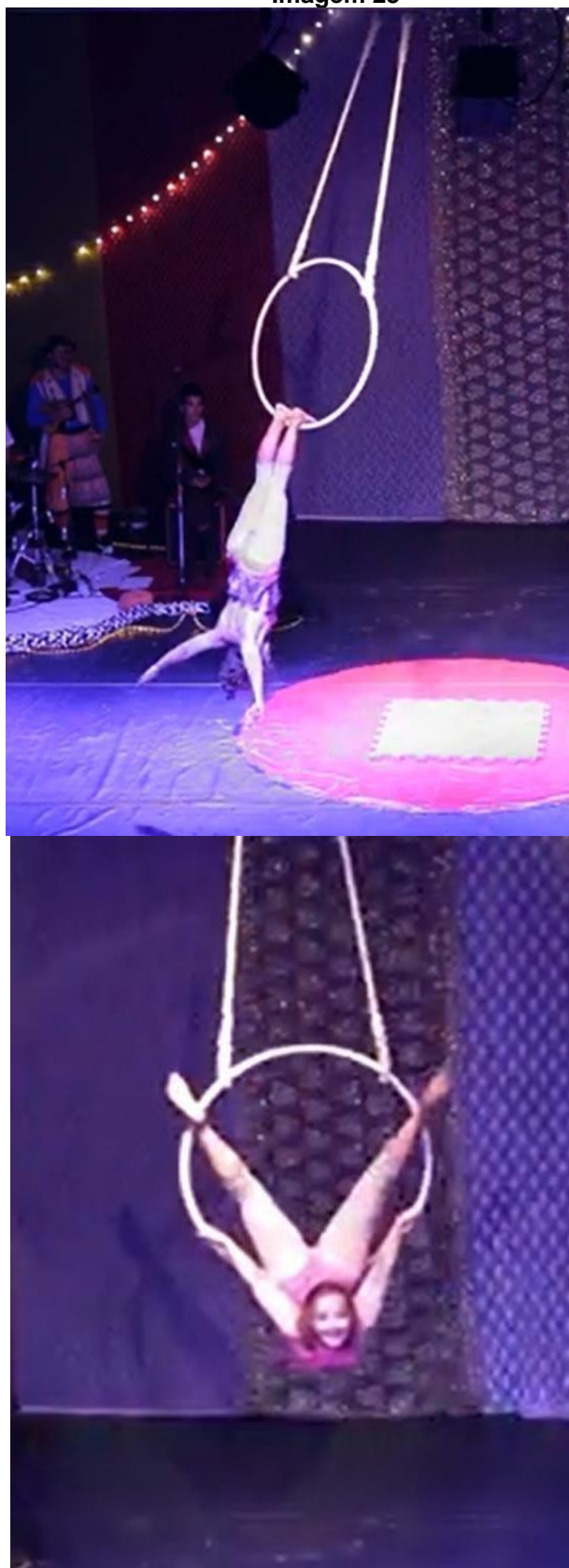
Kelly Cheretti em apresentação de lira no *Cabaré Circus-Unicamp*. 2018. Frames do vídeo realizado pela *Ó! Entretenimento* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DAALykwtVMc&t=81s>.

Imagem 22



Kelly Cheretti em apresentação de lira no *Cabaré Circus-Unicamp*. 2018. Frames do vídeo realizado pela *Ó! Entretenimento* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DAALykwtVMc&t=81s>.

Imagem 23



Kelly Cheretti em apresentação de lira no *Cabaré Circus-Unicamp*. 2018. Frames do vídeo realizado pela *Ó! Entretenimento* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DAALykwtVMc&t=81s>.

As imagens permitem notar as formas corporais e algumas qualidades dinâmicas empregadas pela artista em seu número de lira. Esses elementos estavam em harmonia com as características funcionais que o repertório desempenhado demandava e que, a partir delas, foi explorada uma expressividade que também se alinhava a esse repertório. Todavia, essas qualidades e formas eram bastante diferentes das que sua personagem em *(Re)Doma* teria. Especialmente na primeira parte do espetáculo, a boneca teria ações com grande aplicação de força aparente, bastante lentas e com fluxo muito contido, como que lutando para vencer a inércia, a falta de estrutura e mobilidade de uma boneca de pano, alternando essas atitudes com outras mais passivas em relação ao seu peso¹⁹¹, liberando o fluxo rapidamente e assumindo, por vezes, formas fluidas típicas desse brinquedo. Passamos, então, a trabalhar sobre essas referências, criando movimentos, selecionado ou adequando os truques aos Ritmos e Formas pertinentes às situações cênicas que o enredo propunha.

Durante alguns exercícios para a criação das primeiras cenas, pude notar alguma dificuldade em Kelly para deixar seu corpo mais solto e entregue passivamente ao seu peso. Por vezes, percebia um certo desconforto na artista ao experimentar, ou manter por muito tempo, movimentos mais próximos da forma fluida ou pesados. Ela ainda estava trazendo os Ritmos e Formas que empregava em seus números de acrobacias aéreas (retilíneas, firmes, fortes, diretas, contidas, explosivas e expansivas), mesmo que a narrativa demandasse atitudes corporais distintas nesse momento do espetáculo. Chegamos a pensar em trabalhar outro tipo de boneca, mais firme, que poderia oferecer uma estrutura física mais próxima às Formas e afinidades rítmicas que a artista já possuía. No entanto, este desafio a estimulou a investigar uma corporeidade diferente daquela que já se sentia habituada a performar e estava, de certo modo, encarnada em si – tanto pelas suas características pessoais quanto pelo tipo de treinamento acrobático que vinha praticando ao longo de anos, que tendia a reforçar esses Ritmos. Essa conjuntura

¹⁹¹ Na teoria labaniana um gesto pesado é diferente de um gesto com atitude de Peso forte. Enquanto neste há uma intenção clara e dispêndio de energia acentuado na realização de um movimento (como nas ações básicas pressionar ou chicotear), um gesto pesado tem uma atitude passiva em relação ao peso, ficando entregue à gravidade. Essa qualidade pode ser observada num dos exercícios de improvisação (do início até o minuto 2'50") disponível em <https://youtu.be/ldK3ZPWIRQ8>. Acesso em 08/06/2022 e que gerou a estrutura para primeira cena (ensaio realizado em maio de 2022 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ryIPnKIYYpo>. Acesso em 12/06/2022).

sedimentou atitudes físicas bastante específicas na artista que, por um lado, permitiam que desempenhasse com segurança e com uma expressividade determinada o repertório desejado mas, por outro, formalizou uma maneira recorrente de se movimentar e delimitou sua expressividade.

O trabalho de autopercepção passou a ser essencial para que Kelly não reproduzisse em cena algumas qualidades dinâmicas que já haviam se tornado uma segunda natureza para ela, especialmente na lira, e que não se mostravam adequadas às características da personagem ou do enredo. Como procedimento para obter referenciais que a auxiliassem nessa conscientização, trabalhamos com os Fatores do Movimento e as relações Corpo e Espaço (como as conexões diagonais com o cenário, que se assemelha a um cubo¹⁹²) em exercícios, estudos teóricos e orientações dadas na direção das cenas, o que contribuiu para que a artista encontrasse outras maneiras de se mover e compor sua personagem.

Imagem 24



Frames de vídeo de ensaio realizado em 2022. Filmagem e acervo pessoal de Kelly Cheretti.

¹⁹² O Cubo é um dos sólidos cristalinos platônicos explorados por Laban e que, entre outros elementos, propicia Percursos e Projeções Espaciais em diagonais a partir do corpo da/do praticante em relação ao seu espaço circundante (tendo o quadril como referência de orientação e impulso do movimento). As oito diagonais percorridas no Cubo têm afinidades com as oito ações básicas (pressionar, socar, torcer, espanar, açoitar, pontuar, deslizar e flutuar). Para mais, ver Fernandes (2006) e Laban, (2011 [1966]).

As imagens acima mostram uma construção corporal bastante distinta da que Kelly performava em seu número de lira original. Há uma assimetria em seu modo de estar de pé e se locomover, com uma maior liberação de suas articulações e uma diminuição acentuada do tônus muscular. É possível notar uma conexão do corpo da artista com as diagonais do Espaço, que contribuíram na construção dessa corporeidade e nas interações que passou a desempenhar em cena.

Os estudos para as corporeidades da boneca também conduziram a seleção e elaboração de repertório. Investigamos diversos truques que Kelly tinha intenção de apresentar no solo e na lira, averiguando as possibilidades em realizá-los com os Ritmos que a personagem teria e que as cenas exigiam. Observamos, ainda, se ela conseguiria executá-los de forma segura e com a expressividade desejada nos casos em que havia modificações significativas no modo de desempenhá-los, considerando as características físicas da personagem.

Por vezes, as atitudes corporais assumidas pela artista na performance da sua personagem não permitiam a execução plena dos truques, ou ainda, nem sempre estabeleciam um encadeamento coerente entre as necessidades biomecânicas para a realização dos movimentos e aquilo que a personagem seria capaz de executar. Em alguns momentos, ela insistia em manter o movimento considerando-o interessante e “circense”, ainda que não se adequasse à narrativa. Esses momentos de apego ao truque não são raros em trabalhos dessa natureza e, quando ocorriam em nossos ensaios, eu trazia as questões presentes no *checklist*: “Quão aberta você está para cortar truques e reorganizar sua sequência?” ou “O que é mais importante: o enredo ou o truque?”. Não é sem alguma frustração (por vezes, contrariedade) que artistas aceitam abandonar seus truques. A boa execução de um elemento do repertório circense que, sabidamente, irá ganhar a atenção do público, pode trazer uma sensação de segurança para a/o artista quanto ao sucesso de sua performance. Do mesmo modo, proporciona um prazer pessoal em apresentá-lo, além de poder obter uma validação tanto do público quanto de seus pares por ser capaz de realizá-lo. A segurança na performance circense não tem um caráter apenas objetivo, do risco físico, mas também subjetivo, da falha em não conseguir agradar seu público. Abandonar essa segurança é tarefa árdua. Em *(Re)Doma*, muitos truques passaram a ser desempenhados sem a “limpeza” ou proficiência possivelmente esperada pelo público, o que nos causou, por vezes, inseguranças.

O trabalho de seleção e adequação da movimentação foi ainda mais intenso, difícil e meticuloso com a lira, aparelho com o qual a artista é profissional experiente e no qual que já criara maneiras seguras (biomecânica e cenicamente) de performar. Sua formação e práticas de manutenção de repertório eram baseadas em procedimentos de muita repetição quantitativa ou qualitativa e uma menor exploração de qualidades dinâmicas diversas na execução dessa movimentação. Neste caso, foi possível notar, mais uma vez, como as práticas recorrentes dos mesmos recursos e referenciais artístico-pedagógicos tendem a reforçar os mesmos Ritmos e formas na performance circense, dificultando uma maior variabilidade das qualidades de movimento aplicadas ao repertório adquirido.

Cada toque, maneira de segurar, de se pendurar e se mover na lira passou a ser executado a partir da lógica narrativa e da fisicalidade da personagem. No entanto, recorrentemente as ações executadas pela artista, como uma resposta automatizada, apresentavam as Formas e Ritmos habituais, mostrando a dificuldade apontada no início desta dissertação quanta à sustentação das qualidades dinâmicas e demais características coerentes com o enredo proposto. Especialmente quando estava cansada, insegura quanto ao resultado ou à execução de determinado truque, instintivamente executava o movimento do modo como aprendera, abandonando as qualidades de movimento e os elementos que construía para sua personagem e a performance da cena.

Imagem 25

Frames de vídeo de ensaio de *(Re)Doma* realizado em 2022. Filmagem e acervo pessoal de Kelly Cheretti.

Imagem 26

Frames de vídeo de ensaio de *(Re)Doma* realizado em 2022. Filmagem e acervo pessoal de Kelly Cheretti.

As filmagens que originaram as fotos foram feitas no mesmo dia, quando realizamos várias vezes esta cena. É possível observar a diferença de atitude corporal ao comparar o tônus muscular aplicado no pé direito da artista nas duas imagens, que registram o mesmo momento de uma das cenas iniciais. Para este trecho do espetáculo era desejado que a personagem ainda tivesse pouco controle corporal. No entanto, na primeira imagem, pode-se notar que Kelly aplica uma tonicidade e um alinhamento na perna e no pé, suspensos pela lira, realizando uma ponta de pé – movimento extremamente enraizado em praticantes de acrobacias aéreas, tanto por razões funcionais¹⁹³ quanto estéticas. Já na segunda imagem, após o direcionamento para diminuir o tônus muscular (Fluxo) de todo o corpo e se mover a partir da pressão (Peso) que seu corpo exercia sobre o solo e não da musculatura da perna e do pé, a artista deixou de aplicar a força excessiva nestes segmentos corporais, efetuando uma ação que, embora menos eficiente biomecanicamente para este determinado elemento da acrobacia aérea, estava expressivamente de acordo com as características da cena.

Para que houvesse uma construção dramática que justificasse a habilidade da boneca em utilizar uma ação que, a princípio, ela não teria conhecimento nem capacidade de executar, deveria haver, ao longo do enredo, o desenrolar de cenas nas quais ela tentasse se mover utilizando a lira/garra e outros aparelhos. A ideia era criar uma narrativa na qual o público percebesse que a personagem fosse gradativamente ganhando domínio corporal por meio dessas experimentações e repetições de alguns movimentos. Criamos, então, três cenas diferentes com a lira/garra:

- Na primeira, a lira/garra estaria próxima ao chão, o que permitiria uma abordagem que dependeria menos de se puxar e de se sustentar por diferentes partes do corpo. Ela faria a primeira tentativa de subir no aparelho mas, apesar do grande esforço, não conseguiria se manter nele.

¹⁹³ Para realizar uma suspensão pelas fossas poplíteas (a região posterior dos joelhos, chamada de “curvas” por circenses) é indicado fazer ponta nos pés para ativar a musculatura da panturrilha primariamente e da coxa secundariamente. Relaxar o pé tende a liberar os gastrocnêmios e os sóleos, solicitando maior pressão do joelho e maior contração do quadríceps, dificultando a suspensão.

- Na segunda cena, a boneca já se deslocaria com maior autonomia e controle corporal pelo espaço. Embora conseguisse repetir e melhorar os movimentos feitos anteriormente, ainda não teria o domínio necessário para se manter plenamente na lira/garra – que, desta vez, estaria a uma altura de 2m do chão, o que causaria medo e insegurança na personagem para realizar os movimentos apreendidos, comprometendo seu objetivo de fuga.
- Na terceira cena, o final do espetáculo, ela já teria maior controle físico e confiança, podendo se mover no aparelho com desenvoltura para escapar da caixa.

Partindo dessa estruturação, as duas primeiras cenas foram compostas por alguns truques selecionados do número já existente e que sabíamos que estariam presentes na cena final. Esses movimentos seriam realizados repetidamente na primeira e na segunda cena. A cada tentativa ela conseguiria executá-los de modo mais eficiente, fazendo descobertas, ampliando sua mobilidade e aperfeiçoando seu desempenho na garra/lira. Todavia, os movimentos das cenas iniciais não podiam ser feitos assertivamente como Kelly estava acostumada. Deveriam estar diluídos em outras ações ou surgindo como consequência da exploração da personagem em um objeto até então desconhecido para ela. Haveria tentativas de deslocamentos, de modos subir, de se sustentar e de se manter no aparelho. Em outros momentos, surgiriam de erros, como se a personagem caísse ou se desequilibrasse. Toda essa movimentação demandaria qualidades dinâmicas e formas de performar bastante distintas das que a artista estava habituada e que precisariam ser exploradas e sedimentadas em sua performance.

A reelaboração de atitudes extremamente assertivas, diretas, fortes e rápidas para atitudes inseguras, claudicantes e atrapalhadas exigiu a pesquisa de maneiras de executar truques já dominados sem que parecessem elementos de um número de circo¹⁹⁴, ou mesmo um repertório motor já conhecido. A desconstrução de uma

¹⁹⁴ Há uma série de técnicas de palhaçaria, como as cascatas, que preveem o uso do repertório de truques circenses de maneiras similares a que estávamos investigando. Todavia, não utilizamos esses recursos de modo aprofundado por considerar suas especificidades para uma devida execução em cena e que, pra isso, deveriam ser orientadas por profissional especializado, o qual não tivemos condições de arcar.

corporeidade desenvolvida por meio de tantos ensaios, esforço e dedicação não é fácil para muitas/os circenses. Essas/es artistas passam anos educando seus corpos para assimilarem habilidades complexas e bastante específicas e que, se não executadas adequadamente, podem significar a falha na realização de um truque em cena ou mesmo lesões de todo o tipo de gravidade. Reelaborar esse fazer é deixar de lado um modo sabidamente seguro e eficaz tanto de apresentar o repertório adquirido quanto de agradar ao público com um tipo de performance que sabem ser bem recebida. Essa reelaboração dos recursos e de técnicas de movimentação demanda uma reaprendizagem motora e uma investigação de outros meios de expressão, o que reforça os aspectos do imbricamento dos processos de aprendizagem/criação/performance.

A seguir serão apresentados diferentes modos de performar os mesmos movimentos alcançados durante os ensaios. É possível notar posturas e atitudes distintas entre os movimentos realizados no número de base e os utilizados nas duas primeiras cenas com a lira. Mesmo que, em alguns casos, possam parecer sutis, tais mudanças demandam muito da/o artista circense, conforme já exposto, pois é preciso descobrir formas diferentes das que estão, muitas vezes, impregnadas em seu fazer. Os novos Ritmos trabalhados geraram, também, novas expressões corporais e faciais, enriquecendo a narrativa.

Imagem 27



Kelly Cheretti em apresentação de lira no *Cabaré Circus-Unicamp*. Este número foi a base para a criação das cenas de *(Re)Doma*, especialmente a final. 2018. *Frames* do vídeo realizado pela *Ó! Entretenimento* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DAALykwVMc&t=81s>.

Imagem 28



Frames de vídeo de ensaio da primeira cena com a lira em *(Re)Doma* realizado em 2022.
Filmagem e acervo pessoal de Kelly Cheretti.

A imagem 27 mostra uma suspensão realiza plenamente pelas curvas na performance original. O controle corporal de Kelly permite que execute movimentos fortes e de fluxo livre, como balanços de tronco a partir da suspensão pelas curvas, de forma correta e segura, apresentando uma expressividade assertiva e expansiva. Já na imagem 28 a personagem deveria apresentar dificuldade na execução no mesmo elemento, não conseguindo se manter apenas pelas curvas e não acionando os pés para facilitar a contração das panturrilhas. Para chegar a essa posição, recorreremos ao uso bem mais intenso dos braços, demandando uma força que a boneca ainda não desenvolveu, fazendo-a esgueirar-se pelo aparelho. Nota-se o semblante de esforço e de insegurança em sua interpretação, expressões bastante distintas das apresentadas no número original e que ganharam vida por meio da nova corporeidade elaborada neste truque.

Imagem 29



Kelly Cheretti em apresentação de lira no *Cabaré Circus-Unicamp*. Este número foi a base para a criação das cenas de *(Re)Doma*, especialmente a final. 2018. *Frames* do vídeo realizado pela *Ó! Entretenimento* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DAALykwVMc&t=81s>.

Imagem 30



Frames de vídeo de ensaio da primeira cena da lira em *(Re)Doma* realizado em 2022. Filmagem e acervo pessoal de Kelly Cheretti.

Enquanto na imagem 29 Kelly realiza um equilíbrio de rins com o corpo firme e arqueado a aproximadamente 4m do chão, na imagem 30 o mesmo elemento é feito ainda com o apoio dos pés no chão, sendo mais uma passagem de um ponto a outro do aparelho do que uma figura estática. O apoio dos pés permitiu movimentações e uma organização corporal diferentes das praticadas no número original. Nota-se também na segunda imagem um tônus bem menos ativo do que o aplicado na primeira.

Imagem 31



Kelly Cheretti em apresentação de lira no *Cabaré Circus-Unicamp*. Este número foi a base para a criação das cenas de *(Re)Doma*, especialmente a final. 2018. Frames do vídeo realizado pela *Ó! Entretenimento* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DAALykwVMc&t=81s>.

Imagem 32



Frames do vídeo de ensaio da primeira cena com a lira (*Re*)*Doma* realizado em 2022. Filmagem e acervo pessoal de Kelly Cheretti.

Enquanto na imagem 31 a artista executa uma passagem rápida pela parte interna do aparelho, mantendo um alinhamento corporal simétrico e um tônus muscular bastante ativo, na imagem seguinte é possível notar a diferença de tonicidade aplicada por meio da entrega do peso do seu corpo ao aparelho, com os membros soltos e abandonando o tronco na lira. Atitudes como essa, mais entregues à gravidade e mais passivas, são menos comuns no tipo de performance e de estilo circense que Kelly costuma se apresentar. Assumir essas escolhas e desempenhar essa corporeidade representou desafios diversos – reelaboração de Ritmos fortemente encorpados, a experimentação cênica de um tipo de performance não usual para a artista e a adequação dos truques às qualidades dinâmicas diferentes das usualmente empregadas. Todas essas alterações podem interferir na performance e, por isso, esses elementos devem estar presentes nas práticas de todas as instâncias dos processos de aprendizagem/criação/performance.

Outros movimentos foram surgindo durante as improvisações e acrescentados às três cenas com o aparelho, sendo criados a partir de exercícios propostos para que a artista explorasse a lira com as qualidades corporais e

intenções que a boneca tivesse em cada momento, além das demais circunstâncias específicas que cada cena exigia.

Imagem 33



Exemplos de figura adaptada a partir do trabalho sobre as circunstâncias cênicas e a corporeidade da personagem, abordando qualidades do movimento pertinentes ao enredo. *Frames* de vídeos de ensaio de *(Re)Doma* realizado em 2022. Filmagem e acervo pessoal de Kelly Cheretti.

Imagem 34



Exemplos de figura adaptada a partir do trabalho sobre as circunstâncias cênicas e a corporeidade da personagem, abordando qualidades do movimento pertinentes ao enredo. *Frames* de vídeos de ensaio de *(Re)Doma* realizado em 2022. Filmagem e acervo pessoal de Kelly Cheretti.

Imagem 35



Exemplos de figura criadas a partir do trabalho sobre as circunstâncias cênicas e a corporeidade da personagem, abordando qualidades do movimento pertinentes ao enredo. *Frames* de vídeos de ensaio de *(Re)Doma* realizado em 2022. Filmagem e acervo pessoal de Kelly Cheretti.

As imagens apresentam trechos da primeira cena em que a personagem tenta se mover na garra/lira, mas não consegue se manter nela pela falta de força e de experiência em lidar com este aparato. O objetivo era que as movimentações trouxessem a ideia de que ela ficaria atrapalhada, por vezes presa, por vezes caindo, ou ainda se movendo de maneiras não adequadas para a utilização de tal aparelho em consequência de seu pouco domínio corporal.

Ainda que o espetáculo precise estreiar para que se colham os resultados efetivos e as impressões do público, foi possível observar ao longo do processo conquistas e dificuldades em relação aos recursos pesquisados para performance em dramaturgias circenses de cunho mimético/narrativo: foram aplicados procedimentos de criação e técnicas performativas que permitiram a construção de um enredo em que o truque circense estava contextualizado nas situações cênicas apresentadas; foi confirmada a efetiva necessidade de se trabalhar com modalidades em que haja um maior domínio e um maior acervo de repertório para que se tenha mais opções de seleção - haja vista que as especificidades da narrativa tendem a limitar a escolha de truques ou demande adaptações a fim de se estabelecer uma leitura mais orientada dos movimentos; a abertura para que seja a trama o fio condutor da dramaturgia, e não o desempenho de repertório; a exploração das situações cênicas e das qualidades dinâmicas nelas presentes como mote criador de truques; a utilização de princípios do Sistema Laban/Bartenieff, especialmente os Fatores do Movimento, como recursos que contribuíram para a criação e sustentação das características narrativas a serem mantidas ao longo do espetáculo (notadamente durante a execução do repertório circense); o desapego necessário para deixar de desempenhar estilos e recursos que sabidamente agradariam o público e investigar diferentes possibilidades performativas; o imbricamento dos processos de aprendizagem/criação/performance, considerando as exigências que as experimentações sobre modos distintos de se desempenhar um repertório já apreendido a fim de se desconstruir uma corporeidade já sedimentada em maneiras de executar determinados movimentos e as estratégias aplicadas para reelaboração/reaprendizagem do repertório e de formas de se mover em cena.

A construção da narrativa ocorreu tanto pelas características e necessidades do tema-base quanto pela pesquisa sobre o acervo de movimentos. Os truques são parte do léxico que contam essa história, e aparecem contextualizados no enredo ou

imiscuído em outras ações. Além disso, foi preciso trabalhar com as noções de segurança objetiva e subjetiva a fim de proporcionar condições adequadas para que a artista pudesse performar o repertório e as demais cenas do espetáculo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho discutiu a importância de se manter a intercambialidade entre os processos de aprendizagem/criação/performance no circo por meio de princípios, recursos e procedimentos que permeiem todas essas instâncias. A segmentação desses processos foi observada em diversos âmbitos do campo circense, especialmente nos espaços de ensino, sendo analisada mais acuradamente a partir da vivência e investigação na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha. Deste modo, compreendo que experienciar esses processos de modo apartado repercute não apenas nas atividades de ensino-aprendizagem, mas nas demais esferas da cadeia de produção circense. Foi possível notar os impactos dessa tendência nas práticas criativas e de manutenção de repertório de muitas e muitos artistas (em formação ou profissionais), mas, especialmente, na performance de números e espetáculos, considerando as diferenças observadas nesta pesquisa ou apontadas nas entrevistas e questionários aplicados entre o que esses artistas desejam expressar em cena e como essas leituras são efetuadas pelo público - o que demonstra, mais uma vez, o imbricamento entre aprendizagem/criação/performance. Esta segmentação não tem contribuído para a plena integração e utilização das diversas técnicas performativas necessárias para que as e os circenses desempenhem plenamente as especificidades que os elementos característicos de sua arte demandam. Do mesmo modo, não tem oportunizado, muitas vezes, diversos projetos artísticos, sobretudo aqueles que buscam um maior alinhamento entre o gesto circense e narrativas mais ou menos lineares.

Procurei demonstrar também que as dualidades difundidas no campo circense reforçam a segmentação mencionada, contribuindo para que as dificuldades observadas nos momentos de criação ou performance ocorram. Ao diferenciar e, por vezes, rivalizar procedimentos artísticos versus técnicos, ou compreender ensaio e treino como momentos e práticas díspares, muitas e muitos artistas acabam por cindir uma característica inerente ao fazer circense, que é coadunar técnicas de desempenho físico complexas com outras técnicas performativas. Esta situação tende a afetar tanto os procedimentos selecionados e vivenciados para a investigação e criação em diferentes projetos artísticos, quanto os recursos utilizados para alcançar os resultados esperados para a expressividade cênica.

A análise das falas dos entrevistados, da produção artístico-pedagógica na ENCLO e das referências bibliográficas permitiu perceber que tais dualidades não encontram respaldo na história do circo, e que passaram a ser propagadas como meio de distinguir fazeres, saberes e meios de produção a partir da entrada neste campo de novos agentes. Assim, os diferentes agentes, com diferentes capitais simbólicos, objetivos e necessidades, buscam assegurar reservas de mercado e o reconhecimento de seus diversos modelos de criação, produção ou difusão de sua arte. Essas disputas por espaços no mercado e na sociedade, assim como pela legitimação de seus fazeres diversos, acontecem tanto internamente no campo circense (entre seus diferentes agentes) quanto externamente (nos enfrentamentos com outras manifestações artísticas e outros campos do conhecimento). No entanto, ao invés de promover um fortalecimento do campo e de suas produções, essas perspectivas dualistas e que cindem a conectividade necessária para os processos de aprendizagem/criação/performance estão fragilizando premissas idiossincráticas do fazer circense, interferindo nos processos formativos, nos recursos criativos e nas práticas performativas.

A partir da análise historiográfica e das falas dos entrevistados foi possível notar que nos espetáculos itinerantes (ao menos até os anos de 1950/1960), as e os circenses conseguiram assegurar uma maior coesão entre seus processos de aprendizagem/criação/performance, uma vez que sua pedagogia era diretamente voltada para os modos de produção cênica que cada circo, família ou grupo estava inserido. Da mesma maneira, estar em cena era parte constante e inerente do processo de aprendizagem, proporcionando uma experiência gradativa de aquisição de saberes e a consolidação das diversas técnicas performativas.

O circo é uma arte de constante metamorfose, pois é no contato direto com as produções e os acontecimentos de suas contemporaneidades e localidades que novos referenciais são absorvidos e transformados. As metamorfoses produzidas pelo e no campo circense nos últimos 50 anos, especialmente desde a abertura das escolas de circo, demandaram metamorfoses, também, nos processos de aprendizagem/criação/performance. A diversidade de propostas, estilos e meios de produção ampliaram sobremaneira as possibilidades cênicas para as e os circenses da atualidade, que devem (ou, ao menos, podem) estar capacitados para experienciar e performar as mais diferentes dramaturgias, estéticas e poéticas. A pesquisa apontou, no entanto, que muitos programas formativos não acompanharam

plenamente tais mudanças, focando os procedimentos de aprendizagem em protocolos de aquisição de repertório ou desenvolvimento físico, sem proporcionar, com a mesma intensidade ou de modo mais relevante aos seus artistas-estudantes, recursos e momentos para experiências criativas e de performance cênica – sobretudo nos planos de curso das modalidades circenses.

Embora abarquem manifestações humanas milenares, as artes circenses são, enquanto modelo de espetáculo e produtor de estéticas que hoje conhecemos, uma expressão da cena relativamente recente. Seu modo de produção do trabalho – itinerante, empírico, geracional -, se manteve coeso por muitos e muitos anos, consolidando, desta forma, o imbricamento entre seus processos de aprendizagem/criação/performance. Desde a segunda metade do século XX mudanças significativas ocorreram no mundo, nas artes e, por conseguinte, no circo. As escolas de circo são uma dessas inovações, configurando uma realidade ainda mais recente e em construção. A pedagogia circense vem, ao longo desse tempo, se transformando e se consubstanciando. As diversas contribuições entre diferentes campos do conhecimento, a ampliação dos meios de experiência do circo (circo social ou o circo lazer, por exemplo) e as múltiplas maneiras de se pensar, criar, investigar e produzir uma obra circense vêm demandando metodologias, recursos e procedimentos cada vez mais específicos. No entanto, muitos espaços formativos – em especial os de cunho profissionalizante, como visto na ENCLO – parecem reafirmar o sentido dado por muitas e muitos artistas de uma essência circense calcada no desempenho de repertório.

A relevância dada no campo circense como um todo aos procedimentos de aquisição e desenvolvimento de repertório se manifesta, por exemplo, na disparidade entre a quantidade de publicações (especialmente livros) voltadas para o registro e a execução de truques e as voltadas para exercícios, técnicas e processos criativos ou de performance cênica – especialmente em língua portuguesa. Nas últimas décadas houve um importante esforço por parte de professoras/es, artistas e acadêmicas/os em levantar, produzir, organizar e disponibilizar saberes diversos que contemplassem os processos de aprendizagem de repertório, uma vez que a transmissão familiar/geracional não é mais o único (nem o mais difundido) meio de ensino para novas/os artistas. Embora esses trabalhos sejam de extrema importância, pouco foi documentado, analisado e publicizado sobre procedimentos criativos ou de atuação circense, causando uma

lacuna nas instâncias da aprendizagem/criação/performance. As experiências desenvolvidas e sedimentadas por grupos ou artistas de circo nestas searas ainda não estão amplamente registradas, sistematizadas ou acessíveis à comunidade circense, sendo uma urgente demanda a ser investigada.

Uma presença mais consistente de elementos de criação e de performance cênica enquanto conteúdos das aulas regulares de modalidades circenses, uma integração mais efetiva entre as diferentes disciplinas artísticas nos cursos formativos e uma maior oferta de apresentações públicas, poderiam dirimir tais questões. Além disso, direcionar as atividades letivas nas escolas de circo, considerando as escolhas estéticas e poéticas que cada artista-estudante pretende desenvolver ao longo do curso, também seria uma estratégia que permitiria um alinhamento maior entre as premissas que cada estilo exige e as práticas regulares de repertório vivenciadas nas aulas, como ocorre em muitas escolas de dança, por exemplo. Nestes espaços, muitas das técnicas corporais e performativas são elaboradas **em função** das exigências estéticas que cada estilo demanda, como no balé clássico, na dança moderna, no jazz ou sapateado estadunidenses. As pedagogias desenvolvidas para essas linguagens atravessam de modo mais coeso as instâncias da aprendizagem/criação/performance, permitindo que a experiência com o seu repertório e o modo de desempenhá-lo em cena estejam mais interligados.

A ENCLO já possui em seu programa de formação disciplinas e atividades voltadas para a pesquisa e a criação circenses nas quais tais procedimentos são investigados e aplicados. No entanto, esses processos são experienciados, muitas vezes, paralelamente (e, não raro, em conflito) com as metodologias e recursos utilizados nas aulas regulares de modalidades circenses, demonstrando a falta de uma conectividade plena entre os âmbitos da aprendizagem/criação/performance.

Compreender a arte circense de maneira dualista tem reforçado a prevalência observada nas práticas e políticas adotadas em diferentes instâncias quanto aos procedimentos voltados ao treinamento físico. Muitas instituições, como foi visto em alguns tópicos sobre a ENCLO, acabam por direcionar as experiências de criação e performance para momentos específicos, muitas vezes, fora das aulas regulares de modalidades circenses. Ainda que o domínio sobre o desempenho de repertório seja condição *sine qua non* para esta (ou qualquer) arte, o trabalho com outras técnicas performativas precisa estar alinhado com os processos de

aprendizagem/aprimoramento de truques – mesmo nos estilos de circo em que o sentido de uma “essência” ou as premissas estéticas estejam calcadas na performance de truques. Focar excessivamente nos aspectos do treinamento corporal contribui, em contrapartida, para uma diminuição das experiências sobre processos e procedimentos de criação e performance, que deveriam estar mais presentes nos programas de disciplinas e de curso, e não apenas em atividades pontuais.

Como pôde ser observado nos relatos de experiências apresentados no capítulo 3, a segmentação entre os processos de aprendizagem/criação/performance e as perspectivas que dualizam premissas do campo circense repercutem não apenas no âmbito formativo, mas também profissional. Os processos de criação de *Hasta que el Atraso nos Separe* e, especialmente, *(Re)Doma* demonstraram, segundo a análise realizada, que as dificuldades descritas na introdução e no capítulo 1 quanto aos procedimentos de criação e de performance cênica no circo se manifestaram também nesses trabalhos, indicando serem questões recorrentes na atualidade.

Quando proponho que as técnicas e atividades de criação e performance cênica sejam trabalhadas desde a fase de iniciação nos processos de aprendizagem, de forma constante ao longo da formação profissional e imbricadas com as demais técnicas de aquisição de repertório, considero que, deste modo, tais procedimentos serão sedimentados na/no artista, integralizando as diversas técnicas performativas características dessa arte. Para tal, atividades de análise do movimento, a oferta de variados estímulos e cenários de atuação, assim como a utilização de premissas e exercícios que abordem de maneira não antagônica aspectos funcionais e expressivos do repertório circense devem estar presentes de maneira substancial e transversal nos processos de aprendizagem/criação/performance. Estes recursos irão instrumentalizar a/o artista para lidar com uma maior gama de possibilidades expressivas, que poderão ser aplicadas em diferentes dramaturgias e poéticas circenses.

Se, para muitas e muitos circenses, a essência de sua arte está no repertório, deve-se considerar também a diversidade de manifestações artísticas e técnicas performativas que o circo sempre utilizou em seus espetáculos. A essência circense se manifesta, também, tanto pela singularidade quanto pela pluralidade como seus agentes performam. Singular, pois cada artista irá imprimir personalidades (corporais,

trajetórias de vida, escolhas, desejos, ideais) no desempenho do (mesmo) repertório, e plural, pela rica variedade de recursos, referências e técnicas que irão ser empregadas em suas obras.

A diversidade de estilos de circo demanda técnicas específicas para cada um. As metodologias de ensino e de pesquisa circenses vêm sendo fortemente transformadas, especialmente com a diversificação dos modos de se fazer circo. A pesquisa aqui realizada reafirma a necessidade para que essas metodologias sejam registradas, investigadas e difundidas a fim de que possam ser amplamente aplicadas nos centros de formação e nas práticas artísticas profissionais, oferecendo caminhos que permitam o pleno desenvolvimento dos diferentes projetos artísticos.

REFERÊNCIAS

- A Noite.** Jornal. 26 de outubro de 1942. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/348970/per348970_1942_11032.pdf. Acesso em 03/07/2022.
- AGUIAR, Ana Rosa Camillo; CARRIERI, Alexandre de Padua. “ ‘Água de lona’ e ‘sangue de serragem’ nos discursos de sujeitos circenses” in **Organizações e Sociedade**. vol.23, n.77. Salvador: UFBA, 2016, p.247-262. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaoes/article/view/11000>. Último acesso em 01/02/2020.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte Circense: o homem em situações limite**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus/Códex, 2004.
- BARBOSA, Diocélio Batista; Vasconcelos-Oliveira, Maria Carolina. “Pluralidade dramaturgica nos circos contemporâneos” In **Circo e Comicidade: reflexões e relatos sobre as artes circenses em suas diversas expressões**. Jundiaí: Paco Editorial, 2021.
- BARRETO, Mônica (Lua). **Saltimbancos Contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2018.
- BARRETO, M. (Lua); DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. “De norte a sul: mapeando a formação em circo no Brasil” In **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-32, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19785>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.
- BARTHOLO, Ruy. **Respeitável Público: os bastidores do fascinante mundo do circo**. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; São Paulo: Elevação. 1999.
- BENÍCIO, Eliene. **Saltimbancos Urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. “Circo e teatro: aproximações e conflitos” in **Sala Preta**. nº6, 2006, pp. 9-19. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>. Acesso em 03/05/2021.
- _____. “O Corpo Como Princípio” In **Trans/Form/Ação** [online]. 2001, vol.24, n.1, pp.101-112. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a07.pdf>. Acesso em 01/02/2020

_____. “Philip Astley e o Circo Moderno: Romantismo, guerras e nacionalismo” In **O Percevejo Online**. 2010. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/496>. Acesso e, 29/08/2022.

BONFATTI, Adriana Ferreira. **Investigação do Jogo Cênico no Corpo do Ator em Formação Através do Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas): Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho (Org). **Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses**. Jundiaí: Fontoura, 2008.

BORTOLETO, DUPRAT e TUCUNDUVA. “As atividades circenses na FEF-UNICAMP: a construção de uma nova área de estudos e pesquisa” In BORTOLETO, BARRÁGAN e SILVA. **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016, p.225-257.

BOUDREAU, Françoise. “Acrobatie Aérienne et théâtralité” In **L’Annuaire Théâtral – revue québécoise d’études théâtrales**. N° 32, automne. 2002, p.75-92. Disponível em <https://id.erudit.org/iderudit/041506ar>. Acesso em 06/07/2022.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. “Campo intelectual e projeto criador” In POUILLON, Jean (org.). **Problemas do Estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p.105-145

BRASIL. **Lei 6.533 de 24 de maio de 1978**. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%206.533%2C%20DE%2024%20DE%20MAIO%20DE%201978.&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20a%20regulamenta%C3%A7%C3%A3o%20das,Divers%C3%B5es%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias. Acesso em 27/06/2022.

CABRAL, Beatriz A. V. “A prática como pesquisa na formação do professor de teatro” In **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Florianópolis, 2003, p.342-344.

_____. “Keyhole – teoria em ação” In **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**. 2011, v. 12, nº1. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3050>. Acesso em 17/11/2021.

CASTILHO, Jacyan. **Ritmo e Dinâmica no Espetáculo Teatral**. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

CATANI et al (orgs). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHEREM, Sluchem Tavares. “Um Ensaio Analítico Sobre a Categoria Circo Tradicional” in **Anais do VX ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares**

em Cultura. Salvador: UFBA, 2019. Disponível em <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111585.pdf>. Último acesso em 06/01/2020.

COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CRISPIM, Amanda et al. **De Mãos Dadas com Carolina: Casa de Alvenaria em sala de aula**. Companhia das Letras. Disponível em https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/GuiaProf_De_maos_da_das_com_Carolina_Maria_de_Jesus.pdf. Acesso em 26/06/2022.

DANIEL, Noel. **The Circus: 1870's-1950's**. China: Taschen, 2008.

DESGRANGES, Flávio. "Teatralidade Tátil: alterações no ato do espectador" In **Sala Preta**. Nº 8, 2008, p.11-19. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p11-19>. Acesso em 06/07/2022.

DUMONT, Agathe. **From Technical Movement to Artistic Gesture**. Federation Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles (FEDEC). 2016. Disponível em <http://www.fedec.eu/en/articles/1750-from-technical-movement-to-artistic-gesture>. Acesso em 29/06/2021.

_____. **Verticality, Weight and Gravity**. Federation Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles (FEDEC). 2015. Disponível em <http://www.fedec.eu/en/articles/514-verticality-weight-and-gravity>. Acesso em 29/06/2021.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. "Notas sobre a formação circense no Brasil: do circo de lona às escolas especializadas" In In. Bortoleto, M.A.C.; Barragán, T.O.; Silva, Erminia (org.). **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016, p.63-81.

_____. **Realidades e Particularidades da Formação do Profissional Circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, 2014.

FÉRAL, Josette. "La théâtralité: recherche sur la spécificité du langage théâtral" In **Poétique**. 1988, p. 347-361

_____. "Performance et théâtralité: le sujet démystifié" In **Théâtralité, écriture et mise en scène**, Quebec, Hurtubise HMH. 1985, p. 125-140.

_____. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo" In **Sala Preta**. São Paulo: n. 8, 2008. p. 191-210.

_____. "Você disse *training*?" in **O Teatro Transcende**. nº11, 2004. Disponível em <http://circuloartisticoteodora.blogspot.com/2015/10/voce-disse-training.html>. Acesso em 20/12/2021.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane et al. "A Arte do movimento na prática como pesquisa" In **Anais ABRACE**. v.19, nº1, 2018. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913>. Acesso em 05/08/2021.

FERREIRA, Maria de Simone, BORSANI, Isabela Maria Oliveira. "Achados do Matadouro de São Cristóvão: o artefato arqueológico virtualizado no Museu Histórico Nacional" in **Anais do Museu Paulista**, vol. 27, 2019, p.1-37.

FRANCA, Julia Coelho. "Aéreo do corpo, acrobacia da vida" In **Revista ILINX**. Campinas: nº10, 2016, p.3-12. Disponível em <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/338>. Acesso em 30/06/2021.

_____. **O Corpo Tetraédrico: um processo de criação labaniano entre dança e circo**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF, 2017.

FU, Qifeng; LI, Xining. **A Primer of Chinese Acrobatics**. Beijing: Foreign Languages Press, 2003.

GOUDARD, Phillipe. "Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado" In: WALLON, E. (org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GUZZO, Marina Souza Lobo. **Risco como Estética, Corpo como Espetáculo**. São Paulo: Annablume, 2009.

HASEMAN, Brad. "Manifesto pela pesquisa performativa" In SILVA et al (org.). **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1, p.41-53.

JANNUZZELLI, Fernanda. **Circo-Teatro Através dos Tempos: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Universidade Estadual de Campinas, 2015.

KANN, Sebastian. **Taking Back the Technical: contemporary circus dramaturgy beyond the logico of mimesis**. MA (Thesis Theatre Studies). Utrecht University, 2016. Disponível em <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/339872>. Acesso em 12/06/2021.

_____. **Third Open Letter to the Circus: who gets to build the future?**. 2018. Disponível em <https://www.circusdialogue.com/third-open-letter-circus>. Acesso em 28/03/2021.

KRONBAUER, Gláucia Andreza. **O Processo da Criação da Escola Nacional de Circo no Brasil e a Continuidade dos Modos de Vida Dentro e Fora da Lona**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2016.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Alton: Dance Books, 2011 [1966].

LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F.C. **Efforts – economy of human movement**. 2^a.ed. Manchester: Macdonald and Evans, 1974 [1947].

LACHAUD, Jean-Marc. “Sob o risco da mistura” in WALLON, Emmanuel (org.). **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LAFORTUNE, Sylvain; BURTT, Jon; AUBERTIN, Patrice. “Introducing Decision Training into an elite circus arts training program” in LEROUX, Louis Patrick; BASTON, Charles R. **Cirque Global – Quebec’s expanding circus boundaries**. Quebec: McGill-Queen’s University Press, 2016.

LAVERS, Katie; LEROUX, Louis Patrick; BURTT, Jon. **Contemporary Circus**. London and New York: Routledge, 2020.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac-Naif, 2011.

LEHN, Donald B. “La formación artística en circo: estrategias de la Federación Europea de Escuelas de Circo Profesionales) FEDEC” In Bortoleto, M.A.C.; Barragán, T.O.; Silva, Erminia (org.). **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016, p.106-112.

LIBÂNIO, José Carlos. **Didática**. São Paulo: Editora Cortez, 1994.

LIEVENS, Bauke. **First Open Letter to the Circus: the need to redefine**. 2015. Disponível em <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-1>. Acesso em 28/03/2021.

_____. **Second Open Letter to the Circus: a myth caled circus**. 2016. Disponível em <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-2>. Acesso em 28/03/2021.

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**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo, 2019.

LOPES, Daniel de Carvalho; EHRENBERG, Mônica Caldas; SILVA, Erminia. “Circo e ginástica em folhas de papel: o pequeno tratado de acrobacia e gymnastica” In **Educar em Revista**. Curitiba: v. 37, p.01 – 20, 2021. Disponível em <https://www.circonteudo.com/circo-e-ginastica-em-folhas-de-papelo-pequeno-tratado-de-acrobacia-e-gymnastica/>. Acesso em 02/08/2021.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. “A contemporaneidade da linguagem circense no Rio de Janeiro do século XIX” In **ILINX – Revista do Lume**. Campinas: n. 13, 2018, p. 12-24. Disponível em

<https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/539>. Acesso em 11/01/2022.

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**. Salvador: ano 23, nº34, 2020.1 p142-163 disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35551>. Acesso em 31/01/2021.

MACHADO, Alex; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; FRANCA, Júlia. “Esforços Organizando Desejos: Procedimentos para Criação e Performance Circense” In **ILINX – Revista do Lume**. Nº 8, 2015. Disponível em <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/372>. Acesso em 06/07/2022.

MAGRO, Roberto; Vianna, Carlos. **Variações – oito espetáculos de um circo em movimento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2019.

MASSA, Clóvis Dias; PONSI, Iasmin D’Ornelas. “O Circo Hoje: do hibridismo à emergência de uma dramaturgia contemporânea” In **Repertório**. Salvador: ano 23, nº34, p.90-113. 2020.1. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35765>. Acesso em 17/10/2021.

MEC, IFRJ, MINC. **Projeto do Curso Técnico Subsequente ao Ensino Médio em Arte Circense**. 2015. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2019/03/Resolu%C3%A7%C3%A3o-11-IFRJ-Aprovar-AD-REFERENDUM-Curso-Tecnico-Arte-Circense-completo-1.pdf>. Último acesso em 30/06/2021.

MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. “Écriture(s) du cirque: une dramaturgie?” In **Agon – revue des arts de la scène**. 2019 [2014]. Disponível em <https://journals.openedition.org/agon/2308>. Acesso em 11/01/2022.

MINNICK, Michele; BONFATTI, Adriana. “Rasa, Rasaboxes, preparação corporal, direção de movimento: palco, rua, campo, casa” In BONFATTI et al (org.). **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena** Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **O Movimento Expressivo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

MOQUET, Diane; Saroh, Karine; Thomas, Cyril. **Contours et Détours des Dramaturgies Circassiennes**. Publications CNAC, 2020.

NUNOMURA, Myrian; TSUKAMOTO, Mariana Harumi (orgs). **Fundamentos das Ginásticas**. Jundiaí: Fontoura, 2009.

OLIMECHA, Raul. **Pequeno Tratado de Acrobacia e Gymnastica**. Campos: Oficinas Graphics Instituto Comercial, 1933.

OLIVEIRA, Zezo. “Escola Nacional de Circo: desafios na gestão de um espaço cultural público de formação profissional” In: Bortoleto, M.A.C.; Barragán, T.O.; Silva, Erminia (org.). **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016, p.34-61.

PASSIANI, Enio; ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “Campo cultural” In CATANI et al (orgs). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.71-73.

POMPEU, Carolina. “Comissão aprova matrícula obrigatória de filhos de artistas circenses” In **Câmara dos Deputados** de 26/11/2012. Disponível em <https://www.camara.leg.br/noticias/390236-comissao-aprova-matricula-obrigatoria-de-filhos-de-artistas-circenses/>. Acesso em 27/06/2022.

PUNTES, Fernando Rey. “A *téchne* em Aristóteles” in **Revista Hypnos**. 1998, ano 3, nº4. P.129-135. Disponível em <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/download/304/320>. Acesso em 11/01/2022.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Variações Sobre a Técnica do Gravador no Registro da Informação Viva**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.

ROMERO, Rebeca. “Crianças circenses e a escola” In **Jornal Contexto**. 27 de novembro de 2020. Disponível em Crianças Circenses e a escola - Contexto (portalcontexto.com). Acesso em 27/06/2022.

RUSSEL, Keith; NUNOMURA, Myrian. “Uma alternativa de abordagem da ginástica na escola” In: **Revista da Educação Física/UEM**. Maringá: v. 13, n. 1, p. 123-127, 1. sem. 2002. Disponível em <https://pdfs.semanticscholar.org/e8be/3f195f560fba5e3e3ac9d34027d8d9736a22.pdf> Acesso em 30/06/2021.

SANTOS, Carlos Alberto dos. **Fascínio Circense: arte e pedagogia na Escola Nacional de Circo**. Belo Horizonte: Editora Rona, 2016.

SCIALOM, Melina. **Laban plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil**. São Paulo: Summus, 2017.

SILVA, Erminia. “Aprendizes permanentes: circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico” In Bortoleto, M.A.C.; Barragán, T.O.; Silva, Erminia (org.). **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016, p.7-26.

_____. **Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Editora Altana, 2007.

_____. **Direito e sociedade: o trabalho circense na legislação brasileira na primeira metade do século XX.** 1996. Disponível em <https://www.circonteudo.com/direito-e-sociedade-o-trabalho-circense-na-legislacao-brasileira-na-primeira-metade-do-seculo-xx/>. Acesso em 30/06/2021.

_____. “O novo está em outro lugar” In **Palco Giratório**, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, 2011, pp. 12-21. Disponível em <https://www.circonteudo.com/o-novo-esta-em-outro-lugar/>. Acesso em 23/07/2021.

_____. **O trabalho circense infantil na legislação brasileira – primeira metade do século XX.** 2013. Disponível em <https://www.circonteudo.com/colunista/trabalho-infantil-2/>. Acesso em 10/10/2021.

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

SILVA, Pedro Eduardo da. **A formação circense: saberes éticos e técnicos.** Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2021.

SOARES, Carmen Lucia. **Imagens da Educação no Corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX.** Campinas: Autores Associados, 2005.

STEVANOVICH, Bryan. “Muitas Histórias e Gerações Sob a Lona do Le Cirque Amar”. Entrevista concedida à Daniel Medeiros. **Folha de Pernambuco.** Recife, 11/05/2017. Disponível em <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/diversao/2017/05/11/NWS,27091,71,552,DIVERSAO,2330-MUITAS-HISTORIAS-GERACOES-SOB-LONA-CIRQUE-AMAR.aspx>. Acesso em 06/11/2021.

STOPPEL, Erica. **O Artista, o Trapézio e o Processo de Criação: reflexões de uma trapezista da cena contemporânea.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Campinas: Unicamp, 2017.

STRAPAZZON, Marco Aurélio. “Assunto Sério: em pleno 2015, circense ainda tem dificuldade para matricular seus filhos” In **Circo News.** 07 de fevereiro de 2015. Disponível em <http://circonews.blogspot.com/2015/02/assunto-serio.html>. Acesso em 27/06/2022.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950].** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TABOSA, Adriana. “A perda do conceito original de arte” In **O Olho da História – revista de teoria, cultura, cinema e sociedades.** Disponível em <https://docplayer.com.br/34390961-A-perda-do-conceito-original-de-arte.html>. Último acesso em 25/06/2022.

TONET, Ivo. **Método Científico – uma abordagem ontológica.** São Paulo: Instituto Lukacs, 2013.

TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 22ª. REGIÃO (PI). **Juiz do Trabalho decide sobre trabalho de criança em circo em Bom Jesus**. 2016. Disponível em <https://www.trt22.jus.br/portal/noticias/juiz-do-trabalho-decide-sobre-trabalho-de-crianca-em-circo-em-bom-jesus/>. Acesso em 09/11/2021.

WALLON, Emmanuel (org.). **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Entrevistas

BASTOS, Pirajá. Entrevistas realizadas por Alex Machado e Rafael Gonçalves. Rio de Janeiro, 2017. Disponíveis em

https://www.youtube.com/watch?v=BJkbX7vKHc0&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD (parte 1)

https://www.youtube.com/watch?v=T5jQZFr_fqs&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=3 (parte 2)

https://www.youtube.com/watch?v=X3SucNQTF54&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=5 (parte 3)

https://www.youtube.com/watch?v=FyAWRzetYEM&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=6 (parte 4)

https://www.youtube.com/watch?v=VNj_7dwssZc&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=10 (parte 5)

https://www.youtube.com/watch?v=wF8gd3qILL8&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=11 (parte 6)

https://www.youtube.com/watch?v=lgp6KQNF-MU&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=2 (parte 7)

https://www.youtube.com/watch?v=hBZSXWb_i2I&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=16&t=296s (parte 8). Acesso em 26/06/2022.

CARLO, Walter. Entrevistas realizadas por Alex Machado e Rafael Gonçalves. Rio de Janeiro, 2017. Disponíveis em

https://www.youtube.com/watch?v=FyAWRzetYEM&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=6 (parte 1)

https://www.youtube.com/watch?v=YWS6BoVB_jo&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=8 (parte 2)

https://www.youtube.com/watch?v=y9xfYbQjMXQ&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=12 (parte 3)

https://www.youtube.com/watch?v=IVfit-KV_vQ&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=14 (parte 4)

https://www.youtube.com/watch?v=7VJ3-5BH4ek&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=7 (parte 5)

https://www.youtube.com/watch?v=4Egjx1PNM8o&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=13 (parte 6)

https://www.youtube.com/watch?v=6_uTwR_7gh4&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=15 (parte 7). Acesso em 09/07/2021.

CERÍCOLA, Ângela. Entrevista realizada por Alex Machado. On-line, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Elj7uNwZx9s&feature=youtu.be>. Acesso em 01/08/2021.

EDSON, Bruno. **Mestres Circenses.** Entrevista realizada por Verônica Tamaoki para o Centro de Memória do Circo. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QVp55ZGJ1F4>. Acesso em 04/09/2021.

FONTA, Sérgio. **Luiz Olimecha e Ana Cristina Simões (Toquinho) falam a Sérgio Fonta sobre a Escola Nacional de Circo.** Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <https://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/attachment/200607131262-larga/?action=edit>. Acesso em 08/05/2021.

SOUTO, Alexandre. Entrevista realizada por Alex Machado. On-line, 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=CKKdKQJNEMc&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=23. Acesso em 20/03/2022

SILVA, Edson. Entrevista realizada por Alex Machado e Julia Franca. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=dHbYY4WBKPC&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=19 (parte 1)

https://www.youtube.com/watch?v=06ZCM2nPCr4&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=21 (parte 2)

https://www.youtube.com/watch?v=Q6BVRoZPBrA&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=18 (parte 3)

https://www.youtube.com/watch?v=2wf9OHmf6Wg&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=20 (parte 4). Acesso em 29/11/2021.

SILVA, Erminia. Entrevista realizada por Alex Machado e Rafael Gonçalves. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=K1FVeZXrQ2A> (parte 1);

https://www.youtube.com/watch?v=X51Jbq1Y_Bs (parte 2);

<https://youtu.be/qKG-Dshvz-I> (parte 3);

<https://youtu.be/bALKAJhZyg8> (parte 4);

<https://youtu.be/GwnWOryaQYw> (parte 5);

<https://youtu.be/UbPHeqNR1il> (parte 6);

<https://youtu.be/63ZXi3MzPB4> (parte 7);

https://youtu.be/oTsfOvzR_jk (parte 8);

<https://youtu.be/Zbd8aoRhJ3c> (parte 9);

<https://youtu.be/IY1zZR8xanc> (parte 10);

<https://youtu.be/jSJvsQL1Eow> (parte 11);

<https://youtu.be/S90BUH8MRR8> (parte 12);

https://youtu.be/Wglv_l1zdJI (parte 13);

<https://youtu.be/UIW1fGTuzLI> (parte 14);

https://youtu.be/9J_muie8mjs (parte 15). Acesso em 15/08/2021.

TANGARÁ, Carlos. Entrevista realizada por Alex Machado durante o *VI Festival Nacional de Circo de Toledo*. Toledo, novembro de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BWJ9Xoatu8k&t=64s>. Acesso em 14/08/2021.

TEIXEIRA, Marcelo Marques; SACHS, Claudia Müller. “O treinamento como trampolim: entrevista com Carlos Simioni” in **Revista Cena**, nº21, 2017, p.126-142. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/70140>. Acesso em 27/01/2022.

Sites

Academia Piolin de Artes Circenses. Disponível em <https://academiapiolin.wordpress.com/>. Acesso em 29/07/2021.

Censo 2010. Disponível em <https://censo2010.ibge.gov.br>. Acesso em 27/06/2022.

Censo IBGE Distribuição de População Urbana. Disponível em https://censo2010.ibge.gov.br/apps/atlas/pdf/Pag_106_Distrib_populacao_urbana_2010_Urbaniza%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em 27/06/2022.

Circonteudo. Disponível em www.circonteudo.com. Acesso em 25/06/2022.

Circus Arts, Life & Science. Disponível em <https://journals.publishing.umich.edu/circus/site/about>. Acesso em 17/06/2022.

CODARTS Study Guide Bachelor Circus Arts 2020-2021. Disponível em https://www.codarts.nl/wp-content/uploads/2020/09/Study_guide_Bachelor_Circus_Arts_20-21_31082020.pdf. Acesso em 28/08/2021.

Cor ou Raça. Cor ou raça | Educa | Jovens - IBGE. Acesso em 27/06/2022.

Dicionário Houaiss. Disponível em https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1. Acesso em 22/02/2022.

FUNARTE. Edital de Seleção Escola Nacional de Circo 2022. Disponível em [edital_27-2022_escola_de_circo_turma_2022_2024_final.pdf](http://www.funarte.gov.br/edital_27-2022_escola_de_circo_turma_2022_2024_final.pdf) (www.gov.br). Acesso em 29/06/2022.

Grua de Brinquedos. Disponível em <https://www.sneakersvip88.top/ProductDetail.aspx?iid=690345782&pr=37.88>. Acesso em 08/07/2022.

Ministério da Educação – Catálogo nacional de Cursos Técnicos. Disponível em <http://cnct.mec.gov.br/cursos/curso?id=150..> Acesso em 29/06/2022.

PNAD-IBGE 2019. Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101736_informativo.pdf. Acesso em 27/06/2022.

Rendimento Médio Mensal Domiciliar, por Classe de Salário Mínimo. Disponível em IBGE | Séries Estatísticas & Séries Históricas | famílias e domicílios | rendimento mensal e índice de Gini | Rendimento médio mensal domiciliar, por classes de Salário Mínimo | 2001-2009/2011-2015. Acesso em 27/06/2022.

Referência para Cenário (Re)Doma. Disponível em https://hudabeauty.com/us/en_US/blog-pastel-obsessions-palettes-66920.html. Acesso em 08/07/2022.

Tangará Produções Artísticas. Disponível em <https://www.tangaraproducoes.com.br/>. Acesso em 17/11/2021.

Vídeos

Adagio in Cirque du Soleil's Luzia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=C6WK3pbPqS8>. Acesso em 25/06/2022.

Aerial Hoop – Kelly Cheretti. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DAALykwtVMc>. Acesso em 08/07/2022.

Bruno Edson o Homem-Foca. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZAZ9YsPv8Nc>. Acesso em 27/10/2021.

Circo dos Sonhos – Bâscula. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aCl5wHjFIh0>. Acesso em 25/01/2022.

Circo Trapézio. Curta metragem. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GLhO8t01xi8&t=185s>. Acesso em 18/11/2021.

Documentário Homenagem a Bruno Edson. Produzido pelo Festival Internacional de Circo (SP). 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0zseerWn1NI>. Acesso em 24/06/2022.

Dossiê Escola Nacional de Circo: 25 anos de pedagogia no picadeiro. Filme documentário. 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L1j1GZNfuhw&t=8s>. Acesso em 28/06/2022.

“Dramaturgias Circenses” in **Seminário Internacional Circo em Rede.** Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JBQDhYyIBgQ&t=103s>. Acesso em 26/06/2021.

Duo Rola-Rola Jan & Carolina. Disponível em Duo Rola Bola Jan&Carolina - YouTube. Acesso em 10/07/2022.

Dupla O Tempo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tMKYM6Ug9OA>. Acesso em 19/11/2021.

Ensaio on-line 21/04/2022 (Re)Doma. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rylPnKIYYpo>. Acesso em 08/07/2022

Espacata. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l74Dj7dfuOk>. Acesso em 01/07/2022.

Flic-Flac. Disponível em (23) Como fazer o FLIC FLAC | Dicas para INICIANTES - YouTube. Acesso em 01/07/2022.

Labor - ato III - Mundo Corpo@Ativo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GCXuJaWESAc&list=UUePvnPPkmB-18pzoq1P4PaA&index=83>. Acesso em 03/07/2022.

Ladder Act – Corteo (Cirque du Soleil). Número de escada de equilíbrio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lHGvp0Ff-68>. Acesso em 2/11/2021.

Hasta que el Atraso nos Separe. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RbPeCTYM1MY>. Acesso em 08/07/2021.

Martinez Brothers – Icaristas – 44º Festival Internacional de Circo de Monte Carlo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=fNj_DAFsZIk. Acesso em 25/06/2022.

Palhaço Pão de Ló. Disponível em

https://www.youtube.com/channel/UCeZvUFvpzeU0X8Y1u3Q_iOQ. Acesso em 10/07/2022.

“Processos de Criação e Performance Circenses” in **Seminário Internacional Circo em Rede.** Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=M2g7IH_htmo&t=5832s. Acesso em 02/07/2022.

(Re)Doma ensaio cena 1 + lira jan 2020. Disponível em (Re)Doma - ensaio cena 1 + lira jan 2020 - YouTube. Acesso em 08/07/2022.

Seminário Internacional Circo em Rede. Canal do Youtube. Disponível em

<https://www.youtube.com/channel/UChYTQoITwdMICQOmvzJJyiw>. Acesso em 10/08/2021.

Tangará Produções Artísticas. Canal do Youtube. Disponível em

<https://www.youtube.com/c/TangaraProdu%C3%A7%C3%B5esArtisticasart/videos>. Acesso em 18/11/2021.

Trapézio Washington. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=hT2lJMRiO80>. Acesso em 10/07/2022.

Walter Carlo Ensinando Malabares 2017. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=LOMfZYRUHCA>. Acesso em 03/07/2022.

Walter Carlo Ensinando Malabares 2. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=l7aksJh04Kc>. Acesso em 03/07/2022.

Walter e Wilma Circo Show. Número de excêntricos musicais cômicos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hTeP0fBokEk>. Acesso em 2/11/2021.

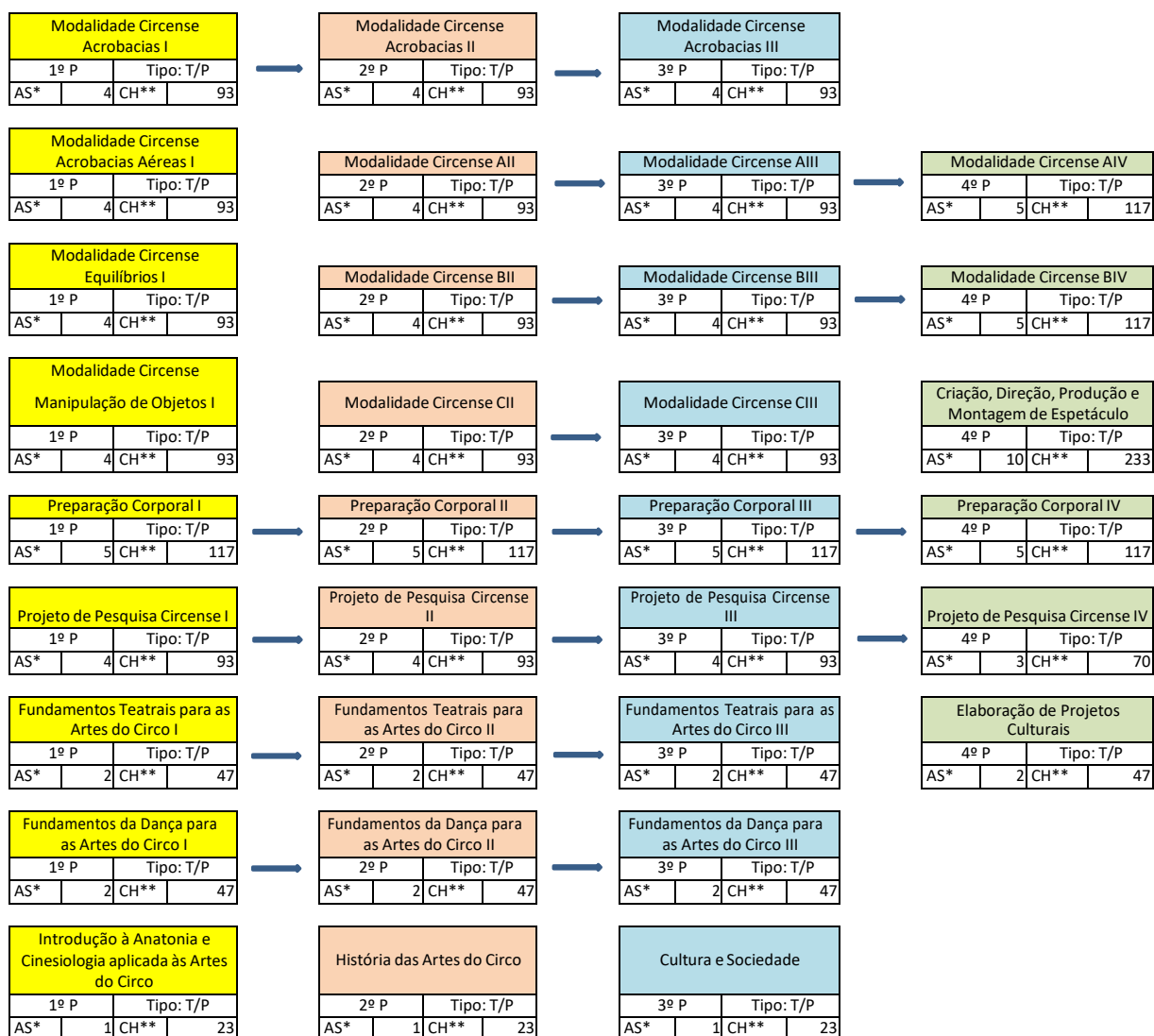
ANEXO

Fluxograma do curso técnico em artes circenses da ENCLO



Ministério da Educação
Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica
Instituto Federal do Rio de Janeiro - IFRJ

FLUXOGRAMA DAS DISCIPLINAS DO CURSO TÉCNICO EM ARTE CIRCENSE



OBS: *AS – AULA SEMANAL **CH – CARGA HORÁRIA

APÊNDICES

ENTREVISTA COM ÂNGELA CERÍCOLA¹⁹⁵

(realizada por Alex Machado em 21/10/2020 via StreamYard/youtube)

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=Elj7uNwZx9s&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=17

ÂNGELA CERÍCOLA – [SOBRE A INSCRIÇÃO DO CIRCO TRAPÉZIO NA LEI ALDIR BLANC] Aí é assim... a gente deixa na mão de secretário de frente a documentação do circo, o secretário some... Você não tem como provar que ‘teve’ no lugar, você tem que voltar lá naquela associação pedindo um papel... “cê’ lembra quando o circo teve [aqui], que eu não sei que papel e você deixou de boca? Agora eu preciso!”. Uma correria! Aí a gente vê o quanto a gente a carente de se entender como uma empresa mesmo, né? A gente tem que se entender como uma empresa mesmo, a gente tem que ter essa postura de circo-empresa. A gente tem muita postura de circo-família e não tem essa postura de fazer um relatório, como é que foi essa praça e guardando na pastinha... Não tem, não tem mesmo. Eu, da família, eu que fico responsável por tudo.

ALEX MACHADO - **Eu soube que os prazos eram muito curtos. Teve lugar que eles eram dez dias para se inscrever e tinha certidão que levava mais 10 dias para poder sair.**

AC - Pois é, olha que loucura. Muita loucura. E a gente está esperando sem muita esperança, porque foram muitas exigências. Os circos mandaram, mas difícil cumprir todas, todas. Tinha até circo grande, também, com documentação pendente. Os pequenos, então, imagina? Tem uns que vivem na informalidade cem por cento. Com vai pedir um bombeiro pra ir num cirquinho fazer vistoria? Ele nunca vai dar o OK pro circo pequeno, e aí ele vai morrer de fome! Aí ele vai trabalhando na ilegalidade, na informalidade, porque também é culpa, né, dos governantes que não

¹⁹⁵ Conforme mencionado no capítulo 1, não serão feitas correções de língua portuguesa nem utilizado *sic* por uma questão de respeito linguístico.

fazem políticas públicas voltadas para isso. A gente cansa! Nós estamos há três anos tentando tirar o alvará anual, justamente para desburocratizar esse fazer circense, essa itinerância, e a gente não tá conseguindo. E agora veio essa lei Aldir Blanc mostrando o quanto é importante o alvará anual, que você faz uma documentação no começo do ano e ela vale até o final do ano. Vai só carimbando conforme vai mudando a praça, conferindo se tá tudo de acordo como foi tirado no começo do ano. Muito difícil, muito difícil. Eu acho que as pessoas... é porque ama mesmo o que faz. Artista é teimoso, né? Artista já é teimoso mesmo. Tem que amar muito, tem que amar muito pra continuar nessa porcaria, porque é difícil, nossa! A escola [ENCLO] só volta o ano que vem mesmo, né?¹⁹⁶

AM – Era eu não tenho certeza, porque eu tô de licença, né? Então eu não vou...

AC – Por causa da coluna?

AM – Não, por conta do mestrado.

AC – Ah, tá. E também, o fazer circense, é uma coisa que não tem como... se abraçar, se pegar, é muito difícil, né? Não é igual numa escola que você pode “um metro e meio de distância!”, “Senta alí, sentado!”. O circo não, no circo você tem que... é difícil, é difícil.

AM - Então deixa eu te explicar aqui, o que eu vou precisar: Eu tô fazendo essa entrevista para coletar os dados para a minha dissertação. Em algum momento eu vou falar dos processos de criação no circo de lona. E aí eu quero saber como você aprendeu os números, como é que você criava os números, como você apresentava, quem te ensinou, se alguém te dirigia, se você se dirigia, como você lidava com isso no ambiente de trabalho que você tinha...

¹⁹⁶ A ENCLO suspendeu todas as atividades letivas em março de 2020 em função da pandemia de covid-19. Até a data da entrevista, não havia previsão de retorno.

AC – Bom, eu aprendi os número em primeiro lugar visualizando. Porque eu via a outra geração - meus tios, meus pais – fazendo. Então a gente sentava, assistia os ensaios deles e também na hora do espetáculo. Olha que bom, a gente assistia eles ensaiando e depois eles se apresentando! Olha que luxo isso! Então a gente via a diferença da hora do ensaio e da hora do espetáculo. A gente sabia que na hora do espetáculo tinha que dar tudo certo - às vezes não dava [RISOS], mas tinha que dar tudo certo. Então essa é a minha primeira impressão: eu via, né, eles ensaiando. E tive sim [um professor], as crianças no circo sempre têm alguém para ensinar. Vem passando de geração. É lógico que chega uma idade que você começa ensinar outra geração. Eu agora só ensino as outras gerações, não sou mais ensinada [RISOS]. Eu agora posso dizer que já sou, como eles falavam antigamente, [sou] os antigos de circo. Meus tios, meus avós, meus pais eram os antigos de circo. Eu já tô nessa qualidade de antigo de circo, já. Só tem uma geração mais velha do que eu, que são meus tios de 70, 80 ano, e depois, quando eles falecerem, vai ficar minha geração. A gente vai ser mesmos os antigos de circo.

Então a nossa primeira impressão é: você vê o que eles estão fazendo e quer repetir. Até porque isso aí é nato de toda criança, né? Não precisa ser criança do circo. A criança que assiste um espetáculo ela chega em casa, ela quer reproduzir. Imagina você ver, então, no picadeiro, a sua família fazendo. É claro que no outro dia você quer reproduzir. Você tá motivado. É a maior motivação. Então minha maior motivação foi essa. E a segunda maior motivação é que meu pai fazia tudo de modo lúdico. Ele pegava essa ferramenta pedagógica, a ludicidade, e aplicava nos ensaios. Então essa é, eu acho, que foi o grande mote, meu pai sacou isso: “eu vou fazer disso uma brincadeira, com responsabilidade, e eu vou fazer essa geração virar artista”. Essa e outras, ele fez muitas gerações. Eu posso dizer que eu brinquei o tempo inteiro. Quando eu vi, eu tava no picadeiro fazendo os números. Eu brinquei. Claro, com responsabilidade, horários - meu pai era muito rígido com horários de tá no picadeiro pro ensaio, não admitia atraso, [tinha] horário para tudo - mas para mim foi sempre uma brincadeira.

Eu sou de uma geração que apanhava para aprender, e eu tive a felicidade de ter um pai que não batia, que em vez que bater usou a brincadeira como arma, usou a ludicidade. E eu sou muito feliz por isso. Eu acho que não basta ser um bom artista, tem que ser um ser humano feliz. Porque a geração passada, da minha tia, [eles] foram grandes artistas, mas eu não posso dizer que eles são pessoas felizes. Até

porque era uma geração que não aprendeu questionar nem contestar, você só aprendeu [a] obedecer. Então hoje eu vejo que são pessoas fragilizadas, sabe, que não sabem questionar, não sabem discutir. São altamente influenciados, porque não foram dadas a elas o direito de questionar e nem de falar “não, eu posso fazer desse outro jeito!”. A minha geração também foi um pouco assim. A gente não podia questionar muito, a gente foi ensinada a obedecer. Vocês têm que obedecer e fim de papo. “Eu sou o portador do saber, eu vou depositar o saber em vocês”. Só que meu pai usou essa máxima da época, né - porque não era só no circo, a sociedade era assim, a educação era assim - ele usou de um modo lúdico e transformou artistas em seres humanos felizes. Eu acho que isso tem um peso bem diferente, muito importante.

AM - Você estreou com quantos anos no picadeiro?

AC - Eu nasci em janeiro, eu estreei em março ou abril fazendo Jesus na manjedoura, porque quando tinha alguma criança pequena botava deitado lá na *Vida de Cristo*. Os circos-teatro antigamente levava *Vida e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* na Semana Santa - que acontece sempre em meados de março e abril, né, dependendo da época do carnaval segundo o calendário romano. É o carnaval, passa 40 dia, é a Semana Santa. Então aí já começava a ensaiar. Aí a criança que tivesse, é pequena ou de um ano, dois anos, três, ficava ali quietinho na manjedoura que é uma cena rapidinha, só mostra só visualmente o nascimento de Jesus e saía de cena. Agora estrear, eu estreei eu acho que eu tinha uns quatro ou cinco anos fazendo número com meu pai.

AM – Fazendo qual número?

AC – Meu pai botava a barrica¹⁹⁷ no pé, aí botava um trapezinho do lado - sabe aquele número, né, tranca – botava um trapezinho do lado, um trapezinho do outro e fazia o icárius¹⁹⁸ com a gente. A gente sentava, abraçava a barrica, as duas crianças

¹⁹⁷ Aparelho para o número de tranca, como um barril. Tranca é um número de antipodismo, malabarismos com os pés.

¹⁹⁸ O pai de Ângela fazia um número que mesclava elementos de tranca e icárius.

do circo, mais ou menos do mesmo peso, e aí era só isso. No final do número sentava a criança lá, a gente abraçava assim com os bracinho e girava no pé dele, as duas crianças assim. Pra gente era o máximo, era uma briga na barreira¹⁹⁹, “hoje sou eu!”, “hoje sou eu!”. Era isso tudo que eu fazia [RISOS]. Aí descia, cumprimentava - claro com a roupinha²⁰⁰ - e corria para dentro. Isso era o máximo! As crianças, elas são tão motivadas a entrar no picadeiro que elas querem logo estear, elas querem logo estrear. E aí conforme elas vão entrando assim, com pouca idade, também vai perdendo aquele... vai tomando intimidade com a plateia, né? Que é isso que acontece às vezes com a escola de circo²⁰¹: ensaia muito o aluno, mas ele quando vai fazer a apresentação com a plateia o sistema nervoso para, tipo o [faz menção a um aluno²⁰²], você lembra? O [aluno] ensaiava, ensaiava, no dia errava. Claro, tadinho. Ele tinha que praticar mais com a plateia, o artista tem que praticar. Ele tem que ser formado se apresentando, mesmo errando, que é isso que vai dar o *know-how* a ele, isso que vai dar estrutura, isso que vai dar a ele o discernimento de “ah, hora de ensaio é uma, de espetáculo é outra”. É sim. Não adianta você tá bem treinado e não ter a plateia, gente! Você tem que ter o contato com a plateia, porque infelizmente o emocional conta muito. A gente sabe que algumas pessoas mais, e algumas pessoas menos, né? Algumas pessoas ficam muito tranquila no picadeiro, e outras ficam completamente apavorada, E isso não quer dizer que ela tá mais preparada ou bem preparada. Às vezes as mal preparada ficam tranquilas no picadeiro e as bem preparada tecnicamente, elas se cobram tanto que acabam ficando muito preocupada no picadeiro e acaba não fazendo uma boa performance - o que é uma pena. Então o lado emocional conta, então tem que se apresentar para público, toda hora.

AM - Então você acha que esse processo que não separa muito vida e trabalho, que você tá o tempo todo naquele lugar que você trabalha, você vive naquele lugar, você vê aquilo o tempo todo, isso é um certo método que você acaba naturalizando e aprendendo a lidar com aquela situação com mais

¹⁹⁹ Barreira é a função de contrarregragem do espetáculo circense. Geralmente feita pelos próprios artistas com ou sem ajuda de outros empregados contratados para o serviço.

²⁰⁰ Referindo-se ao figurino que as crianças também usavam.

²⁰¹ Referindo-se à ENCLO onde foi professora por 12 anos.

²⁰² Por motivos de privacidade, preferi não mencionar o nome do aluno.

recursos, porque o picadeiro é seu pátio de brincar... Você acha que se mistura bem?

AC - Isso se mistura cem por cento. O mundo da criança do circo, pro circense, é da cerca pra dentro. E isso eu acho que até a minha geração, até a minha geração é. [Por]que aí depois começou a surgir também as escola, os circenses começaram a sair da lona, o mundo começou a globalizar também e isso contou - eu acho importante sair da lona -, mas até a minha geração eu acho que era da lona para dentro, da cerca para dentro. Então você lidava... era isso, o seu fazer ela era ali. Então o picadeiro era só uma etapa, do que você vivenciava, você estava se formando 24 hora por dia, você tava tendo aquele conhecimento empírico. Você já acordava numa barraca de circo, com todas as carências. Você tinha que pegar uma caneca e ir lá fora escovar dente, na hora do banho era baldinho... então tinha todas essas necessidades, e esse conhecimento empírico que você vai adquirindo, mas não vai sentindo. Aí depois, com o tempo, você vê: "Caramba, quanto conhecimento eu adquiri!". Você [está] o dia inteiro no circo, queira ou não queira. Como um pescador que sai para pescar em alto-mar, ele tá 24 horas no barco. Ele sabe das carências, as necessidades. E ali na vida do circo também é assim. Você não sente, você não sente.

Quando as pessoas ficavam sabendo que eu era de circo, as pessoas ficavam espantada e eu não consegui entender [o] porquê que eles ficam espantada. Claro, não era normal. As pessoas estão acostumadas a ver o artista no picadeiro, então quando você vai numa padaria, no mercado, num lugar, numa repartição pública, "ah, eu sou de circo" as pessoas te olham assim "ué, mas você é de circo?". Eles acham que a pessoa de circo é do outro mundo, e eu não eu nunca consegui entender, eu demorei a entender isso. "Por que que eles me olham com uma cara? Parece que eu sou do mundo, d'outra vida...". Aí depois, claro, que eu fui entender. Realmente a gente é de outra vida, de outro mundo, de outro sistema! É porque eu fui criada [ali], então para mim era tudo muito natural, ser de circo, viver a vida de circo. E aí, claro, as pessoas ficavam espantada e depois com o tempo eu fui entendendo o porquê.

AM - Qual foi o número que você estreou seu mesmo?

AC - Bom primeiro a gente, criança, estreia tudo assim: double²⁰³ rola, double trapézio. Você é sempre a volante, sabe? Você é sempre a volante.

AM – Você fazia double com quem?

AC - Eu fazia double com as minhas tia e minhas prima mais velha. Double rola, double trapézio e acrobacia. Sempre volante as crianças, até estrear o número sozinha. Ah não, eu estreei bola, eu estreei bola eu acho que eu tinha uns nove anos. Com 11 anos eu fui no Programa do Chacrinha e ganhei um prêmio. Eu tenho, eu com 11 anos, com a perna cheia de marca de ferida. Eu era uma criança muito encapetada no circo [RISOS]. É, eu estreei bola. Agora, detalhe: eu detesto equilíbrio!

AM – Ué, você não faz arame? [RISOS]

AC - É o que eu gosto menos no circo. Porque a gente não podia escolher! Não podia escolher muito. Você vai fazer bola, e fiz bola. E depois fiz... rola eu não fiz não, só double rola. Depois eu fiz o arame. Arame eu gostava mais, faço até hoje se for preciso no circo, alguns truquinhos básicos. Mas a bola eu não gostava. Mas eu fiz, estreei a bola e o double rola. Aí depois com 13 para 14 anos a gente estreou o voos, que era uma truque bem novinha. Meu pai era o portô da trupe principal, e depois tinha a trupe mais jovem que era eu, meu irmão e duas irmãs de criação também. Eu com 13 anos, meu irmão do 12 e as meninas uma com 12 também, que era de criação, e a mais nova era vestida de palhaça. Entrava de palhacinha, perdia as calça... era truques básicos, sabe?

AM – Vocês aprendiam, primeiramente, aquilo que seus pais queriam. Ou o que eles sabiam, ou aquilo que eles achavam que fosse mais útil, ou que o

²⁰³ Os números em dupla são comumente chamados se double, seguindo uma pronúncia francesa. Double rola é um número em que as duas artistas se equilibram sobre tábuas apoiadas em cilindros. As artistas executam figuras e movimentações de portagem, quando uma sustenta ou a outra. Quando executado com apenas uma/um artista, é chamado rola-rola. Para melhor visualização, acessar <https://www.youtube.com/watch?v=9FO4WTP9VZg> ou ver Bortoleto (2008), p.67-76.

circo precisava aquele tipo de número, ou o que mais fácil para vocês aprenderem, né?

AC – É, a gente não tinha escolha. Tinha que fazer primeiramente o que eles achavam que a gente tinha dom, né? Eles fazia tipo um tribunal, os mais velhos, e botava a gente no ensaio e [diziam] “esse dá para isso, esse dá para aquilo” e “esse não dá pra altura, não adianta botar no alto que ele vai se borrar de medo”, “esse vai fazer alguma coisa no chão, esse dá para manipulação de aparelho, jogar clave, [FALHA NO SOM], faca, malabares”, “esse vai ser palhaço, não dá para fazer nada” e aí eles iam decidindo o que a gente vai fazer. E aí, claro, iam testando. Alguns eles conseguiam é... realmente eles estavam no caminho certo, e alguns eles chegavam à conclusão que “não, não tem jeito para isso”. Mas eu acho assim, aqueles mais obediente - eu sempre fui muito obediente - ia fazendo. Mesmo sem querer, se borrando de medo, ia fazendo [RISOS]. Eu acho que assim que eu virei equilibrista mesmo, na marra. Mas eu nunca gostei [RISOS]. Mas aí é assim, aí depois com tempo, não. Aí você parava logo de fazer. Eu parei logo de fazer bola, eu parei logo de fazer bola! Arame até que eu continuei, e passei mais para aéreo e acrobacia de solo, que eu gosto, solo. Manipulação de aparelho eu nunca gostei, apesar de jogar três claves, três bolinha, três argola, fazer um câmbio básico, mas eu nunca fiz malabares. Eu só fiz performance em festa rave, porque a gente também é obrigado a saber um pouco de tudo.

AM - Mas aí o que fez você escolher um número? Quando você achou que você podia escolher, e o que você escolheu?

AC – Cada família de circo, ela tem orgulho de ter tradição mais ou menos numa coisa. A família Robotini, uma família que tem muitos circos, que é muito tradicional no Brasil, ela tem tradição de trabalhar com animal, globo da morte, cesto. Algumas família tem tradição de báscula, acho que como a do Pirajá²⁰⁴, a do Latur²⁰⁵ [que] também era de domador, também era de saltos. A minha família - tanto que o nome

²⁰⁴ Pirajá Bastos, artista, ex-proprietário de circo e professor da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

²⁰⁵ Latur Azevedo, artista, ex-proprietário de circo e ex-professor da ENCLO Faleceu em 2022.

do circo é Trapézio - todo mundo tinha que fazer trapézio, de um jeito ou do outro. Ou fazia mambembado, ou fazia bem, mas você tinha que fazer trapézio. Ou voos, ou trapézio em balanço, ou trapézio simples. Tanto que eu fiz tudo quanto é tipo de trapézio. Double trapézio, trapézio em balanço, trapézio simples, só não fiz o de cabeça²⁰⁶ - mas meu pai fez muitos anos o trapézio de cabeça em balanço. Então a gente acaba... é tanto ensaio de trapézio, eu acho que isso aí que motiva, sugestionaria né, e acaba você optando por ser trapezista em primeiro lugar. Fui trapezista.

Mas como acrobacia né, é a mãe das artes, como diz os mais antigos de circo, você tinha que passar pela acrobacia, todo mundo tinha que fazer acrobacia. Então acrobacia também é... eu acho que é um gosto pessoal, né? Eu descobri que eu gostava bastante de acrobacia. Contorção não, acrobacia e o trapézio. Eu fiz corda indiana, mas também não gostava muito. Eu gostava mesmo é de trapézio. Double, trapézio em balanço, trapézio simples e voos. Gostava muito. E aí a gente vai... eu acho que você vai direcionando o olho para aquilo que você gosta mais. E, no meu caso, eu fui feliz que eu podia ver isso na hora de espetáculo. Eu via o voos e eu falava “é isso que eu quero!”. Apesar da gente começar a ensaiar cedo, mas muitos que começaram a ensaiar voos também não conseguiram estreiar porque se chegava à conclusão que aquela pessoa não era de aéreo. Como eu tenho meu sobrinho Pão de Ló²⁰⁷, que uma vez subiu na perna de pau e ficou se borrando de medo e falou “Não, isso não é para mim! Eu quero fazer palhaço!” É verdade, às vezes a pessoa não quer fazer nada de altura. Mas eu gostava de altura, eu acho que em primeiro lugar é isso. Você tem que gostar de altura, eu gosto. Eu tenho intimidade com altura. Você tem que ter essa facilidade.

AM - Em que ano vocês fundaram o *Circo Trapézio*?

²⁰⁶ Também chamado de Trapézio Washington. Diferente dos demais tipos de trapézio, este número tem sua base no equilíbrio feito sobre a cabeça e suas variações. Para melhor visualização, acessar <https://www.youtube.com/watch?v=hT2IJMRiO80>. Acesso em 10/07/2022.

²⁰⁷ Para ver trabalhos do Palhaço Pão de Ló, acessar https://www.youtube.com/channel/UCeZvUFvpzeU0X8Y1u3Q_iOQ. Acesso em 10/07/2022.

AC – Olha, foi logo depois que meu pai casou com a minha mãe. Minha irmã nasceu em [19]55, a mãe do Pão de Ló, a mais velha²⁰⁸, e foi logo depois. Deve ser por essa época, porque primeiro era o *Circo Rex*, muito tempo atrás, tinha [também] outros nomes, que era do meu avô. *Circo Garoto*, aí depois dos três irmãos, né: meu pai, o Maçaroca, que era o palhaço Maçaroca, ele chegou a dar aula na Escola de Circo, e o Valdemar - esse que morreu agora de COVID aos 95 anos agora em abril. Eles fundaram o *Circo Garoto*. Aí, depois, cada um foi tomando seu rumo. Meu pai fundou o *Trapézio*. Olha, eu tenho alvará do *Circo Trapézio* de 1969! Eu tenho alvará aqui comigo de 1969, e o pedido do meu pai na delegacia para trabalhar menor, também. [Por]que antigamente precisava, aí depois caiu essa lei e agora voltou. Se você quiser botar menor no picadeiro você tem que pedir autorização pro ECA, tem que isso, aquilo... é um monte de burocracia agora. Mesmo sendo a arte circense uma arte que tradicionalmente tem que começar na menoridade, claro, você tem que pedir autorização para botar seu filho no picadeiro. Mas eu acho que foi mais ou menos por essa época, 1960.

AM - Depois que vocês abriram o *Circo Trapézio* você só trabalhou nele ou chegou a trabalhar em outros circos?

AC - Trabalhamos muito. Às vezes meu pai recebia proposta de outros circos, aí desarmava o Trapézio e ia fazer temporada em São Paulo, um monte de lugar. Porque não era todo circo que tinha voos, e é um número grande. Aí as pessoas ia contratar meu pai “ah, eu quero o voos pro circo!”. Aí, às vezes, ele ia para um com um pouco da *troupe*, deixava minha mãe tocando o *Circo Trapézio*. Às vezes ele desarmava o *Trapézio*, a vida da gente foi uma loucura. Aí trabalhou muito no *Circo Babilônia* - *Babilônia* antigo, não esse do Mespasa²⁰⁹ que tem agora, que tá em Nova Iguaçu - que era de uma família tradicional, a Stevanowich. Trabalhamos em muitos circos. Trabalhamos muito com o Robotini, *Circo Sul-Africano*, do seu Álvaro e da dona Juraci. Trabalhamos... nossa, trabalhamos com o Gugu Olimecha, que é primo do Luiz Olimecha, que também teve circo. [FALHA NA TRANSMISSÃO]

²⁰⁸ Neusa “Tuca” Cerícola (1955-2018) aramista, trapezista, atriz circense. Teve participação importante no Sindicato dos Artistas do Rio de Janeiro (SATED-RJ), tendo sido diretora da área de circo.

²⁰⁹ Alexander Bráz “Mespasa” (1971-), proprietário do circo Babilônia.

AM – Repete por favor porque falhou

AC - A *troupe* mais antigas viajou mais, porque nem todo circo tinha o número de voos, e nós, apesar de ser um circo pequeno, a gente tinha o número de voos. Então circos grandes iam lá e contratava. “Seu William, o senhor não quer ir fazer voos no meu circo uma temporada?”. Aí meu pai ia, às vezes era uma proposta boa, e assim ele viajava. Uma vez nós guardamos o circo, viajamos tipo *Bye Bye Brasil*. 40 dias fazendo o Sul do Brasil e as beiradas dos outros países. Era com um rapaz chamado Ramon, que era um artista aqui do Rio, um artista do Rio que tinha circo também, de família tradicional. Então nós fizemos uma *troupe* e viajamos tipo *Bye Bye Brasil* [FALHA NA TRANSMISSÃO] apresentações, tipo 50 espetáculos. A gente vai fazer assim às vezes: guardava o nosso circo, atendia outro circo, ia fazer uma temporada, voltava, armava... Era um modo já de produção diferente, como eu tô fazendo agora, um modo de produção assim: eu armo o *Trapézio*, faço uma temporada, paro, aí depois recolho tudo, aí eu faço um balanço, um relatório, “foi, o quê que não foi”, e aí assim vai. E agora, a gente vai estrear em dezembro [2020] se Deus quiser!

AM – Olha! Vão estrear aonde?

AC - Eu acredito que seja em Jacarepaguá, eu não tenho certeza ainda o bairro, mas eu te falo. Eu te falo, queria muito que você fosse lá um dia!

AM – Tá, me fala sim!

AC - Eu te falo bem antes. Jacarepaguá não é distante pra você não. Não vai ser no cafundó de Jacarepaguá não, vai ser num lugar bom [risos].

AM - **Me fala sim! Me diz uma coisa: como é que vocês... ao mesmo tempo que o circo é itinerante, e antigamente você não tinha celular, você não tinha telefone direito, carta era um problema porque as pessoas não tinham endereço... Mas vocês se comunicavam muito. E como é que vocês faziam esse intercâmbio de informações? Quando vocês ensinavam um truque pra**

outra pessoa, vocês viam um espetáculo e aquilo era uma referência? Como é que vocês tinham essa troca de informações que davam referências para vocês criarem os números dos espetáculos?

AC - É, realmente, era todo mundo ilhado, né? Mas o circense ele em todo estado, ele tinha um ponto fixo, né, um ponto fixo de reunião que é o famoso *Café dos Artistas* que tinha toda grande capital. Em São Paulo tinha, aqui no Rio, em Belo Horizonte, lá em Porto Alegre. E então era ali, toda segunda-feira era sagrado os circenses se reunirem para você ficar sabendo onde está o colega, ali você ficava sabendo tudo. É, coisas boas e coisas ruins. Quem fugiu com quem, quem caiu do número, quem fez rascada²¹⁰, quem fez isso, quem estreou truque novo... você aprendia truque novo ali. Alguém falava “não, fiz isso assim, ó!”. Qual roupa nova - você comprava roupa ali, você comprava aparelho. “Ah, eu tô vendendo isso”. Era muito bom, era uma festa. É o *Café dos Artistas*. Claro que [com] a tecnologia, a globalização, foi caindo em desuso, esse encontro semanal que os artistas circenses tinham nos famosos *Cafés dos Artistas*. Mas é uma pena, que ali você tinha contato, era olho no olho, você abraçava o colega. E quando chegava dezembro bombava de artista, [por]que era uma época de muito show. Mas o ponto era ali, o ponto era ali. Porque não tinha...

Depois, com o tempo, começou a ter *bip*. E tinha também aqueles macanudo, aquele sistema dos caminhoneiro que a gente usava. O circo usava muito aquelas antena de caminhoneiro que você falava com radiotransmissor. Os circos tinha essas antena, a gente chegou a ter, na década de [19]80, a gente tinha aquela antena, o radiotransmissor, e a gente conseguia falar. Aí, depois, veio a época do *bip* que você tinha um telefone fixo, de um orelhão você mandava *bip*, mas era tudo muito sofrido, nossa senhora. Por isso, talvez, você não ficava sabendo também de muita coisa. Aí depois, com o tempo, conversando com os mais antigo, a gente ficava sabendo: “ih, fulano caiu, se machucou”..., “não sei que lá...” Mas não tinha registro. E alguma coisa, até hoje, de registro que tem é a oralidade, que tem para a pessoa falar “não, isso aconteceu!” A gente vai se baseando nessa oralidade para

²¹⁰ Fazer rascada é apresentar um número ruim, fazer mal algum truque.

poder fazer os registros de algumas... alguma época, mas [FALHA NO SOM] que não tenha tanta coisa. Era difícil foto, né?

Olha, meus antigos contava cada coisa que eu falava “caramba, era para ter filmado isso!”. Era para ter filmado o meu avô, Pão-de-Lot, fazendo dupla com Oscarito, cantando, lá onde é a Escola [Nacional] de Circo. Eles faziam uma dupla, meu avô Pão-de-Lot e Oscarito, vê se pode! Antes, claro, de existir a Escola [Nacional] de Circo, e armou o circo lá. E não tem nada disso, cara, é uma pena. Então tem essas coisas que são bens imateriais. Essa oralidade é um bem imaterial que você vai perdendo com o tempo. Os mais antigos vão morrendo, e vão levando com eles essas histórias. Vão levando. Então é por isso que tem mesmo que deixar escrito a história do circo no Brasil. Cada vez mais tem que pegar o testamento, o texto... pegar o depoimento dessas pessoas. Eu converso muito com minha tia, de 70 e pouco anos, com meu tio de 80. Conversei muito com Waldemar, esse que morreu. E fui anotando mais coisa, fui anotando mais coisa, porque assim que a gente foi descobrindo que meu bisavô veio de navio da Itália para o Brasil. Ele e a mulher, formaram uma dupla musical acrobata, e assim que a gente foi descobrindo as coisas. Foi uma dificuldade. Tem que deixar, eu acho que toda família, você tem que deixar escrito toda sua história, todo mundo que passa pela Escola [Nacional] de Circo tem que deixar escrito toda a sua história.

AM - Você sabe que ano o seu bisavô chegou aqui?

AC – Nossa... o Pão-de-Lot antigo, meu avô, nasceu em 1896. Ele nasceu, quer dizer, meu bisavô vem antes disso, né! O Jonathan sabe, porque ele fez um levantamento no lá no Arquivo Nacional e até o nome do navio o Jonathan conseguiu. Ele tá escrevendo um livro, o Jonathan. Ele tá fazendo esse levantamento da família Cerícola vindo pro Brasil. A Maria de Vito e o Afonso Cerícola. Então, ele já tem até o nome do navio. Mas com certeza é antes de 1896, que é quando o meu avô Pão-de-Lot nasceu na cidade de Rio Claro, em São Paulo.

AM - Seus bisavós já que eram casados?

AC – Ih, eu não sei se eles vieram fugido, já chegaram aqui como casal, né!

AM – Mas eles vieram juntos?

AC- Saíram da Itália... vieram juntos, ele era músico, e aí eles já formaram uma... chegou no Brasil e já se enfiaram num circo. E aí eles já viraram uma dupla de acrobatas, já fizeram uma acrobacia e dali já foram rodando... Nerino... meu avô viajou muito no *Circo Nerino*, meu avô Pão-de-Lot, muito no *Circo Nerino*²¹¹.

AM – Você chegou a trabalhar sozinha com seus números ou sempre com sua família?

AC – Não, eu trabalhei sozinha no *Circorama* do Luiz Olimecha. Eu acho que foi o único circo que eu desgarrei da família. Que não era uma coisa bem-vista, a moça largar a família e ir sozinha pra outro circo. Isso não acontecia, a não ser que ela casasse e fosse fazer parte da outra *troupe* - o que não era bem-visto também. Quando começava a namorar, a moça de uma *troupe* e o rapaz de outra *troupe*, aí cada pai queria que a pessoa viesse por [seu] lado. Porque imagina se ela é a melhor volante, e ela começa a namorar o rapaz de outra *troupe* e vai embora do circo? Aí os números, né... Ela desmonta os números de *troupe* e o pai não gosta, e aí o outro pai também não quer perder o rapaz que, às vezes, é o braço direito dele. A primeira vez que eu saí pra trabalhar sozinha foi no *Circorama* com Luiz Olimecha, que eu fui fazendo trapézio em balanço, adágio com Silva e Leo, e o passeio aéreo com a Ruth e a Valéria. Foi quando eu saí sozinha, mas isso eu já tinha 28 anos, 30.

AM - Isso foi em que ano mais ou menos?

AC – [19]85, quando saiu a primeira turma formada, que ele botou o circo. [19]85, [19]86, mais ou menos. O *Circorama* estreou lá em Realengo, eu acho. Mas nesse circo também tava meu tio Massaroca. Nossa, era um circo lindo. Tinha tudo, tinha águas dançantes, tinha animais, era um puta espetáculo! Era muito lindo o *Circorama*. Nossa, foi muito bom. Eu fazia três números: o trapézio em balanço, o adágio com Silva e Leo, e o passeio aéreo. Era tudo que eu gosto, aéreo e

²¹¹ Sobre o Circo Nerino, ver Avanzi, Tamaoki (2004).

acrobacia. Fui muito feliz, gostei muito. Foi uma experiência maravilhosa. Mas no dia de sair do meu circo foi muito... porque não tava acostumada, fiquei me sentindo um peixe fora d'água lá. Apesar de estar convivendo com todo mundo da Escola. Eu tava há dois anos na Escola, a gente só estreou no circo. Mas era outra barreira, outro ambiente, não era minha família ali. Era uma família, mas não era um ambiente familiar onde eu fui criada, e aí eu estranhei muito. Mas eu fui muito feliz, eu só agradeço. Esteja onde ele estiver, eu agradeço muito, muito. Nossa, agradeço tanta coisa ao Luiz Olimecha, ter me dado a oportunidade de ficar [FALHA NO SOM] lá, ter participado da *troupe* do circo, o *Circorama*.

AM - Deixa só eu ver uma coisa aqui...

AC - Tá fazendo barulho aí, né? É que tá lavando a lona do circo.

AM - Não, tá tranquilo. Não está vazando não.

AC - Fica uma máquina ligada lavando a lona que faz barulho...

AM - Quando você acha que você começou a gerenciar, a tomar conta dos seus números? Você escolher as suas músicas, escolher suas roupas, sem ter tanta interferência da família ou de outras pessoas?

AC - Eu sei que foi muito responsável. Com 13 anos já tomava conta da *troupe*. Eu era responsável pela *troupe*. Se a gente ia fazer um show, eu que arrumava roupa de todo mundo, conferia munhequeira, tensor, sapatilha se tava engraxada... eu que conferia item por item. Eu que conferia. Sempre muito responsável. Então posso dizer com 13 anos eu já comecei a tomar conta de tudo. Daí, com 20 anos eu já decidia muita coisa, até administrativamente, digamos assim, no circo enquanto empresa, não só o lado artístico. Enquanto empresa também, eu já comecei a tomar a frente. O meu pai cobrava de mim, também, desde pequena.

Eu formei uma *troupe* onde eu era a mais velha. Tinha a *troupe* que minha irmã era a mais nova, e tinha a outra *troupe* onde eu era a mais velha. Então era dividido. Eu era muito cobrada. Tudo que dava errado, eu era cobrada. Meu irmão é mais novo do que eu, e tinha as meninas mais novas. Então eu sempre fui muito responsável.

Se fosse fazer um show, um *tour*, uma viagem, eu que cuidava de tudo. Até hoje eu sou assim. Eu me inscrevo no edital, aí eu já procuro fazer inscrição de outro da família, e de outro, e peço o documento, e faço justificativa, objetivos. Eu me dou. Eu me dou pra todo mundo. Eu sempre fui muito responsável. Então eu vejo que, adolescente, eu acho que eu já comecei a administrar mais os meus [números]. Eu posso dizer, com 15 e 16 anos, eu já decidia mais ou menos que eu queria fazer num espetáculo. Tanto que eu já parei de fazer bola cedo. Comecei, mas aí você começa já botar a sua identidade no seu número. Até porque é uma felicidade pros pais ver que você já consegue caminhar com as próprias pernas, já consegue botar sua cara no número, não a cara dele[s].

AM - Em que medida os seus números tinham interferência de outras pessoas? Você ia pro circo do Luiz [Olimecha], aí ele dizia: “ah, eu quero que você use tal roupa, use tal música, quero que o número tenha tal cara...” ou isso não acontecia tanto?

AC - Ah, teve sim. Tem outra pegada que eu não conhecia, que era a pegada mais Escola Nacional de Circo, menos tradicional. E eu agradeço também a [INCOMPREENSÍVEL] que abriu minha cabeça, desde aquela época já. Teve sim, teve uma pegada. O único número que eu escolhi a minha roupa era o trapézio simples. Trapézio em balanço eu entrava sozinha, e aí eu decidia a minha roupa. O adágio não, a gente escolhia junto as música, e o passeio aéreo também. A Ruth... quase sempre a gente decidia. Ela escolhia, perguntava o que eu achava... tinha interferência sim, tinha interferência sim. Mas eu aceitava numa boa porque eu acho que só tava me acrescentando. Não tava, assim, me agredindo, não tava me agredindo enquanto artista que vem do circo tradicional. Tudo tava me acrescentando. Eu entendia como “Poxa, que bom! Eu tô aprendendo abrir a cabeça, eu tô aprendendo ter outra visão, não só da minha família”. Eu tava entendendo que o circo não era só o que acontecia dentro do meu circo, da minha casa, na minha família. Infelizmente ainda tem muito circense que só consegue olhar da cerca para dentro. Ele parou no tempo. Com esse edital Aldir Blanc eu tive certeza que tem muito circense que parou no tempo, só consegue enxergar da cerca para dentro do circo dele. Ele não consegue enxergar outro modo de produção, ele

não consegue enxergar o que não seja da visão de circo sobre o que ele acha que é circo.

AM - O que você acha que foi essa diferença, que você disse, do espetáculo “tipo Escola Nacional de Circo”? Mesmo lá em [19]85, já tinha alguma diferença entre a Escola - os espetáculos que o Luiz dirigia com os alunos da escola - e os que você vivenciou antes?

AC - Na verdade, a grande diferença, [foi que] eu consegui encher o circo mais como empresa. A visão circo-empresa. Porque até então, apesar de ser uma empresa, mas quando está dentro da sua família, quando você é criada ali, você só consegue enxergar que é uma família trabalhando. Você não consegue enxergar que é uma empresa em primeiro lugar, depois uma família. Uma vez eu ouvi uma palestra, o cara falando “a família tem que trabalhar para empresa, e não a empresa para família”. E eu acredito que o circo tradicional, alguns pararam no tempo, e continua ainda assim: a empresa trabalhando em prol da família. E não é, é a família trabalhando em prol da empresa. A família... você tem que abrir mão às vezes, para a empresa crescer e ir pra frente. Então, você tem que entender que é seu familiar, ali é sangue, mas ali é uma empresa, tem que tratar como profissional. Então eu vi isso lá no *Circorama*. Eu consegui enxergar [o circo como uma] empresa, que até então eu não conseguia enxergar. A minha visão era limitada à circo-família, que é o circo tradicional, mas daquela época antiga. Hoje em dia o circo-família, a maioria já consegue entender que é uma empresa. Mas alguns, infelizmente, pararam no tempo.

Eu digo que você pode ser tradicional sem ser brega, cafona, atrasado. Você pode ser tradicional e não precisa parar no tempo. É bem diferente de ser tradicional e parado no tempo. Então foi isso, eu consegui enxergar um circo como empresa, e [o Luiz] também passava isso para gente. O Luiz era um paizão. Mas eu consegui ver esse choque, essa diferença, de circo empresa... Até no modo de receber, a gente recebia... alguns optaram por receber porcentagem - não sei se era de cinco por cento da bilheteria diariamente, ou dois, não me lembro - ou então um fixo semanal. Eu optei pelo fixo semanal que eu queria saber quanto eu ia ganhar, e alguns optaram por receber uma porcentagem da bilheteria - que não era ruim também, acho que dava tudo mais ou menos no mesmo. E é diferente lá do nosso

porque a gente não tinha cachê fixo nunca. A gente ganhava, na maioria das vezes, a comida. Você já tá ganhando a comida e aprendendo uma profissão [risos]. E aí, com o tempo, a gente aprende que você ganha conforme a bilheteria: se deu muito, você ganha muito, se não deu muito, você não ganha muito, e se deu pouco você não ganha nada porque o dinheiro vai ser todo direcionado pra comida. Porque comer é fisiológico, você tem que comer, né? Você pode ficar sem ganhar o seu ordenado, mas você tem que comer. Então a prioridade... isso acontece muito em circo pequeno, a prioridade é comer. Não tá dando nada na bilheteria? Então o que entrar vai pra comida. Pode ter 500 trailers ali.

Eu conheci um circo que era assim: os filhos tudo era casado, era um casal antigo e tinha os filhos, com os trailers, tudo casado. Quando começava a ficar ruim, eles não ganhava mais o cachê deles. A mãe segurava o dinheiro e falava “ninguém tem mais semanal, o dinheiro vai ser só para comer”. Aí, ela fazia a comida, e ali todo mundo comia junto. Quando começava a pegar uma praça boa ela voltava dar o semanal dos filhos. Circo pequeno é isso, não tem aquela [FALHA NA TRANSMISSÃO] ninguém [fica] devendo ninguém. Circo pequeno não fica devendo. [FALHA NA TRANSMISSÃO] você já aprendeu muito a passar por isso. É isso, esse é o papo pago [risos]

AM - Como eram, pra você, os seus processos de criação? Quando você queria estreiar o número novo, ou quando você queria mudar o número que você já tinha... como era isso para você?

AC - No começo, o processo de criação do número passava pelo que a gente via. Eu via minha tia fazendo aquela caída assim, aquela assim, até a sequência a gente queria imitar no começo [risos]. A mesma sequência, ela cumprimentava assim, com a mão para cima, você acabava querendo reproduzir o que você achava que recebia muito aplauso. “Ai, nossa, mas ela faz o maior sucesso... eu quero ser igual a ela!” E aí você queria imitar igualzinho. Aí depois, com o tempo, eu acho que naturalmente você vai buscando a sua identidade. Como não tinha tecnologia, não tinha nada, você ia nos outros circos - que era o nosso passeio preferido - assistir outros artistas, outros modos de produção de espetáculo. Quase mais ou menos igual, mas algumas coisas mudavam, tipo a ordem do programa, as reprises – cada palhaço tem... a moral da história é sempre a mesma - as reprises, as entradas, alguns

palhaços mudam algumas coisas. Então você assistia outros circos, você via. Essa era a principal referência. Primeiro a sua família no picadeiro, em segundo lugar você ir em outro circo e assistir. Você ficava rezando [pra levar] aquele número que você faz. Você ficava rezando! “Ai, tomara que tenha! Vamos assistir!”. Porque você tinha norte, você se baseava. Você tinha noção, “Pô, meu número tá uma merda! Olha o dele como é que tá!”. Você falava assim: “Poxa vida!” O termômetro era em primeiro lugar sua família no picadeiro, e depois ir em outro circo. Eu acho que eu guardei essa herança de ir em outro circo, até hoje é meu passeio preferido, ir em outro circo assistir outros espetáculos. Eu gosto. Eu troco qualquer coisa para ir assistir um espetáculo de circo.

AM - O que você acha que tem de diferente do processo que você viveu, do processo dos alunos que você tem hoje e que você vê nos espetáculos atuais?

AC – Bom, eu acho que a sociedade mudou, lógico, e no circo os processos criativos também mudaram. Antigamente batia em criança, mas não era exclusividade do circo, como me disse Erminia - e eu adorei, porque eu queria botar no meu TCC. É um tema deselegante você dizer isso, não pude nem citar nome das pessoas da minha família que usava agressão, força física. Aí ela falou: “Ângela, bater em criança não era exclusividade do circo, era da sociedade. Na escola botava de castigo, botava orelha, tinha palmatória...”. Conforme a sociedade vai mudando, vai mudando também, ué, os processos criativos. Agora, na Escola de Circo, eu acho que a coisa que emperra mais o aluno, o fazer circense do aluno é ele já chegar com conhecimento, e achar que o conhecimento dele já é o bastante para ele poder montar um número, um bom número. Às vezes ele já tem até número... eu acho que ele precisa saber ouvir. Dois defeito que eu acredito que os alunos da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha hoje em dia têm: eles precisam aprender a ouvir mais - que eu acho que essa geração tem dificuldade. Eu não tô falando questionar. Questionar acho ótimo, dialogar, há de ter sempre o diálogo. Eles fazem um truque, bota para gravar, faz um truque, aí para, “deixa eu ver como é que ficou”. Fragmenta o ensaio, o ensaio não rende, e isso é muito ruim. Isso não existe! A dependência da tecnologia, de registrar tudo naquele momento do ensaio. Tem um momento que você tem que se dar, você tem que tá com a cabeça ali no que você tá fazendo. Parar de um minuto em um minuto para você conferir o que aconteceu, se

ficou bom, nunca vai ficar bom. Nunca vai ficar bom. Eu me lembro da cara feia da Delisier quando eles faziam isso [risos]. Tem hora, tudo tem hora. Até porque, às vezes, o professor fica constrangido. Mas eu acho que o professor, praticar autoridade do professor, não é autoritarismo. É simplesmente o professor praticar autoridade do professor. Não é verdade isso? Autoritarismo é bem diferente numa sala de aula. Quando o professor impõe limites, a aula tem que seguir, tem que ser a cara do professor. Se ele perde esse pulso, tudo fica mais difícil, tudo fica mais difícil. Então, o aluno tem que entender que tem hora que ele tem que, sim, o professor tem que praticar autoridade. E não é autoritarismo, é só ele praticando autoridade que lhe compete [enquanto] professor.

AM – Você sempre faz uma analogia entre o processo de criação e de aprendizagem como se fosse [algo] quase indissociável. Você percebe isso na sua trajetória?

AC – Ah, eu sempre faço, porque o meu processo de criação, de aprendizagem, foi exatamente assim. Então eu acho que... tem que passar mesmo... essa visão que eu tive continuo tendo. Eu acho que tem que ser construído assim mesmo.

ENTREVISTA COM CARLOS TANGARÁ

(realizada por Alex Machado durante o Festival Nacional de Circo de Toledo em 2019)

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=BWJ9Xoatu8k&list=PLzfh6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=6

Alex Machado: Conta um pouco da sua história, da sua família...

Carlos Tangará: A minha trajetória no circo é tradicional porque meus pais, avós, já eram circenses - tanto parte de pai como parte de mãe. A origem francesa por parte de mãe (franceses e alemães) e esses aí realmente viveram quase que no tempo dos carroções na Europa. Vieram e entraram pela Argentina, Uruguai e subiram para o Brasil. Esses meus bisavós, no caso, por parte de mãe. E meu pai, meu avô era músico. O que trouxe ele para o circo foi a música, porque ele era maestro, arranjador, então ele fazia o arranjo das músicas para o espetáculo.

AM: E a sua família era especializada em quais números?

CT: Na verdade... A partir do começo, da entrada do meu avô paterno no circo, ele trouxe a família que era grande, comum naquela época, ele tinha 11 filhos todos pequenos e esses aí então foram se aperfeiçoando mais em acrobacia e uma parte dela em teatro, porque o teatro era o parceiro do circo nos anos [19]30-40.

AM: Você chegou a fazer circo-teatro?

CT: Quando pequenininho cheguei a participar de comparsaria que a gente hoje falaria "compor" uma cena, e depois de adulto fiz algumas coisinhas é... de... aparecimento assim como público, ou então numa cena específica - eu fiz uma cena na Record – aliás, na Excelsior canal 9 de São Paulo (tô falando de [19]65 isso, muitos anos atrás) em que eu acompanhava dois oficiais de justiça para entregar alguma coisa assim, sabe. Mas nada muito significativo não. Era porque... era também os primórdios da televisão, então eles aproveitam qualquer pessoa que

tinha qualquer experiência pra colocar. Até porque era ao vivo, não tinha gravação, não tinha como gravar.

AM: Você ou sua família eram contratados ou chegara a ter lona e tocar circo?

CT: Na verdade meu avô comprou um circo e tocou um circo durante muitos anos. Infelizmente uma fatalidade na família, um dos filhos dele veio a falecer, o que ele ficou bem abalado e desgostoso um pouco com isso. Então ele ficou meio que... magoado com aquela situação, digamos assim, e deixou o circo um pouco meio que sozinho. Então tocou mais um tempo e parou. A partir daquele momento a família começou a trabalhar sob contrato, o que era muito comum nas décadas de [19]50, [19]60 e [19]70 entre o Brasil, Argentina e Paraguai era muito comum.

AM: Qual era o nome do circo?

CT: Da minha família era Irmãos Tangará.

AM: E quais circos você trabalhou?

CT: A minha carreira foi de trapezista, trapézio de voos, e ela começou aos 14 anos mais ou menos. Eu trabalhei com vários circos. Pra lembrar agora nos mais recentes - até porque a memória não vai ajudar muito lá pra trás [RISOS]- eu trabalhei no *Circo Águia Humanas* que era de uma empresária argentina, no *Aquático Europeu*, trabalhei no *Arturo Pensado* que era argentino, *Pequedor* da Argentina, trabalhamos mais recentemente o *Garcia*, *Orlando Orfej*, *Thyany*, enfim todos os circos médios e grandes da época.

AM: Com quantos anos o senhor estreou?

CT: No picadeiro a minha primeira aventura foi aos quatro anos como volante de icárius. Mas a minha avó materna não deixou, falou “não é muito pequenino ainda, deixa ele crescer mais um pouquinho”. Aí eu voltei a entrar com cinco anos ainda como volante de icárius e daí por diante eu desenvolvi aquela carreira que era muito comum para a criançada do circo – começava com pequenas acrobacias, montava

um dândis, entrava na cama elástica, participava de uma acrobacia com os mais velhos porque era pequeno, era volante, era fácil de atuar como volante, e aos 14 anos mais ou menos eu comecei a treinar trapézio que era um número tradicional da minha família também. E daí ficou só o trapézio e foi trapézio durante 23 anos.

AM: Foi volante de trapézio?

CT: Volante de trapézio de voos.

AM: Como era o processo de montagem de número? Tinha alguém que tocava o processo? Ficava na responsabilidade de alguém ou era cada um por si? Era o dono do circo que dava uma “geral” nos números?

CT: Não, na verdade o dono do circo não tinha nenhuma interferência e também o mestre pista - que seria o diretor de pista, o diretor de cena hoje em dia - também não tinha nenhuma interferência. A criação partia do próprio artista, e aí era muito interessante, porque já tínhamos experiência de números temáticos e entre [19]61, [19]62, [19]63 já havia alguns grupos que colocavam tipo uma história, ou pelo menos um pano de fundo, na sua apresentação. Nós tivemos um paradista muito importante da época, Mister Joy - um homem que parava... no número de parada de mão... a *partner*, a patroa dele - ele entrava como lorde inglês com casaca, fraque, ela de longo... era um trabalho mais nesse sentido. Tivemos também o número temático de trapézio produzido acho que pelos Irmãos Neves, se não me engano lá pelos idos de [19]60 também, com o tema anos 20 - o tempo da lei seca americana, terno de risca de giz, sapato de cromo alemão – e eles faziam um trapézio osso²¹²! Então já tinha experiências naquele tempo. E aí era a tal história... alguns donos de circo gostavam, outros já que uma coisa mais tradicional, a malha, a valsa tradicional do trapézio – a valsa o Danúbio Azul -, a valsa do patinador... Enfim, eram as coisas mais típicas do trapézio.

²¹² Gíria para se referir a um número muito bom.

AM: E esses números que a gente chama de mais “tradicionais”? Como era esse processo de ensaio, até chegar e dizer “está pronto, vou botar uma música, vou escolher um figurino”?

CT: Olha, na verdade todos os que acompanhei e tive a sorte e o prazer de trabalhar junto, eles foram processos criados pelo próprio artista. E ele mesmo se dirigia. Ele, quando chegava, ele trazia partitura - se música era ao vivo, do número dele -, ensaiava com maestro que tocava aquela bandinha do circo, porque naquele tempo até 1965, até 68 mais ou menos, a música ao vivo permaneceu, ela saiu logo depois. Por volta da virada dos anos [19]70 que ela foi embora. Mas até então eram esses músicos. E ele mesmo montava. Ele tinha um tempo de treino, de ensaio, ele combinava com o mestre pista onde queria que os barreiras - que a gente fala, hoje seriam os ajudantes de pista em que monta e desmonta o equipamento - estivessem ou saíssem em cena: “eu não quero ele em cena”. Havia certa... preocupação - eram poucos, mas posso citar Afonso Farnan, os Neves, a gente, Dalton e outros que posso me lembrar assim de passar, Lila Lee... enfim, alguns artistas que tinham esse carinho e essa condição de impor esse tipo de coisa: “É a minha música, a luz é essa que eu quero, eu quero que seja assim”.

AM: E havia espetáculos que, enquanto contratado, vocês tinham que seguir um roteiro, né?

CT: Aí sim, exatamente. Nas produções que eram do circo - vários deles tinham, como a abertura, final e, às vezes, no fechamento da primeira parte - geralmente o circo tinha uma produção dele, e essa produção dele a gente participava porque isso fazia parte do contrato. A gente fazia parte daquele contexto que ele tinha colocado. Se pesquisar, você encontra o *Tihany*, por volta de [19]67, 68, que tinha um quadro que era dos romanos, tinha uma cascata romana, entrava o Nero em cima daquele... enfim, ali todos os artistas participavam. *Orlando Orfei* tinha um quadro muito bonito que homenageava os Incas e os Maias, acho que entrava o rei Maia, o rei Sol, toda aquela roupa, música... e a gente era obrigado a participar dentro daquele contexto. Agora o número não, o número era da gente. O máximo que acontecia era a gente mexer na música. Muitas vezes porque às vezes o dono falava: “Poxa, podia tocar uma música um pouco mais rápido” ou “Tira a valsa, dá uma abaixada um pouco

na... na coisa da plateia”, entende? O número é de suspense, mas a gente prefere que... isso era uma coisa pessoal. Não era muito comum de acontecer, mas acontecia.

AM: Havia alguma cobrança quanto à manutenção dos números? Quando erra muito, volta a ensaiar, ou quando o número tá caindo... quero que fique mais forte...?

CT: Total, total. Havia um contrato discriminando quantos truque você ia fazer em cada sessão. Até porque se faziam muitos espetáculos. A gente pegava temporada e fazia quatro espetáculos direto. Então a gente fazia um acordo com o mestre pista, e através dele com o diretor do espetáculo, e a gente tiraria alguns truques pesados demais nas funções que, digamos, eram mais sacrificadas na lona - porque 10 horas da manhã, no Sol, há de se convir que era terrível, e as de três da tarde. Então a gente deixava pra fazer o número completo à noite e as cinco horas, que a temperatura estava mais amena. Por exemplo, no trapézio a gente tinha esse tipo de conduta quando o dono do circo colocava além de 12, 13 espetáculos por semana. Começava a subir demais o número de espetáculos, e a gente chegava e entrava num acordo. Isso muitas vezes era discutido após o contrato, nem era durante o contrato. A contratação não, era normal, corria no Brasil – e em toda a América do Sul, praticamente - sempre de boca. Havia, como se diz? Uma confiança mútua entre artista e empresário.

AM: Quando vocês abriram a escola em Londrina vocês começaram a trabalhar com uma galera que não era de circo. Qual foi o primeiro choque que o senhor teve quando começou a atender esse novo público?

CT: Na verdade, eu acho assim: eu acho que foi fantástica essa evolução do circo com relação a ele ser usado como ferramenta de arte-educação, arte e inclusão no campo social, e houve aí talvez, pra mim, um pequeno equívoco com correlação isso aí, com o meu trabalho. Se eu trabalho com esse foco ou se eu mesclo isso aí. Pra mesclar, aí teria que ser um pouco mais... tem um pouco mais de cuidado. Porque... a gente vive uma época de resultado muito rápido, então a galera não tem muita

paciência e eles... Por exemplo, muitas vezes comento com... Meus meninos mesmo, [quando] estão pesquisando alguma coisa no youtube:

“Nossa, que truque fantástico! Será que eu...”

“Você ainda não tá preparado para isso. Se você for tentar provavelmente você vai machucar o ombro, provavelmente você vai machucar as costas, você tem que fortalecer aqui e ali...”.

É todo um trabalho pra você atingir. Porque, na realidade, uma apresentação solo de circo, ou mesmo aéreo, ele vai levar três minutos, quatro minutos, tirando a entrada e a saída... mas esse período, pra ele ficar num alto índice técnico, ele vai levar quatro horas, três a quatro horas e preparando, além do treino do movimento, preparando o corpo para suportar aquele movimento pra não tem problema de lesão. Eu acho que era uma coisa muito interessante que não foi absorvida por essa galera nova. Eles querem mais a coisa mais imediata. Eles acham mais fácil, por exemplo, às vezes trocar de equipamento ou partir para um outro tipo de apresentação pra não perder tempo - quer dizer, pra não perder tempo entre aspas, mas porque eles sabem que não vou conseguir fazer aquilo que eles imaginariam fazer em tão pouco.

AM: Dos números de quando o senhor trabalhava, se apresentava, e os que o senhor vê hoje, passou a montar e dirigir hoje, tem alguma diferença?

CT: Tem uma diferença sim, tem uma diferença bem interessante porque é observada por mim e toda a galera mais... assim... de uma época um pouco mais pra trás no circo. Nós primávamos mais pela excelência técnica, né? E isso em tudo, em postura e em dificuldade de movimento. Hoje não, hoje a coisa é mais pela produção. Muitas vezes ele não se preocupa muito com a dificuldade técnica daquela evolução que se vai fazer. Por exemplo: montando um número de trapézio simples, se preocupa com como você vai apresentar ele, a roupa, música, a transição de uma passagem para outra mas sem muita preocupação com a dificuldade. E na nossa época a preocupação maior era a dificuldade. Tanto é que se eternizou aquela história de trapézio sem rede - o que é uma lenda, porque realmente não existiu, foi o *petit-volant* que foi criado na França que era um trapézio baixinho, pequenininho, onde voava-se sem rede, e depois isso se espalhou pelo mundo todo, inclusive no Brasil, pelos circos médios e pequenos com o nome

popularmente dito entre a gente “me agarra” ou “me pega pelo amor de Deus” [RISOS] porque não tem outra opção, não tem rede, não tem nada. E teve bastante gente que andou tomando uns tombinhos até sérios com isso aí... Mas a verdade é essa, a preocupação era com a técnica. E hoje, não. Hoje a gente tem uma preocupação maior com a produção toda.

AM: Nos processos de aprendizagem e de criação quais as diferenças que o senhor mais percebe?

CT: Eu percebo que hoje houve uma evolução bacana na questão do aprendizado com a entrada da ginástica olímpica no circo. Porque eles praticamente nasceram juntos, historicamente dizendo, depois se separaram e agora finalmente você está vendo... tanto é que, por exemplo, a expressão ginástica artística que é usada comumente hoje em dia eu até não concordo, de certa forma, porque se eu tenho quatro pessoas me julgando e eu tenho que fazer movimentos obrigatórios isso não artística, isso é técnico! Não me importa se tenha 200 mil pessoas assistindo, um milhão pela televisão e eu teje maquiado e com uma roupa de show, se eu não respeitar o que quatro técnicos que tã ali e eles não vão me provar e minha nota vai ser baixa. Então não poderia se usar o nome ginástica artística. Isso talvez foi uma forma de te dar um ganho mais em termos de marketing, de publicidade e de atrair público. Mas, pra mim, a ginástica geral, a ginástica olímpica elas são coisas técnicas. Agora, eles trouxeram uma bagagem muito importante para o circo e mesclou-se isso aí o nosso conhecimento com o deles. Então tem algumas coisas muito interessante que adianta o nosso treinamento que eles trouxeram. E algumas coisas que eles trazem que a gente tem que tirar porque senão prejudica. Porque são chegadas muito precisas, e tal... com a cabeça em pé, e você saltando pra uma pilha de cinco homens você não pode chegar com a cabeça em pé, tão preciso, né... tem que haver um espaço de equilíbrio. Enfim, isso para citar um exemplo pequeno, mas é mais ou menos por aí.

AM: O que o senhor acha de bacana e de não tão bacana nos números que o senhor vê hoje?

CT: Não... Hoje é assim: a gente vê grandes, boas ideias, e às vezes mal executadas. E, às vezes, também você vê ideias que não são tão boas mas com uma execução muito legal. Compondo que aquilo que a gente considera interessante numa apresentação pública, eu tô me apresentando para você, então tem que haver uma ligação e não tem que ser uma coisa muito técnica. Havia uma crítica feita pelos artistas na minha época - uma crítica não, uma observação, crítica talvez seja a palavra correta - uma observação: um artista da União Soviética, da antiga União Das Repúblicas Socialistas Soviéticas [RISOS] eles eram superiores à maioria dos outros artistas circenses na época em técnica. Mas eles eram bonecos, porque eles não conseguiam transmitir aquilo pro público. Então aquela coisa, aquela levada mais de comunicação eles não tinham. Até hoje existe essa dificuldade. Se você observar, por exemplo, alguns espetáculos do *Cirque du Soleil* você percebe que o próprio *casting* dele é muito mais ginasta do que artistas circenses. Inclusive parece que preferem trabalhar mais com ginasta - até porque o artista tem o ego e o ginasta não, ele é o contrário, ele tem a obediência. Ele sabe que ele tem que obedecer porque tem gente ali julgado o que ele vai fazer. E é mais fácil ele fazer um ginasta participar de uma coisa, apenas como uma composição de um a cena do que um artista, porque o artista vai: "Pô, mas eu treinei tanto tempo pra apresentar meu número, vou fazer uma cena que não tem nada a ver?" Entendeu? Fica assim... é meio complicado. Então essa é a observação que eu tenho nesse ponto de vista que você falou.

AM: Uma coisa que a nova geração costuma dizer muito é que os números ditos tradicionais são apenas "técnica", são só virtuosos ou que não "contam" alguma coisa. Você concorda com isso?

CT: Olha, de certa forma, eu sinto meio equivocado, porque o circo tradicional era uma apresentação de habilidades, e totalmente separadas. Cada um entrava, como eu falei, com a sua música, sua roupa e apresentava aquela técnica - o malabarista, o paradista, o pessoal da cama elástica. Não existia uma composição, nem pra eles, a apresentação deles, nem pra apresentação como um todo como tem agora - com raras exceções como expliquei. Houve raras exceções que inclusive não deram muito certo. Não tiveram muito êxito, pelos empresários da época, porque diferenciavam muito do contexto do circo. Esse número que eu citei que montaram

na Argentina, por exemplo, teve uma carreira curta. O paradista também. Enfim... os números que tiveram montagem procurando ter um contexto maior, com uma história, com música tudo mais ou menos linkado eles não tiveram um progresso muito grande naqueles tempos. Não conseguiram trabalhar. Era mais uma apresentação mesmo, de cada um, de uma forma. Então não vejo muito por esse lado, entende?

AM: O senhor acha que artisticamente tem alguma diferenciação? Os números como eram antes e como são hoje?

CT: Eu acho que são valores difíceis de mensurar porque o público de 1950, 60 ou 70 não é o público de 2020. Há uma diferença muito grande aí. Hoje a gente precisa trabalhar realmente com outro foco. Eu acho que se a gente montar um espetáculo totalmente temático e apresentar, ele vai ter uma certa dificuldade de ser absorvido pelo público. Porque aí envolve um conhecimento maior de cultura, o conhecimento maior de... - é, inclusive, a grande dificuldade da formação de público no Brasil que eu percebo. A diferença de alguns públicos que eu trabalhei fora do Brasil é que tanto assiste uma corrida de touros, como assiste uma apresentação de balé, como assistir um número de circo, eles sabem se comportar da devida maneira que o conjunto em qualquer uma dessas. Num jogo de futebol se grita, se joga camiseta, lata de cerveja e numa apresentação de teatro, digamos, de balé clássico, se comporta e aplaude quando precisa, com intensidade ou não, e ovaciona quando é o caso de uma apresentação espetacular... esse é o grande problema que a gente tem. Nós temos um público que tem uma certa dificuldade em assistir espetáculos que sejam específicos, né? Que pega um texto bom de teatro, por exemplo, você percebe que o público é diferenciado. Isso sem querer, digamos, ser mal-entendido, mas é uma verdade. Dependendo da pessoa... “Eu não conheço o autor”, “Não tenho a menor ideia do que vou ver”. E aí fica até difícil você avaliar aquilo. Então eu acho que esse é o grande problema.

Tecnicamente, hoje, eu prefiro circo é... eu... tecnicamente não, é... artisticamente, como público, eu prefiro assistir, eu gosto mais do circo de agora porque ele se adaptou – que, aliás, foi a grande magia do circo ao longo de todos os anos. Foi se adaptando a cada vez que ele enfrentava uma dificuldade. Ele enfrentava uma dificuldade e se adaptava. Ele nasceu, o nosso circo, circo brasileiro é totalmente

européu. O circo atípico é o americano. O americano não tem nada a ver com o circo. O americano é um big show, é uma, é uma exposição de coisas diferentes, a mulher barbuda, homem mais gordo, menor homem do mundo – bom, se você assistiu *O Rei do Show*, que aliás foi uma pesquisa muito bem feita, você viu que aquela é a realidade. Inclusive nós, como artistas... Os meus parentes que trabalharam na América sempre se decepcionaram com isso, porque falam que “Eu não sou visto. Eu entro num picadeiro num *Ringling Bros. and Barnum & Bailey*” - foi o maior circo da história americana – “Ele tem três pistas num ginásio que tem 18, 20, 25 mil pessoas”. Agora, três pista com três atividade diferente, ainda mais uma passeata mais e um cara cantando lá em cima, quem está prestando atenção na sua dificuldade, na sua especificidade que você está fazendo que levou anos pra construir? Ninguém! Era frustrante, como era frustrante trabalhar no *Cassino Circus Circus*, Las Vegas, que era uma meta de vários artistas de circo de toda a América do Sul e de todo mundo. “Ah, eu quero chegar no Las Vegas, trabalhar no *Circus Circus*”, o maio cassino, o mais importante cassino de Las Vegas voltado ao circo. E quando ia para lá, meu tio trabalhou lá. Ele falou “É frustrante. É frustrante eu estar trabalhando aqui e o cara tá tomando um whisky e está jogando numa maquininha. Não tá nem aí pra mim! É frustrante, não trabalho mais, eu tô fora!”. Ele fez uma temporada no Las Vegas e não quis mais. Falou “Vou ficar esses 3 anos porque eu assinei, sou obrigado a ficar. Mas... tô fora””

AM – Qual a diferença, se é que há diferença, no modo como o senhor ensaiava, foi aprendendo, se formou artista, e no modo como se ensaia, se forma hoje? Tem diferença?

CT – Tem. Tem uma diferença, e tem uma diferença bem acentuada. Talvez pela tradição, por ter vindo do circo, onde a gente praticamente seguia uma escolinha básica, né, aprendendo desde o primeiro movimento até chegar àquele número que a gente escolheu, ou que a família tinha mais uma certa identidade - que era muito comum também, porque dominava aquela técnica, aquele tipo de equipamento, enfim, havia famílias que eram tradicionalmente trapezistas, famílias que eram tradicionalmente saltadoras de cama elástica... falava-se neles, falava-se em cama elástica. E havia até uma tradição nacional. Por exemplo, argentino: falava que é argentino. O que ele faz? Malabares? É bom, pode contratar, não precisa nem ver.

Não precisa nem ver. Contrata porque o velho é argentino, é malabarista, é bom! É palhaço, é chileno? É chileno, contrata! Contrata porque o cara é bom. Chileno geralmente é muito bom palhaço. Aramista, colombiano. O brasileiro já era mais é, digamos assim, já dominava mais técnicas. O brasileiro era mais versátil, dominava mais técnicas. Mas tinha alguns artistas que dominavam, alguns países que eram mais específicos. Depois os mexicanos, com trapézio, que suplantaram a todos, passando para os Estados Unidos - até pela facilidade de passar a fronteira, o rio à nado, sei lá [risos], desculpe a piadinha, mas tudo bem - e aí eles tiveram acesso a equipamentos, a técnicas, né, a facilidade de conseguir evoluir mais da questão das medidas. Porque trapézio de voos é realmente uma ilusão, são tempos de balanço e distâncias correta, e sincronizar isso tudo, né, depois treinar pra você chega a um nível alto. Mas, na verdade, voar ninguém voa. Tanto é que as medidas que eles conseguiram na década de [19]80, na década de [19]60, aliás, só apareceram aqui a partir de 2000. Não chegava aqui, porque ninguém falava, a distância ideal, a caída ideal, o tamanho do tirante do porto, enfim. E tudo isso é muito técnico, porque é o que eu falo: a engenharia circense ainda está dentro do circo. Um trapézio de balanço, se é pra você, [com] 1,75m, um tanto de peso, o peso da bola é tanto, a abertura do trapézio é tanto, o tamanho do tirante é tanto. Se é pra mim, 1,60m, muda tudo pra te dá a possibilidade de fazer bons movimentos. Então isso tá com a gente ainda

AM: Muito obrigado!

CT: Ora, não por isso, é um prazer.

ENTREVISTA COM EDSON SILVA

(realizada por Alex Machado, Fernando de Mamari, Julia Franca e Rafael Gonçalves em 2019 na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha)

Parte 1

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=dHbYY4WBKPC&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=19

Alex Machado - Silva, fala um pouquinho da sua história. Por que você começou a fazer circo?

Edson Silva – Bom, a minha história... eu comecei a fazer circo, assim... foi uma coisa... na verdade eu não queria fazer circo. Eu gostava muito de capoeira, de dança, eu gostava dessas coisas. E aí, quando eu fui para a escola eu vi um circo. Isso foi em Bonsucesso. Eu olhei o circo, uma coisa maravilhosa, falei: “que tenda é aquela!”. Eu olhei pelo burquinho da tenda e tinha um cara parando de mão. O cara era gordo, barrigudo assim que nem eu - eu não era assim, eu fiquei assim depois [RISOS]. O cara pegou na bengala, rapaz, subiu a parada assim de lado, uma coisa fantástica! Eu olhei, falei: “pô, eu quero fazer aquilo!”.

AM - Você lembra qual era o circo?

ES - Era um circo que estava ali no Parque Santa Luzia, em Bonsucesso, eu acho que *Circo Nacional*. Antigamente botavam uns nomes assim né... *Circo Nacional... Circo Nacional*. Me lembro... Até hoje me lembro o nome do circo.

Aí eu fui para escola pensando naquilo tempo inteiro. Fui lá porque quando eu ia para escola eu não ia estudar, eu ia jogar capoeira. Pessoal descia com berimbau, pandeiro, e eu ia lá para baixo jogar capoeira. Foi aí que eu, sinceramente, eu só terminei o meu segundo grau mesmo um pouquinho tarde, porque depois que eu me toquei que a gente precisa estudar, entendeu? Mas aí, na volta da escola, eu olhei de novo no burquinho da cortina do circo. E aí quem eu vi? O Marcus Martinelli! Até hoje me lembro do nome dele: Marcus Martinelli, em cima de sete rola-rola. O cara ia lá na ponta do rola e voltava, ia lá na frente, voltava, ia lá... eu achei aquilo ali

fantástico. Como é que o ser humano consegue se equilibrar em cima de sete rolo e chegar ao extremo do equilíbrio, na ponta, e não cair? Isso a dois, três metros de altura. Aí eu fiquei louco, né? Eu falei: “Eu quero fazer isso!”. Aí fui para casa pensando em tudo isso.

Meu irmão, Beto, ele costumava ir para Copacabana saltar e passar o chapéu. [Fazia] uns flic-flac meio torto, mas ia lá e fazia. Fazia capoeira e aí, a gente... ele, pra ganhar um dinheirinho, que uma vez ele foi para Copacabana, para praia, aí na areia da praia deu dois saltinho, um gringo foi dar um dinheiro para ele. Ele falou: “Opa! é aqui! É aqui que eu vou!”. Aí, ia sempre para Copacabana saltar e passava o chapéu. E aí moral da história...

Júlia Franca - Quantos anos ele tinha?

ES – Ah... O Beto tinha nove anos de idade, mas a gente que a gente se liberou cedo. Minha mãe largava mesmo a gente. “Vai, meu filho, vai!”. Aí a gente ia embora. Daí, eu tava... o Beto saltou na praia, apareceu o domador de urso do *Tihany*. Ele tava lá tomando um solzinho, aí olhou “Poxa, garoto você tem... você tem talento. Aparece lá no *Circo Tihany*”. Deu um cartãozinho para o Beto. Beto pegou aquele cartão, ficou todo bobo. Falou: “Opa! Vou trabalhar em circo!”. Chegou em casa: “Mãe! Mãe, aqui mãe, ganhei um cartãozinho do circo!”. Minha mãe olhou, falou: “É... você quer mesmo trabalhar no circo, meu filho?” “Ah, eu quero, mãe!”. “Você é muito pequeno... quem pode levar o Beto no circo amanhã?” Eu tava deitado no sofá vendo televisão, tava na hora do Pica-Pau, adoro o Pica-Pau... aí falei para minha mãe: “Eu! Eu! Eu levo ele!”. Isso pensando no que eu vi quando eu fui para escola, entendeu? Falei “Pô, de repente é uma oportunidade de eu...” Isso não aconteceu comigo por acaso. Eu acho que a minha vida ela tá entrelaçada com o circo, entendeu? As coisas aconteceram não foi por acaso. A minha visão do circo, eu indo para escola, já foi uma prévia do que podia acontecer comigo. Eu acredito muito nisso, sabia? Aí eu falei: “Opa eu levo o Beto lá no circo!”.

Aí levei o Beto aqui na Praça Onze, na época o *Tihany* tava lá, 1982. Cheguei lá e o Beto fez um salto pro *Tihany* – e o *Tihany* tava lá - fez um salto pro *Tihany* ver, todo mundo aplaudiu Beto, gostaram muito. Aí o *Tihany* virou e falou assim: “É, mas aqui ainda não é o seu lugar, porque [é] um circo profissional. Vou te mandar para escola do Luiz Olimecha, ali na Praça da Bandeira. Aí mandou o Beto vir para cá. A gente

voltou para casa e eu falei: “Ah, essa oportunidade eu não perco!”. Aí, no outro dia de manhã, eu vim aqui com Beto. Chegamos aqui né, e tal... aí conversamos com o Luiz Olimecha, o Luiz Olimecha falou assim: “Faz um salto aí, garoto, para mim ver!” Aí o Beto saltou. Aí ele olhou pra mim: “E você?”. Eu falei: “Sou irmão dele, e ele não pode vir sozinho...”. Aí o Luiz Olimecha falou assim: “Ah, então, quer saber? Bota um calção e vem junto com ele. Aí que eu entrei no circo. E aí ele viu aqui também minhas qualidades, né, e a gente junta o útil ao agradável.

AM – Quantos anos você tinha?

ES – Ah, nessa época tinha 18 anos. Eu tava... eu ia servir o quartel, ia me alistar no quartel. E tudo começou foi assim...

AM – Quais números você trabalhou?

ES – Ah, naquela época eles aproveitavam o máximo do artista, do aluno aqui dentro da escola, conforme a facilidade de cada um. E eu tinha facilidade para tudo. Eu andava no arame, eu saltava na báscula, eu fazia trampolim²¹³, eu fazia minitramp²¹⁴. Aí eu comecei a ensaiar adágio - que é tipo uma dança acrobática jogando uma menina, dois rapazes e uma menina. Comecei a fazer o dândis acrobático, é uma acrobacia de três, meu irmão entrou no meio. Daí entrei na balança russa, entrei em vários outros números, eles foram aproveitando a minha facilidade.

AM – E você se apresentou com báscula, cama-elástica...

ES - Cama elástica, báscula – báscula, a gangorra no caso -, cama-elástica, báscula, adágio - que é a acrobacia de trio com uma menina - e o dândis, que é uma acrobacia de três com um menino. E por aí se foi. Fiz parada de cabeça, fiz parada

²¹³ O mesmo que cama-elástica.

²¹⁴ Trampolim em miniatura, usado para impulsionar as/os acrobatas em saltos. Após uma corrida em direção ao aparelho, a/o artista salta nele e é lançado para frente, aterrissando geralmente em colchões.

de mão, tudo isso me apresentei. Icárius, que é um trabalho que a gente faz de cabeça para baixo e joga uma pessoa no pé, e é muito legal.

AM – Você chegou a fazer voos?

ES - Eu fiz dois anos de trapézio volante, mas eu gosto muito dos meus pés no chão. Eu confio muito nos meus pés aqui no chão, entendeu? Mas não deixei também de trabalhar um pouco de trapézio, porque eu acho que, no circo, a gente tem que procurar pegar um pouco de cada coisa, né? Quanto mais a gente buscar as modalidades, melhor para gente...

AM – Como era a sua rotina de ensaio?

ES - Olha, eu vou falar para você que eu chegava aqui [na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha] de manhã e só saía daqui as quatro, cinco horas da tarde. No meio do dia eu tirava a minha camisa e torcia, você podia botar um copo lá que enchia um copo de suor, que eu suava mesmo a camisa. Eu me dediquei de corpo e alma ao circo, entendeu? De corpo e alma. Eu entrei de cabeça no circo. Eu não sabia aonde eu ia chegar, nem o quê que eu ia ganhar, foi muito amor à arte também.

AM – Tinha alguma diferença da época em que você estava aprendendo um truque, alguma coisa, e a época em que você já tinha estreado o número?

ES – É, na verdade, o nosso professor, ele procurava colocar as coisas mais certas dentro do número, entendeu? Mas você sabe como é que é o aluno, o aluno é meio doido. Então [o aluno] fala: “Não, eu vou fazer isso! Eu vou fazer!”. Aí fazia, errava, e aí repetia de novo, errava, e na terceira vez o corpo tremia todo - porque tem que acertar, entendeu? E aí a gente acertava nas duras penas né. E aí é uma coisa engraçada demais [RISOS]. E assim a gente ia fazendo, trabalhando nosso número. Mas tem certos tipos de artistas que não gosta de colocar nada que não esteja pronto dentro do número. Ele gosta do número dele redondinho. E tem o artista que gosta de, de repente: “Ah, tá quase pronto, vamos tentar.” - que é o meu caso. Eu gosto de... que eu gosto daquela adrenalina de conseguir, entendeu? Isso é muito bom para gente.

AM – Aqui na Escola, você era aluno, depois você se formou...Teve alguma diferença na sua rotina de ensaio, de treino?

ES- É, aí a gente tinha que conciliar, porque o aluno é uma coisa, o profissional é diferente. Começou a pintar vários trabalhos para gente, viagens, e aí a gente tem que saber como que a gente vai ensaiar e trabalhar. Tem que ter uma disciplina pras duas coisas. A gente tem que saber conciliar isso, porque se a gente começa a trabalhar demais e para de ensaiar a gente dá uma estagnada e não é isso que a gente quer.

AM - Como era, quando você era aluno, e depois, quando você se formou, quando você começou a trabalhar sozinho, o processo de criação do número? Como você fazia esse processo?

ES – É, na verdade, a gente via muitos vídeos. Os vídeos ajuda bastante. Na verdade... a nossa ideia é em cima de uma outra ideia. A gente melhora aquela ideia. Você vê alguma coisa e fala: “Vou transformar aquilo ali numa coisa muito melhor”, e você consegue transformar. Então, o processo de criação ele acontece muito assim. Por exemplo: eu viajei agora e trabalhei com Seu Leon²¹⁵, e a gente fez uma entrada *Up*²¹⁶, aquele velhinho dos balões, aquele filme... porque o Leon é a cara daquele velhinho. Então a gente juntou o útil ao agradável.

AM – Como foi a ideia de montar o [primeiro] número com ele?

ES - A ideia foi uma coisa assim, meia... o Leon, ele já trabalhou com vários portôs. Mas, na verdade, o Leon o tempo não passou para o Leon, o tempo não passou pro Leon. Isso é uma coisa incrível. O velhinho tem 85 anos, mas ele tem energia, assim, de um garoto de 18, 19 [anos]. E quando ele vai tentar fazer, as coisas não

²¹⁵ Leon Schlosser, artista com quem Silva forma a dupla *O Tempo* e realizam número de mão a mão (equilíbrios de paradas de mão e portagens em dupla. Portagem é a técnica em que uma pessoa sustenta outra em diferentes posições estática ou dinamicamente). A apresentação a que Silva se refere está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=EkBy_qVPyJg. Acesso em 17/01/2022.

²¹⁶ *Up – altas aventuras*, filme de animação da Pixar, de 2009, direção de Pete Docter.

saem como tem que ser feito porque o corpo já não deixa mais. Eu vi o Leon ensaiando com um velhinho, esse velhinho ficou doente, não aguentou mais. Daí eu virei para o Leon, falei: “Leon, vamos fazer o *Se Vira nos 30*? Eu acho que a gente vai se dar bem.”. Aí o Leon falou: “Vam’bora!”. Eu falei: “Beleza”. “A gente vai se vestir como?”. Eu olhei para ele, falei: “De malha? [FAZ UMA CARA NEGATIVA E COLOCA AS MÃOS NA BARRIGA] “De malha? De malha não. Vamos pensar numa coisa mais... Pô, vamos de terno e gravata! A gente vai de terno e gravata como senhores, pega uma malinha e a gente vai como aposentando, que sou eu, e aposentado que é você”. Porque [é] o Faustão, uma coisa engraçada... é aí que surgem as criações, os processos de criação. Quando o artista começa a pensar bastante no seu trabalho, em cima do seu personagem. E aí escolher um personagem adequado pra época, pra isso, pra aquilo, entendeu? Aí surge as criações. E foi assim que a gente criou a dupla *O Tempo*. Começou com aposentando e aposentado. Ganhamos o prêmio do Faustão, R\$15.000,00, e aí nunca mais paramos de trabalhar.

AM – E a ideia da música do [filme] *Missão Impossível*?

ES - É porque, na verdade, realmente era uma missão impossível que se tornou possível [RISOS]. Essa história foi ótima, né? Vamos colocar *Missão Impossível*. Por quê?...

AM – De quem foi a ideia?

ES - A ideia veio... eu acho que... a ideia vem de um consenso, entendeu? A gente se reúne, começa a conversar e começa a surgir as ideias. Eu acho que são várias cabeças pensando, isso é muito importante.

AM - Da época em que vocês começaram a ensaiar até vocês estrearem estreia, levou quanto tempo de ensaio?

ES: Ah, isso foi muito rápido. Porque quando você junta um artista que já tem uma boa base com outro, a preparação... na verdade não é aprender, e sim, montar. A montagem de um trabalho é totalmente diferente do trabalho de aprendizagem do

artista. Por exemplo, eu pego a Julia Franca para fazer um *pas de deux*²¹⁷. Eu garanto pra você que em uma semana a gente faz um *pas de deux*, no máximo. Porque ela já sabe onde ela vai se colocar, onde ela vai girar, eu já sei como jogar ela pra cima. Então, tudo se encaixa, a verdade é essa.

AM: Quando vocês estrearam no Faustão o número não estava pronto. Vocês o fizeram pra o Faustão... E aí depois é que vocês entenderam que o número podia continuar, correto?

ES: Isso. Aí a gente começou a ver mais possibilidades. Mais movimentos. E tudo que a gente tentava saía, entendeu? Na verdade, o que atrapalhava um pouco era a idade do Leon. Mas ele passou por cima disso como uma criança. “Vam’bora, vam’bora...”. E a gente foi crescendo dentro daquela criação, e aí surgiu a dupla *O Tempo*.

AM: Vocês quando estrearam com o Missão Impossível, vocês que se dirigiram, alguém dirigiu vocês, alguém viu vocês de fora?

ES: Na época, a gente ganhou uma ajuda do Topetão. O palhaço Topetão²¹⁸ foi muito legal com a gente. Porque ele se propôs, quando ele viu que o número era bacana, que ia dar frutos, e realmente deu, ele falou “Pô, eu posso ajudar vocês”. E ele deu uma ajuda pra gente, até mesmo nessa do Faustão. Porque às vezes... às vezes não, é muito importante ter uma visão de fora. Porque o artista não tá se vendo em cena, e se você filma não é a mesma coisa. Então tendo uma pessoa de fora falando, “olha, estica mais a perna aqui, dá uma pirueta do lado de lá, olha pra frente”... Isso é muito importante.

AM: Quando você estava montando os seus números, quando era o momento em que você entendia que era a hora de estreiar? Quando você estava na hora do treino e pensava: “agora vai estreiar”? Como era esse processo entre o ensaio e a montagem do número?

²¹⁷ Número acrobático de dupla, geralmente entremeado com elementos de dança.

²¹⁸ Renato Ferreira da Silva. Um dos sócios da cia Up Leon, foi proprietário do *Circo do Topetão*.

ES: Esse processo, ele começa... Esse processo começa nada mais, nada menos, que com a técnica. A gente primeiro, a gente vê a nossa técnica. Você tem técnica pra fazer o número? A técnica tá boa? Aí você começa a preparar os truques. Você monta um esqueleto do que você quer fazer. Você tem um esqueleto na mão. Você tem um número de cinco minutos. Uma sequência acrobática, que você vai emendando um exercício atrás do outro. E aí dentro dessa sequência acrobática você começa engordar ela com movimentos mais difíceis, e aí começa a colocar a parte teatral, a parte de misancênica, aí que entra teatro, dança, e quem sabe até cantar, né?

PARTE 2

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=06ZCM2nPCr4&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=21

JF: Quais são os sentimentos...?

ES: Então... A diferença do ensaio do trabalho de técnica que você faz ensaiando é totalmente diferente do trabalho que a gente faz em cena. Quando a gente entra em cena e vê aquele público, aquela galera aplaudindo e querendo ver o que você sabe fazer, olha, passa uma responsabilidade tremenda. Quando eu fui parar de mão a primeira vez... Eu parava muito bem de mão. Mas quando eu fiquei de cabeça pra baixo meu pé começou a tremer. Eu não conseguia fazer meu pé parar de tremer. E eu em parada de mão, eu [pensei] “Caramba, eu treinei tanto e agora eu tô tremendo aqui em cena... Caramba, o que eu faço?... Quer saber, eu vou relaxar, eu vou fazer o que eu sei fazer”. E aí o meu pé parou de tremer e meu número começou a fluir. Então, eu acho que a experiência de palco é uma coisa muito importante. Você tá sempre pisando no placo, você tá sempre trabalhando. Não só ensaiar, mas trabalhar também.

JF: Quanto tempo você ficou aqui na escola treinando? Na época, quanto tempo era a formação? Você lembra?

ES: Ah, olha... Na primeira vez forma dois anos, e a gente fez uma pré- formação. Depois ficamos mais dois anos pra se especializar melhor. Eu me lembro. Eu fiquei quatro anos na escola ensaiando direto. Mas depois de dois anos a gente já começou a trabalhar, a viajar, a se apresentar, então isso foi muito bom pra gente.

**Rafael Gonçalves: Na sua época era um pouco diferente o treinamento...
[INAUDÍVEL]**

ES: É, na nossa época a gente visava muito mais a técnica do que a preparação. A gente tinha a nossa preparação física, mas dentro da técnica. É totalmente diferente de você chegar aqui, fazer uma aula de cross-fit, ficar correndo de lá pra cá... Aí você pula, e vai, e volta, e depois você entra na academia e puxa lá o ferro. O meu ferro eram as pessoas! Eu ficava o tempo todo levantando gente, eu gosto de trabalhar com gente. Eu gosto de sentir o suor da gente. Ficar levantando ferro...! Entendeu?! Aí, o que acontece? Dá licença... [ARREGAÇA A MANGA E MOSTRA O BRAÇO]. Levantar gente [BATE NO BRAÇO], levanta gente. Então, eu não vou dizer que essas coisas não são importantes, porque são... O cross-fit é muito importante pra resistência do cara que faz cross-fit. A musculação é muito importante pro cara que faz musculação. Só que O nosso caso, circo, [MOSTRA E BATE NO ANTEBRAÇO PRONADO] circo na veia, ciiiirco. Então, a gente precisa realmente ter uma base. A gente precisa ter força. Eu faço meus abdominais ali no cantinho. Posso até fazer umas flexões. Mas o meu trabalho é com gente, é diferente. Eu acho que a base eu tenho para trabalhar com o circo. Eu não preciso ficar correndo, pulando, entendeu... Eu não sei se você entendeu direito o que eu quis dizer. Também, gente.... É muito especial isso que eu tô falando... Não vou também falar que o cara entra aqui gordo, barrigudo, sem condições nenhuma e vai correndo fazer circo. Não. Ele vai passar por uma preparação, é claro. Tem essa preparação. Mas não uma coisa tão pesada. Eu acho que essa preparação é muito importante... A flexibilidade, a força de braço, de perna. Mas o nosso trabalho, a nossa intenção é trabalhar com o circo. A nossa visão principal é o circo.

JF: O que você vê que mudou? No tipo de treinamento aqui da escola, pensando na época em que você foi aluno. Pensando nisso que você estava

falando, mesmo. O que você vê que mais mudou, nessa relação entre o fazer do treinamento e o estar em cena? O apresentar...O que aconteceu com esses alunos, o que você vê que está acontecendo de diferente?

ES: Eu acho que na minha época, por exemplo, a gente se apresentava muito mais. O trabalho no palco é muito importante pra gente. Tem que ter mais espetáculos, as pessoas precisam colocar mais no picadeiro o que aprendeu aqui, ensaiando. As montagens dos números, essa continuação. A gente precisa dessa continuação. Treinar é muito bom, mas a gente precisa mostrar o que a gente aprendeu, né. Isso é legal.

JF: Com qual frequência você tinha isso? Você treinava todos os dias, de manhã até o final da tarde, né? Com qual frequência você se apresentava? No fim de semana... Ou dia de semana também...? Depois daquela primeira formação, quando você começou a ir para a cena, qual era a relação entre cotidiano e extracotidiano?

ES: O artista, ele é exibicionista. Ele gosta de se exibir. Não adianta que eu... Eu vou na praia e eu quero dar um flic-flac. Às vezes eu passava na Rua da Carioca, e tinha aquela roda e as pessoas saltando passando o chapéu. Eu entrava lá e dava meu salto também. Isso é uma apresentação. Não deixa de ser uma apresentação, entendeu? Então, o artista gosta de se exibir, e quanto mais a gente se exibir melhor, mais a gente aprende, também. É bom pra gente. E eu fazia isso com frequência mesmo. Tinha sempre espetáculo na escola. A escola viajava. A gente enchia dois ônibus de aluno e ia pra Brasília fazer espetáculo. Ia pra São Paulo fazer espetáculo. Isso era bacana, a gente curtia essas viagens.

JF: E agora chegou aquela pergunta, né... Se você pensar “O que é o circo?”, o que é o circo pra você?. O que é isso? Que arte é essa? O que difere das outras artes?

ES: Meu amor, o circo é uma arte milenar! Circo não precisa de diploma. O circo tá aqui na veia, oh?! [PRONA O BRAÇO E BATE NA FOSSA CUBITAL] Você não precisa pegar um papel e mostrar para falar: “Eu faço circo”. Não, ele quer ver o seu

número. Ele quer ver o que você sabe fazer. É claro, que você ter uma formação, não vou dizer que seja ruim. Porque hoje em dia tudo mudou. As coisas estão mudando. Mas esse cara, quando eu vi esse cara, o Alex Machado, fazendo aquele negócio no tecido, o charuto. Eu passei a gostar de tecido por causa daquilo. Cara, você enrolou o tecido no seu calcanhar, e se jogou lá de cima. Eu vi o seu corpo girar na lateral até perto do chão. Aí você parou e ficou de cabeça pra baixo. Parecia um morcego quando parou. Muito legal. Isso empolga a gente, emociona a gente. Então, a arte é milenar... A nossa arte é muito antiga, é muito antiga... Eu não preciso de diploma pra dizer que eu faço circo. Eu não preciso. Agora, tem os historiadores, as pessoas que estudam circo, que podem não fazer circo a fundo, mas que tenta ajudar as pessoas com a história do circo, lançando um livro, pesquisando. Como vocês. O trabalho de vocês é muito importante... Porque vocês também são de circo. Ainda tem essa qualidade. A história do circo não pode ficar pra trás. E vocês estão resgatando isso que é importante pra gente.

JF: Mas você acha que o circo mudou? Digamos, de 30, 20 anos pra cá? O que você acha que mudou?

AM: Depois que você saiu da escola, você foi trabalhar pelo mundo, voltou para a escola... E agora? Mudou alguma coisa?

ES: Olha, na verdade o circo não mudou. As pessoas estão resgatando o que já tinha no circo, há muitos e muitos anos atrás. Essas histórias de criação, de montagem de número, de personagem, isso já acontecia há 200 anos atrás. O circo era isso. O cara entrava, e cantava ópera, saltava, era um pintor – o palhaço fazia muito isso. Então essas histórias já tinham no circo. Nós estamos só resgatando isso de volta. Estamos resgatando isso de volta. No circo antigo dificilmente você encontrava um artista que não soubesse tocar alguma música, tocar um instrumento. Hoje em dia não, você vai num lugar e poucos tocam instrumento. Antigamente a maioria tocava instrumento, cantava... Tinham aquelas paródias, aquelas entradas cômicas de palhaço...

AM: Os alunos têm uma fala que é muito recorrente, você já deve ter ouvido isso, quando eles vêm um número eles falam: “Esse número é muito técnico...”

Não, esse é mais artístico...”. Eles fazem, um pouco, essa diferença. Você acha que os números têm essa diferença? Do número ser mais técnico ou mais artístico? Se sim, o que é diferente?

ES: Tem, tem sim. Tem o artista que gosta de entrar, cumprimentar, sorrir pra plateia, botar uma roupa muito bonita, e passar o número dele tecnicamente, truque por truque. Ir lá na frente, cumprimentar e continuar, e depois: “Eu impressionei o público. Eles gostaram muito de mim. Eu sou eu. O meu personagem sou eu”. Então ele trabalhou o número em cima da técnica dele, só, e ele quer ser aplaudido por ele ser ele mesmo. E tem o artista que entra e cria toda uma história. Ele se transforma em um personagem. Essa é a diferença. É uma questão de gosto de cada um. Mas isso não significa que aquele artista que entrou e fez só o técnico, que ele não possa fazer um personagem também. É uma questão de gosto.

AM: Você acha que, por exemplo, o número de icárius com a Carla e o Nelsinho, aquele momento, você botava a sua malha, ia lá e mostrava o seu número, que era bacana, era difícil. Mas naquele momento é o mesmo Silva que vai tomar uma cerveja na rua, que vai no mercado, que vai na esquina fumar um cigarro... é o mesmo Silva?

ES: Não, não. Tem uma diferença nisso. Eu acho que quando eu entrava em cena eu me arrepiava todo. Parece que agente...recebe... Que me perdoem os evangélicos, mas parece que a gente... encarnava alguma coisa na gente. Eu não sei se eu fui artista no passado, mas eu me sentia uma outra pessoa, me sentia... sei lá... De repente um cigano, alguma coisa assim... uma coisa espiritual mesmo.

AM: Você acha que você mudava o seu corpo, sua postura, sua atitude, seu olhar em cena? Se você estava na cortina era um, e quando entrava em cena você reorganizava isso?

ES: Com certeza, com certeza. E isso eu já ouvi dizer de outros artistas também. Quando você entra em cena você muda. O cara quando é tímido, ele deixa de ser tímido, ele fica mais... ele levanta a cabeça e... entendeu? Eu acho que sim. Eu não

sou o mesmo Silva, aqui e agora, eu não sou o mesmo Silva que estaria em cena, ali.

RG: [INAUDÍVEL] a sua postura da parada de mão mudou?

ES: Mudou... Gente, isso é uma questão de futuro. A técnica, ela vai se arrumando com o tempo. Você vai arrumando um jeitinho de se encaixar melhor, do movimento ficar mais leve e bonito. Isso acontece com todos. Inclusive, você falou uma coisa muito importante: eu vi uma reportagem de um avô, o coroa era avô, ele foi campeão olímpico, e o neto dele também foi campeão olímpico na mesma modalidade, de solo. Aí aparece uma foto, de [um] lado o avô parando de mão, campeão olímpico, envergadinho, e o neto, esticadinho. Aí dá pra gente ter uma noção de como as coisas mudam. A gente vai sempre procurando se aperfeiçoar mais e a fazer as coisas dentro daquela... da física, do encaixe, a posição. Encaixe mais de cabeça... elevar mais o braço. Agora, pra isso, tem uma coisa que eu descobri que é muito importante. Os artistas, antigamente, eles paravam de mão usando muito força, era força bruta. Hoje em dia descobriram que é muito mais fácil você trabalhar com flexibilidade do que com a força. Por quê? A força, você ganha no dia a dia, você vai trabalhar, pega uma bolsa, pega o seu filho no colo... E a flexibilidade não. Nossa tendência é ficar cada dia mais duro, mas a força a gente vai adquirindo com o tempo. Então, foi... Chegaram a uma conclusão, e eu também cheguei, que é mais fácil você treinar com a flexibilidade do que com a força. Eu peguei um aluno meu, que era ótimo, o nome dele é Dirceu, todo mundo conhece. Eu falei: "Eu vou fazer com esse menino em dois anos o que eu não fiz comigo em 15. E isso aconteceu. Eu fiz um trabalho com ele só em cima de flexibilidade, e ele é o que é hoje, um grande artista.

JF: Agora, pensando justamente nessa questão dessa passagem que acontece com quase todos os artistas aqui no nosso contexto, essa passagem do artista para o professor. Nesse processo, o que você acha que é o mais importante a ser transmitido? O que você pensa, cotidianamente, transmitir para os seus alunos?

ES: É uma coisa muito importante, você ser professor é muito importante. Mas eu acho que a gente tem a hora certa de ser professor e tem a hora certa de ser artista. O professor nunca pode deixar de ser um artista. Nós não podemos se acomodar e “Ah, eu vou dar aula”. Vou dar aula não, eu vou dar aula mas eu vou treinar também os meus exercícios. Eu quero dar aula, mas eu também sou artista. Eu, graças a Deus, eu sou um professor. Mas eu nunca deixei de ser artista. Parece que o palco me chama. Eu trabalhei quando criança, trabalhei com báscula, com cama elástica. E agora no finalzinho, quando eu pensei que fosse parar, apareceu o velhinho. Agora eu sou levantador de velhinho. Sou artista. Então, isso é muito importante. O professor ele ainda é artista, continua seus treinamentos, não pode parar.

JF: Você acha que pode mudar o ensino dele?

ES: Vai. Justamente...

JF: Por quê?

ES: Porque o professor... é muito bom ser professor, sabia?! Nessa escola aqui, em 35 anos aqui, cada um que entra por aquele portão me ensina alguma coisa. Aí vem tudo pra cá [APONTANDO PARA A CABEÇA]. Eu tenho uma caixa na cabeça que é cheia de informações. Por quê? Porque eu estou sempre aprendendo. A gente está sempre aprendendo. A gente vai ali, aprende com um... O cara não sabe nada, fala: “Esse cara não sabe nada!”, mas ele tem um movimento que eu nunca vi. Aprendi. Isso é muito importante. A gente está sempre aprendendo.

JF: Tem alguma coisa que seja típica da sua aula? Qualquer coisa que venha na sua memória, um exercício que você passa muitas vezes, uma coisa que você continuamente esteja falando para os seus alunos...

ES: O professor - falando como professor - o professor tem que trabalhar sempre com compensação. Tudo que amassa tem que esticar, tem que voltar como era. Então é muito importante que a gente comece uma aula com um bom aquecimento e uma boa flexibilidade. Também não vai ficar uma hora fazendo flexibilidade, porque não é hora de fazer flexibilidade, é hora de aquecer, esquentar o corpo. Aí

você esquentar teu corpo, você trabalha pesado em cima dele e no final, pra você sair bem, você estica ele de novo. Isso é muito importante para não termos lesões. Você sabe, você é uma bailarina...

JF: É que eu penso em coisas específicas. Por exemplo, todos os alunos do Silva com certeza lembram de parar de mão, ficar em resistência, e o Silva dá uma voltinha, aquela sua voltinha clássica? Sabe, essas coisas específicas assim...

ES: Claro, claro... Por exemplo, eu costumava pegar meu aluno e colocar ele em parada de mão. E aí eu falava: "Olha, quando eu conseguir dar uma volta de 360, é porque você está começando a melhorar". E daí eu inventei essa voltinha de 360 que, na verdade, se você analisar bem, imagina você num palco, trabalhando para 500 pessoas, é uma voltinha de 360. Porque você tem a responsabilidade de ficar ali, até eu dar a minha volta. No palco é a mesma coisa. Então, a gente já começa a passar isso desde cedo para o aluno. E tem a voltinha de 360 com samba. Depois eu mostro pra você como é que é... [RISOS]

JF: Eu quero ver, hein Silva...hehe

RG: [INAUDÍVEL]

ES: É, porque as pessoas, hoje em dia, estão visando muito assim... o circo como: "Eu tenho um show ali para fazer...". Vai lá e faz, e acabou. Aí treina muito pouco. Gente, o treinamento é um trabalho não remunerado. Você tem que fazer aquilo ali todo dia. "Ah, eu vou só treinar e não vou ganhar..". Não. Você não vai ganhar agora. Mas você vai preparar o teu corpo para você fazer um bom trabalho. Então, o treinamento também é um trabalho. Vamos pensar assim, entendeu? Eu vou melhorar para fazer melhor. Mas aquilo ali não deixa de ser um trabalho. Está trabalhando o seu corpo. Remunerado, ou não, também é trabalho. No palco, é trabalho. O treinamento também é um trabalho.

AM: Silva, nas minhas aulas - e vejo isso também em outras aulas, não sei se você percebe na sua aula - os alunos têm apresentado uma dificuldade entre o

momento em que eles fazem aula para o momento em que eles vão apresentar. Como se fossem coisas diferentes. Como se nas aulas eles treinassem loucamente, e na hora em que eles têm que montar o número é uma outra coisa: “Agora vou criar!”. Eu acho que eles não fazem essa ligação da aula com a hora de apresentar bem feita. Você acha que isso também acontece?

ES: Ah, isso acontece muito. Isso aí é disciplina, entendeu? Porque se você tem um mestre ali do seu lado, você tem que seguir o metre. Eu sou o mestre. Não vou falar pra vocês que eu sou um cara radical. Não, eu sou até negociável. A gente vai negociar, mas nem tudo o que o aluno quer é certo, então que ser negociável. E quem tem que dirigir a aula somos nós. Tem muitos alunos que, realmente, pegam um vídeo, ficam olhando no vídeo e depois querem fazer. Aí deixam o professor de lado. Não, pera aí, calma! Uma coisa é você ver um vídeo. Outra coisa é ter uma pessoa ali do seu lado, dando instrução, e você precisa absorver aquela sabedoria, entendeu? É como eu falei pra vocês, a gente também tá aprendendo, mas tem que ter disciplina. Isso acontece muito o que você falou... O cara vira e fala “agora eu vou criar o meu número”. Mas ele tem que lembrar sempre que ele precisa de uma visão de fora. A visão de fora é muito importante.

AM: Sobre essa questão da visão de fora, você se sente mais treinador, mais diretor ou mais professor? Ou essas coisas se misturam?

ES: É, na verdade as coisas se misturam. Porque o professor quando ele é bom, ele vira treinador, vira diretor, vira tudo. Porque ele quer o bem do aluno. Ele quer ajudar o aluno a criar uma história bacana. Então, você aproveita... usa a sua cabeça e a dele. Vamos trabalhar em conjunto. Isso é importante.

JF: Diversas vezes você parava... a gente pedia pro Silva, eu me lembro, a gente pedia: “Silva, e se a gente fizesse um número, como seria e tal...” e ele entrava pra criar junto...

ES: É... é verdade.

AM: Silva, da época que você era aluno daqui, para quando você foi trabalhar sozinho e você virou seu patrão, você montava seus números... e agora? Esses processos de montagem de número mudaram?

ES: Na verdade, a gente vai pegando mais experiência e a gente vai aprendendo a escutar mais, sabia?! É muito bom a gente escutar. Escutar, escutar, escutar... e falar depois. Porque, quando você vai falar... se você escutar todo mundo, pode ser que, no final, você não tenha a mesma opinião. Porque as coisas vão... A verdade vai aparecendo e as suas conclusões vão se formando na sua cabeça, e uma coisa que você achou que era, não é... É totalmente diferente a história. Então, eu... na verdade eu nunca montei meus números sozinho. Eu sempre precisei de ajuda, de pessoas para me ajudar. Pessoas com sabedoria para me dar toques. Isso é muito importante pra gente.

AM: Você, enquanto artista, enquanto pessoa de circo, você vendo os números nessa trajetória – desde quando você era aluno, depois começou a viajar, e agora - Você vê diferença nos números?

ES: É um pouquinho diferente, né? Eu acho que tá mudando um pouquinho. O que tá mudando é que as pessoas estão se influenciando muito por outros espetáculos. Espetáculo canadense aqui, ali, e tão deixando de trabalhar mais a cabeça deles mesmos, a nossa ideia. Por exemplo, o Brasil... nosso país é muito rico. Vamos trabalhar mais com a nossa cultura. É ótima a nossa cultura.

AM: E quem influencia você?

ES: Olha, eu gosto muito do *Ringling* [*Brothers and Barnum & Bailey*]. Eu vi muita coisa linda no *Ringling*. É um circo totalmente tradicional, mas eu vi coisas absurdas no *Ringling*. Eu vi artistas maravilhosos no *Ringling*, e isso não tem preço. Agora, os outros circos, é uma mistura enorme de ginastas, de... Teve uma mistura no circo, que eu não sei se essa mistura fez bem para o circo.

JF: Mas voltando para a questão do ensino e da transmissão de conhecimento... eu também me lembro, como aluna, de que tinham coisas que

eram repetidas... Sabe, uns ditados, uns provérbios... O que vier na tua cabeça. Me lembro que você sempre me falava. Piadinhas... Queria que você me lembrasse algumas [SILVA RI], porque de ditado eu só me lembro esse “Não bota a carroça na frente dos bois”.

ES: É verdade, isso é muito importante... [RISOS]

JF: Sempre falava pra mim “Não bota a carroça...”. Tem algum outro que você lembra?

ES: Olha, o rabo não pode balançar o cachorro, o cachorro que balança o rabo. Vários ditados assim. O poste não mijá no cachorro, o cachorro que mijá no poste... Eu vou lembrar mais...

JF: É isso que eu queria... Mas e aí, você tem uma superstição, Silva, de entrar em cena, ou alguma coisa que o seu irmão também gosta de fazer... Uma mandinga, um axé, um negócio...

ES: Isso aí...Olha, eu peço sempre a Deus para me ajudar, para que eu faça uma boa apresentação. Vou e entro, faço a minha rezinha, baixinha. Geralmente a gente reza um Pai Nosso, faz um sinalzinho [FAZ UM SINAL DA CRUZ COM A MÃO], e vai embora, acabou... É pra Deus abençoar, né?! Mas tem várias superstições assim, por exemplo, antes de começar um espetáculo, as pessoas não podem cruzar o picadeiro, não podem passar no picadeiro, porque aquilo ali é um lugar sagrado. O picadeiro é um lugar sagrado. Por exemplo, dar as costas para o picadeiro, o que eu estou fazendo agora... [LEVANTANDO e BALANÇANDO AS MÃOS OLHANDO PARA O ALTO) Que os artistas antigos me perdoem, mas são coisas assim que os professores antigos ensinaram isso pra gente. Olha, é muito respeito, muito respeito. Como eu falei pra vocês, isso aqui é uma arte milenar. Muitos artistas passaram por ali, já pisara, ali. Muitos já estão lá em cima, né?! Ou lá embaixo, não sei.. [RISOS]

JF: Então, pra você, a questão de estar em cena, de alguma maneira, tá vinculada a um estado mais elevado, ao que seria uma coisa sagrada?

ES: Com certeza, com certeza. O que eu falei pra vocês do circo, na verdade, dessa mistura do circo, é que (CORTE NO VÍDEO)

PARTE 3

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=Q6BVRoZPBrA&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=18

ES: A história, a história do circo... Essa escola quando foi criada ela deu um trabalho danado para a tradição circense deixar ela acontecer. Por quê? Porque os tradicionais de circo, eles não queriam abrir os circos para os lugares com outra escola. Eles não queriam fazer isso. Eles queriam preservar a arte deles, mas dentro da família deles, dentro do mundo deles, entendeu? E pra gente conseguir isso deu o maior trabalho. O Luiz Olimecha junto o útil ao agradável. Ele pegou nas famílias circenses, aqueles velhinhos que não estavam fazendo mais circo, que estavam meio que se aposentando, e chamou para dar aula na escola. Chegaram na escola 12 artistas aposentados tradicionais de circo, e foi assim que abriu esse espaço para todos nós fazermos circo também. Foi uma coisa maravilhosa.

AM: Quando foi que você se sentiu circense? Ou quando você se sentiu aceito pelos circenses?

ES: Ah... O momento em que eu me senti circense não foi nem quando eu entrei no picadeiro da escola, foi quando eu cheguei num circo tradicional. É uma coisa totalmente diferente, é um mundo diferente. Você vê o elefante passear e fazer as coisas que ele tem que fazer, o leão. Você vê o artista entrar, tomar um café, sair, aquecer e voltar. O trabalho profissional circense, no picadeiro mesmo, é totalmente diferente da escola. Você vê que as pessoas entram, mas elas já estão acostumadas com aquilo. Entra, trabalha, volta... Esse dia a dia... Você morar dentro de um trailer, você ter que puxar a sua luz. Cavar aquele buraco pra botar aquela mangueira. E as vezes chove muito e alaga tudo... E tem os altos e baixos do

circense. Uma hora você está morando num hotel cinco estrelas, outras hora você tá ali num trailer. Isso acontece muito.

AM: Porque tem essa diferença entre você se sentir circense e você se sentir aceito. Tem uma hora que você se sente reconhecido por ser um circense?

ES: [RISOS] É verdade. Nesse momento eu estou sendo reconhecido como circense, né?! Vocês me convidaram para dar essa entrevista, e é sinal de que vocês me reconhecem como circense. Mas tem um periodozinho entre você se consagrar circense mesmo. Isso demora um pouquinho.

AM: Você lembra quando foi isso? [INAUDÍVEL]

ES: Olha, isso aconteceu comigo... acho que em [19]95, quando o Circo Garcia veio trabalhar na escola. Eles entraram com o espetáculo aqui dentro, desse espaço aqui. E isso aqui virou um espaço circense mesmo. Isso aqui virou um circo tradicional, mas com trabalhos de circense mesmo. Aí eu me senti circense. Eu sinto que fui aceito pela classe circense.

JF: Pra fechar, eu gostaria que você pensasse qual foi o maior perrengue e a maior surpresa que você já teve, tanto como professor ou como artista.

ES: Bom, a minha surpresa, muito grande, que eu me lembro até hoje, foi aqui na escola, quando chegou uma menina aqui, linda, maravilhosa. Todo mundo ficou de olho na menina. Muito bonita a menina. “Que legal. Ela tem jeito e tal...” E ela virou pra mim e falou assim “Ah, o meu pai, a minha mãe e o meu irmãozinho também são de circo, e eu vim aqui conhecer a escola. Inclusive meu pai é paradista de mão.” Eu falei “Traga seu pai aqui pra conversar comigo.” Aí veio o pai dela e um garotinho, desse tamanhinho [FAZ UM GESTO INDICANDO O TAMANHO COM A MÃO], magrinho, barrigudinho”... Circense, né... Assim... Aí o pai dele falou “É... Na verdade eu não quero que você me treine não. Eu quero que você treine meu filho, porque meu filho que é o futuro, eu já tô meio que....” E o garotinho botou as duas mãozinhas no chão e entrou com o esquadro aqui no nariz [FAZ O GESTO COM O BRAÇO INDICATIVO DO MOVIMENTO], e puxou a parada por dentro das pernas

assim. E ficou paradinho assim. Meio envergado, meio sem técnica, mas eu achei aquilo muito bonito. Aí eu falei “Traga seu filho aqui pra mim treinar.” O garoto ficou uma semana comigo, eu passei a técnica pra ele, estiquei aqui, encurtei ali, e ele parou de um braço em uma semana. Eu achei aquela coisa linda, linda. Aí eu chamei o garoto pra conversar, e, pra minha surpresa, acontecia uma coisa com ele que acontece muito no circo tradicional. Eu quero até fazer uma alerta, né?! Porque o pai obrigava o filho a treinar. Ele forçava o garoto a treinar, e o garoto ficou bom a poder de uma energia que não é legal. Aí, quando ele vinha treinar comigo aqui, eu trouxe carrinho pra ele brincar, trouxe um monte de coisa, dei uma bicicleta pra ele.

JF: Quantos anos ele tinha?

ES: O garoto tinha uns sete, oito anos de idade. Era muito novinho. E essa coisa eu acho que não é legal. Eu só sei que no futuro o garoto cresceu, virou um grande paradista. Acho que também jogava malabares, porque o pai queria que ele jogasse malabares, entendeu?! E, enfim... foi uma história que marcou pra mim. Eu acho que a gente tem que fazer as coisas por amor, com muito amor, e não forçar, mas incentivar a pessoa. O Beto ensaiava criancinha, e eu falava pra ele: “Olha, se parar de cabeça, vai ganhar uma Coca-Cola” [RISOS]. E aí ele foi “Pô, eu quero essa Coca-Cola.” E ganhou a Coca-Cola... Mas eu nunca forcei a barra. E hoje ele se transformou num grande artista, né, que todo mundo conhece.

AM: Silva, você acha que você tem um método para criar número? Um jeito seu de criar número?

ES: A criação do número depende muito do artista com quem você vai trabalhar. Então você olha pro cara e fala “Ah, esse cara, ele se encaixa bem dentro disso aqui.” Aí você conversa com ele e, junto com ele, você começa sua criação. Mas isso depende muito de cada um.

AM: E pra você, pros seus números?

ES: Olha, pros meus números, na verdade, aqui na escola eu ensaio muito mais a técnica do que a criação. Eu gosto muito de criar também, mas eu não tenho esse espaço, essa oportunidade.

AM: Você acha que ensaiar a técnica já é uma criação? Que você já organiza... Escolhe um movimento e não o outro... Quando você põe uma sequência de movimentos, já não está criando de alguma forma?

ES: É, facilita bastante quando você tem uma boa técnica, facilita a criação. Mas a criação é uma coisa muito pessoal, de cada um, uma coisa muito de cabeça mesmo. O professor ajuda, claro, mas no momento eu não... Tem um bom tempo que eu não trabalho com criação mesmo.

AM: Quando você montou os seus números, você montou o seu icários, montou seu número com o Beto, como era esse método?

ES: O nosso método era assim: primeiro a gente fixou num trabalho profissional, um trabalho técnico profissional. Aí a gente ficou aberto a outras montagens. Por exemplo, o cliente fala assim “Eu queria Batman e Robin”. Então nós vamos fazer o Batman e o Robin... Aí entra um outro processo na criação. “Arruma pra bem um batmóvel, eu preciso de uma capa, uma máscara, eu quero um boomerang”. E aí você cria uma história, aí a gente já não pode mais entrar tradicionalmente. “Vamos criar uma coisa em cima desse número, vamos criar uma luta?!” Aí que surge o Batman e Robin. “Ah, mas o Batman não pode bater no Robin”... Vamos colocar o Coringa? Vamos bater no Coringa. Entendeu? É um meio de você criar. Isso é bacana. Teve um número aqui muito bonito que os meninos criaram, que era o Mário Bros.. Lindo, maravilhoso. E foi criado por pessoas que não tem uma... Mas eles entraram num processo de criação, de pesquisar... Isso é importantíssimo. Pesquisa, ver vídeos, aí surge...

[EQUIPE COMENTA DA FILMAGEM DOS APARELHOS DE SILVA]

Fernando de Mamari: Você acha que a sociedade precisava de mais circo? Como você vê esse mundo em que a gente está, se o circo estivesse mais presente, ou você acha que já está? Como você vê isso?

ES: É, eu acho que a sociedade precisa de bons espetáculos. Bons espetáculos. E a sociedade precisa de lugares para o circo, lugares especiais para o circo, porque a gente está perdendo isso. Hoje em dia pra você entrar numa praça é uma burocracia danada. Então as pessoas acabam desistindo de fazer circo. De criar circo, de comprar circo. Porque a burocracia é muito grande.

FM: Hoje com essa experiência toda que você tem, tendo ensinado, criado vários espetáculos, você acha que existe um reconhecimento disso? Como é que a sociedade lida com esse artista nesse momento da sua carreira? Como você sente isso?

ES: Eu acho que, infelizmente, o artista só vale muito quando ele está no auge, quando ele está fazendo as coisas, e isso é muito chato pra gente. Eu acho que o governo tinha que... A gente tinha que ter um dispositivo de melhorar coisas de contrato de trabalho, aposentadoria... Legalizar mais a nossa profissão. A gente merece isso. A gente merece um trabalho mais digno. A gente tem um trabalho bom. Mas eu acho que a gente tinha que ser tratado melhor, com mais dignidade, com mais respeito. Eu acho que é isso. Falta essa coisa pra gente. Oh, eu não sei se eu me expressei bem, ou do jeito que vocês queriam, mas o que eu acho é isso mesmo. Cara, você chega num circo ali, pra botar um circo dá um trabalho danado! Pô... Valorizar mais a nossa profissão, a nossa arte. A gente merece isso.

JF: Você se sente valorizado?

ES: Eu acho que não. Agora eu tô me sentindo valorizado porque agora o meu cachê é 10 mil euros, 7 mil euros. "Ah, não paga, também não vou." "Pô, mas eu botei você no meu espetáculo, eu vi você no Canadá, vi você na Itália, vi você na... Eu quero você de qualquer jeito no meu espetáculo". "Então me paga." Acabou. Aí acabam me pagando. Mas fora isso, tem muita gente aí boa que merece reconhecimento, que precisa disso. Não é a gente ficar mendigando cachê aí. Pelo

amor de Deus! Um cachê digno. Vamos formalizar uma base de cachê para o artista. Vamos fazer um contrato. Vai trabalhar ali? Um contratinho... Depois você pega isso tudo, reúne todos os documentos e vai lá: “Ó, eu quero me aposentar”. Não é?! Eu preciso pegar todos esses trabalhos que eu fiz e anexar no imposto de renda, pra amanhã ou depois você se aposentar. Não sei, tô falando assim... Mas... Você vai trabalhar num circo ali, num *Garcia*, num *Tihany*... Chega lá e o cara fala “Entra aí meu filho. É 400 reais por semana, tá.” “Tá, tudo bem”. Mas você não tem um contrato ali “400 reais por semana”. E se você ficar doente? Ele simplesmente fala. “Olha, não dá. Não trabalhou, não ganha.” E aí? Acontece muito isso.

ES: [SEGUE COMENTANDO E APONTA PARA O ALEX]

Esse cara é um sofredor, esse cara é um guerreiro. Esse cara nunca desistiu do circo. Não é? Sempre trabalhando. Eu acompanho... você entrou na escola, mas eu acompanhei a sua trajetória. De oficinas que você dava. Você pegava aqui, passava ali... Viajou... E você também, a mesma coisa [APONTANDO PRA JULIA], você nunca abandonou o circo e não vai abandonar, tenho certeza. E você é uma mulher guerreira, você vai brigar muito pelo circo. Eu estou vendo na sua cara, que você vai brigar muito pelo circo. E olha, vou te falar uma outra coisa, no seu rosto, no seu olhar, eu estou vendo que você ainda vai obter muitas vitórias. Você sabia que eu sou vidente?! [BRINCANDO] Eu sou vidente. Você vai obter muitas vitórias.

ENTREVISTA ALEXANDRE SOUTO

Realizada por Alex Machado via StreamYard em fevereiro de 2022

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CKKdKQJNEMc>.

Alex Machado – Souto, queria que você começasse falando um pouco da sua trajetória. Como é que você entrou para o esporte, e do esporte você migrou para o circo. Queria que você falasse dessa transição de atleta para artista.

Alexandre Souto - Vamos ver se eu me lembro, faz tanto tempo. No esporte, eu desde criança eu fiz todos os esportes possíveis. Mas na ginástica foi em [19]85, [19]84 que eu comecei, no Colégio Militar²¹⁹, que eu estudava no Colégio Militar. E dali de [19]85 eu comecei a fazer trampolim. Comecei na ginástica, depois fui pro trampolim, que é um esporte novo no Brasil. Na época eu fui um dos primeiros saltadores de trampolim. Dali, em [19]97 eu fui convidado para integral a trupe de um número que tinha cama-elástica pela Escola Nacional de Circo no *Festival de Demain*²²⁰. Ali foi meu primeiro contato com o circo, na época eu ainda era atleta, e de [19]97 em diante foi que eu comecei a... eu já tava no final de carreira como atleta, e foi a partir daquele período [que eu] comecei a me envolver com o circo, onde eu entrei nos *Irmãos Brothers*²²¹. Foi a primeira companhia que eu trabalhei no circo. Eu resumi o máximo possível.

AM – E como é que foi para você essa transição de atleta para artista? Quais novidades ou quais diferenças você viu no ambiente do artista, no ambiente do treino de ser artista e do ambiente que você treinava enquanto atleta?

AS - Para mim não foi... pra minha surpresa não foi tão, tão forte essa transição. Eu não sabia, eu já tinha um lado artístico, não sabia disso. E no circo foi onde eu consegui usar tudo que eu sabia de trampolim, das minhas técnicas, de uma forma mais... como eu posso dizer... mais agradável. Onde não tinha preocupação muito com errar, de acertos e erro, porque o circo é uma arte, então tudo é considerado.

²¹⁹ No Rio de Janeiro.

²²⁰ Um dos festivais de circo mais renomados e tradicionais no mundo, realizado anualmente na França.

²²¹ Grupo circense cômico criado nos anos 1980 e atuante até hoje.

Já no esporte não, um erro é um erro, você perde ponto. Na arte a gente consegue enfeitar o erro com a parte artística.

AM - Como foi para você esse primeiro número que você fez? Quem dirigiu foi o Hubert²²², né?

AS – É, teve a direção do Hubert junto com o Silva²²³. Pra mim não foi muito diferente porque eu, nesse número, eu fazia minhas séries – as séries que eu já fazia em competição. Aí foi a parte artística que eu descobri que não tinha... eu já tinha uma parte artística então, pra mim, foi mais tranquilo.

AM - Mas você sentiu alguma dificuldade ou teve alguma adaptação pra adicionar os elementos artísticos na sua série?

AS – Não, não tive não porque a gente, como atleta, é doutrinado, é ensinado as seguir as sequências, e nesse número eram simplesmente sequências.

AM – E vocês ganharam que prêmio em Demain?

AS - A gente ficou em terceiro lugar.

AM – Eles dividiam [a premiação] entre números de solo e aéreos?

AS – Não. Se eu não me engano quem ganhou foi aquele russo paradista, e em segundo ficou uma francesa que fazia trapézio em balanço, em terceiro ficou a gente.

²²² Hubert Barthod (1965-2010), trampolinista francês campeão nacional e mundial júnior na modalidade, trouxe muitas melhorias para o treinamento da modalidade tanto para o esporte quanto para o circo no Brasil. Foi responsável pela popularização da cama-elástica em atividades de recreação no Rio de Janeiro. Criou a trupe de acrobacias e comicidade *Aeroloucos*, na qual Souto participou. Manteve em sua casa, em Santa Teresa, a *Central de Santa*, onde ministrava aulas de trampolim. Trabalhou na seleção de elenco do *Cirque du Soleil* entre 2007 e 2010, ano de sua morte.

²²³ Edson Silva, artista e professor da ENCLO entrevistado para esta dissertação.

AM – E como foi essa transição pra você virar professor? Que elementos do esporte você utiliza nas suas aulas de circo?

AS - A parte do professor, na verdade, eu na época da ginasta eu já dava aula de ginástica. No circo, aí sim, teve uma mudança muito grande. Eu entendi que o circo é uma arte, então além da técnica que eu já tinha eu teria que passar a parte artística nos movimentos. A maioria... eu sou de acrobacia, então no circo eu descobri a parte, eu posso dizer de educação, de educador onde, pra mim, os movimentos não são como na ginástica. No circo, numa arte os movimentos podem ser feitos dessa forma, e não eles são feitos dessa forma.

AM - Como você utiliza os elementos artísticos nas suas aulas regulares de acrobacia e de cama-elástica? Como você molda a sua aula em elementos técnicos e elementos artísticos? Você faz essa diferença?

AS - Primeiramente eu passo o movimento como ele pode ser feito na técnica, e depois a gente tenta fazer esse mesmo movimento de outras formas. Porque na arte, no circo, a gente... Eu não considero muito esse negócio de desconstrução de movimento. Eu prefiro falar “Eu construo o movimento de outra forma”. Eu já tenho o movimento, eu vou construir ele de outra forma e não desconstruir o que eu já tenho. Mas isso é uma opinião minha. Então a partir do momento que você já tem um movimento pronto aí sim você tem que saber fazer ele de outras formas. Não tem o certo e o errado, tem as formas de fazer ele.

AM - Você falou que você pede para os alunos experimentarem formas diferentes de executar o mesmo movimento. Que outros elementos criativos você costuma aplicar nas suas aulas?

AS - Ah não, à princípio quando tá perto de uma montagem de número, aí sim a gente começa a fazer outras partes de, tipo, coreografia mesmo. Em termos de movimento, de acrobacia, é fazer a construção de um movimento de uma forma diferente. Aí depois, numa construção de número, aí sim entra a outra parte, a parte de... por exemplo: acrobacia é muito ritmo, para mim, eu acho. Então eu gosto muito

de usar música. Então eu gosto muito tem tentem fazer alguma coisa na batida da música, no ritmo da música.

AM - Quando você, na Escola, acompanhava os processos de criação nas pesquisas dos alunos o que te chamava atenção?

AS - Ah cara, a gente que é de acrobacia, a gente é um pouco... Eu sou muito direto no que eu quero, no que eu quero fazer. Porque a acrobacia me ensinou a ser assim. Eu acho muito que algumas pesquisas se perdem no meio do caminho pela falta de objetivo que você tem. Às vezes você pesquisa muito e não chega a lugar nenhum. Eu acho que a pesquisa tem que ser um pouquinho mais centralizada no objetivo.

AM - O que você acha que falta nessa pesquisa, ou nesses processos?

AS - Na verdade, eu tava pensando agora, não é que falta, eu acho que o mundo tá assim, o mundo tá um mundo meio confuso. Eu vejo muito isso no movimento. Por exemplo, eu pergunto: “Como é que você faz tal movimento?” e a pessoa não sabe responder, é porque o movimento tá confuso na cabeça dela e vai sair confuso, não adianta. Em termos de pesquisa é a mesma coisa. Às vezes você quer pesquisar muito e não chega a lugar nenhum.

AM – Você acha que falta algum tipo de metodologia, sistema, pra que esses alunos e alunas se orientem de uma forma mais objetiva ou mais estruturada nesses processos?

AS - Eu acho, por exemplo, eu acho muito que essas orientações não podem ser muito livres porque, senão, gera essa falta de objetivo. Você abre tanto leque pra pessoa fazer a pesquisa que ela acaba se perdendo no meio, e você também se perde. Então, no meu ponto de vista, eu acho que esse tipo de pesquisa tem que ser fechando até você chegar onde você quer, e não ao contrário, abre o leque para depois você fechar.

AM - Na Escola, eu acho que isso não acontece apenas na Escola [Nacional] de Circo, mas acho que ali é um certo... reverbera um fato que acontece em outros lugares, as pessoas tendem a diferenciar técnica e arte. E aí a aula acaba virando um lugar de ou você treinar muito ou de você ficar só criando. Tem essa separação. Eu vejo que na sua aula você tenta misturar os dois elementos. Você percebe isso também?

AS – É, eu tento realmente, eu... A partir de um tempo no circo eu compreendi, eu mudei muito minha cabeça, de quando eu entrei do que eu sou agora. Eu compreendi essa parte, que não é só técnica porque aquilo ali é uma arte. Então você quando começa a aprender alguma coisa - tô falando da minha área, de acrobacia - para mim você tem que aprender ela artisticamente. Com ritmo, com uma ideia, por quê que seria, aonde vai levar. Então por isso que eu falo [que] um movimento pode ser feito de várias formas possíveis. Porque vai depender do que um coreógrafo pedir. “Ah, eu quero que você faça um mortal indo lá para trás”. Meu amigo, joga a cabeça que você vai pra trás. Mas a gente sabe que, tecnicamente, não se joga a cabeça. E tem muitos movimentos que são contra a técnica que a gente usa, que ele fica bonito. Um mortal esticado, acho tão bonito um mortal esticado bem seladinho, mas eu aprendi a não ser selado²²⁴, a ser retinho. Então eu mudei muito nesse aspecto. Eu sei que o movimento, como a gente está ensinando arte, ele tem que ser feito artisticamente e não tecnicamente só. Porque na verdade não tem uma técnica, são várias técnicas que a gente pode fazer.

AM - O que você acha dessa diferenciação tão acirrada que acontece com alguns alunos, e alguns professores também, de diferenciar tanto o que é técnico e o que é artístico? A arte é um conjunto de técnicas também, que tem que ter ensaiada, tem que ser treinada tanto quanto acrobacia. Eu sempre falo para os meus alunos que expressão se treina tanto quanto acrobacia. E parece que na Escola isso são coisas diferentes, são mundos separados, que não podem conviver no mesmo espaço, no mesmo momento. Você percebe isso ou não?

²²⁴ Selado, arqueado ou envergado é a posição corporal em que se realiza uma extensão da coluna.

AS - Eu considero muito é a criação do professor, como é que ele é. Ele vai dar a aula dele conforme o pensamento dele. Se é uma pessoa que é só técnica, não tem artístico, ou não seja uma pessoa artística, vai dar uma aula técnica. Eu não vejo problema nisso, eu acho que cada um vai ter a sua metodologia de ensinamento. Eu entendi que eu tô ensinando arte. Mesmo vindo do esporte, da técnica, eu entendi que o circo é lugar de arte. Não é só fazer. Fazer todo mundo faz. Como é que se faz é diferente. “Ah, eu queria fazer igual esse aqui que faz...”, então faz diferente, porque isso aqui ele já faz assim. [Esse] é um dos pensamentos. Tem gente que não tem esse pensamento. Não tá errado, não tá certo, são formas diferentes de se ensinar. Acho que tudo é válido. Por exemplo, se a pessoa tem o professor que é puro técnico vai pegar algum ponto que ele vai pegar uma pessoa artística e vai transformar a técnica, vai colocar a técnica dele artisticamente. Mas você já podia estar fazendo isso durante? Podia, mas isso aí eu acho que é de cada um, acho que a gente não pode... a gente tem que ser só honesto com a gente mesmo. O que que você faz? Eu ensino técnico? Eu ensino arte? A honestidade, pra gente, eu acho que é o mais importante. Eu acho que tá muito confuso isso. “Ah, porque o circo...” - eu vou entrar em outra história, nada a ver [RISOS] – “Porque o circo tem que... aí eu tenho que mandar uma mensagem...” Sei lá, gente. Eu acho que, por exemplo, a gente é entretenimento, né? Mandar mensagem é jornalista. É o meu ponto de vista. Se preocupa com tantas coisas e esquece a arte, a pura arte, o entretenimento, a essência.

AM – E o que é essência para você?

AS – Cara, é arte. O que a gente faz é arte. Circo é arte. Eu não gosto muito de... “Ah, o artista... ai, nossa, eu treino um número porque eu quero assim...” [FAZ TOM DE IRÔNICO]. Não tem “eu quero”, tem que ser para o público, tem que agradar o público. Eu penso, é uma opinião, isso é uma pura opinião. Eu acho que você tem que fazer uma coisa... Lógico, você vai acabar fazendo uma coisa que te satisfaz, pensando no público, porque é uma troca. Você agrada o público e eles vão te agradar em volta. Acontece muito de a gente ter uma criação muito “Ah, porque eu quero isso”, porque a gente sabe que tem gente que faz número para outro artista ver, e não para o público. É uma forma de pensar também. Mas eu acho que é a

essência do circo é entretenimento, a gente tem que entreter. Eu tenho que entrar uma lona de circo, de teatro, independente de onde esteja - porque para mim circo pode ser em qualquer lugar - independente disso, a pessoa tem que se entreter, tem que esquecer do mundo lá fora. Viver ali. Por isso que eu sou meio assim de “Ah, mandar mensagem, não sei que é...” porque às vezes não precisa, a pessoa não quer receber mensagem, ela quer só [se] entreter. Depende muito d’aonde onde você esteja. Eu acho que tá muito, tá exagerado essa história de mandar mensagem, de ser uma coisa... Tá muito... Como você perguntou, o que é... qual foi a pergunta mesmo?

AM – Qual é a essência?

AS - A essência, para mim, a essência é isso. A essência é: da onde a gente veio? Eu acho que a gente tá saindo d’onde veio. Eu, hoje em dia, eu vejo - hoje em dia não, já há um tempinho - eu vejo espetáculo circense sem palhaço [FAZ UMA EXPRESSÃO DE ESPANTO], sem uma perna-de-pau... sem circo! Se, circo, mais teatral... Ok, bacana, pode ser. Mas isso não é essência do que a gente faz, o que dá o nome circo.

AM - Eu vou insistir na pergunta: você conseguiria identificar alguns pontos de essência do circo?

AS – Bom, vamos lá. A essência tá no número. Um espetáculo circense é formado de números, de atos. Podem ser ligados ou não. A gente que é de circo, você vê um número que não tem nada muito de circo. Se preocupam tanto com outras coisas, se preocupam em mandar uma mensagem, em entrar no roteiro da proposta do espetáculo. Às vezes a pessoa tem que falar de tal coisa porque estão pedindo para se falar. OK, tudo bem. Mas nem sempre é assim. Às vezes você vê números que o que você escuta e o que você vê não combinam. Isso eu vejo, essa falta de entretenimento, a preocupação em entreter.

AM - Você acha então que um dos pontos de essência do circo é o movimento, é o movimento circense, é o truque?

AS – Com certeza. O virtuosismo... Eu acho que em termos de movimento você não pode fazer uma coisa com que a pessoa que tá vendo sinta medo de fazer. Você tem que fazer alguma coisa que a pessoa tenha vontade de fazer.

AM - Você diz o público ou o artista?

AS - O público. Por exemplo: eu nunca fiz nada pra outro artista. Quando eu crio alguma coisa eu me preocupo em entender como é que essa movimentação vai ser vista. “Ah, mas para artista assim é bem melhor...” Mas para o público não é. Então não adianta fazer dessa forma. Eu acho que o público tá ficando um pouquinho meio de lado nessa história toda.

AM – Na Escola [Nacional de Circo] a gente pegou algumas turmas diferentes, alguns alunos com características diferentes. Você já experimentou nas suas aulas alguém, ou alguma turma específica, que tinha alguma reação contra quando você tentava aplicar algum exercício de criação? A pessoa só queria treinar, pra aquela pessoa era mais importante ter mais repertório, o movimento mais difícil, e a criação ficava em segundo plano?

AS - Quando eu começo a dar aula para uma turma, você tem que ver como é que são as pessoas. Porque são pessoas são todas diferentes, não adianta. Por mais que eu tenha a minha metodologia, eu vou ter que saber como é que eu vou passar para essa pessoa para ela fazer o que eu quero. Eu nunca exigi nada. Uma coisa que eu não gosto, eu acho que é por causa da minha idade, é esse negócio da área de conforto. Eu nunca deixo meus alunos saírem da área de conforto. Porque é confortável, aí eles vão acabar fazendo o que eu peço. Eu já passei por isso. Eu já fiz dança – olha, fui dançarino! [FAZ UMA EXPRESSÃO IRÔNICA]. Eu me sentia, no começo, eu me sentia muito incomodado com certas coisas. E, com o tempo, que esse desconforto foi indo embora, eu comecei a fazer melhor. Então eu já tento fazer com que [o aluno] faça confortavelmente desde o início.

AM - Você percebe nas pesquisas que você acompanha ou nos números que você vê na Escola, ou mesmo fora da Escola, você consegue ver alguma distância entre o que o artista queria expressar o que está em cena?

AS - É muito estranho quando você chega pra um artista e pergunta “O que você quis dizer?” Porque ele não disse, entendeu? Eu sou uma pessoa muito, muito, muito curta nesse sentido, eu gosto de coisas fáceis de entender. Porque, às vezes, a mensagem é tão - mensagem, eu falei de mensagem... – às vezes a mensagem é tão profunda que ninguém entende. O artista não consegue dizer. Eu acho que tem que ser simples, numa linguagem simples. Você quer mandar uma mensagem? Seja simples, não inventa muito para mandar mensagem.

AM – E o que você acha que falta nesses trabalhos para que essa mensagem, ou para o que a pessoa quer comunicar, aconteça? Especificamente no circo a gente tem algumas dificuldades a mais que as outras artes. A gente lida com o risco, e isso por si só já é um elemento que interfere muito na nossa performance. Que outras coisas que você percebe que faltam nas performances desses artistas para que eles talvez conseguissem atingir aquilo que eles estão pretendendo?

AS - O principal que eu acho que falta é a essa preocupação com quem vai ver o que ele está criando. Às vezes eu gosto de criar uma coisa que a pessoa de tal forma que a pessoa que tá vendo, ou duas, cada um vai tirar sua conclusão. Às vezes você quer mandar uma... quer fazer com que a pessoa entenda o que você quer dizer de uma forma que não ficou nem clara para você e nem para ele. Então eu prefiro deixar a pessoa interpretar. Às vezes essa interpretação não se passa para o público. Não tem a preocupação de... Por exemplo, eu vejo muito hoje em dia eu - me enrolei um pouquinho [RISOS] - hoje em dia eu vejo muito... Nenhuma preocupação com música. Nenhuma! Nenhuma! Isso eu acho tão, tão... Eu fico incomodado porque, às vezes, eu vejo que a música tá falando uma coisa e o artista, ali, tá falando outra que não tem nada a ver com a história. Eu acho que você tem que ter essa preocupação com... Se você quer colocar uma música cantada tem que seguir o que a letra fala. Senão não tem nexo. A pessoa fica confusa porque ela escuta uma coisa e vê outra. Eu acho que em termos de figurino, mesma coisa. Acho que você tem que unir tudo: é música, é a partitura de movimento que você vai fazer conforme a música, o figurino conforme a música. Hoje em dia eu vejo vários números que nada tem a ver com nada. É puro... E engraçado, porque criticam tanto

o tradicional, o clássico, porque acaba sendo uma coisa clássica, uma música não clássica, um figurino estranho... Então fica uma coisa perdida. Eu vejo muitos números assim, que no meio do número você fica “Poxa, não vai acabar?” “Nossa, isso é ruim”. Eu gosto de fazer número, de criar um número que a pessoa fale assim: “Poxa, já acabou!?”. Que fica aquela vontade, não a vontade de encheu o saco, de ficar vendo... eu vejo muito isso hoje em dia, eu vejo muito esse aspecto de você não ter a preocupação... pô, um número individual de cinco minutos eu acho muito! Porque em algum momento você vai entrar numa de mesmice, um número grande desse. Mas, às vezes, é feito assim pela necessidade. Muita coisa eu considero também, isso tudo acontece pelo mercado. Um número de três minutos você não consegue trabalho, também tem essa parte.

AM – Voltando às aulas, você acha que as aulas são um lugar mais de treinar ou mais de ensaiar?

AS - Atleta treina, artista ensaia.

AM - Mas você não acha curioso que todos os nossos alunos falam treinar? Eu vou treinar minha espacata, eu vou treinar meu salto mortal, eu vou treinar... Eles usam muito treino, virou meio que lugar comum esse termo, ainda que a gente associe mais ao esporte.

AS - Ou então você pode falar também, eu pensei agora, então você pode falar eu treino, e na hora da concepção do número você ensaia. Também pode ser. Mas acho também isso tudo é muito questão da modernidade que a gente está hoje em dia, esse negócio de treinamento. Na minha área, que é acrobacia, você vê muito hoje em dia ex-atleta e não pessoas que não foram atletas que fazem acrobacias. E esse público, esse pessoal que vem não do esporte ele acaba vendo o pessoal é do esporte, porque esse pessoal é que trabalha mais. Por exemplo em termo de trampolinistas, existe bastante trampolinistas no circo. E é esse pessoal que é visto. Então você dificilmente vê um artista que é de família circense, então pode ser por isso esse negócio de treino e ensaio.

AM - Você não acha que essa ideia de treino, que ficou tão forte nos alunos, talvez tenha alguma influência na maneira como eles aprendem, na maneira como eles vão criar os números deles?

AS – Não, acho que não. Acho que a palavra treinar, ensaiar, acho que isso não influencia na montagem de concepção de número. Em termos de acrobacia você só consegue ensaiar na hora de montar mesmo, o número, em termos de acrobacia. Até então, você vai pegar, vai treinar um movimento, vai fazer esse movimento. Aí quando você vai colocar ele artisticamente em cena aí você começa a ensaiar como é que você faz isso. Aí que vem a arte. Em acrobacia a gente pode - pode.. [EM TOM DE “TALVEZ”] – ter essa mentalidade de primeiro aprender a fazer, e depois fazer de outras formas. Então aí você já pode até falar treinamento e ensaio.

AM - Agora fala um pouquinho de você: você trabalha com comicidade, e você trabalhou muito tempo com comicidade, por exemplo, na cama-elástica, que é um aparelho difícil de agregar outros elementos - ainda mais pra quem veio do esporte, que está acostumado à regras tão rígidas de execução, e o trampolim é um aparelho de risco que talvez não permita grandes variações de movimento. Ou pra que isso aconteça a pessoa tem que ter um amplo repertório e uma técnica muito bem sedimentada para poder criar variações. Como foi pra você fazer esse processo de criação na cama-elástica, e que elementos você usava para performar essa comicidade?

AS - Quando eu comecei a colocar minha técnica na arte, pra mim... Por exemplo, eu já tinha técnica. Então quando você tem alguma coisa já - e outra coisa também muito importante, você tem que ter um... não sei se é talento que a gente pode chamar... você tem que ter um gosto por isso. Eu não sabia que eu tinha por comicidade. Eu fui descobrindo isso. Mas a minha técnica também me ajudou a descobrir isso. Foi o que a gente falou, eu já tinha a essência do movimento, que é o movimento, aí eu fui criando a parte artística da história. Quando a gente cria o mesmo tempo é complicado. Pra mim não teve muita diferença de... Como é que eu posso dizer... Quando eu colocava a parte cômica, eu colocava só arte no que eu já tinha.

AM – Mas como você colocar essa arte? Que recursos você acionava para isso?

AS – Eu, por ser atleta - porque atleta trabalha com corpo, né? -, eu optei, no meu caso, eu optei por usar o meu corpo na comicidade. Por exemplo: eu sou uma pessoa tímida, não gosto de falar. Então eu resolvi falar com meu corpo. Eu usei essa ferramenta no que eu já tinha. Eu não posso dizer que era um defeito, pode até ser, pra palhaço, né? Mas aí, por exemplo, eu adotei o Tony Soirée²²⁵. O Tony Soirée já tem essa característica mais parecida com que eu fazia, e não o palhaço de esquete que fala - já era bem diferente, aí eu teria que trabalhar bem mais. Isso é uma coisa que eu gostaria de falar: OK, tudo bem, palhaço não se ensina, mas palhaço se aperfeiçoa. Eu acho que tudo é questão de técnica.

AM – Palhaço se treina também?

AS – Palhaço se treina não. Mas palhaço pode... eu não falo em cena porque eu nunca aprendi a falar. Eu acho que minha voz não é engraçada, eu não sei... Se eu tivesse feito cursos a respeito disso poderia ser diferente.

AM – Eu queria insistir um pouco mais nada nesse ponto dos recursos que você utiliza na sua performance acrobática. Porque alguns recursos que são, por exemplo, mais comuns na dança como alguns tipos de composição coreográfica, ou no teatro que é usar imagem, usa memória emotiva e tal, esses recursos são difíceis de usar no circo algumas vezes. Você não tem tempo durante um duplo esticado de pensar em outras coisas. Que recursos de você usa na sua performance? O que você acessa pra atingir aquela expressividade que que você tá querendo entregar?

AS - Em termos de movimento, no que a gente tá falando, eu tenho na minha cabeça o seguinte: o movimento você pode mexer no início e no final. Durante é o

²²⁵ Palhaço que trabalha em reprises circenses. Pode participar de números diversos, dando contraponto cômico com seu modo jocoso de realizar as acrobacias (às quais domina ao ponto de poder reelaborá-las). Faz complemento com o clown.

movimento, não tem como. Ou eu mudo como é que eu começo, ou eu mudo como é que eu termino. Mas por exemplo, vamos lá, um duplo esticado, no meio é um duplo esticado, eu tenho que girar duas vezes esticado. Como é que eu comecei e como é que eu vou terminar, aí sim eu posso colocar o artístico na história. É o que a gente faz na cascata. Na cascata a gente tem noção do que vai fazer. A cascata não é feita... você não machuca, não é feita sem esse cálculo. Eu tenho esse movimento, como é que eu faço ele na cascata? Ou eu mudo no início, ou mudo no final. Agora o movimento ele não pode não ter. Eu uso muito muito essa ideia, de se eu quero fazer cascatas, eu tenho que saber como é que eu vou cair, e d'aonde que eu venho e como é que eu termino. Aí que é o mais importante pra evitar qualquer tipo de problema - porque às vezes tem...

AM - Falando um pouco de um modo mais amplo na formação dos artistas, a formação em escola. O que você acha que as instituições, de modo geral, elas têm de bom e de ruim na formação? A gente tá falando sobre algumas dificuldades que às vezes a gente encontra em números que a gente vê ou nos processos de criação de alguns alunos e alunas. Você consegue identificar algumas dificuldades mais recorrentes nesses processos?

AS - Uma coisa que eu... Isso é bem nítido para mim, é essa falta de clareza quando você termina um processo, um curso. O quê que você é? O que você vai fazer com o que você aprendeu? Você vai ser artista? Você vai ser professor? Você não vai ser nada? Porque às vezes também acontece isso. Eu acho que o problema que acontece muito é isso. Você não sabe. Às vezes você vê uma pessoa que se formou, e ela se formou em quê? Aí ela tá dando aula. Mas calma aí: pra ter aula, a gente sabe que é um processo de ensino diferente. Pra você ser professor, você ensina de uma forma, pra você ser artista ensina de outra. Pra você ser só uma pessoa que vai administrar tudo, também tem outro tipo de ensinamento. Eu só acho que tem que ter clareza nas coisas. E, de novo, eu toco no assunto: na sinceridade, na honestidade com você mesmo. O quê que eu tô querendo? O que eu tô fazendo aqui? Pra que eu tô aqui? Porque às vezes a gente vê - o que eu não acho... eu acho muito interessante uma pessoa que queira aprender tudo. Tem uma pessoa que só quer aprender uma coisa. Isso aí depende muito do que você... Não do que você vai ensinar, mas do que a pessoa quer aprender. Por exemplo, eu gosto muito

de ensinar durante minhas aulas a parte de segurança, como se segura um movimento, porque eu sei que acaba caindo numa de dar aula. Entendeu? Acaba nessa história. Eu sei que tem bastante gente que nem vira artista, vira professor. Mas isso tem que ser assumido. “Ó, quero aprender como é que dá a segurança”. “Como é que faz uma lonja?”, “Como é que lonjeia²²⁶ alguém?” - lonjeia? Nem sei se existe esse verbo, lonjear [RISOS], nem sei se existe. O que eu vejo muito, vou ser bem sincero, o que eu vejo muito é a cabeça confusa. Você às vezes quer pegar muita coisa, mas você não tem... Sei lá, você não tem uma reta. Você quer ir pra tantos caminhos, que pra fazer isso, é um outro tipo de... a gente sabe muito bem. Na nossa – na nossa não, eu sou bem mais velho do que tu - Na época você via muito mais artistas generalizados, aqueles artistas que fazem mais de uma coisa, dos que os especialistas. Deu pra captar mais um pouquinho? Não que seja errado, não que seja errado, é uma opção, é uma opção. Mas você sabe que quanto mais ferramenta você tiver para vender, mais vão comprar de você.

AM - Voltando aos processos de criação e os números que a gente vê, tanto na Escola quanto no mercado, você consegue identificar algumas dificuldades mais recorrentes?

AS - Tem uma que é muito, muito nítida, é não saber ouvir música, não saber seguir a música. Isso é uma que me incomoda muito, em termos de não tem a preocupação de colocar uma música – às vezes você vê que é só “Aperta *play* e eu faço”. Isso eu não acho legal. Eu gosto, por exemplo, de criar em cima da música. Porque a música já te dá deixas. Olha, tem esse momento aqui que é um momento forte, esse momento já não é tão forte. Eu gosto assim, tem gente que cria diferente, cria o número e depois vai atrás de música. Eu acho muito mais fácil pegar uma música primeiro e depois colocar o que eu quero na música. Porque a música já vai me dar várias deixas do que eu quero fazer. Isso me incomoda muito, a falta de preocupação com a audição do público.

²²⁶ Lonja é um sistema de segurança utilizado em aulas de diversas modalidades circenses. Consiste em um cinto com um ou duas cordas que passam por roldanas e são manuseadas pelo/a professor/a. Pode ser utilizada para auxiliar na realização de um movimento ou para evitar que a pessoa caia. Lonjar é o ato de fazer a segurança para alguém por meio da lonja.

AM – E tem mais alguma outra coisa que você identifica?

AS - Eu posso falar da tua área?

AM - Pode!

AS - O aéreos eu vejo que muitos, são muitos, tem outros que não são assim, mas são muitos, que hoje em dia fazem uma coisa no chão e faz o aéreos e no aéreos, acaba o artístico. Eu não sei porquê. Você que é dessa área deve...

AM - Você acha que não tem uma ligação entre o que a pessoa faz no chão e o que a pessoa faz no aparelho?

AS – Não, não. O pessoal do aéreos adora entrar olhando pro aparelho. Isso aí já virou uma marquinha. Sabe aquela entrada que vem olhando pro trapézio, ou então pra lira, pra faixa. Isso que é engraçado, porque isso é uma coisa clássica, essas entradas assim. Aí que tá a confusão na mente de todo mundo. As pessoas não têm ideia do que querem às vezes. Se querem. Eu acabei de ficar confuso na minha falta [RISOS].

AM - Então tem uma questão de audição, de composição em cima de música; e uma questão, por exemplo, de uma certa coerência entre células do número – tipo no aéreos, a célula do chão que não conversa, que não é coerente com a célula que é feita no aparelho.

AS – Você tinha que falar por mim, você fala tão bonito [RISOS].

AM - Tem mais alguma coisa que você percebe?

AS – O figurino... Porque são coisas que... Bom, vamos lá: música; o ato em si, os movimentos; e o figurino. Isso compõe o número. A iluminação depende, nem tanto, porque às vezes tem às vezes não tem. Às vezes tem, mas isso é o de menos. Agora essas três coisas que eu falei, a música, a movimentação e o figurino têm que interagir um com o outro, os três. Às vezes não têm essa interação. Isso me

incomoda muito. Você vê um figurino às vezes nada a ver com a história. Ou então um figurino que não ajuda na movimentação. Um exemplo, vamos lá: preto. As pessoas adoram usar preto mas esquecem, por exemplo, se tem um fundo preto o movimento vai sumir. Não tem essa coisa, essa preocupação de “Como é que vão me ver?”. “Ah, mas eu gosto disso porque aparece minha barriguinha”. Às vezes a barriguinha é bonita mas não tem nada a ver mostrar a barriguinha ali. Essas três coisas, se estiverem interagindo, acho muito legal. Porque isso que é arte, isso é a composição do número. Às vezes você vê uma música que fala, sei lá, de amor e a pessoa em cena triste. Essa confusão de lento e tristeza. Uma coisa é lenta, e é bonito. Nunca se fala do amor como uma coisa triste. O amor é bonito, eu acho pelo menos. E a pessoa tem uma música bonita e tá tendo atitudes ao contrário. Que ela tem depressão – que, hoje em dia, a juventude adora falar... não se cabe falar isso [RISOS], que a juventude adora ser triste. Por exemplo, uma coisa muito legal que eu pensei agora: você não vê muitos números alegres. Não vê. Você vê muita coisa... Tá, é a proposta, mas poxa, podia ter um pouquinho de alegria também, né? Podia ter umas coisas para cima, é difícil você ver.

AM - Você acha que nesses casos que você tá citando tem uma relação entre a escolha de repertório e o tema, a mensagem ou o que a pessoa quer dizer? Você acha que essas escolhas elas são feitas adequadamente de um modo geral?

AS - Na verdade, na maioria das vezes a escolha é feita pela necessidade. Eu vejo muitos números que vão acompanhando o que acontece no mundo. Daqui a pouco vai estar cheio de número falando de covid, do que aconteceu. Isso não tem problema ter. Agora, tem que ser bem feito, né? Tem que ser coerente. As coisas têm que ser correntes. Eu gosto muito de coerência nas coisas. Mas porque eu tô fazendo esse movimento se ele não tem nada a ver? Deixa eu falar um exemplo, assim, sei lá, um número de báscula. Você tem que seguir uma coerência de movimentos. Eu não vou colocar um triplo mortal antes de um mortalzinho. Não tem coerência, não tem uma lógica. Lógica é uma palavra muito importante que eu não vejo muito lógica das coisas em certos números. Então você vê um número, sei lá, de alguma coisa, que não tem essas lógicas, tendo essa preocupação.

AM - No caso você deu o exemplo da balança. Você tá dando uma lógica de crescimento de dificuldade. Então, assim, a gente coloca um mortal simples antes diante de um triplo. Você não colocaria uma double-double²²⁷ antes de um duplo esticado...

AS – Em termos de movimentação, aí é coisa é de movimentação, não vai ter... Engraçado, você falou uma coisa e eu pensei em outra agora. É porque essa lógica ela não é para o público, ela é uma lógica pra quem entende.

AM - Essa construção que eu acho interessante, porque a gente sabe que uma double-double é mais difícil do que um duplo esticado.

AS – Mas o duplo esticado é muito mais bonito.

AM - E aí você não acha que, de repente, o número não poderia terminar com um duplo esticado bem feito, super envergadinho²²⁸, bonito, mesmo que ele seja mais simples?

AS – Ou então mesmo numa concepção do número, eu gosto muito de conquistar logo de início o público. Se você conquista o público, depois você pode ir levando porque você já tem ele na mão. Por exemplo, eu fico muito assim quando você põe o melhor movimento por último. Porque às vezes o número já tá tão chato, porque não vai, sabe... Esse último movimento... A pessoa já queria tanto que o número acabasse logo que não vai ter o que a gente espera. Eu acho que não é nem só em movimentos, no aéreos também, qualquer tipo de número. Acho que você tem que conquistar de começo. Porque a gente sabe que tem uma hora que a gente faz um [FAZ UMA RESPIRAÇÃO] deixa eu respirar. quando você conquistou o público, você pode dar essa respirada tranquilo. Agora se você não conquistou ainda, você não pode respirar. Entendeu? Por isso que eu gosto de dar um impacto logo de começo. É aquele negócio “Pô, caraca! Que que é isso?” Do que ficar assim... E aí no final... acabou! [EM TOM DE DESÂNIMO].

²²⁷ Duplo mortal com dupla pirueta.

²²⁸ Posição corporal em que há uma extensão (arqueamento) da coluna, acompanhada das pernas

AM – E como é que você trabalha a seleção de repertório nos números que você cria, que você orienta? Porque tem duas questões que a gente sempre se esbara: uma são movimentos que, às vezes, o artista ou o aluno não domina mas ele quer botar; e outra é que, às vezes, aquele movimento que ele tá querendo utilizar, por qualquer razão, não tem muito a ver com aquilo que ele está construindo. Como é que você trabalha essa orientação de seleção de repertório?

AS – Ah, eu sou muito caxias, eu não deixo não [RISOS]. Se eu vejo que não vai agradar - porque, na verdade, cada um tem sua visão de uma situação -, mas se eu, por exemplo, eu tô orientando, aí vai ser a minha visão. Se você estiver orientando, vai ter a sua visão. Eu tô falando na minha. Mesma coisa se você dirige o espetáculo, você tem a tua visão do espetáculo. Vai ter outra pessoa, se dirigisse o mesmo espetáculo, tem outra visão. Eu, particularmente, eu conduzo a pessoa a entender “Pô, não tem lógica isso, não tem!”. “Ah, mas esse é o movimento que eu quero!”, mas não agrada, não tem nexos, não tem nada. Eu faço tudo pra pessoa não fazer. Faço mesmo. Porque eu acho que vai ser prejudicado. Se eu prego que você tem que ter o cuidado com quem tá vendo, não pode ser uma coisa pessoal. “Ah, mas isso eu sempre quis fazer na minha vida!”, mas não fica legal. Vai acabar você estragando o por uma coisa pessoal. Você faz um bolo de chocolate e aí põe, lá no final, uma frutinha que só você gosta. Estragou o bolo.

AM – E agora falando de modo mais amplo: eu, particularmente, tendo a perceber que existe muito essa diferenciação, nos alunos e nos professores, de elementos técnicos e elementos artísticos. Acho que tem uma certa desassociação entre isso, e as aulas viram meio que um lugar de embate. Os alunos querem treinar muito e ensaiar pouco. Alguns professores também tendem a priorizar o trabalho sobre o repertório, e não ter elementos criativos. Você acha que as escolas, enquanto instituição, elas também tendem a fazer esse tipo de divisão? Elas tendem a estimular esse tipo de dicotomia, de dualidade?

AS – Não, eu vejo lugar que, realmente, tem essa diferença. Tanto que quando acaba tudo e agora vamos fazer a festa de final de ano, aí entra uma outra pessoa para fazer a parte artística. Isso é uma coisa que também não é estimulada no professor. Às vezes não é pedido essa parte. Você sabe que, às vezes, a gente só tem que ensinar técnica e outra pessoa vai pegar a parte artística. Também rola uma orientação nesse aspecto. Eu vejo que não. Eu vejo que, como a gente está ensinando uma arte, a gente tem que pegar a parte artística também. Meu ponto de vista. Mas às vezes a gente, como professor, a gente já tem essa orientação: “Olha, no final vai ter um diretor que vai vir e vai fazer o espetáculo, vocês já montaram toda a parte de vocês que é a técnica. Isso também acontece.

AM – Você acha então que as escolas tendem a colocar os professores mais como treinadores do que como professores de artes ou professores de circo?

AS - Tem sim. Já tem essa... Que também é um ponto de vista, né? Não tô crucificando, falando que é errado, é um ponto de vista. Se você pega uma pessoa e não tem um professor, e esse professor não tem a instrução artística, também não vai adiantar. Também é querer forçar uma barra desnecessária. Pra você fazer isso, o professor também tem que ter um certo conhecimento artístico da história - que eu só peguei depois também. No começo era só técnica, eu era de ginástica. A parte artística veio quando eu comecei a ser artista. Aí eu comecei a entender. Aí eu já mudei minha forma de ensinar, pensando nessa parte. Se você não tem uma orientação, não tem um preparo, também não adianta você querer dar um professor que sabe técnica mas ele também vai ter que dar a parte artística da história. É aquele negócio, são especialistas. Tem especialista no artístico, são diretores, [esse] pessoal todo, e os técnicos. A realidade também é essa.

AM – Mas você se colocaria em que lugar nessa...

AS - Já fui técnico, hoje em dia sou educador. É engraçado, eu me considero mais um educador. Eu tento educar... Cara, pra mim não adianta ser um bom artista, também tem que ser uma boa pessoa. Eu sigo isso. E nisso tudo eu consigo mesclar a técnica, o artístico... Mas isso eu levei um tempinho para entender, essa parte. Não adianta você formar um artista tecnicamente perfeito, mas ele... morre ali o

assunto. Eu não gosto disso. E a gente sabe muito bem, por exemplo – eu sei muito bem disso – que, às vezes, você aprende muito é depois. Eu gosto de falar, por exemplo, eu gosto de deixar os alunos que passam por mim preparados para aprender. Entendeu? Preparados para aprender. Isso é o mais importante. Porque a gente sabe que com tempo... É igual número. O número começa de uma forma. Conforme a repetição dele, ele vai ficando melhor. Não adianta. Se você deixa um aluno sair da sua mão prontinho para aprender, a gente sabe que a vida vai ensinar. Se ele é uma boa pessoa, se ele sabe ouvir uma música, tem essas coerências na cabeça, é mais fácil. Se ele sabe entender que vai ter diretor que é um diretor que é mais enérgico, tem outro diretor que é mais mole, se ele sabe lidar com isso também é muito importante. Eu tento sempre passar nas minhas aulas isso tudo. Essa vivência, essa experiência de entendimento que eu levei muito tempo [pra entender], porque isso vai ser importante pra vida dele. Não adianta ser um bom acrobata se não é uma boa pessoa, não é uma pessoa que saiba pensar racionalmente.

AM – Voltando a você agora, pra gente começar a fechar, eu queria saber que o de atleta tem o seu palhaço? O que da experiência de atleta você leva para o seu palhaço?

AS – Nossa, você me fez uma pergunta agora que eu até... Às vezes a parada é mais simples, mas eu nunca pensei nisso... uma coisa que do esporte que eu uso no meu palhaço é essa certeza: ou eu vou ou eu não vou. Eu nunca vou pra uma esquete sem saber o que eu vou fazer. Outro dia eu vi uma fala que eu acho muito interessante: a palavra tentar ela é só verbo. Ela não é uma ação. Ou você faz, ou você não faz. O tentar é verbo. Eu sigo, eu tento seguir muito isso. Quando eu faço alguma coisa em cena eu não tento fazer, eu faço - ou então nem entro para fazer. É meio grosseiro. Isso, em termos de atleta, é muito... Eu nunca, quando era atleta, falava assim: “Ah, vou tentar fazer tal movimento em competição”. Não, eu vou fazer ou eu não vou. Isso eu levo muito da época que eu era atleta, essa... Como é que eu posso falar... Essa rigidez desse raciocínio lógico das coisas. Essa sinceridade. “Ah, por que que você não fez?”, “Ah, eu tentei fazer...” Não, mentira. Você não fez, você tentou. Tentar não é uma ação, tentar é verbo. Tentar às vezes é uma desculpa. Nossa, foi muito... Nada a ver com o a tua pergunta agora [RISOS]

AM – Não, teve sim, super respondeu...

AS – Tentar, tentar pra mim não...

AM – Tentar não dá certeza

AS - Você tem uma caneta aí? Pega a caneta aí. [ALEX MOSTRA UMA CANETA]. Tenta colocar ela na mesa [ALEX A COLOCA NA MESA]. Pega a caneta [ALEX MOSTRA A CANETA NOVAMENTE]. Tenta colocar na mesa [ALEX A COLOCA NA MESA]. Você não tá me entendendo não? [RISOS] Pega a caneta. Você tá colocando ela na mesa, entendeu? Você tá colocando ela na mesa. Tentar, ela vai ficar na tua mão. Ou você põe, ou você não põe. Qual é a ação do tentar? Não tem essa ação. Ou você assume: ou você colocou – porque, no caso, você colocou. Você não tentou colocar ela na mesa, você colocou ela na mesa. Você fez uma ação. Eu perguntava, eu pedia pra tentar. Tentar você não podia fazer nada. Quer dizer, você não ia colocar, que é ação. Então esse tentar que eu falo que não é nada, é verbo.

AM - Tentar tem um momento de hesitação que não cabe na acrobacia.

AS – Não, não cabe. Não é ação. Ou você não faz... “Ah, eu tentei fazer...” Mentira, você não fez, você não tentou, porque tentar... Eu vou falar de novo: tentar é verbo só. A ação é conseguir ou não. Nossa, nada a ver, apaga essa parte [RISOS] .

AM – Souto, é isso. Obrigado.

AS - Espero que não tenha falado muita besteira.

AM – Não, foi ótimo.

AS – Porque senão eu poderia ficar Mudinho²²⁹, né? Adoro falar nada [RISOS]. tá bom?

²²⁹ Mudinho é o nome do palhaço de Souto.

ENTREVISTA COM PIRAJÁ BASTOS

(realizada por Alex Machado e Rafael Gonçalves na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha em julho de 2017 e dezembro de 2018)

Parte 1²³⁰

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BJkbX7vKHc0&t=4s>

Rafael Gonçalves: Pirajá, queria saber como eram os treinos de vocês?

PB: As nossas aulas?

RG: É

PB: As nossas aulas era a coisa mais gostosa, só que era umas aulas mais enérgica. Porque naquela época, pai, os pais, chefe de família, eles davam um beliscãozinho na perna, um tapinha na bunda, um cascuduzinho na cabeça, entende? Porque a gente era criança, então levava o caso assim mais à vontade, mais na brincadeira, começava a brincar o irmão com outro... e saía daquele roteiro. Então pra não sair daquele roteiro o velho chamava a atenção.

RG: E era muito diferente dos treinos de agora?

PB: Ah, não resta dúvida! Modificou para caramba!

RG: Era diferente como?

PB: Nós, naquela época,... foi o que aconteceu com a Escola Nacional de Circo no começo. [Edson] Silva foi cobaia do meu pai. Porque quando inaugurou a Escola, veio 15 professores na faixa etária de 60 a 70 anos. Cada professor desse largou a sua família no interior para vir para Escola. O Luiz Olimecha, quando montou o

²³⁰ Por questões de armazenamento na mídia original, as entrevistas, realizadas ao longo de duas semanas, foram divididas em diferentes arquivos independente dos dias de gravação.

circo²³¹, ele falou assim: "estou fazendo o circo para não perder a essência circense". Certo? Então ele não podia trazer ginástica olímpica, não podia trazer teatro, capoeira, ele tinha que trazer o fino do circo. O que que ele fez? Ele viajou pelo Brasil afora, e cada família tradicional ele foi trazendo o chefe da família. Como veio meu pai, veio a Delisier, veio o tio Frank Azevedo, veio o Robby Rethy, veio a família do Queirolo, veio o Edwar Ozon, então ele fez uma seleção de só jogadores da faixa etária de 70 anos. Pra não perder a essência circense.

Aí com o decorrer do tempo, foi que o Silva passou a ser monitor, o Alex [Machado] [APONTA PARA ALEX] passou a ser professor... Então foi fazendo JÁ uma seleção dos alunos [que] primeiro passaram por aqui, com currículo bom. Porque não podia chegar aqui pegar qualquer um para ser professor. Aí, se perguntarem: "Quem foi o Alex?" "O Alex fez trapézio com o Latur, fez isso, fez aquilo, ótimo! Tem currículo lá fora, já trabalhou em circo, já tem base! Já sabe o que que é uma corda, já sabe o que é uma palomba²³²..." Quer dizer, tá mais para circo. Então esse foi adotado aqui. E daqui para frente vai ser assim, meu filho! Porque os velhos vão... vai sumir. Você acha que um circo como os irmãos Stevanowitch, que tem o Márcio e o outro menino, Marlon, tem uma empresa que só cavalo mecânico, Mercedes Scania, tem uns 40 carros que dá para montar uma empresa de transporte. Eles faturam na praça de alimentação, num sábado, uns quatro espetáculos no domingo, uns R\$50.000,00, R\$60.000,00. Tem a família que trabalha para eles, os netos, os bisnetos, os filhos... Você acha que ele vai sair lá do circo dele para vir dar aula na Escola Nacional de Circo para ganhar R\$ 2.500,00? Jamais vai fazer isso. Tô certo? Ele não vai largar empresa dele. Agora, para nós aqui, para esse aqui [APONTA PARA ALEX], ele ainda veio cedo demais, porque ele podia aproveitar muito tempo lá fora ainda... O Silva perdeu muita lá fora, podia ter trabalhado... Porque aqui, meu filho, é de 50 anos para frente. Pra dar sua aula calmamente, passando para os alunos...

²³¹ Refere-se à Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

²³² Palomba é a costura ou amarrações para unir as pernas (partes) da lona. Termo também utilizado na náutica, de onde vêm muitas das práticas e materiais circenses.

Agora não é qualquer um que tem mérito, que tem bala na agulha como esse [APONTA PARA ALEX] - não é porque estou na presença dele - como a Bruma²³³ mesmo, que pegou meu pai como professor... porque o mais, daqui para frente, eles é que vão comandar isso, ter mais pulso firme. Porque vai começar a aparecer, o quê? Figurino, coreografia... e a técnica, cada vez mais, se a gente não estiver fazendo força pra ela apurar, vai acabar cada vez mais. Porque eles estão misturando as coisas. Estão misturando teatro, com figurino... e a técnica circense tá diminuindo. A gente [APONTA PARA ALEX E PARA SI] é que tem que exigir isso! O aluno chega: "Poxa, Pirajá!". Mas tem que fazer, eu filho! Você sai lá de sua terra, manda um vídeo para cá, vem ganhando um ordenado para se tornar artista, e você vem jogando três claves e vai voltar a jogar três claves? Não, você tem que sair jogando seis, sete claves. Aqui é uma escola, gente, uma escola federal! Que tem estudo! Eu pergunto a você [PARA ALEX]: você pegou na escola, em matéria de sala, de aparelho, o que tem hoje? De jeito nenhum! Eu e Silva "remendava" a rede de cama elástica pra poder ensinar o aluno.

RG: Em relação à estrutura, hoje é melhor?

PB: Hoje temos sala de musculação, nós temos preparadores físicos, nós temos tudo. Então tem que exigir esse pessoal. Certo? Não tô errado!

RG: Mas o que é diferente de hoje para sua época, no treinamento?

PB: O treinamento... Aqui é uma escola: Então cada aluno vai pra sua aula, pra sua sala de aula - cada um tem seu canto para dar sua aula... E antigamente não. Antigamente a gente morava no fundo do circo. Era uma colônia, cheia de trailer, cheia de barraca de campanha - essa barraca de exército -, cada um no seu cantinho, [com] sua família - pai, mãe e os filhos; pai, mãe e os filhos. Então cada um se especializava em uma coisa. Por exemplo, a minha família, Azevedo, foi acrobacia, arame e paradas. Os Temperani foi bicicleta, globo da morte e voos.

²³³ Bruma Saboya, artista formada pela ENCLO e professora na instituição.

Então cada família tinha... Outros já eram malabaristas - a família do Teco²³⁴, os quatro irmãos, malabaristas.

Então que acontece: de manhã cedo a gente tomava nosso café, ir pro picadeiro, cada um respeitava o horário, meu pai ensaiava de manhã cedo, cedinho, [acrobacia de] solo... Por incrível que pareça, cinco irmãos, eu o mais velho, a gente fazia o nosso aquecimento e alongamento dez voltas correndo em volta do circo. A primeira coisa que a gente fazia: cada um pegava um balde, uma caneca, e punha na arquibancada com água.

Cada um tinha seu balde com água e o caneco. Aí a gente entrava no circo depois do café, meu pai fazia a gente correr em volta do circo dez vezes, subir arquibancada e descer - que era umas prateleira de dez tábuas -, a gente subia, descia, subia, descia... [BATE UMA PALMA E INDICA UMA DIREÇÃO] Picadeiro! Aí a gente ia fazer solo, todos os irmãos. Depois do solo ia para balsa. Mamãe gritava lá "O almoço tá pronto!". Aí todos que estavam no picadeiro iam para o almoço. Antes do almoço já ia para debaixo da arquibancada, banho de caneca d'água! Póóóóó! [FAZ GESTOS COMO SE TOMASSE BANHO COM UMA CANECA EM CADA MÃO] banho de cavalo. Enxugava, refeitório. Chegava lá, comia, ia descansar um pouquinho. Três horas da tarde o velho ia para o picadeiro de novo: "A cama elástica está no picadeiro!". Aí a gente ia passar o número da cama elástica. Quer dizer a gente ensaiava já fazendo o número da apresentação. À noite? Espetáculo!

Já o espetáculo o que que é? Público, banda de música, nego comendo amendoim, comendo pipoca... A gente já atrás da cortina maquiadozinho, um rougezinho, um batonzinho, sapatilha engraxada esperando ali a nossa vez. O circo tinha três sinais: "beim beim beim beim beim beim beim... [FAZ ONOMATOPEIA DO SINAL] Acabamos de ouvir o nosso primeiro sinal! " Daqui a pouco: "beim beim beim beim beim beim beim... Acabamos de ouvir o nosso segundo sinal. Dentro de poucos minutos começaremos o nosso espetáculo!". O circo geralmente é armado na praça - que ele pegou isso também [APONTA PARA ALEX] - aí o povo fica passando na praça, vendo as namoradas, dentro no bar tomando cerveja... Quando dava o terceiro sinal o pessoal uuuuuuuu [FAZ MOVIMENTO DE DESLOCAMENTO DAS

²³⁴ Walter Carlo.

PESSOAS] ia para dentro do circo. Então nós fazíamos dois ensaios, uma aula de solo, e à noite um espetáculo com refletores, figurino, público, banda de música... e aí?

RG: E o descanso? Era muito cansativa essa rotina?

PB: A gente acostumava com essa rotina. O descanso nosso é quando o circo viajava.

RG: Aí descansava?

PB: O circo fazia uma mudança de uma semana, duas semanas. Aí ninguém ensaiava porque o circo está desarmando... Muitos iam por estrada de chão - naquela época não existia asfalto. O circo que eu viajei, viajava mais pela Via Férrea. Você assistiu *Água para Elefante*?

RG: Não

PB: Vá assistir esse filme que é lindo. Eu assisti aquele filme eu vi eu dentro daquele circo. Então a composição já parava na linha, junto do terreno, os peões descarregavam o material, a composição já ficava ali, da Central do Brasil ou da Leopoldina, aí armava o circo... às vezes a gente não armava nem barraca, ia dormia dentro do vagão. Aí fazia sexta, sábado e domingo. Sexta-feira um, sábado três, domingo, quatro. Só em três dias já eram oito sessões. Aí a praça é boa, ficava a outra semana, descansava segunda. Aí segunda a gente ia pra praia, pra cinema, aí ninguém ensaiava. É pegava emendava terça, quarta, quinta, sexta, sábado, domingo. Segunda-feira "piuuuuuuuu... choc choc choc choc"... [FAZ GESTO SIMULANDO UM TREM] Aí ia nós. Isso era um ano, dois anos, três anos, quatro anos... porque meu pai foi de ficar muito tempo na companhia. O patrão tratava bem, papai ficava, esquecia de sair.

RG: E vocês se machucavam muito ou não?

PB: Eu vim quebrar meu pé depois que eu vim para cá [ENCLO]. Aos 80 anos. Desci do ônibus, caí, quebrei o pé. Eu e mais cinco irmãos não temos um dedo quebrado. Temos sim problema de coluna - como ele tem [APONTA PARA ALEX]. Às vezes, lá em casa, sempre sobra para mim na hora de trocar o bujão de gás, é o Pirajá que tá em casa. Aí tem que baixar debaixo da pia para tirar o bujão... [LEVANTA E ANDA COMO SE ESTIVESSE COM DOR NAS COSTAS] Aí já no dia seguinte tem que tomar o Voltaren, o Buscopan... [RISOS].

RG: E como vocês manejavam isso? Estava machucado, não apresentava... ou apresentava?

PB: Ah meu filho, aí é que você se engana! Tinha que entrar no picadeiro pra fazer o número. Agora, quando eu comprei o meu circo, aí não, aí eu já fui maleável com meus irmãos. Porque um irmão vinha para mim: "Pirajá, estou com dor de dente...". "Tira do programa. Entra a báscula e você não precisa entrar.". "Pirajá eu estou..." "Sai da cama-elástica". Mas aí eu era o patrão. Mas na época que éramos contratados, meu pai não permitia de a gente cortar o número. Um número. Era uma exigência total. E havia - ainda acho que existe, você [APONTA PARA ALEX] trabalhou no circo, você sabe o que é isso - um pouquinho de amor-próprio, de um não querer ser pior do que o outro. Entende? O camarada tá lá no picadeiro, o outro tá atrás da cortina esperando a vez dele, pela salva de palma que escuta "Oooohhh" aí o camarada vai para cortina e "Pô, o camarada tá agradando!" Eu tenho que agradecer também!" [RISOS]. É aquela pinimbazinha, não uma coisa baixa de um querer prejudicar o outro, não! Mas aquele amor-próprio de querer... "Sorria! sorria!" aí a gente já entrava já com a adrenalina à mil!

Parte 2

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=T5jQZFr_fqs&list=PLzfh6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=3&t=572s

RG: Você lembra com quantos anos você estreou?

PB: Quando eu comecei?

RG: É

PB: Eu comecei com seis anos, ensaiando. Aos sete já fui pro picadeiro como profissional. Mas aí eu já estreei no circo do meu avô, dos Olimecha. Pai do Luiz Olimecha que foi o fundador da Escola Nacional de Circo. Porque meu pai é irmão do Luiz Olimecha por parte de pai. O Luiz Olimecha pai, ele teve no primeiro matrimônio só meu pai. A minha avó Arlinda Olimecha não podia ter filho. Então ele adotou meu pai com quatro anos de idade. Quando o *Circo Olimecha* chegou em Bonsucesso a minha avó legítima, mãe do meu pai, ela era pobre e viúva de um sargento militar. Era viúva. Ela só tinha dois filhos, uma filha mais velha e meu pai com quatro anos de idade, a filha com sete e meu pai com quatro. Quando chegava o circo em Bonsucesso, ela ia no circo pra pegar a roupa dos artistas para lavar e passar. Ela fazia aquelas trouxas, escrevia: "Fulano de tal, tantas camisas, tantas cuecas, meias..." Levava para casa dela. Aí lavava, passava, quando chegava de tardinha levava a roupa passada e eles pagavam a ela. Quando chegou o *Circo Olimecha* meu pai foi com minha avó pro circo para ver se tinha roupa. Aí todos os funcionários do circo... Porque o circo funcionava na base da família Olimecha, que era o Luiz Olimecha, que era o patrono, que era o casado, e o resto era solteiro... era o Jarbas, o Manoelito, o Alfredo, o Maritaca, o Tomé e a tia Marina. Eu chamo todos eles de tio porque eu [os] tive no circo, eles eram tios do meu pai, então eu chamava de tio também. Então quando o papai chegou com minha avó, o Olimecha olhou a Arlinda, minha avó, virou para ela [JUVENTINA, AVÓ BIOLÓGICA DE PIRAJÁ] e falou assim: "É seu filho? A senhora quer dar ele para mim?" Aí a vovó falou assim: "Mas eu tenho só um casal de filho...". "Mas nós não vamos pra fora do Rio não" - que na época era Guanabara - "Nós só vamos rodar o Rio. Te garanto que eu vou dar estudo a ele, e vou ensinar a arte circense. Porque eu não tenho filho, eu não posso ter filho". Aí a minha avó foi ao cartório e passou o meu pai para família Olimecha. Em vez de papai ser Augusto Bastos, papai passou [a ser] Augusto Olimecha. Cartório, papel de nascimento...

RG: Certidão?

PB: Certidão. Aí, ficou rodando os bairros e ela toda semana ia ver o filho. Ele começou a crescer, já começou a fazer icárius com o pai, aí já foi pra báscula, aí foi crescendo, sete anos, oito anos, dez anos, 12 anos... Eu tenho as fotos dele com meu avô. Aí a velha [Arlinda Olimecha] começa a ficar mal - naquela época a tuberculose matava, e ela pegou uma tuberculose na laringe, ela perdeu a voz. E papai já um rapazinho, com papai, mamãe, papai, mamãe [...] lá uma vez ou outra minha avó legítima, Juventina, vinha pra ver meu pai.

Meu avô por parte de mãe estava no Nordeste. Ele com a minha mãe, a esposa e 12 filhos - eram 13 filhos. Faziam percha, arame, mão-a-mão e báscula. Meu avô tocava um circo lá no Nordeste em cima de lombo de burro e carroções porque não tinha estrada, era só picada onde passava a boiada, passava os burro. E meu avô era apaixonado para vir para Rio de Janeiro. Era o celeiro dele: "Enquanto eu não estiver no Rio de Janeiro ou São Paulo eu não tô satisfeito". Aí meu avô vinha com cirquinho dele. Só que o cirquinho fazia os povoados e fazia as fazendas. Chegava no fazendeiro, armava o circo dele no pátio da fazenda. Mas não era circo, era uma ameaça de circo. O nome do circo se chamava pau-a-pique. O que que é o pau-a-pique? Ele ia no mato, tirava os paus redondo, eucalipto, aquelas árvores, bambu... aí fazia um cerco,

RG – Como aquela maquete?

PB – [VIRA E OLHA PARA MAQUETE QUE ELE FEZ DO CIRCO DE PAU-A-PIQUE] Aí fazia um pano de roda. Os fazendeiros, moradores que moravam naquelas fazendas, os escravos vinha com aquele banco [FAZ O GESTO COMO SE CARREGASSE UM BANCO SOBRE A CABEÇA] e fazia um cerco, a arquibancada. E ali eles colocavam um cartão escrito assim: "Coronel fulano de tal" - porque naquela época era os coronel – "Coronel fulano de tal... Coronel fulano..." Só tinha coronel dentro do circo [RISOS]. Aí, luz de carbureto, um mastro no meio, com uma caranguejeira²³⁵ pra pendurar uma lira, uma corda, um trapézio. O mais era solo, contorção, comedor de fogo, números pesados - pegava aquelas pedras grandes, aí: "Hoje a mulher vai quebrar pedra no peito!" Ela deitava, punha a pedra, o outro

²³⁵ Travessão de madeira ou metal preso perpendicularmente ao mastro do circo, onde se instalam aparelhos de acrobacias aéreas.

vinha com a marreta e “pein!” [RISOS – FAZ O GESTO COMO SE DESSE UMA MARRETADA]. Era tudo na base da ignorância [RISOS]. Tá entendendo? Ele tá rindo... [APONTA PARA ALEX].

Aí, quando meu avô veio tocando o circo, pegou uma balsa e veio sair em Pirapora do rio São Francisco. Quando chegou no rio São Francisco, em Pirapora, ele falou assim: “Daqui eu vou para o Rio de Janeiro”. Aí o que que ele fez? Ele tinha 25 cabeças de animais entre burro, égua e cavalo, e dois carroção para levar o material - a cozinha, as... as... como é que minha mãe dava o nome? Braúca? Aquelas malas, alta, de couro pra pôr roupa, um guarda-roupa. Quando chegou em Pirapora, ele fez uma temporada bonita, o pano de roda dele ainda tava novo. Ele foi e deu para pobreza. Aí a pobreza cada um cortou os pedaços para fazer cobertor... Cada um tirou um pedaço. Madeira ele não tinha, porque a madeira ele pegava no mato. Aí, os animais ele pôs tudo enfileirado, e os fazendeiros compraram. Os cavalos, os burro as égua, os dois carroção. Aí ele pegou o dinheiro. Aí ele veio direto para o Rio de Janeiro. Sem conhecer Rio de Janeiro! Quando chegou aqui ele foi morar na Rua São Francisco Xavier, num porão. Era uma pensão, e embaixo era um porão. Então a dona da pensão - ele contou a situação, que estava... veio para cá, veio procurar trabalho... - Aí ela cedeu o porão, e vovô comprou dois fogões daquele jacaré, de querosene, para fazer a comida. E no porão fez a divisão - porque tinha as filhas solteiras, tinha os filhos solteiros - de pano, cada um tinha seu quartinho pra dormir. Aí meu avô foi direto ao *Café dos Artistas* que funcionava no Carlos Gomes, na Praça Tiradentes. Ali, às segundas-feiras, era o encontro de todos os artistas, de todos os empresários circenses do Brasil, do Rio de Janeiro, da Guanabara. Ali era um escritório ao ar livre. Aí um chegava lá e: "Eu tô precisando de um malabarista" e o outro: "Eu sou!" ou "O fulano tá precisando de um malabarista!". Quer dizer, cada artista se indicava aos próprios empresários. Aí meu avô chegou com os meus dois tios mais velhos e aí de cara ele pegou um contrato pro Cassino da Urca.

RG: E não existe mais?

PB: Não existe. Agora é... foi a TV Tupi... É o que agora [PARA ALEX]

Alex Machado – É uma escola de design

PB: Aí meu avô pegou um contrato. Nessa época o Rolla, que era o dono do Cassino da Urca, ele montava os espetáculos de mês em mês. Ele tava montando o espetáculo *Hoje tem Marmelada* com Grande Otelo e... o que trabalhava com Grande Otelo... Oscarito! Anjos do Inferno - hoje em dia tem muito pagodeiro, antigamente eram seis cavaquinhos, pandeiro eram os Anjos do Inferno -, Carmen Miranda com Bando da Lua, Pedro Vargas que tinha vindo da Argentina, cantava tango naquela época, e os Irmãos Max que faziam patins. Aí entrou os Azevedo. Aí ele montou um espetáculo e anunciava "Com vocês, os saltimbancos". Já existia o que na época? O teatro. Aí meus tios entravam puxando um carroção vestidos de cigano, tudo de pandeiro na mão, dançando a dança cigana [FAZ MOVIMENTOS COMO SE BATESSE NO PANDEIRO E DANÇASSE], aí já tirava do carroção a báscula, a percha, e já fazia como se estivesse uma feira, aquelas barraquinhas de feira, nego vendendo abacaxi, melancia - já montamos quadro naquela época. Aí esse Rolla já pegou o Cassino de Icaraí. Eles saía da Urca, pegava lancha, atravessava a baía para fazer dois espetáculos, um lá em Niterói, no Icaraí, e outro na Urca, Cassino da Urca.

Bom, e vovô começou a melhorar de situação. Começou a fazer figurino, começou a melhorar e tudo. Isso em... Eu nasci em [19]36... Em [19]34 para [19]33 veio o maior circo da Alemanha pra armar na Esplanada do Castelo, na Cinelândia. Aquilo lá não tinha nada, só árvore, aquela era a Esplanada do Castelo. Veio o *Circo Sarrasani* com quatro navios. Armou aquela monstruosidade, a coisa mais linda do mundo. Os árabes, os Marrocos, andavam já vestidos roupa de Marrocos. Os palhaços não tirava a roupa, iam no bar tomar cerv... tomar café já tudo já maquiado. Era atração do circo. Aí o sindicato dos artistas reuniu, lá no sindicato, todas as famílias circenses que estavam dentro da Guanabara para montar um espetáculo para apresentar senhor Sarrasani. E aí fez o que? Fez um apanhado, né? Foi nos Olimecha e pegaram a báscula; pegaram meu avô, os Azevedo, com báscula; pegaram os Temperani; pegaram Pery Pantoche [que] fazia três barras olímpicas, que era um espetáculo; pegaram a família William que fazia percha; a mãe do Colé, a Ondina Santana, era a maior contorcionista do Brasil! E no final montaram um charivari²³⁶ - naquela época já começava com rondada²³⁷ flic-flac e pirueta, rondada

²³⁶ Número em que diversas/os artistas realizam saltos no chão, como num desafio. Termo original do francês, que quer dizer balbúrdia, algazarra.

flic-flac dupli-volta²³⁸. Quem menos fazia, fazia uma carretilha²³⁹ de flic-flac. E foram lá no Sarrasani se apresentar. Aí o Sarrasani marcou uma segunda-feira. O Sarrasani tanto que não fazia fé no espetáculo brasileiro que preparou um mini espetáculo deles para ficar ali de aviso, porque se não agradasse entrava o deles pra finalizar - que não precisou! Aí quando anunciou "E agora com vocês, os brasileiros!!!", o Sarrasani lá do... porque mamãe contava que o Sarrasani, ele era um Hitler. Ficar no camarote lá, os artistas faziam aquela passeata em volta do picadeiro, e quando olhava para ele só faltava "Hiel, Hitler" [FAZ GESTO DE UMA SAUDAÇÃO]. Porque o circo - não sei se você lê sobre isso, você é muito inteligente [PARA ALEX] - o circo veio um pouco de militarismo. Até as fardas de barreira - vou trazer uns retratos para vocês - o pessoal da barreira tudo perfilado com aqueles botões, aqueles dragões, era pra marechal, tenente... [RISOS]. Não era isso? Depois que veio blazer, gravatinha borboleta.

Alex Machado: Você estreou com que número?

PB: Com icárus, com papai.

Quando terminou o espetáculo, a minha mãe com 16 anos fazendo volante de báscula e meu pai com 16 anos fazendo báscula, também, pros Olimecha. Ai mamãe tá [ali perto] da báscula, papai chegou e:

"Olha, que família é a sua?"

"Azevedo"

Aí começou aquele namorzinho dos dois. Quando terminou o espetáculo o Sarrasani ofereceu uma mesa de salgado, aquela conferência toda, não sei o quê... Meu avô veio para [rua São] Francisco Xavier, minha mãe já veio de cabeça... "Ai, meu Deus... Tomara que papai se contrate pros Olimecha...". Não deu outra. Quando chegou na outra semana os Azevedo foram pros Olimecha. Aí [os Azevedos] fazia os Olimecha e à noite fazia Cassino da Urca e o Icaraí todo final de semana. Aí meu avô saiu da [São] Francisco Xavier, o velho Olimecha arrumou um

²³⁷ Movimento preparatório para saltos, geralmente os realizados de costas.

²³⁸ Duplo salto mortal.

²³⁹ Sequência de flic-flacs

barracão para ele atrás do circo e eles foram morar. Daí começaram a namorar. Dali foi quando Pirajá já nasceu.

Parte 3

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=X3SucNQTF54&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=5

PB: Papai tinha uma roupa de palhaço, folgada, com botão grande aqui [INDICA A REGIÃO DA BARRIGA]. Aí eu entrava dentro da calça dele, com aquele paletó, aquele colarinho e chapéu [FAZ GESTOS INDICANDO O FIGURINO NO CORPO]. Ele entrava no picadeiro - olha que prática que ele tinha! - ele deitava no coxim e eu tô aqui nele [FAZ MENÇÃO DE ESTAR DEITADO NA BARRIGA DELE]. Quando ele deitava, eu já estava deitado aqui no... [FAZ MENÇÃO DA POSIÇÃO QUE ESTAVA EM CIMA DO PAI]. Aí jogava a tranca, barril e tudo. Quando ele descia da banquilha, que ele cumprimentava a plateia, [LEVANTA E IMITA O PAI] aí ele abria o paletó e me tirava. Aí era um tiro, todo mundo caía na risada. Dali é que eu começava a fazer o icárius.

Parte 4

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=FyAWRzetYEM&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=6

PB: tinha que usar shortinho. E eu já tava com aquelas pernas roliças [por]que eu jogava futebol, começando a ficar cabeluda, eu ficava com vergonha.

“Papai, faz uma calça comprida!”.

“Nããão! Suas pernas é bonita, é mais prático”.

Aí foi quando meu irmão já entrou no meu lugar. Aí já passou a ter outro coxim. Era e meu pai, com o Irapuru fazendo o volante. Aí foi quando eu parei.

Parte 5

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=VNj_7dwssZc&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=10

RG: Por que você parou de se apresentar?

PB: Eu parei de entrar no picadeiro aos 35 anos de idade. No meu picadeiro. Aí quando eu parei meu circo porque a 5ª geração não optou para ser circo - fizeram primeiro e segundo grau viajando -, como eu e meus quatro irmãos casamos com moça de cidade - a minha esposa contabilista, duas advogadas e duas professoras - elas não descuidaram do ensinamento dos filhos. O meu filho com meus sobrinhos, foram os alunos que mais se transferiram de um colégio para o outro no Brasil. Eu ficava uma semana, duas semanas no máximo em cada cidade. Então quando eu saía da cidade minha mulher já ia na frente com os sobrinhos e filho com a carga horária, transferência de colégio, já para indicar cada um em um colégio – um tava na quinta série outro na sexta série, então era assim. E quando chegava - era uma lei de Getúlio Vargas²⁴⁰ que antigamente, na minha época -, chegava no colégio "Não, não tem vaga pra gente de circo". Então tinha que ser burro, não estudar! Aí nosso presidente Getúlio Vargas fez uma lei federal, e minha esposa puxou no computador, registrou, e nem que arranjasse um caixote para um aluno de circo sentar para estudar... Aí que começou a melhorar tudo. Então, o que que eu fazia? Eu viajava de 15 em 15 dias, mas quando chegava na prova final que era novembro, dezembro, eu distanciava mais a temporada. Ficava [ao] invés uma semana, duas, ficava um mês pra eles fazerem as provas finais para poder passar de ano. Fazer a conta da.. como se diz... como nós temos aqui... dos dias de aula, da carga horária!

RG: Aí você ficava em função deles...

²⁴⁰ Embora usualmente atribuída à Getúlio Vargas, foi no governo de Eurico Gaspar Dutra que a Lei nº. 301 de 13.07.1948 foi promulgada e “garantia” vagas aos circenses em escolas das localidades por onde passassem com seus espetáculos. No entanto, era muito difícil que essas crianças conseguissem acesso nesses estabelecimentos mantendo-se, muitas vezes, o ensino dentro da família nuclear ou do grupo maior de circenses que pertencessem à mesma empresa, podendo ainda recorrerem à contratação de professores que podiam acompanhar ou não parte da jornada desses artistas (SILVA, 1996). Essa dificuldade ainda é sentida hoje, principalmente por circenses de menor renda e que circulam por municipalidades menores.

PB: Deles. Mesmo que a praça não fosse muito boa, eu não ia prejudicá-los. Aí quando eles começaram a fazer primeiro, segundo grau, aí tinha aquele problema: o Natal era sagrado da família toda reunida. Um mês antes de eu estar na cidade, já tinha uma árvore de Natal imensa dentro no circo. O povo admirava quando entrava no circo. Nosso prefixo era "tantantan tantantan tantantan tantan..." [CANTAROLA MÚSICA DE NATAL], o pessoal "Aí, que gracinha!"

Parte 6

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=wF8gd3qILL8&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=11

PB: Coloquei um trailer.. meu filho falou "Papai levanta o muro pra o senhor não sair mais daqui. Se deixar o muro quebrado é capaz de passar um circo e o senhor ir embora" [RISOS]. Aí fechei o muro, deixei só a porta de pedestre.

Parte 7

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=lgp6KQNF-MU&list=PLzfH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=2&t=6s

PB: [SOBRE OS SOBRINHOS E O FILHO] Hoje tem três médicos na família, lá em Franca. E deram uma cagada danada. Três médicos pobres casaram com três médicas ricas [RISOS]. Moravam em Uberaba as três moças. Aí foram para Uberaba. Os sogros, que tão montados no gado, montaram para eles seis uma clínica em Franca, São Paulo. Onde eu operei meu nariz. Cada um com seu carro, sua boa casa. Dois na Petrobras em Macaé. Uma aqui na Barra, advogada, trabalha na Avenida Rio Branco num andar só de advocacia. Meu filho fez Direito, só que não exerce a profissão. Tem a vida dele, o aluguel de lona. Outra, professora. O outro tema uma loja em Campos, no shopping, de roupa masculina de marca. Então estão bem situação. Eu não prejudiquei eles em parte alguma. Uma vantagem: Natal vem

aí. Vem todos aí da benção pro titio. De noite [FAZ GESTO DE TELEFONEMA] "Tio, como é que o senhor tá?" "Oh meu tio, se cuida. O senhor é meu pai!". E a advogada, meu irmão teve um enfarte - apaixonado demais por circo, foi ser caminhoneiro. Parava num posto, enchia a cara. Morreu dentro da boleia de caminhão. Eu segurei a barra. Ela se formou em Direito. Graças a Deus, parece que Deus me ajudava, chegava final de semana eu tinha três, quatro, cinco shows para poder pagar a prestaçãozinha do colégio. A Patrícia. E a Anapuru também, a irmã, tava fazendo... é professora. A que tá em Macaé. Então graças a Deus, Deus me ajudou. Mas não tinha outra saída a não ser essa.

AM: O Júnior²⁴¹ trabalhou no circo até quantos anos?

PB: O Júnior trabalhou até uns 18 anos. Fazia báscula, cama elástica e palhaço. Porque meu irmão pegou uma... qualquer coisa ele ficava rouco. Aí saiu da parte cômica, mas o meu filho fazia o clown pra ele. Aí de clown ele pulou para palhaço. 17 para 18 anos, mocinho, né? Pegava na praça, entrava nos aparelhos, nos números. Fazia báscula - porque eu só colocava [como] primeiro número, arame. Ele entrava como artista. Aí depois do arame já entrava outro número e ele tava atrás da cortina se pintando. Aí ele tomava conta do espetáculo até o final. Fazia báscula, cama elástica, tudo já [de] cara pintada. E ganhava uma grande vantagem sobre isso. Porque ele fazia salto mortal, quando batia no chão caía de costas, caía no ombro saía todo... [FAZ GESTUAL QUE REMETE À GAGS FÍSICAS E MOVIMENTOS DE PALHAÇO]... puxava graça como palhaço. E pegava! No dia seguinte: "Ah, o Quero-Quero... o Quero-Quero..." – o nome do palhaço dele, Quero-Quero. Quer dizer, parou bem.

Quando nós viemos para cá, que eu fui pro Bolinha - quem me apresentou ao Bolinha foi o Aberaldo²⁴² - o Aberaldo já estava com pé de saída. Aí o filho do Bolinha brigou com o pai e foi para Porto Alegre. Ele fazia caricatas no show, fazia vários tipos. E aí, o Bolinha falou:

"Pirajá, e o seu filho?"

"Meu filho faz palhaço de circo."

²⁴² Aberaldo Costa, artista e ex-professor da ENCLO.

"Ah, mas ele é inteligente!"

Aí trouxe ele, e ele tomou conta na parte cômica. Aí eu ganhava o meu cachê, minha esposa um cachê e ele um cachê. Dali às vezes eu saía do show direto para [o circo da] Dona Selma. Eu fiquei três para quatro anos com a Dona Selma. E o Júnior estudando à noite. Na UNIG, em Nova Iguaçu. Fez Direito ali. Pertinho de casa.

RG: Como vocês criavam os números?

PB: Olha eles [os alunos] falam projeto de criação. Naquela época existia. Eu conhecia os Carlo, a mulher do Teco, a Wilma, os Fekete, eles entrava... era um hotel, picadeiro se transformava num quarto de hotel. Uma cama, uma mesinha, um rádio antigo - que não existia televisão naquela época - aquele rádio antigo, aquele olho mágico - acho que você já viu isso aí [PARA ALEX] - eles entravam como estavam vindo de uma festa. Ele de smoking, de gravata, o pai dela. Ela, mocinha, como filha. Aí vinha o garçom, fazia o sinalzinho "pálálálálálá"[onomatopeia de sineta]:

"O que deseja?"

"Queremos uma refeição."

Aí vinha a refeição, eles faziam a refeição. Aí da refeição eles pegavam uns pãozinhos, jogavam malabares... Era o enredo. Aí no final ela deitava com o pai na cama, aí pulava como se tivesse uma pulga. Aí ele fazia que pegava pulga, punha na mesa e "pá!", aquele estouro né? Aí deitava e começava a pular na cama elástica. Era uma cama elástica pequenininha. Daqui a pouco salto mortal, salto mortal, salto mortal... era o final do número. Quer dizer, já tinha um enredo.

"A Fonte Luminosa", do pai do Latur. Era uma fonte luminosa mudando de cores e água saindo. Aí vinha minha tia - já estava lá em cima! Apagava a luz e ela ia lá pra cima, no quadrante. Não viam ela, só viam as argolas descer. Aí ele levantava, ele era uma estátua, ele pintava o corpo todo de prateado. Pai do Latur, ele tinha um físico lindo. Ele era assim na sua altura [PARA ALEX, QUE TEM 1,72], forte. Aí eu pegava as argola e fazia as dominação. Quer dizer, já tinha um enredo naquela época.

RG: Que ano isso?

PB: Eu tinha meus 12 anos, eu tô com 80... Há quantos anos já tinha isso? Os Azevedo, no Cassino da Urca, anunciavam "Os Saltimbancos", aí eles entravam de cigano puxando um carroção. Aí do carroção minha mãe, minhas tias tudo tocando pandeiro com roupa de cigano, aquela saia rodada. Do carroção saía a báscula, saía a percha, aí fazia uma feira, o pessoal vendendo laranja... o cenário era uma feira.

AM: Você chegou a ver o Robby²⁴³ de toureiro?

PB: O Robby!!!

RG: Você quem montava o número?

PB: Eu não. Sabe como aconteceu? Meu pai era um homem muito enérgico. Demais. Então o que o pai dele, Olimecha, passou para ele, ele passou para a gente. Era beliscão, tapa na nuca, pontapé na bunda, era o que ele fazia.

Um dia nós tamos ensaiando a báscula, truques novos, e meu pai era desses que ele deitava - não tinha internet - e sonhava. O camarada fazendo o diabo. Aí já levantava com aquilo na mente: "Ó! Vamos fazer isso!". Pô, não era assim... Nós já estávamos preparados em acrobacia, mas tinha que ensaiar, caramba! E ele não se conformava, ele achava que na primeira vez já tinha que fazer. Ele não tinha aquela paciência. Eu, num certo ponto, às vezes, dou um pouco de razão a ele porque nós éramos pequenos, eu era mais velho, e ele tinha um compromisso com a empresa que ele tava trabalhando. Então ele contava com a gente – porque nós éramos volantes pequenininhos. Ele falava: "Pirajá, não joga bola que você pode machucar o tornozelo... Vai prejudicar o espetáculo... Aí o diretor vai querer me mandar embora, vai querer cortar o ordenado". Aquele medo de vir uma outra família poderosa para o circo e a gente não já não ser a atração e eles dispensar a gente para ir embora. Quer dizer, ele não dormia também. Depois que eu comecei a pegar a carga de responsabilidade e já comecei: "É, meu pai às vezes tinha razão de tá fazendo o que fez com a gente". Então quando chegou um dia, meu irmão errou na

²⁴³ Robby Rethy Jr, artista e ex-professor da ENCLO.

báscula umas cinco vezes. Aí ele mandava a gente sentar no picadeiro, de frente para ele, e ele ficava com o dedo na cara da gente. "Sabe o que que você vai ser na vida? Um bosta! Você vai ser um capataz! Vai ser um peão! Jamais vai ser um artista!" E ele começava a apontar, dedo por dedo. Aí o menor que tinha seus 12 anos – eu sou mais velho que ele, eu tinha 20, ele tinha 9 para 10 anos, são dez anos de diferença - deu um tapa nele [NO FILHO]. "Pá!" na cara dele! Aí ele levantou, pequenininho - por incrível que pareça foi o que mais puxou a ele - olhou para ele assim disse: "Eu sou seu filho! Eu sou seu sangue!" Nós tudo ficamos assim ó [FAZ CARA DE ASSUSTADO]. Pensei: "Agora é que ele vai apanhar!" [RISOS]. Ele disse: "Nem um animal se trata assim desse jeito!". Aí ele foi na barraca e falou assim pra mamãe: "De hoje em diante eu não ensaio mais meus filhos!". Foi quando eu comecei ensaiar meus irmãos. Ele passava pelo circo, dava a volta pela arquibancada... ficava embaixo da arquibancada vendo ensaiar. E aí, pô, que não gosta de apanhar vai bater nos outros? Aí eu já comecei a levar de outra maneira. "Gente vam'bora! A gente precisa ensaiar..." [EM TOM INSISTENTE, MAS SUAVE] foi o que aconteceu.

Quando ele saiu de casa que veio para o Rio de Janeiro, para inauguração da Escola [Nacional de Circo] o Luiz Olimecha telefonou pra minha irmã - que foi a primeira a casar e saiu do circo - minha irmã morava em Olinda - que mora até hoje - , ele tinha o endereço da minha irmã, o Luiz. Aí o telefone para minha irmã:

"O Anapuru, aonde tá o Pirajá?"

"Ah, o Pirajá tá no interior. Por quê?"

"Ah, eu tô com um projeto do circo assim, assim... eu queria que o Pirajá já viesse pra cá"

Aí minha irmã manda me chamar no posto telefônico - que naquela época a cidade não tinha celular, não tinha nada. Era posto telefônico. Vinha o mensageiro de bicicleta: "Ó, tão chamando lá no posto". Aí eu cheguei lá, e minha irmã: "Pirajá, o Luiz mandou o recado que vai inaugurar o circo, queria que você fosse no Rio para conversar com ele". Eu tava aonde, gente? Eu tava em aqui em Minas Gerais, em Muriaé. Aí eu falei eu: "gente, como é que eu vou sair de casa? O papai já não tá em casa". Aí eu falei pra ele, pra avisar "avisa ele que eu vou dar um pulo lá no Café [dos Artistas]. Aí, quando chegou na segunda-feira eu vim ao Rio. Ele tava já com o projeto. Eu falei:

“Luiz, papai saiu de casa, eu não sei onde anda o papai”.

“Ué, o Augustinho...”

“Pois é, saiu de casa. Me faz favor: eu não posso ir, agora, se você fizer o circo e tiver em contato com ele, não deixa papai na rua, porque já está de idade.”

“Pirajá, nem que seja como peão, como varredor, ele rua não vai ficar!”

Aí, naquela época, tinha a *Luta Democrática* e o jornal O Dia, não sei se você lembra disso [PARA ALEX]. Minha irmã mandou uma carta com uma página do jornal, inteira, falando da Escola Nacional de Circo. Dos primeiros professores contratados. Tá o clichê: Dona Neusa, o Laysson, o Robby, a Delisier, o Edvar e o papai dando um relato “Eu sou filho adotivo de Luiz Olimecha” – ele não esqueceu isso – sou filho de Luiz Olimecha, irmão por parte de pai de Luiz Olimecha, fundador da Escola de Circo. Eu tenho essa reportagem lá em casa até hoje. E a minha irmã, naquela parte branquinha do jornal, minha irmã escreveu assim: “Pirajá, graças a Deus papai fez os 13 pontos na loteria esportiva!”. E foi mesmo. Foi quando papai veio pra cá [para a ENCLO]. Só que papai veio para cá como capataz. Depois que veio o velho Cepi, aí o papai passou a professor.

LATUR AZEVEDO²⁴⁴ – Você tá esquecendo uma coisa aí: quando ele veio para cá, fui eu que trouxe ele. O circo estava em... Peguei uma kombi minha e trouxe a bagagem dele e tudo pra cá.

PB: Conclusão: quando veio o plano do Collor, eles ficaram aqui seis meses parado. Porque o Collor queria acabar isso, achava que aqui era um elefante branco. E com aquela maluquice dele de ditador, “Vou fechar essa porcaria”. Aí ficaram todo mundo a ver navio. Aí, papai vai pro meu circo. Eu tava em... o lugar que é... Varre-Sai! Conhece Varre-Sai? É um triângulo: Minas Gerais, estado do Rio e Espírito Santo. É um triângulo, você procura ali numa rua, é um estado, pula numa outra... aí eu tava ali no meio dos três estados. Aí chegou de mala.

“Filho, eu tô na rua.”

“Não, na rua o senhor não tá!”.

²⁴⁴ Latur é primo de Pirajá, foi artista professor da ENCLO até 2019.

Aí ele ficou no circo comigo. Só que... a pessoa planta pra colher. Os netos, tudo já adolescentes, viu a saída dele da gente. Então eles tinham mais carinho com a avó, que ficou aguentando a barra pesada de chuva, temporal, e eles deitado ali com a vovó no trailer, ela contando historinha, fazendo um cafezinho para eles, lanche... e eles respeitavam ele como avô, a benção vovô e tudo, mas não tinha aquele carinho, aquela... Aí, passado uns dois meses ele falou:

“Pirajá, eu vou embora”

Eu falei: “por quê?”

“Não... meus netos não me tratam como trata sua mãe...”

“Papai, o senhor plantou. O senhor tá colhendo o que o senhor plantou. Eles lembram muito bem que o senhor me deixou.”

[OLHA PARA FORA E VERIFICA SE LATUR SAIU] Eu não falei porque ele tava aqui. Quando eu desfiz a sociedade com eles²⁴⁵, por esse motivo de ele querer sair para as filhas casar, ele pegou os animais dele e tudo... eles tinham seis empregados e duas cozinheiras. Era uma cozinha separada. Quando eu fiz a sociedade eram 12 empregados peões. Então eu tinha seis empregado e uma cozinheira. Lá ele tinha seis empregado e duas cozinheira no rancho deles, eu tinha o meu rancho. Lá comia a turma dele, Latur, meu tio, minha tia, as irmãs dele, as filhas, e no meu rancho comia a minha família com meus empregados, os meus motoristas. Quanto teve a separação, que tio Orlando vinha para Campos, meu pai já estava dormindo com uma das cozinheira. E eles, meu tio - pai dele [Latur] -, era compadre dele e irmão da minha mãe, apoiou esse namoro. Quer dizer, pra todos os efeitos, eles concorreram com a separação do meu pai com a minha mãe. Não foram capaz de [dizer]... “Pô, Augustinho! Você já tem não sei quantos anos de casado, Pirajá já tá um homem feito, você já tem uma filha casada...”. Né? Não, ficaram quieto, ficaram quieto não sei por que motivo. Aí papai vem ali:

“Pirajá, eu tô gostando da empregada do Orlando, [pai] do Latur, eu quero que você compre um trailer para mim”.

“Pai, eu só ando em cidade pequena. Agora a matriz vai ficar lá na frente, dentro dum trailer, e a filial vai ficar atrás do circo no outro trailer? O senhor, um homem de...”

²⁴⁵ Pirajá e Latur foram sócios no *Circo-Zoo México*.

Uma menina de 22 anos, ele já tinha uma neta de 18, 17 para 18 anos.

“Então, sou obrigado embora a ir embora!”

Aí, eu pergunto [a] você [PARA ALEX]: que você faria? Eu vou chegar pra minha mãe e falar assim: “mamãe, a nossa irmã tá casada lá no Rio, vai pra lá”. Eu ia matar minha mãe de desgosto! Tirar ela do convívio dela, a mulher era louca pelo circo. Quer ir embora? Vai ele! Agora, chega na cidade:

“Por que aquela velhinha lá?”

“É a mulher daquele velho”.

“E aquela outra lá?”

“É a mulher dele!”

Pô, que moral que teria... meus sobrinhos estudando no colégio - você sabe, você viajou demais pra cidades do interior [PARA ALEX], que todo mundo se conhece. “Ó, a avó dele ali... o avô dele tem duas mulher, tem a velha e tem a nova! Tá entendendo? Foi quando ele veio. Aí o Luiz Olimecha na mesma hora contratou. Quer dizer, isso eu devo à Luiz Olimecha. Que tinha, morreu, Deus que o tenha, que tinha uma grande consideração. E aí foi quando eu comecei, já caminhando pra parar. Só que eu não abandonei meus [irmãos]... eu deixei o circo na mão deles, o mais novo veio pra mim:

“Pirajá, o que que eu posso levar?”

“Seu trailer. Quer levar caminhão?”

Eu tinha um caminhão com oficina mecânica toda em cima do caminhão, um Chevrolet 89. Máquina de soldar, máquina de pintura, tudo. Quando chegava na cidade, tinha pessoal da cidade que vinha fazer serviço, de fora do circo. Soldador, ajeitar uma roda de carro [...]

Parte 8

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=hBZSXWb_i2I&list=PLzFH6pqe_I74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=16

PB: [...] levou à oficina, tirou a carroceria do caminhão, colocou a carroceria de [INCOMPREENSÍVEL] e alugou o caminhão para a usina de campo pra pegar cana,

canavial. Que dizer, ele ganhava de dois lados. Ele tinha a oficina e o caminhão, motorista, por conta dele. O outro pegou uma Scania, foi pro asfalto, foi pra estrada. Levou duas Scania. Arranjou um motorista para trabalhar a meia com ele, e os dois viajavam juntos. Eu fui o único que vim para o Rio [de Janeiro], porque não entendia outra coisa a não ser circo. Falei "E agora, o que vou fazer?". Foi quando Aberaldo me apresentou o Bolinha e eu comecei a trabalhar. Aí não faltou serviço para mim. Fiquei dois anos no Circo Voador dando aula para a turma da Malhação da TV Globo - que, na época, era Rosamaria Murtinho que era a diretora, presidente do sindicato. Depois que eu fui para um outro projeto social, do Caju. Do Caju que eu vim para cá [Escola Nacional de Circo]. Quem me trouxe para cá - isso eu devo a ela -, Delisier, Robby e o Edwar Ozon. Aberaldo – ah, o Aberaldo também - quebrou o pé, lembra disso? [PARA ALEX] Engessou, aí Dona Omar:

"Gente, precisa de uma pessoa aqui!"

Aí o Aberaldo:

"Ó, o Pirajá tá aqui no Caju!"

Foi quando eu vim para cá. Tá entendendo? To há 22 anos.

AM: Você fez a Foca²⁴⁶ até quando?

PB: Eu fiz Foca até... tem uns 15 anos que parei com Foca. Porque eu fiquei com Bolinha fazendo Foca. Também só isso, não fazia mais nada. Lá, uma vez ou outra, que eu ia no circo da Dona Selma que ela falava:

"Pirajá, o Mário que ir pra Governador Valadares para visitar os pais. Você monta o circo pra mim?"

"Dona Selma, eu não sei dirigir. Agora armar o circo, eu armo".

Aí eu ia na primeira viagem, jogava o material no terreno e armava. [Eram um] cirquinho pequenininho, o nosso era do tamanho desse aí [APONTA PARA A LONA DA ENCLO]. Era a maior facilidade. Em meia hora armava o circo [RISOS]. Deixava tudo prontinho... E isso eu não me esqueço... quando chegava de noite eu recebia meu cachê – era uma bela alma! - eu recebia, Alex, o meu cachê e ela pegava: "esse aqui é o dinheiro, à parte, da armação que o senhor fez". Quer dizer, uma

²⁴⁶ Homem-Foca, número de equilibrismo.

bela alma. Eu trabalhei com ela quatro anos. Aí só parei porque o Júnior começou a trabalhar por conta própria. Porque o Júnior se formou. Aí foi trabalhar no escritório na avenida Rio Branco. Chegou lá, não se adaptou. Saiu. Aí ele foi para Prefeitura do Rio [de Janeiro]. Ele entrou nesse projeto de fazer avaliação das casas, dentro do morro. Tinha que medir a casa, tanto por tanto. Tinha lugar que nego não deixava entrar, com medo. Entende? Ele não ia só, iam os fiscais. Ai nego punha a arma: "Aqui na minha casa não entra, não sei o quê..." aí ele tinha que ir lá, que conversar... "Calma, isso aí é só pra valorizar, que mais tarde nós estamos fazendo melhoramento pela Prefeitura", convencer o camarada... Cadastro né? Uma coisa assim...

Dalí, ele foi para Sanjo, aquela fábrica de tênis japonês na Dutra. Saiu porque na hora do almoço a turma do escritório era comida especial. Aí um dia vai lá no refeitório dos peão, aí falaram: "Ô doutorzinho, olha aqui o que estamos comendo". Aí ele viu aquela lavagem, falou: "Pô ...". Chegou lá na reunião falou com os japoneses, " Pô, é uma vergonha!". Mandaram ele embora [RISOS]. "Papai, fizeram igual aquela entrada de palhaço - então vai embora você também!" [RISOS]. Aí, cheguei em casa, ele tava no trailer - porque eu ainda estava levantando a minha casa -, ele estava deitado no trailer. Dormia eu, ele e minha esposa, ele já rapaz feito, formado.

Falei: "O que foi?"

Ele: "Ah, papai, eu vou montar um circo!"

Falei: "Pô, você fez eu vender um circo, agora vai fazer circo?"

Ele: "Não papai, vou trabalhar diferente. Eu vou lá na escola procurar vovô, eu quero que ele me arranje um malabarista".

Aí ele apresentou o Rodrigo [Miguel], Rodriguinho, e a Janaína, uma gordinha morena que fazia contorção, tinha um pai forte... aí pegou os dois e montou uma equipe. Ele fazia arame bambo, ele tinha um aparelho fora do chão, fez palhaço... aí ela fazia contorção, o Rodrigo fazia malabares, entrava nas entradas com ele, Rodrigo anunciava o espetáculo, comprou um tapete e montou a equipe dele. Foi o começo dele, do Júnior. Aí largou o Direito para lá. Se formou... foi bom, porque teve conhecimento. É um homem que abre a boca como você [PARA ALEX] que tem um estudo, sabe o que tá falando... Eu sou uma tagarela, mas às vezes eu falo, fico assim... Será que eu falei alguma batatada? [RISOS] Um medo danado! Mas é que eu tenho o dom de falar mesmo. Falo, mas eu não tive estudo. Meu estudo foi o pai

do que quando foi pro circo, o circo-teatro - foi quando começou o circo-teatro -, papai chegou para ele: "Moacir, passa mais continhas aí pro Pirajá, de somar e dividir, e faz aí o "a e i o u"... Aí foi o meu começo. Eu não frequentei escola. Li muito livro, gibi, jornal. Meu avô lia muito, lia muito romance. "Pirajá, lê esse romance", aí eu lia o romance. Depois teve teatro e comecei a participar das peças, tinha que ler os scripts. Minha irmã ainda chegou a estudar, mas eu jamais... era picadeiro, barraca, picadeiro, barraca, carregar caminhão, era assim. Eu era até complexado, eu tinha medo! Quando vinha as normalistas no circo para pedir autógrafo, eu ia pra debaixo da cama, falava "Mamãe, diz que eu não tô em casa não". E elas "Ué, cadê Pirajá? Cadê Pirajá". Eu tinha medo, vergonha. Eu tenho péssima caligrafia... foi meu começo. E fico feliz agora de ter duas netas que estão estudando, na universidade né? Filho formado e exercendo uma profissão... e encantado com isso [FAZ GESTO PARA ESCOLA E PARA ALEX] aqui que só deixa amizade.

Foi a criação que eu tive. Eu tive uma criação, Alex, maravilhosa. De uma mãe maravilhosa. Não quero dizer que é a melhor mãe do mundo, mas foi... muito humana... mãe de levantar de manhã cedo, de noite ver se o filho tá com febre, amiga de dar conselhos. Eu nunca vi minha mãe discriminar ninguém. Brigava!

Falavam: "Ô crioula!"

Ela "Que isso?! Respeito!".

Casamenteira! O empregado vinha:

"Dona Rosa, tem uma garota aí, quer viajar, fugir comigo...".

"Não senhor! Quer casar direitinho eu faço o casamento. Fugir jamais!" [RISOS]

ENTREVISTA COM WALTER CARLO

Realizada em julho de 2017 por Rafael Gonçalves e Alex Machado na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha

Parte 1

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U1xY1B-O0D0>

Rafael Gonçalves – Como eram seus treinos na época do circo?

Walter Carlo - Você fala na minha infância? As famílias se reuniam pela manhã. O aquecimento era em volta do picadeiro. A gente corria, fazia uma corridinha, depois começava a parar de mão. Fazia parada de mão na cadeirinha – umas cadeiras de circo mesmo, que era de madeira com uma ripa, enfiava a mão na ripa, o pai ajudava a [fazer] o esquadro²⁴⁷: sobe [as pernas], segura, abaixa e levanta, abaixa e levanta. Esse é o aquecimento. Depois ele começava a fazer, depois da parada de mão a gente começava a fazer o solo: cambotinha²⁴⁸, cambotinha atrás, parada e cambotinha, a sequência que a gente faz aqui [ENCLO], suplê²⁴⁹, aquelas coisas todas. E depois ele ensinava o flic-flac, ele ensinava... como você já aprendia a parar de mão, você fazia um meio flic-flac

RG - E ia pra parada?

WC - E aí ia pra parada. Daí saía a corveta. A gente aprendia corveta, o falsete²⁵⁰, tudo isso a gente aprendia antes, porque aqui não dá tempo pra aprender nada disso. [OLHA PARA ALEX E APONTA PARA RAFAEL] O falsete – ele nem sabe o que é falsete [RISOS]. Aposto que nem sabe o que é falsete. E a corveta...

RG - Então vocês aprendiam a corveta antes do flic?

²⁴⁷ Posição em que as pernas são erguidas a pelo menos 90°.

²⁴⁸ O mesmo que cambalhota ou rolamento.

²⁴⁹ Reversão à frente ou atrás com as pernas afastadas.

²⁵⁰ Elevação de uma das pernas para dar um sobrepasso e impulsionar o corpo para a rondada/rodante.

WC – Aprendia tudo antes. Depois juntava com a parada de mão. Fazia meio flic-flac, aí caía em parada de mão, aí fazia o restante do flic-flac, que era a corveta.

RG - Então era um pouco diferente...

WC – Era bem diferente, aqui não dá para fazer isso porque isso é muito demorado. Quando era criança – porque a gente começava de garoto, entendeu, e aqui já é adulto. Então aqui já tem que já pegar na marra, virar na loja, começar a virar e vai mandando brasa. Com outra pessoa ajudando é mais fácil aprender.

RG – Mas era mais fácil na sua época, com a idade pequena, já começava...

WC - É porque naquela época ele não tinha ajudante. Meu pai era sozinho, ele é que ajudava, sozinho...

RG – Ele quem ensinava tudo?

WC – Tudo!

RG – Era muito pesado o treinamento?

WC – Era, para criança era, né? A gente ficava com medo porque doía a munheca. “Vai dar rondada flic-flac!” Aí dava rondada flic-flac, aquela coisa. Mas a especialidade minha nunca foi salto, né?

RG – Era o quê?

WC - Quando meu pai era vivo, ele queria que eu estudasse, e eu fui o que estudei mais na família. Porque circo, o pessoal quase não estuda. Tem a minha irmã que nem terminou o primário. Ela tava com vergonha, porque ela já tinha seio grande, já tinha muita idade, saiu do colégio. Eu ainda terminei o primário, fiz admissão, comecei o ginásio. Mas quando começou o ginásio, eu não gostava de estudo [RISOS]. Aí, depois que o meu pai morreu, eu saí fora do colégio. Meu pai não me ensinou malabarismo não, quem me ensinou malabarismo foi meu irmão mais velho.

RG – Ah, tinha hierarquia: o pai, o irmão mais velho...

WC - Depois que meu pai morreu, quem assumia a direção da família era o mais velho. Tinha a minha mãe ainda, mas era o mais velho que tomava decisões, os ensaios...

RG – Quem treinava geralmente era o homem?

WC – Era homem.

RG – Mulher não ajudava?

WC – Não, não. Quem ajudava era ele, sempre era um homem só que ajudava²⁵¹. Porque nós eramos criança, aí comecei a aprender malabares com ele [o irmão]. Inclusive eu jogava malabares, tinha mania de andar para frente. Ele amarrou uma corda nas minhas costas e na minha roupa também... não andava. “Você não vai andar agora. Joga malabares, mas não anda”. Então comecei a aprender aqui mesmo, na Praça da Bandeira, na década de [19]40...

RG – Era só mato?

WC – Não, não era mato não. Tinha o *Circo Dudu*, antigo *Circo-Teatro Dudu*, minha mãe gostava de vir assistir às peças, tinha uns dramalhões bonitos. Primeiro era drama, depois tinha variedades: comicidade, malabarismo, mágico. A parte mais forte eram os dramas do *Circo Dudu*.

RG – Eles separavam então o teatro das variedades.

WC – É, mas ali a mais forte... não tinha picadeiro, era tipo um teatro mesmo. Era um circo com palco e só tinha cadeiras de cinema, aquelas cadeiras cinema.

²⁵¹ Walter aloca no termo “ajudar” tanto as conotações de ensinar quanto ajudar a realizar os movimentos.

RG – Ah, que legal!

WC - Era tudo de madeira, com um pranchão no chão e tal. Não tinha picadeiro, era só a variedade. A segunda parte ele não queria muita coisa, queria humorista, um malabares, um mágico, coisa curta.

RG – A Erminia [Silva] falava desse espetáculo...

WC - Quer dizer, o povo assistia aqueles dramalhão, muita gente saía. A variedade que tinha era muito pequena. O dramalhão acabava era 11 e tanto, quase meia-noite, ainda ia assistir aquele malabareszinho?

RG – O treino de hoje, aqui na escola, é mais pesado do que no circo?

WC – Eu acho mais pesado. No circo era muito mais leve. Porque o pai da gente... Por exemplo, a gente não tinha trapézio pra todo mundo puxar braço. O quê que meu pai mandava fazer? Vai pra debaixo da arquibancada e vai puxar o braço. E ele mesmo, muitas vezes, ajudava na parada de mão...

RG – Vocês não ficavam exaustos igual aqui?

WC – Não. Não porque o velho falava “vamos!” [faz um gesto e uma expressão de ordem].

RG – Aí tinha que ir...

WC - E, depois, ele morreu cedo. Morreu com 59 anos. Aí quem começou a me ensinar malabares, aqui no *Circo Dudu*, na Praça da Bandeira, foi meu irmão mais velho. Comecei a ensaiar com ele, ensaiei dândis com ele. Inclusive tem um negócio interessante, não sei se eu vou contar isso aqui porque é meio chato, eu fazia uma... era tipo uma balança, você senta no pescoço de um cara que vai fazer parada de mão, senta no pescoço e ele estica a perna, eu estico aqui também e faz aquela balança. Aí, depois, eu caio de costas, ele me puxa e eu vou pro ombro. Só que

naquele dia [RISOS] eu já estava sentado no pescoço [dele] e eu soltei um pum [RISOS]. Aí ele me jogou no chão e começou a limpar o pescoço. Ele ficou limpando o pescoço, e eu rindo pra caramba.

RG – Era o seu irmão?

WC – O mais velho, quase que ele me bateu [RISOS]. Mas foi sem querer. Eu fiz força demais, não pode fazer força demais não. Então ele que começou a [me] ensaiar a acrobacia, malabares, foi meu irmão mais velho, chama-se Jorge Carlo. E o nome do meu avô era George Carlo. E ele, meu irmão, era Jorge porque parece que um irmão do meu pai também era Jorge, que faleceu cedo. A família era muito grande, minha família vem tudo do exterior, a parte do meu pai. Meu pai era carioca, mas ele parecia um inglês. Era loiro, olhos azuis - não tem nenhum filho de olhos azuis e loiro [RISOS]. Grandão, jogava malabares pra caramba, e as claves, era uma clave toda de madeira maciça. Eram grandes, ele tinha uma mão grandona, jogava na frente do espelho e não quebrava o espelho. Era muito bom malabarista. E fazia um número cômico de escada diabólica, que uma escada, ele entra de cômico, passa por debaixo de uma mesa, aquela coisa, faz uma porção de cascata – cascata é truque que o cara faz graça, né? Uma graça - ele botava uma tábua aqui, nós chamamos de bata - ele batia naquela bata, vinha na cabeça dele. Depois ele subia na escada, a escada era encaixada numa mesa que tem quatro furos, botava o pino, aí ele subia, quando subia escorregava de novo, depois ele subia, aí a *partner* jogava o chapéu pra ele, ele ia pegar o chapéu. Quando ela batia a palma ele largava o chapéu. Então era a comicidade que havia. Aí, ele fazia o movimento, depois terminava de cair na escada.

Mas, continuando a minha fala, no meu tempo de criança... aí já era adolescente com meu irmão, nós montamos um quarteto de malabares, os quatro irmãos, era os dois mais velhos, eu que era o terceiro, depois tinha o mais novo. Nós fizemos um quarteto de malabares, e com esse quarteto de malabares nós faturamos bastante porque, os circos grandes começaram a olhar esse número e [a nos] contratar. O *Garcia* era o maior circo do Brasil, o *Garcia*. Tinha elefante, feras, zebras, aquela coisa, e tinha só números bons, de categoria. Trazia gente de fora. Ele só gostava de gente jovem fazendo número bonito. Nosso número foi lá e foi sucesso. Nós fomos trabalhar em Belo Horizonte, em 1949, olha só, eu tinha 17 anos, por aí, eu

me lembro que quando nós fomos trabalhar, fomos à cachê, ganhamos 500 Cruzeiros na época - que era um dinheiro bom, que dava pra pagar o hotel. Nós pagamos o hotel e ainda sobrava pra pagar pra mamãe. Nesse dia teve uma cantora chamada Dolores Duran, que morreu jovem, morreu jovem, era uma belíssima cantora. Nós trabalhamos no show dela, tinha orquestra do Ruy Rei, que era uma orquestra famosa na época, e nós trabalhamos antes do show dela. Fomos à cache. Fizemos o número, o pessoal, todos os colegas de circo estavam assistindo, porque não tinha show, só show de rádio. A Dolores Duran com orquestra do Ruy e mais um outro cantor.

RG – Vocês abriram o show da Dolores Duran?

WC - Nós abrimos o show dos cantores. O único número de variedade foi o nosso, e agradou pra caramba, foi um sucesso. “Biz! Biz!”. Aí depois, quando ele contratou a gente, que começamos a trabalhar, começou a cair para caramba [RISOS]. E nessa época tinha minha irmã solteira fazendo número de equilíbrio de arame bambo. Entrou o número dela, entrou o quarteto de malabares e o número de dândis dos mais velhos, os dois mais velhos, entravam fazendo comicidade de casa limpa.

RG - Que legal!

Parte 2

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YWS6BoVB_jo

RG – Teco, e as lesões lá, como é que eram? Tinha bastante lesão? Se machucavam muito?

WC – Sinceramente, com a gente... eu nunca vi lesão. Só teve um caso, porque meu pai era muito... o negócio era disciplina. Meu pai gostava. Você tinha que ter muita disciplina e determinação no ensaio. Isso é o que eu às vezes falo com os alunos aqui, tem que ter muita disciplina e determinação. Você tem que trabalhar mesmo, tem que ensaiar.

RG – Então vocês não se machucavam muito?

WC – Não. Eu só vi uma vez meu irmão machucando, mas não foi no trabalho. Ele, antes de começar o espetáculo - nós trabalhamos muito no *Circo Olimecha*, muitos anos, eu era garoto, fui criado no *Circo Olimecha*. Pai do Luiz, o Luiz Olimecha não era nem nascido. Eu era garoto, o Luiz Olimecha... trabalhei no circo do pai dele. Antes de começar o um espetáculo ele ficou lá na frente, tinha uma briga de dois moleques, brigando. Aí um jogou a pedra no outro, errou, pegou na perna do meu irmão, fez um buraco. Chegou lá cheio de sangue. Meu pai olhou para ele, deu o maior esporro nele. “Você tem responsabilidade. E agora, como é que eu vou falar pro dono do circo que você não pode trabalhar, fazer o dândis? Seu sem-vergonha!” Ele não bateu, deu um cascudo nele de leve. Aí foi fazer o curativo nele. “Não me faça mais isso!” Ele era severo nesse ponto.

RG – Caramba!

WC - É lógico! Ele não tinha que ficar assistindo nada lá fora, ele tinha que ficar lá, pronto. Porque no circo, antigamente, você tinha que estar pronto duas horas antes de começar o espetáculo. É... duas horas [antes] você tinha que estar pronto, maquiado, tudo com a roupa bonitinha, com os aparelho pronto. Mesmo que você entrasse no penúltimo número, você tinha que tá pronto. Era o regulamento. E outra coisa: tinha barreira de artistas, os artistas também fazia barreira. Tinha barreira do peão, que ficava de macacão, e a gente tinha um fardamento bonito que o próprio circo dava pra gente. Você tinha que estar com sapato engraxado, se não tivesse engraxado, não entrava ali! O cara olhava, o supervisor olhava pro sapato “Psiu! Vai engraxar o sapato!” É... tinha que estar tudo bonitinho.

RG – Mas os circenses ficavam exaustos? Porque os alunos aqui ficam muito exaustos.

WC - Mas eu acho que aqui o ensaio aqui é mais puxado.

RG – Vocês não chegavam a ficar tão exaustos?

WC – Não. Meu pai é que ensinava. Depois que meu pai morreu, como eu falei, já expliquei, era o meu irmão mais velho que assumiu. Então tinha o ensaio – porque o dândis ele já fazia com o papai, foi quem ensinou a ele. Aí começou a ensaiar malabares toda hora. Malabares tem que ensaiar toda hora. Você joga bem uma hora, e tem uma hora que você fica com raiva, porque cai. Mas era assim.

Parte 3

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=y9xfYbQjMXQ>

RG – Você lembra quando você estreou, Teco?

WC - Antigamente, no circo, tinha... nós aqui chamamos charivari. Mas no circo, nos Olimecha, chamava-se “Árabes”. Você colocava uma blusa que tinha um desenho árabe, e era “Árabes”. Porque no final do espetáculo tinha que todo mundo entrar. Eu me lembro que eu tinha acho que uns 6, 7 anos, tinha que entrar e dar uma rondada flic-flac. No final entrava o que saltava mais, como se fazia antigamente aqui na Escola. E tinha báscula também, tinha báscula...

RG – Com 6, 7 anos?

WC – Eu não fazia báscula, o meu irmão fez báscula, meu irmão mais velho fez. Mas todos tinham que saltar. Se fosse mágico, você tinha que saltar também, aprender a saltar [RISOS]. Era o final do espetáculo, era “Os Árabes”, era o charivaris que chama aqui. Entrava todo mundo saltando.

RG – Essa era o primeiro número que você fez?

WC – Não. Isso é o final.

RG – Ah, mas a primeira vez que você entrou...

WC – Foi saltando, foi saltando. Não fazia malabares ainda não.

RG – Você lembra a idade?

WC – Ah, não me lembro se era 7 anos... A minha irmã começou fazendo arame bambo com 6 anos. Ela já fez, ela fez. Eu tenho uma foto aqui, depois eu vou mostrar e tal, que eu tava de... vocês chamam de tensor²⁵², nós chamamos de quê, gente? Tem outro termo que a gente usa. Eu botava por cima da minha calça curta. Tinha que usar aquilo pra não... era obrigatório usar aquilo. Tem gente que não usa. Porque é perigoso de se render né, pegar uma... Então a gente era pequeno, me lembro que com 5, 6 anos comecei a saltar mas não a frente. Meu pai queria que eu estudasse, aí eu fui para o colégio, então só fui aprender malabares com meu irmão. Meu pai morreu, aí saí, aí trabalhei num escritório de... eu registrava livros, tinha 13 anos, começava a registrar livros no Ministério da Fazenda, no Ministério da [INCOMPREENSÍVEL], tirava alvará, aquelas coisas todas, de contador né? E eu era um [office]boy. Ganhava 300 Cruzeiros, parece. Mas aquilo foi de situação, a gente vivia de cachê. Aí meu irmão arrumou aquilo lá, “Ah, isso tá muito chato, aquele cheiro, eu quero é tá trabalhando no circo!” [RISOS].

RG – Aí voltou?

WC – Aí voltou, porque no circo, aqui, parado você trabalhava cachê. O que é cachê? Você trabalha, recebe o cachê. Então era terça, quinta, sábado e domingo. Não era todo dia que tinha. Às vezes tinha circo era só quinta, sábado e domingo. E tinha dia que você ia lá, transferia o espetáculo, você gastava passagem, e não tinha dinheiro não! Não recebia nada! Você assinava uma nota contratual que valia mais para o dono do circo do que para nós, aquela nota contratual. Era registrada lá... Se você saísse pra trabalhar em outro lugar, te pegava. Era um contrato, assim, verbal. Você trabalhou, ganhou. E tinha muita gente que vendia, chamava “santinho”. Era um retrato com você tirava, retrato da irmã, tirava retrato dela, e ia vender. Ela que ia vender. Aí minha mãe botou meus irmãos para vender retrato, eles ficaram com vergonha. “Não, isso não é

²⁵² Tipo de suporte atlético.

pra nós não!” [RISOS]. E de calça, ninguém vai comprar da gente, tem que botar uma menina aí! [RISOS]

Parte 4

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=IVfit-KV_vQ

RG - Você lembra qual foi o seu primeiro número?

WC – É, como eu te falei, meu pai não queria que eu trabalhasse. Eu tava estudando, tava...

RG - Mas e quando você voltou?

WC – Quando eu voltei, foi malabares. Eu fazia malabares. Então eu comecei mesmo praticamente com 15 anos, malabares.

RG – E quando você parou de se apresentar?

WC - Parar, parar, parar, nunca parei.

RG – Nunca parou?

WC – Não. Aconteceu o seguinte: te falei, era um quarteto. Aí, depois a situação... a gente viajava, porque aqui no Rio a situação ficava ruim. Eu me lembro uma época que meu irmão falou assim: “Você vai para São Paulo. O Chico, o mais novo, fica lá na casa da prima Linda”, que era a mãe do Gibe, que fazer as pegadinhas do Silvio Santos. Gibe era um que fazia pegadinha do Silvio Santos. Já morreu. Então ficava na casa da minha prima Linda, não pagava nada. Aí eu começava a trabalhar no circo do Piolin e do [Seixas]. Trabalhei com Piolin, hein! Fazendo malabares, aí o Piolin falou para mim assim: “Ó, teu pai foi clown, meu clown!” Piolin! [ESTALA OS DEDOS]

RG – Caramba!

WC – Ele tinha um circo na Avenida São João, lá em cima na Avenida São João, seu Piolin. Só levava teatro e variedade. Aí ele falava: “A sua família é muito famosa”, não sei o que, aquela história que era estrangeiro... mas meu pai era brasileiro. Os estrangeiros morreram [RISOS]. Aí, trabalhava no circo do Arrelia. O Arrelia tinha um programa de televisão. Eu fiz televisão, fiz televisão com meu irmão, porque a situação tava ruim, comecei a trabalhar na televisão, eu e meu irmão. Fizemos televisão, [e] os dois circos. E o pessoal, os artistas de São Paulo, estavam fazendo uma greve contra o sindicato lá, por conta dos show, que tavam pagando pouco. Queriam aumento. Aí nós furamos a greve, [RISOS] porque o cachê deles era melhor do que no Rio.

RG: É mesmo?

WC: Era. Pô, vocês estão fazendo greve com um cachê desses? Vai pro Rio de Janeiro. Aí eu comecei a fazer cachê nos dois circos e televisão. Fiz na televisão *Fuzarca e Torresmo e Arrelia*.

RG: Televisão dava mais?

WC: Dava mais um dinheirinho. O circo sempre era um pouco menos. Mas o circo tinha mais dias, né? Juntava tudo aí dava...

Aí eu fiquei duas semanas fazendo lá, fazia os dois circos e fiz três televisão. Teve uma televisão que eles me pediram duas vezes. Eu não sei se foi do Arrelia ou se foi do Torresmo. Torresmo era filho de Chicharrão, palhaço, família Queirolo, antiga pra caramba.

RG: É que muita gente do circo foi pra TV, né?

WC: Foi. O Carequinha depois foi pra TV. Eu trabalhei com o Carequinha, ele não era de televisão. Ele cantava já em rádio, gostava de cantar. Ele tinha uma gravação dele, se você escutasse, você não dizia que era o Carequinha. Parecia o Orlando Silva cantando.

RG: É mesmo?

WC: É. Cantando música de circo, né? Mas muito bonita, era uma canção. Depois é que ele começou a fazer o Carequinha. Ele fazia o Carequinha no circo, aquela coisa, mudava a voz.

RG: Isso era comum em circo? Os músicos se apresentarem lá? Porque tem muito sertanejo que começou no circo também.

WC: Tem muitos. Poxa, esse Mazzaropi²⁵³ lá em São Paulo.

RG: Mas tinha espaço pra música no circo?

WC: Tinha. Tinha porque eles lançavam esses... esses sertanejos, eles iam para rádio, aí faziam propaganda pro circo. Entendeu? Quando levavam uma dupla caipira, Alvarenga e Ranchinho, que era antigo pra caramba. Agradava pra caramba eles no circo. Alvarenga e Ranchinho era muito bom. Tinha Jararaca e Ratinho, esses davam um show rapaz. Tinha um que tocava um clarinete que ele deixava um agudíssimo, e ficava e não parava com aquele agudo, e o outro lá: “para!” [RISOS]. Mas era legal, os dois tocando um no violão e outro no clarinete. E eles descansavam. Era caipira, era aqui do Rio de Janeiro, Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho. E tinha lá de São Paulo, Mazzaropi, e não sei quem.

Parte 05

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=7VJ3-5BH4ek&list=PLzfh6pqe_l74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=9&t=16s

RG: Como é que era o processo de criação de número? Como vocês faziam para criar um número, para se apresentar?

²⁵³ Amácio Mazzaropi.

WC: Criar, criar, criar mesmo, quem é que fazia eram os próprios velhos, antigos é que faziam a criação.

RG: Ah é?

WC: Eu me lembro de um número, da família Olimecha, que chamava *O Trono de Pequim*. Eles eram descendentes de japoneses, eles eram, o pai dele era japonês. Os Olimecha velhos. Os velhos Olimecha. Não era o Luizinho Olimecha não. Os velhos Olimecha.

Então, eu assisti, o Luizinho não chegou a assistir não, que ele não era nascido, nem sonhava. Os velhos faziam um número, que chamava *O Trono de Pequim*, que eles colocavam... era tipo um banco, mas enorme, com uma escada linda, tudo cromado, metal, com aqueles tapetes, e lá em cima tinha um Buda enorme com aquelas luzes vermelhas, os olhos vermelhos, aquela iluminação. E esse número entrava, era o seguinte: esse número entrava eles vestidos de japonês, com aquela roupa deles, o quimono. Entrava uma das Olimecha, eu acho que era a Marina, depois foi uma outra, que fazia uma dança japonesa com leque, aquela coisa, dançava, era muito bonitinho. Aí vinha o namorado dela, o galã, e entregava para ela uma... sem falar. Entregava um saco com moedas e mandava ela cuidar. Aí ela começava a dançar de novo. Aí depois ela começava a... pegou a moeda, aí chega o bandido, que vem vestido, aquela coisa, ele vem com um bambu na mão. Chega lá e quer tomar o dinheiro dela. Aí toma o dinheiro dela, na força. Aí ela faz menção de chamar o namorado. Isso tudo com aquela iluminação vermelha. Aí vem ele lá, bate no ombro dele, fala "Isso aí é nosso, você roubou!". Aí ele empurra, o mocinho empurra, o bandido cai. Ele pega o bambu e começa a fazer a luta de bambu. Pirueta, *pum*, bambu, vira pra cá e *pum*. Até que o bandido cai, aí quando vai dar pancada nele acende a luz. Aí eles tiram o quimono e tem outra roupa por baixo. Aí começa a fazer um número de parada de mão, mão-a-mão subindo a escada, descendo escada, parada de uma mão na cabeça, parada de cabeça. É tudo assim. Até encerrar o último número, o melhor truque era lá em cima, né? Fazia o melhor truque. Mas era muito interessante e muito bonito. E tinha um motivo, né? Tinha um motivo.

RG: E como era a manutenção do número? Como é que vocês decidiam... agora vocês vão parar de apresentar isso, vão colocar alguma coisa nova? Como é que era isso?

WC: Nós, em circo... isso que eu tô contando é coisa mais antiga. Eu era garoto, mas eu gravei aquilo muito bem. Tinham números de cama-elástica, tinham números cômicos gozados também, tinham números musicais, né? Aí cada um vai montando. Você começa a montar, e o problema é o seguinte: em circo, tem um velho ditado que falava o Chacrinha “Ninguém cria, todo mundo copia”. [RISOS] E é verdade. Você, por exemplo, você vê uma moça linda, com uma roupa. Ela vai botar aquela roupa linda.. “Pô, aquela vai ficar bem em mim!”. “Eu vou fazer aquele tipo de bailado porque aquela mulher faz”. Entendeu? Aí você vai criando o número. Dentro do teu número... a gente fazia um número mais simples. Aí começamos a aumentar o número, com argolas e chapéus. A gente fazia chapéus de palha, a gente fazia um monte, cinco chapéus de palha rodando [FAZ O GESTO COMO SE ESTIVESSE MANIPULANDO OS CHAPÉUS]. Então tinha isso, as argolas eram três, seis, nove, doze jogando. Fazia uma fila assim, jogando só argola. Porque eles fazem fila hoje, jogando malabares, um fica do lado. Comigo não era, era tudo reto assim, não saía do lado pra jogar não, até claves a gente ficava reto, assim [FAZ O GESTO DE CÂMBIO PARA FRENTE]. E era rápido, muito rápido.

RG: Que é diferente daqui, que é pro alto.

WC: É, tem muita gente que joga lento. Não sou contra quem joga lento, não. Cada um joga da forma que aprendeu.

RG: Mas na sua época era mais...

WC: Era muito rápido, muito rápido. Uma vez, depois que nós dividimos a trupe - negócio de cachê, vai dois pra cá para um circo, dois vai pro outro circo - aí eu trabalhava com o mais novo. Eu fazia uma jogada atrás do braço, pra ele, e ele jogava para mim. Só que ele, ao invés dele jogar certo, aqui, um, dois, três, ele jogou numa cruzada, pegou no meu olho, ficou roxo. Quando terminou, lá no camarim eu *pum* nele. Sem-vergonha!

RG: Mas vocês chegavam a tirar alguns números por algum motivo ou não? Vocês mantinham sempre os mesmos?

WC: Sempre mantinha aquele número. Aquele número ficava bastante tempo. Até que quando casa, separa. Quando eu casei, por exemplo, eu trabalhava com meu irmão mais velho, era um quarteto. Eu ficava com meu irmão mais velho, o outro meu irmão mais novo ficava com o outro que é mais velho do que eu. Ele ia pro circo do *Águias Humanas* e eu fui pro *Circo Continental* com meu irmão mais velho, entendeu? Aí eu comecei a trabalhar com meu irmão mais velho, fazia *dândis* com ele e fazia malabares. Aí ele começou a ensaiar a esposa dele. Mas ela era meia fraquinha no malabares. Começou a ensaiar, porque ela era boa na cama-elástica, ela fazia cama-elástica. Aí nesse ínterim, nessas idas e vindas com meu irmão, viajando, eu conheci a dona Vilma, que hoje é minha esposa. Com 17 anos, ela trabalhava no *Circo Fekete*, um cabelão bonito, dançando pra caramba com o acordeão. Olhei pra ela e falei: “Que menina maravilhosa! Essa vai ser minha!” [RISOS]. E ela fazia teatro, fazia teatro bem, era a primeira atriz, né? *E o Céu Uniu Dois Corações*, *Mestiça*, ela fazia o principal papel e fazia show de acordeão, cantava, fazia tranca, icários, fazia parada de mão. Ela fazia mais do que eu. [RISOS]. Ela tinha brigado com o namorado. Pode contar essa história?

RG: Conta, à vontade.

WC: Eu já tava de olho nela. Eu ia lá no circo e, gozado que, ela saía fora do circo, ela modificava completamente. Você não dizia que era ela aquela mulher, aquela moça de 17 anos que estava lá de biquini, tinha um corpo bonito, né? Ela botava uma saia, a saia dela, ela tinha vergonha das pernas, que a perna era forte, tinha uma perna forte, batatona na perna, aí ela botava vestido lá embaixo. Usava óculos, amarrava o cabelo assim [FAZ GESTO DE PRENDER O CABELO ATRÁS],

RG – Muito diferente...

WC - Você não dizia que era aquela menina. Mas eu tava, todo dia estava lá. Perguntava pra ela: “Tá namorando ainda?”, [ela dizia] “Tô” [RISOS]. “Quando

terminar tu me avisa!” [RISOS]. No dia que ela acabou, aí eu comecei a namorar com ela. Mas aí eu tava namorando escondido. Eu não gostava de namorar escondido. Falei com a mãe dela:

“Eu quero pedir licença à senhora, porque eu tô namorando a sua filha”.

“Ah, tudo bem, mas ela não pode não, porque ela está gostando do músico”.

“Ah, mas ela vai esquecer, ela esquece desse músico. Comigo ela vai esquecer!”

Aí ela falou, “Mas o meu negócio é sério”.

“O quê? Não. Sério só daqui a um ano”.

Falou pra mim: “O quê?”

“Daqui a um ano eu estou em Porto Alegre, e a senhora está em Manaus, como é que vai ser o nosso... Eu sou pobre, como é que eu vou pagar avião para vir ver a minha noiva?” Quatro meses só. Daqui a quatro meses. Eu falei para ela assim:

“Você topa?”

“Topo”.

Coitadinha, topou e até hoje está comigo. Cinquenta e nove anos. Mas ela foi o meu esteio, é minha força. Posso nem falar dela que eu... [SE EMOCIONA]

RG: Desde aquela época. Que beleza.

Parte 6

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=4Egjx1PNM8o&list=PLzfh6pqe_l74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=13&t=11s

RG: Você vê diferença dos números da sua época para os números de agora?

WC: Existe uma diferença, porque havia muita montagem de número, como fazer um número, trabalho. Eu me lembro perfeitamente de que nós fomos, nós trabalhamos em teatro, muito em teatro também. Teatro eles queriam que mudasse, queriam que a gente fizesse garçom, fazendo... jogar prato. Como é que você vai, no teatro Walter Pinto, na Praça Tiradentes, era famoso, teatro de revista. Fui fazer um teste lá e tinha um sogro do meu irmão que cismou da gente fazer prato, de louça. Como é que você vai fazer prato de jogar com prato de louça? Podia rodar,

né? Depois meu irmão fez esse número. Mas aí, chegamos a trabalhar num teatro, vários teatros. Tinha um teatro aqui na Glória, na Cinelândia, chamado Glória. Teatro Glória, que acabou. Esse teatro levava variedades e tinha também lá no, onde é a TVE, ali tinha um Teatro República, que levava cinema e, na segunda parte, era variedades, comicidade, o cara contando anedota e número de malabares, número de mágica. Sempre teve isso nos cinemas do Rio de Janeiro. Tinha filme e variedades, desde a década de [19]40 tinha isso. Depois foi cortando. Foi quando apareceram os circos grandes, gigante, anão, *troupes* maravilhosas. As *trupes* começaram a se formar. Trabalhei com várias *troupes*. A gente se encontrava, era muito bonito, legal, a gente juntar com as *troupes* antigas e era legal, muito legal.

RG: Mas hoje em dia, como é que você vê os números de hoje em dia? São muito diferentes?

WC: É como eu te digo, tinha mais montagem, né?

RG: Montagem, como assim?

WC: Tinha montagem porque tinha mais dificuldade em fazer o número.

RG: Ah, entendi.

WC: Hoje você, por exemplo... depois eu comecei a fazer um número, com meu irmão, que era mais palhaçada, entendeu? Eu fazia um número de malabares com ele que eu jogava chapéu e cigarro, puxava uma pirueta... o povo ria, agradava pra caramba aquela porcaria - porque eu achava uma porcaria aquilo, não é jogar cinco claves. Não precisava jogar nem cinco claves. Aí pegava cinco chapéus, que fazia aquele movimento de cinco chapéus [FAZ O GESTO DA MANIPULAÇÃO], agradava pra caramba. No final, como nós dividimos, quando a gente estava no quarteto a gente fazia cruz, fazia uma porção de coisa. Aí quando dividia dois, o final dos dois era uma pessoa no meio, com cigarro e chapéu, a gente tirava o cigarro e o chapéu, era o final do número. Não tinha assim...

RG: Um truque, um ato com dificuldade enorme.

WC: Não, mas a gente fazia tão bem, e era bem apresentado a roupa, que agradava pra caramba, todo canto que a gente fazia.

RG: E você achava porcaria por que não tinha dificuldade?

WC: Não, é porque, nós... eu falo porcaria é num bom sentido. Porque hoje você não faz um malabares com a rapidez que a gente fazia. Difícilmente o cara faz. Ele faz mais... hoje é diferente. É tipo argentino joga... [FAZ O GESTO DE JOGAR MALABARES LENTO] Não estou contra isso não, eu acho bonito que eles fazem aquilo com pirueta. Joga lá em cima e uma pirueta, eu acho bacana. Mas com a rapidez, o cara fica maluco quando vê o *vum, vum, vum, vum* [FAZ O GESTO SIMULANDO O CÂMBIO DE CLAVES], quatro jogando assim. Agrada pra caramba. O pessoal batia palma antes de terminar o número.

Quando nós trabalhamos com a Dolores Duran, a gente fazia com a orquestra e o Ruy Rey, a gente fazia três contra um. Que são, três, seis, nove, doze claves, cada um com três, e ele passava pra cá. A gente passava aqui... ele não faz como a gente ensaia [REFERE-SE AOS ALUNOS DA ENCLO]. Aqui ensaia, aqui e volta [EXPLICA, POR GESTOS OS DESLOCAMENTOS DOS ARTISTAS NO TRUQUE]. Não. A gente fazia aqui, um, dois e três, e voltava aqui. *Vum, vum*. Entendeu? Não vinha assim. Voltava aqui e fazia de novo. Voltava aqui. Nós fizemos e aquele pessoal “Bis! Bis! Bis! Bis!”. Aplaudia antes de terminar o número. Quando terminava o truque, meu irmão ficava com todas as claves, pegava um monte debaixo da perna, tudo rápido. Agradava pra caramba, entendeu?

Cheguei a montar aqui com dois alunos, um truque atrás do braço que ninguém faz. Jogar três atrás do braço seguido, ninguém faz. E cheguei a ensaiar com dois alunos, mas eles brigaram. Um, inclusive, ele me convidou, era o Lucas [Moreira] e o outro colega dele, montaram um espetáculo de circo sem falar uma palavra, só duas horas, mas eu adorei. Ele fez magia, fez malabarismo com panela, fez guizo. Ele fez o guizo porque ele me viu tocar guizo aqui. Ele me homenageou. Foi uma emoção danada.

Parte 7

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=6_uTwR_7gh4&list=PLzfh6pqe_l74EW3r6qA-G4qj0zww4LLoD&index=15&t=8s

RG: Como é que era essa relação dentro e fora da lona? Porque você ficou um tempo fora da lona, né? Como é que era o trabalho, você trabalhava fora da lona?

WC: Não, a gente não ficava fora da lona.

RG: Mas fora do circo. Você ficou um tempo sem apresentar.

WC: Não, a gente ficava, por exemplo, a gente não morava muito em barraca não. Muita gente morava em barraca, mas nós não. Nós alugávamos casa de cômodo, alugava casa, entendeu? Morava em casa, aí ia fazer o cachê, gastava condução. Às vezes o circo ficava no subúrbio e tal, ficava longe, nunca ficava no centro, ficava pelo subúrbio. Então ia lá, trabalhava.

RG: Mas você já trabalhou fora do circo, igual quando você foi para a TV. Era muito diferente o trabalho fora do circo?

WC: É diferente.

RG: Diferente como?

WC: A TV, o problema da TV é que você tem muito pouco tempo para fazer um trabalho. Você, por exemplo, faz um número de vinte minutos, quinze minutos, aí chega na televisão você tem que fazer um minuto, nem um minuto. Menos de um minuto. Você tem que fazer. Eu vou fazer um número disso e *bululululu*, [FAZ GESTUAL DE PRESSA] quer dizer, ficava tudo atropelado, né? Mas tinha que ganhar o dinheiro, aí fazia. Ganhava um cachê bom. Na televisão ganha.

RG: E trabalho sem ser circo, você já trabalhou?

WC: Não. Eu trabalhei quando garoto. Como eu te falei foi *boy*.

RG: E como é que a sua família via isso?

WC: Como assim?

RG: Esse trabalho que não era de circo, assim, eles gostavam?

WC: Não. Meu pai não ia querer não. Meu pai tinha falecido já. Fui trabalhar porque meu irmão mandou.

RG: Mas seu pai não gostaria.

WC: Não gostaria. Mas eu fiz. Eu fui lá, eu registrava livro, como já te falei, né? Fazia aquilo, mas eu não gostava. Eu achava aquilo... Eu ganhava, na época, trezentos. Fiquei um mês só e saí.

RG: Ah, ficou pouco tempo...

WC: Só recebi um mês e saí fora. Parece também que o contador faliu [RISOS]. Foi bom porque eu estava doido para sair.

RG: Mas você via de forma diferente, você via como esse trabalho como pior ou melhor que o circo?

WC: Não, porque a gente que é de circo, a gente gosta do circo, entendeu? Você gosta do circo, você tem a alma dentro do circo. Tinha... o Carequinha mesmo já me falava, queria morrer dentro do circo, aquela coisa, né? Eu acho que você tem que trabalhar dentro do que... lógico que você, se a situação não dá pra você fazer mais nada, você tem que fazer outra coisa. Por exemplo: esses alunos que estavam aí, eles têm faculdade, você tem faculdade. O pessoal de circo antigo, tem gente que não estudou nem o primário. Minha mulher, ela não teve primário, mas ela seria uma boa redatora. Ela faz uma redação e escreve, vocês aqui, contando essa história, [faz] num livro. Tem facilidade para redação. Eu era ruim de redação. Eu me lembro

que quando eu estava no ginásio, tinha que fazer redação, eu “lh, caramba!”. Eu usava na época, eu me lembro, eu usava caneta tinteiro. Tinha uma caneta americana que era com tinta, mas ela era cara. Eu usava, tinha que molhar assim, aí borrava [RISOS, LEVA AS MÃOS AO ROSTO ESCONDENDO-O]. Eu levava cada nota fraca. Tinha aula de francês. Eu me lembro que o professor de francês foi o famoso Leopoldo Heitor, que matou Dana de Teffé, uma história antiga, que sumiu com o corpo. Era uma milionária e ele era, como se diz... o procurador dela. Sumiu o corpo dela. Aí todo mundo... acusaram ele. E ele como advogado. Ele era professor de francês e advogado. Ele se defendeu e três vezes ele se isentou e ficou com a fortuna toda dela e não acharam o corpo da Dana de Teffé. Uma história antiga mesmo. Ficou com o dinheiro todo, sem vergonha. Ele me deu um zero no francês. Tinha prova oral antigamente, não sei se agora tem prova oral. Tem prova oral?

RG: Ainda tem.

WC: Mas era assim *pá, pá, pá, pá* na cara, assim, quando ele não gostava do aluno, era uma em cima da outra, não dava nem tempo de pensar. Zero. Foi a primeira vez na minha vida que eu levei um zero. Fiquei tão chateado com aquilo. Falei, não quero mais estudar não.

RG: Mas quem é do circo tem dificuldade de trabalhar fora do circo?

WC: Dificuldade porque ele não tem o estudo, às vezes... mas ele aprende muita coisa lá fora. Se ele for pra um vendedor ele vai ser vendedor. Tem cara que vende melhor que o cara que tem...

RG: Mas se for pra escolher...

WC: Secretário de circo não tinha estudo e vendia, arrumava terreno, legalizava as documentações da prefeitura. Era um secretário que ia lá na frente pra arrumar terreno, falava com o dono, via negócio de luz, fazia toda a... e um cara que não tinha tanto preparo como vocês tem, entendeu? Lógico, que ele tinha mais estudo do que eu, do que os outros. Mas vida de circo era assim, era meio atropelada, era conturbada, como dizem, mas pra mim era... circo era tudo pra mim, era sangue,

era... Até hoje, eu estou na Escola [Nacional] de Circo, com toda essa idade, o pessoal ainda fica [FAZ ONOMATOPEIAS DE RESMUNGO], “Ih, o velho gagá!”. Que o velho gagá! Eu já estou com uma certa idade, então o prazer de estar com esse pessoal aqui, é uma beleza. Eles passam energia, eu chego tranquilo em casa, vou, tomo meu banho, minha mulher já fica me esperando ansiosa. Mas é legal.

Chato é essas idas e vindas por causa desses bandidos com negócio de tiro. O Rio de Janeiro com esse negócio de tiro, eu fico até envergonhado, porque o Rio era tão bom. Eu trabalhava, viajava, voltava meia-noite de Santa Cruz, vinha de trem, não tinha nada. Teve uma vez, vou contar um caso agora do meu pai. Nós estávamos trabalhando no *Circo Olimecha* lá em Santa Cruz e a gente voltava de trem altas horas da noite. Aí estava minha irmã mais nova, ela estava mocinha já. Tava todo mundo muito dormindo, assim. Aí tinha um cara que era um, parece que nordestino, embriagado, começou olhar debaixo das pernas da minha irmã. Meu pai foi educado, chegou pra ele: “Ô meu amigo, que negócio é esse? Falta de educação. Essa é minha filha!”

“Ah, quero saber de minha filha o quê!”.

Aí ele meteu um soco. Sabe filme de *cowboy* que ele vai dando soco e o cara vai caindo e levanta, [FAZ GESTO DE SOCO] levanta [GESTO]. Foi de vagão em vagão, tirou sangue do cara. Aí teve que ir a família toda, de madrugada, pra delegacia, porque tirou sangue, né? Aí chegou lá, ele falou... tinha um comissário de polícia que atendeu: “É o seguinte, esse senhor aí”, meu pai falando, “estava olhando as pernas da minha filha”. Minha irmã tinha uns dezesseis anos, dezessete anos. “Eu chamei a atenção dele, e ele me respondeu mal e eu taquei...”

“Foi isso que ele fez?”

“Foi”

“Ele estava olhando?”

Aí botou ele na cela e deu outra surra nele. Apanhou duas vezes. Então foi um caso que aconteceu. Chato.

ENTREVISTA COM ERMINIA SILVA

Realizada em 2020 por Alex Machado, com a participação de Rafael Gonçalves.

Parte 1

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K1FVeZXRQ2A>

Erminia Silva – Olá. Meu nome é Erminia Silva. Eu nasci – sou gêmea de uma menina, menina porque nós somos meninas, univitelina. Nós somos a quarta geração circense no Brasil, e nós nascemos no circo. A família da minha mãe não era de circo, mas eles encaminharam - as praças que gente chama - as cidades, as praças, pra estar numa cidade próxima da cidade da família da minha mãe. O nome da cidade era, é Getulina, ainda existe.

Alex Machado – Aonde é?

ES – Estado de São Paulo, perto de Lins, Marília, ali, aquela região. Nós nascemos, e depois de 15, 20 dias a gente já foi pro circo viajar. Então, em termos de gostosura, eu digo que eu nasci na barraca. Nós nascemos em barraca de circo. Nós somos a quarta geração circense, mas a gente nasceu num período na década de [19]50, eu sou de [19]54, a gente nasceu num período em que muitas coisas estavam passando por processos de mudanças no modo de fazer circense. Mas aí eu vou entrar nisso nas questões que vocês vão me dar.

AM – E sua trajetória acadêmica?

ES – Eu tenho dois diplomas de graduação. Então, como eu tava falando, a nossa... somos 14, 16 primos, e só uma se dedicou à questão artística, no sentido de artista e também, depois, de produção cultural artística ligada ao circo. Porque ela diz assim: “Você diz que nenhum dos primos é artista, e eu fui artista. Então sempre falo da Roseclair. Nós somos da geração que pega um período, um modo de fazer circo que já estava sendo gestado desde o começo do século XX. E isso não era só circo, era para maioria dos grupos de transmissão oral dos saberes e práticas. Então isso valeu para pescador, pra rendeira, cigano - até cigano -, pra parteiras, pra sapateiros, alfaiates. Todo um modo de saber que tinha a questão oral como modo

de transmissão de saberes e práticas, desde o final do [século] XIX mas vai se consolidando no começo do XX, a ideia de que este não é um saber válido, é um saber importante que caracteriza modos tradicionais, não sei o quê, mas os saberes válidos - e aí esses saberes orais não produziam (e tem ainda muita correntes que falam isso) não produziam conhecimento porque eles não tinham uma metodologia. Tem um livro da Teresa Vargas que diz assim: “Era um aprendizado aleatório”. Isso vai se consolidando na população - e não é uma coisa brasileira, isso você percorre vários estudos, da América Latina, da Europa, e isso tá presente. Então esses saberes orais não produzem conhecimento porque não têm uma metodologia e porque não são científicos. E isso vai acompanhando por milhões de outras razões porque nada existe uma razão aqui, um efeito aqui. Isso não existe. Então por milhões de outras coisas que estão acontecendo e que é necessário pesquisar a cada momento e você ampliar esse leque de coisas que estão acontecendo, então por milhões de outras coisas que vão sendo gestados, como a ideia de que tem um lugar no qual, de fato, este saber era reconhecido: a escola. Então todos esses outros saberes, todas essas outras práticas, todos esses outros fazedores não tinham reconhecimento porque não era uma escola. Isso vai passando e perpassando e vai fazendo sentido para vários grupos. Quando eu digo “fazer sentido” [é] porque, até então, o meu avô, por exemplo, não fazia sentido para ele isso. Pra ele, ele continuou construindo o seu modo de fazer circo, como vários outros iguais. Já estava sendo gestado na época do meu avô essa questão da escola, da escola como único lugar de produção de saber e conhecimento. Pro meu avô isso não faz sentido, mas pra geração dos meus pais fez. Porque isso tá acompanhado por uma série de mudanças e transformações circenses, mas societárias também, que são as várias relações. Então é o urbano que amplia e que dificulta as presenças de lonas, é a dificuldade do nomadismo, é o custo de você se fixar numa praça, num terreno. O asfalto, que é uma grande conquista, ao mesmo tempo encarece muito o transporte de tudo. Então tem coisas que vem pro bem, mas que no cotidiano... – não é fazendo mal, mas tendo outras consequências. O modo das relações trabalhistas, as conquistas trabalhistas que o circo... O circo que eu tô falando é sempre o itinerante de lona agora, depois é o modo – a gente fala circo de uma forma muito chapada - mas o circo itinerante de lona até mais ou menos 1950/60. Não dá para falar “o” circo (FAZ UMA ÊNFASE EM “O”). vocês vão ver que eu não falo tradicional, mas eu vou explicar depois o porquê. Esse circo

itinerante até [19]50 [19]60 ele vai incorporando e vai vivenciando, ele é sempre contemporâneo ao período em que ele tá vivendo, ele vai sempre transformando também os seus modos de fazer. Até [19]40, [19]50, na maioria, os seus modos de fazer ainda era: não se pensava alguém que nascesse dentro do circo que não fosse circense. Que não fosse artista. E não se pensava, por exemplo... não quer dizer que não se incorporava gente de fora. Os que fugiam com os circos, os que se incorporavam porque iam para o circo ou porque se incorporavam por casamento. Não se pensava que essa pessoa, homem ou mulher, criança ou não, não fosse artista. Quando a gente nasce, [19],40 [19]50 - porque eu já tenho uma tia que nasce em [19]48, quando nasce várias das transformações que estão ocorrendo pra dentro do grupo familiar circense, pra dentro do grupo circense, de seus fazedores de circo, já tinha uma mudança no seu modo - eu vou falar um palavrão agora - do seu modo de organização do trabalho. O que que é isso? Antes dessas mudanças, o que eu trabalho é com o conceito de circo-família que só é possível pensar até [19]40 e [19]50. O modo de organização do trabalho de circo-família pressupunha um processo de socialização, formação e aprendizagem interdependentes e que eles aconteciam ao mesmo tempo, era coletivo, e todo mundo que se incorporava ao circo aprendia. Nascia ou não, fugia ou não, entrava ou não, você passava por esse processo. Era quase que uma fatalidade do destino: tem que ser artista. E nesse modo de organização do trabalho quando você contrata o artista - primeiro que era difícil você contratar o artista, você contratava a família - e quando você contrata, e tem circos que tem famílias que vivem 20 anos juntos. Sempre tem um dono de circo, tem uma família proprietária e tal, mas que contrata outras famílias. Essas famílias contratadas, junto com a família proprietária [CORTE NO VÍDEO]

Parte 2

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=X51Jbq1Y_Bs

ES – [CORTE NO VÍDEO, CONTINUAÇÃO] O que é esse espetáculo? Não é um espetáculo de especialistas necessariamente. Ah, tinha trapezista? Tinha. Tinha o que fazia o malabares? Tinha. Tinha o que fazia as acrobacias? Tinha. Só que esse saber se misturava com saberes coletivos que era assim: era o trapezista, que era o malabarista, que era o ator da peça teatral, que aprendia instrumento musical e que

substitui o palhaço de vez em quando, que ia pra banda, e que fazia praça, e que era secretário, e que a armava e desarmava circo. Então você entende que esse processo coletivo de modo de organização do trabalho não te contratava para você subir no picadeiro e descer. Fazia parte do modo de organização do trabalho te contratar para você ser esse coletivo. Ah, então é um mundo bem melhor? Não, era horrível, tinha de tudo. Tinha traição, tinha golpe, não era cor-de-rosa - porque tem gente que idealiza essa relação, e eu falo: “Gente, eu nunca idealizei o circo-família [RISOS]. E tem gente que idealiza. O próprio chamado tradicional diz: “Antigamente que era melhor”. Nossa, antigamente... Minha avó jogou um tijolo - é nossa heroína feminista - ela jogou um tijolo na cabeça do marido, que era meu tio também. Minha tia-avó jogou... bêbado e não sei o quê... e foi presa, e ela se transformou em nossa heroína. Quer dizer: tem de tudo. Mas isso não elimina este modo de organização que eu tô falando. Quando a gente nasce em [19]50, mas já no final de [19]40, quando a gente nasce na metade do [19]50 é esse modo já tinha passado pelo processo de mudanças. Não é só a questão da escola, mas a escola também. A minha tia caçula vai ser interna num colégio de freiras em Campinas. É a primeira que sai, é a primeira que para com o circo pra estudar.

AM – Sem nenhuma experiência prévia, nem quando criancinha?

ES – Nada! Porque tem uma coisa que eles fizeram comigo, meus irmãos e também outras família: “Não ensinam nada, nem dar cambalhota, porque não sai mais!”. Não foi o caso dessa minha prima que eu tô falando, das duas. A minha tia, irmã caçula do meu pai, que nasceu em [19]47, ela é a primeira ir e vai pra... Ainda não se tem a experiência das famílias pararem pros filhos estudarem. Tinha, pipocava um lá, mas ainda não era a regra. Nem regra, não era a contaminação. Ela vai, é a primeira a parar, a sair do circo e ir para uma escola. E como não tem família – eles tinham famílias amigas, mas ela fica no colégio interno de freiras -, quando a minha prima mais velha nasce em [19]48, [19]50 ela também vai estudar. Ela começa, num primeiro momento, num colégio interno também, mas ela vai estudar com os avós dela, família Temperani, mas que já tinham parado já há muito tempo em São Paulo. Ela e a irmã dela, a Rosa e a [INCOMPREENSÍVEL], são duas primas mais velhas, já vão estudar. O que que tá acontecendo? Durante esses 10 anos você tem mudanças significativas neste modo de organização. Já não contrata família, se

contrata o Alex. Se o Alex leva a família, tudo bem. Continua sendo um ambiente familiar, morando no fundo do circo. Mas é o Alex que é contratado, não é o Alex, e o companheiro, os filhos, entendeu? Não é. E só contrata a família Alex porque sabe que o companheiro faz não sei o quê e não sei o quê, a filha faz não sei o quê e não sei o quê, o filho faz não sei o quê e não seu o quê. Não são apêndices, não tem *partner*, apenas *partner*. Quando eu nasci, eu e minha irmã somos as filhas mais velhas, com seis anos... E facilitou que a família da minha mãe não era de circo, e vai morar em São Paulo, e então facilita a gente morar com minha avó, meus avós e meus tios, da parte da minha mãe, e a gente ia para o circo nas férias. As férias daquela época eram... a gente começava em dezembro, primeiro de dezembro, e só voltava em março. E julho. Então eram quatro meses por ano era obrigatório, a gente não admitia não estar no circo. A gente chorava muito. Eu fui uma péssima aluna, a dificuldade de alfabetização foi horrível. Um parto, foi horrível. Porque eu não queria estudar. Só que junto com o nosso - isso é [19]60 - junto com o nosso processo de parada, aí você começa a ter muitas famílias que vão parando, largam o circo pro filho estudar. E eles - não sei se é isso que você vai perguntar - eles não incorporam, mesmo, que eles têm metodologia, têm processo de conhecimento, tem produção de conhecimento. Ninguém forma 300 anos de profissionais sem ter metodologia de trabalho. Seja o que for esse conceito de metodologia, porque o conceito de metodologia é um conceito de disputa, é um terreno de disputa política. Eu dizer pra você "Você não tem metodologia, porque a metodologia é minha, porque ela é científica", científica também é um conceito de disputa [INTERRUPÇÃO].

Parte 3

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qKG-Dshvz-l&feature=youtu.be>

ES – [...] o terreno de disputa política. Só que eles foram incorporados isso. Eles foram. Numa mesa do Anjos do Picadeiro²⁵⁴ - há xis anos atrás eu coordenei aquela

²⁵⁴ Festival internacional de palhaçaria, uma iniciativa do grupo Teatro de Anônimo e outros artistas com edições desde 1996.

mesa, tava o Ricardo Possetti²⁵⁵, aquela menina do Rio Grande do Sul, a do bufão, como que ela chama...

AM – A Paula Preiss²⁵⁶?

ES – Mais antigo... bom, enfim... aí chamaram o Biribinha – Geraldo, tanto Biribinha, Biribinha Geraldo - ele tava nervoso porque era uma mesa de... menos o Ricardo, porque o Ricardo não tinha essa... ainda não tinha esse investimento dele, acadêmico. O Geraldo: “O que a gente vai falar?”. Eu falei - burra, imagina, eu já sabia disso, mas você tem hora que... “[vamos] falar as pedagogias e metodologias de ensino”. “Mas eu não tenho isso!” [GERALDO]. Eles incorporam isso. Eles incorporam. Só que não incorporam na hora que você vai falar sobre como é que é o modo deles se transformarem em artistas. E nem que você pode pensar que 300 anos de formação de artista não tenha metodologia. Ah, que não é igual a da educação física? Por favor, não é e nem quero. Não é que eu não quero porque eu tenha um problema com a educação física, porque são processos diferentes. O problema é que na hora que eu digo para você que o seu método não vale e pronto, a desigualdade já tá dada.

AM – Sabe o que é curioso? Porque se você pede para eles falarem sobre, eles falam: “Ah, eu aprendi assim, meu pai me ensinava, a gente acordava às 8h da manhã, corria em volta do circo... quando você coloca a palavra metodologia, cria um buraco.

ES - Mas é buraco, porque eles não sabem nem o que significa isso. Eu não sei por vocês, mas eu, assim como um monte de estudante de pós-graduação, fica quebrando a cabeça “Como é a minha metodologia?” [RISOS], “Que que é metodologia mesmo?”. Isso não é uma dificuldade deles, é porque se se superestimou tanto isso...

AM – É um lugar de disputa mesmo.

²⁵⁵ Ator e palhaço do Lume Teatro.

²⁵⁶ Atriz e palhaça da cia. *Circo da Silva*.

ES - É disputa de poderes, de saberes...

AM - Pessoais e de campos. O campo da educação física contra o campo das artes...

ES - Não é pessoal, nunca é pessoal, é sempre coletivo. A memória é sempre coletiva. Não existe indivíduo, existe uma multidão. Eu tenho essa questão diferente porque eu, pessoa, sou pessoa por conta de uma produção coletiva. Então não é só uma questão pessoal. Como é que... o grupo Zulu que o Mandela falava... “Eu sou o que somos”. Se eu sou o que somos, eu não sou sozinha. É sempre uma questão coletiva. Não é uma disputa pessoal, é uma disputa de perspectiva de mundo.

Rafael Gonçalves: É muito curioso... eu sou fisioterapeuta lá da Escola [Nacional de Circo Luiz Olimecha], e essas palavras que você usou, “aleatório”, “não científico”, “sem metodologia”... eu agora fiz um TCC sobre a carga de treinamento no circo e tal, porque nas escolas de circo você tem um ambiente onde todo mundo fala “pô, lá tem educador físico e fisioterapeuta, nutricionista, então deve ser um ambiente muito mais seguro”, e o que eu tô vendo é que não, que na verdade o treinamento lá na Escola é aleatório. Por mais que todo mundo tenha uma carreira científica, ninguém se conversa lá. Então eu acho que, nesse sentido, outros ambientes de circo, até cursos livres, circo familiar, circo social, o treinamento é muito mais saudável para as pessoas em relação a lesão.

ES - Aí os conceitos de aleatório e saudável a gente precisa entender melhor. Porque, por exemplo, a Escola Nacional de Circo pode ter uma forma de formar que não é o que você gosta, que você como instrutor, professor, o próprio aluno, gostaria. Não é aleatória. Ela não é aleatória, ela pode – e acontece – ela pode ter um programa, um currículo rígido, um programa rígido, mas sempre quem faz, ali, os encontros, é professor e aluno. A perspectiva de um projeto social, nem todo o projeto social é saudável. Aliás... tô conhecendo alguns complicadíssimos. Então o conceito de saudável é seu, entendeu? Mas é porque é mais fácil dizer assim: é um modo como eu acredito que deve ser o processo de formação. Que não é o que

acontece em tais lugares. Então o meu modo de pensar a produção e o processo de aprendizagem é outro, então eu vou propor. Então qual é o meu? E por que que eu sou diferente? Não é melhor, nem mais saudável, é diferente. Mas a diferença é que eu posso não gostar, entendeu? Porque na hora que você... a desigualdade gera racismo e preconceito. Na hora que eu olho e digo: “Sua opção sexual, sua cor de pele é um problema para mim, me causa...” e aí eu falo que eu sou melhor que você, porque você é desse jeito, pronto, já chegou desigualdade. Mas assim, a sua diferença - porque você é diferente de mim -, a sua diferença me enriquece. Ou não. Não precisa ser bonitinho também. Mas eu não posso, diferente como os chamados tradicionais e os chamados contemporânea - antigamente era novo, então cada hora tem um nome - que o meu é melhor. É diferente. E aí entra tudo, perspectiva de mundo, o olhar sobre o que... o que você espera disso? Então aleatório é a Escola não tem. Meu marido trabalha com questão da saúde. Sempre que a gente vai trabalhar com a questão do planejamento hospitalar, os diretores, os chefes, falam assim: “Nossa, a gente faz tanta reunião para definir o planejamento, então vai ser assim, assim, assim, tá escrito lá, e nunca acontece!”, porque nunca acontece! Porque a maioria das coisas que são feitas são nos encontros: no corredor, no banheiro, no celular, no carro, na carona. Você tem um hiperplanejamento curricular da Escola, mas no cotidiano... e se você não entender que isso acontece, isso fica aleatório. E não é. Cada um vai desenvolver o seu processo, mas não aleatório. Não aleatório.

RG - Mas é uma soma de processos não aleatórios?

ES - Mas isso você encontra em qualquer lugar. Quando o professor entra na sala de aula ele vai definir o seu processo de ensino, o seu modo de fazer, o seu modo de pensar o ensino. O hospital é um bom exemplo, porque ele é a coisa mais regra rígida do mundo. E não é real. As decisões cirúrgicas, pós-cirúrgicas, de paciente, são definidas em corretor. E o Emerson²⁵⁷ fala “Se todo mundo seguir o planejamento como tá escrito, muita gente morre”. Porque vai se refazendo o tal do planejamento. Tudo que é planejamento, no cotidiano, você... nos encontros, é no

²⁵⁷ Emerson Elias Merhy, marido de Erminia, é médico sanitário professor titular da UFRJ.

encontro que as coisas vão acontecendo. É no encontro professor/aluno. Até porque, professor numa Escola Nacional de Circo, quando você encontra com um aluno, nunca vai ser igual o que você vai fazer com outro aluno. Nunca. Os corpos que se encontram são diferentes, e você tem que estar aberto para esses corpos. Não é o processo que você gostaria, mas o que eu tô dizendo é que isso acontece, mesmo nos projetos sociais. E sabemos disso.

Parte 04

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bALKAJhZyg8&feature=youtu.be>

AM - Quando você propõe na sua dissertação e na sua tese que você vai tratar de circo, o que de circense você jogou no seu processo de pesquisa, de escrita, na sua proposição?

ES – Nunca ninguém perguntou isso, assim desse jeito. Eu nunca não me achei circense, mesmo que eu nunca tenha trabalhado.

AM – Porque tem um atrito entre o modo de produção do conhecimento circense e o modo de produção acadêmica. Só de se propor circo em alguns lugares já gera um problema. Ou você trata aquele objeto – com milhões de aspas...

ES – Eu não trabalho com objeto!

AM - Eu gosto muito de pensar em sujeitos e temas...

ES - Nem sujeitos. Eu tenho o encontro de dois sujeitos. Por isso que eu não sou senso comum.

AM – Muitos lugares vão tratar seu tema como objeto. E aí, se você trata como objeto, você resolve um pouco do problema...

ES – Resolve não...

AM – Para uma parte...

ES – Tranquiliza a pessoa. “Ah não, ela tá falando de objeto”.

AM – Como você conseguiu resolver isso na sua experiência? O que você jogou de posição no seu trabalho que você acha que é bem circense?

ES – Ah, não sei, tanta coisa... A minha sorte é que eu não fui com essa cabeça tão...

AM – Dicotômica.

ES - Dicotômica de objeto e sujeito. A minha sorte é que eu era mais perdida do que a ciência queria que eu fosse mais certinha. Paro pra estudar, aí todos os 14 primos param, a Rosicler e a Rosângela menos, ficam mais um pouco de tempo, mas no frigar todos param. A Rosicler é fisioterapeuta, e eu fui fazer serviço social. Comecei em São Paulo, depois mudei para Campinas. Nunca trabalhei com assistente social, tinha que trabalhar para me sustentar, então trabalhava no Banespa. Sou aposentada do Banespa. Aí fiquei parada oito anos depois que eu fiz serviço social. Em [19]85 uma jornalista procura a Rosicler e fala assim: “Olha, eu queria perguntar umas coisas pra você sobre história do circo”. Ela ficou apavorada. Aí liga para mim: “Prima, tem uma jornalista querendo falar sobre história do circo. Você não quer falar com ela comigo?” Eu falei: “Mas a gente não conhece nada sobre a história do circo”. E a gente conhecia muito, porque a gente passou a vida toda com o circo. Fora do circo e dentro do circo. A coisa que mais a gente amava era fazer roda de conversa com os nossos tios e amigos circenses. Eram causos e causos, mas isso não era científico. Isso não era científico. Eu não conversei com essa jornalista, mas isso foi um dispositivo em mim. Foi um dispositivo em mim e acho que, por isso, tão circense. Porque assim... cara, eu quero conhecer essa história! Só que eu fui muito... em [19]85 você já tem... a Academia Piolin das Artes Circenses já tinha acabado, A Escola Nacional de circo já existia, a Picadeiro, do Zé Wilson, já existia, a Picolino, em Salvador, tava começando, e eu estava alienada de tudo isso. E vou pra entrevista com o meu pai, minhas tias, tias-avós, assim: “Gente, única forma de

fazer circo é a dos tradicionais”. Eu era imbuída disso. Tinha muito dessa coisa circense que tava em mim do que eu vivia ali. Mas você não sabia muito mais, entendeu? Então quando eu começo a fazer as entrevistas eu vou – não mostro as primeiras entrevistas pra ninguém - porque eu tinha tanta certeza do que acontecia que eu chegava pra minha tia-avó e falava assim: “Não sei o quê, não sei o quê, não sei o quê, não é?” ela só respondia “É”. O que eu queria saber tava na pergunta. E aí em [19]85 comecei a fazer essas perguntas imbuídas mesmo... gente... ninguém conta essa história academicamente falando. Mas eu não tava pensando em academia nesse momento. Eu fiz uma série de entrevistas. Tinha um rapaz que eu conhecia na época, que era jornalista e fazia letras, e eu dei pra ele, e falou assim: “Olha, isso daí tem que ter outro rigor científico”. Bom, eu gelei. Porque como os circenses não têm metodologia, eu não tinha rigor científico. Acreditei que isso existia. Acreditei que isso era diferente do que os circenses faziam. É melhor, rigor científico! Vocês têm que ler um livro do Maturana, *O Cientista no Laboratório*, que é um antropólogo que vai pesquisar... é um geógrafo... mas ele vai investigar um laboratório físico, de ciência *hard*, e aí ele vai começar a mostrar como é que os cientistas chegam naquilo que fica famoso como a ciência, a descoberta da ciência. A quantidade de papel que eles jogam no chão de tentativa e erro. A produção de qualquer um é tentativa e erro, mas não é científico, os circenses, não é científico, como não é científico as parteiras. Então eu não tava com esse... eu tinha medo dessa palavra rigor científico. Eu tinha feito serviço social, mas não tinha me preparado para nada disso. Uma amiga socióloga olhou minha pesquisa e falou assim: “Mina, você tem que ir pra universidade. você tem que divulgar isso. Presta o vestibular para história da Unicamp”. Eu não sei o que aconteceu, uma greve lá, eu sei que eles tiveram que chamar os que passaram na segunda chamada. Eu fui porque eu não tinha passado na primeira chamada. Entrei na Unicamp na segunda chamada, senão não teria entrado. Aí faço a graduação inteira.

Parte 05

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GwnWOryaQYw>

ES- [PRIMEIRA PARTE DESTE TRECHO REPETE PARTE DO ANTERIOR] Aí faço a graduação inteira e só vou ampliando a minha precisa. Aí, o que aconteceu com essas pesquisas? Não se encaixava direito no que a universidade dizia o que era

científico. A minha sorte, a minha sorte é que eu encontro um pesquisador, professor, maravilhoso que foi meu orientador no mestrado que não acreditava nisso. O Alcir Lenharo, ele... o último livro de pesquisa dele foi *Cantores do Rádio*, da Nora Ney, maravilhoso. Ele subverte as questões da pesquisa, desses métodos. E aí o que aconteceu com essas pesquisas? De repente eu só vou, começo pensando que eu vou falar sobre os circenses, resgatar como - eu não uso mais essa palavra mas antes eu pensava isso - jogar um anzol lá e resgatar a memória, como se isso é possível, não existe isso. Pra mim a fala oral e a memória deles era coisa mais verdadeira. Eu começo com isso. Não, nem a academia acreditava nisso, mas eu começo com isso. Ai, quando eu vou mudando um pouco a pergunta que eu fazia para eles, eu resolvi perguntar assim: "Me descreve o seu processo de aprendizagem". Não falei processo porque não atendia. "Fala como é que você se formou artista circense". Aí quando eles começam a falar, eu tenho uma crise. Eu falo: "nada do que estava sólido pra mim... não tá acontecendo". Nada do que eu acreditava piamente... Eles estão me mostrando um mundo de riqueza, de complexidade, que não dá pra ser dicotômico. Era um passado vivo, que tava presente. Não é não um passado vivo que... é um passado vivo que quando você vai pra este chamado passado, você vê uma multidão de vidas que não dá para dizer só tradicional e novo, contemporâneo. Quando eu começo a levantar e, quando eu começo a mudar perguntas - eu mudo as perguntas - e aí ele não vira mais objeto. Nós dois estamos fazendo a pesquisa juntos. Porque quando eu mudo a pergunta, eles começam a fazer pergunta. É um encontro de pesquisadores. Eu os considero como um encontro de pesquisadores. Essa coisa de você ir com o olhar fechado, porque você é o pesquisador, o sujeito da pesquisa, e o outro é só uma mesa que você está tentando pesquisar que material é... Tudo bem, todo mundo faz isso. Eu não gosto. É muito difícil na educação física você fazer isso. Quando eu entro na complexidade, na riqueza que era o fazer circense, nos vários períodos de vivência deles, e que eram sempre contemporâneos ao momento que eles viviam, eu entro em contato da com a educação física. O que que acontece quando eu entro em contato com a educação física? Ela é o oposto do que eles estão falando. Aliás, a tese de doutorado do Daniel²⁵⁸ vai ser muito legal pra você ler. Porque ele amplia

²⁵⁸ Daniel de Carvalho Lopes defendeu a tese *Os circenses e Seus Saberes Sobre o Corpo, Suas Artes e Sua Educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica* na Faculdade de

isso. Todo mundo pega meu trabalho, uma linha e PFFFF [FAZ UM GESTO DE AMPLITUDE, EXPLOSÃO], e isso que é ótimo, né? Ele amplia muito, mas ele amplia muito mesmo. Quando eu entro em contato com a educação física - é muito fácil odiar a educação física, é muito fácil odiar os conceitos... ainda mais hoje, depois que eu trabalho com parteira, morador de rua da Cracolândia, tal, você me falar: “Ah não, vamos pro saber científico”. Que saber científico! Você tem que ir com você, com tudo que você sabe, mas com o não sabe. E isso que eu comecei a perceber, é que eu ia com o meu não saber. Não quer dizer ausência de saber, eu não sei nada do outro. Então nós temos que saber junto.

AM - Tem uma coisa no circo, voltando um pouco no eu tinha falado antes, que eu acho muito curioso porque tem campos que, quando é do interesse, cooptam o circo para angariar os saberes que ele produz, os valores que ele tem, mas não reconhecem pelos seus próprios parâmetros como ele produz conhecimento científico, artístico [CORTE NA EDIÇÃO]

Parte 6

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UbPHeqNR1il>

AM- [CORTE NA EDIÇÃO] Gosto de dar esse exemplo: toda família, quando faz a festa de criança de um ano faz a festa de palhaço, festa de circo. Então entende-se que o circo, em tese, é muito aceito dentro da sociedade. Se aquela criança, depois de dez anos, disser “Ah, quero fazer circo!”, vira um problema. O circo, ele tem um lugar no imaginário, tem um lugar que ele ocupa, preenche os interesses de alguns campos sociais, de trabalho, mas na hora de legitimar o circo como produtor de arte e de conhecimento isso é difícil.

ES – Alex, isso aconteceu com a minha família. Porque eu não fui fazer circo. Eu tinha que fazer escola, porque o diploma é que me valorizava. Não é só a família da festinha. A minha família, e várias outras famílias até a década de [19]70, [19]80,

não deixaram os seus filhos continuarem no circo. Ah, tinha família que deixava? Tinha, claro, não é 100%. Mas 70% das famílias colocaram os filhos nas escolas. Então você tá falando da minha família. Não era a festinha de aniversário, eram três gerações circenses que acreditaram que a valoração e a valorização social é pelo diploma. Era pelo diploma e continua sendo, e a escola e todos os seus níveis, é que fazem isso. O circo não. Mas pensa que tem gente que fala: “Eu vou fazer música”, “Sério, mas você vai fazer o quê mesmo?”. “Eu vou fazer teatro”, “Ah, tá bom, mas vai se formar em quê mesmo?” O circo tem esse imaginário, mas não é só o circo. Mas vamos pegar o circo. A minha família fez isso, Alex! Somos 16 pessoas, na minha geração nenhum foi - tirando a Rosicler – nenhum foi ser artista. Somos fisioterapeutas, eu sou assistente social e historiadora, advogados, relações públicas, a única que fez educação física é a prima mais velha, dentistas. Tarará, tarará, tarará. Porque eles também acreditaram nesse imaginário que construiu não só sobre o circo – mas sobre o circo também - mas nesse imaginário construído que é num lugar determinado é que você, de fato, vai se tornar profissional. Você não pode fugir disso. Hoje você tem um debate diferente de algumas famílias circenses. Outro dia eu vi um documentário do Stankowich, que é a família, são três filhos. Tem um determinado momento que eles vão estudar, mas se tornam artistas. Parece que a família da Marlene [Querubim] ²⁵⁹ tem isso. Tem outras famílias que isso, mas saem pra estudar. Sim, lógico, eu acho legal isso, tem que estudar. É um capital importante de você adquirir até como ser político e tal. Mas durante muito tempo e, ainda hoje, é gravado no imaginário que se você for de circo, vai ser teatro, vai ser músico, dançarino, não sei o que, - a não ser ballet clássico - *street dance*, não vai dar certo. Falam que também não dá certo, até porque isso não é dança pra eles. Faz parte desse imaginário. Não dá para pensar que [esse] imaginário não tava dentro do circo. Isso que eu falei, estava dentro do circo, porque o circo vive o período que ele vive. O circo não é descolado, o circense itinerante de lona nunca foi descolado do lugar... que nem as meninas me perguntaram: “O homem do circo é machista?”. Claro. Ele tá vivendo o momento dele, o período dele. Tem modos de organização do trabalho do circense itinerante distinto do que ele vive fora? Muitas, mas ele vive esse período, vive esse período.

²⁵⁹ Proprietária do *Circo Spacial*.

AM – Da época que você criou suas pesquisas para hoje, você acha que teve alguma mudança no modo como o circo aparece nos trabalhos, nas abordagens que têm sido feitas, nos termos que têm sido levantados hoje? Ou está ainda batendo nas mesmas teclas?

ES - Eu acho que ainda tá muito dicotômico. Existe um passado que eu não sei o que é, existe um presente que é sempre novo, sempre contemporâneo, e o passado não. É um passado que passou, e o contemporâneo? A minha a minha, muito grande... porque, por exemplo, quando eu vou mudando as perguntas dos meus trabalhos e tal – tanto que o Benjamin²⁶⁰, sem fazer pergunta com alguém vivo, eu faço pergunta pras fontes desse jeito que eu tô falando, que eu mudei as perguntas. Porque eu mudei de perspectiva de mundo também, não foram as perguntas só. As coisas mudam junto. Quando eu começo lá... eu já mudo da complexidade, o que era o fazer circense, o que é o fazer circense - ele é complexo até hoje - eu tinha uma luta muito forte, até hoje, por isso que é cansativo, então não mudou tanto, que o circense que surge de escola de circo, projeto social, autodidatas, não sei o que, é o novo. Isso ainda está muito presente. E eu pergunto: “O que é o novo?”.

Parte 07

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=63ZXi3MzPB4>

ES - E sempre quando dou aula desse tipo, [pergunta] assim: “O que é novo?”. E fica até um debate cansativo. “Novo é porque a gente faz espetáculo que mistura dança, música, teatro”. Meu avô fazia também, meu bisavô fazia. “O novo é porque a gente não faz mais na lona”. Tem um monte de circense que trabalhava na lona. Também. Trabalhava também, mas não só. Ocupavam todos os espaços, teatro, rua, não sei o quê, não seu o quê. “Novo, porque...” aí, tem até que “Não lidamos com bicho”. [RISOS] Bom, até aí, tem um monte que não lida com bicho. E por quê que vocês são diferentes dos que vocês chamam de tradicional? “Ah, porque eles

²⁶⁰ Refere-se à sua tese de doutorado que gerou o livro *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*.

viviam sob a lona, era um espetáculo único, de variedades, não tinha música...” Qual é o meu debate? O Rodrigo Matheus, na orientação que eu fiz para ele, escreveu mais ou menos, mas vale a pena ler a dissertação de mestrado do Rodrigo. Aí, qual é o meu debate? Primeiro, assim: se qualquer arte, qualquer produção artística – pensa, qualquer... - ela é contemporânea, ela é nova no seu momento em que está fazendo. Ela está dialogando com que está sendo produzido naquele momento, para fazer sentido pra quem tá vendo. Se ela não fizer isso, ela vira alguma coisa esquisita, estrangeira. Por exemplo, se uma arte indígena, [for] ser colocada aqui na nossa frente hoje, a gente... vai passar, mas não tem tanto sentindo, porque ela tem um outro olhar de mundo. São...

AM – Outro recorte?

ES - Não é recorte, é outra perspectiva de mundo. É um mundo outro. Eles têm, eles vivem um mundo outro. A montanha, para eles, é uma casa de deuses, a montanha pra nós é uma geografia, mas pode ser que liga [INCOMPREENSÍVEL]. Então é um mundo outro. Não é só... não é não é relativismo, não é.... É outro mundo. Nós temos muitos diferentes. É pensar no mundo de outra forma. O Krenak outro dia escreveu, é bem legal, tem um vídeo, *O Sonho da Pedra*²⁶¹, tá bem legal, você tem que entender qual é a disputa que está presente se que vem presente quais foram as disputas. Por que ainda tá dicotômico? Porque não tá dicotômico só nos trabalhos atuais da universidade, é dicotômico também nos circenses chamados tradicionais.

AM – A gente teve agora um exemplo de um espetáculo na Convenção²⁶², no Ceará: uma gota que brotou em vários sentidos comuns e disputas internas e externas com uma posição específica do circo. Criou um atrito entre grupos...

²⁶¹ Ainton Krenak: *o sonho da pedra*. Documentário disponível no youtube.

²⁶² A 20ª. *Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo* que ocorreu na cidade de Eusébio no Ceará, teve em sua programação o espetáculo *Erotic Circus Show* do grupo *Verticarte Circus*, do Rio Grande do Norte. O trabalho abordava temas como machismo e homofobia, e possuía uma estética de show adulto, que acabou por causar a demissão do Secretário de Cultura da cidade, Léo Abreu. O fato também dividiu o campo circense, entre aqueles que apoiavam e quem reprovava. Para mais, ver <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/espetaculo-que-culminou-em-demissao-de-secretario-reacende-discussao-sobre-liberdade-artistica-1.2200873>. Acesso em 19/05/2022

ES – AH, eu tô cansada.

AM – Eu também [RISOS]

ES - Porque assim: nesse processo que eu falo que a gente vai parando para estudar e não sei o quê, você vai constituindo os diferentes tipos de circo. O que que acontece nesse momento de [19]60? O trabalho do Rodrigo [Matheus] mostra bastante reportagem sobre isso. Quando você, a partir do século XX, começa a passar por várias transformações – eu sempre digo: não existe uma causa e um efeito. A maioria dos circenses coloca que a televisão foi a destruidora, e não sei o que... A Dirce Militello coloca no livro dela que foram os filhos que abandonaram e tal. Na brincadeira autocrítica dela, porque não fomos nós que abandonamos, foi todo um processo de entender o que seria esse novo, que fez sentido para eles parar para estudar. E quando ela fala de televisão, ela - porque sempre precisa de um bode expiatório. O teatro fez muito isso, então não é a televisão que acabou e tal. Enquanto o meu avô, tudo que era novo tecnologicamente...

Então não é a tecnologia usada que - não dá para subestimar a televisão, por favor, não é isso, mas eles pararam de incorporar muita coisa. E é nesse momento que muitos alunos saídos da primeira escola de circo, que é a Academia Piolin de Artes Circenses, se deparam, eles se deparam com uma certa produção circense itinerante pobre – era rica, mas pobre no sentido de que não é mais tudo aquilo que você tinha o artista múltiplo, você tem incorporação tecnológica de tudo que tinha. Eu não tô utilizando a tecnologia aparelho, tô falando tecnologia relacional, com todos os artistas locais - tudo que é artista local tá dentro do circo. Não se impedia nenhum artista de ocupar o picadeiro como espaço de apresentação. Aliás, até [19]60, [19]70, porque é a partir de [19]70 que a televisão de fato é massiva por causa da Copa, tem essas coisas né... mas até então, os artistas, cantores, de teatro, não tinham tanto espaço para se apresentar. O que eu chamo o palco-picadeiro circense foi um lugar de espaço até [19]60, [19]70, da maioria dos artistas. Pensa o Ceará! Se você levantar a história do circo do Ceará você vai ver todos os repentistas, os bonequeiros, os ventríloquos, e não sei o que, e a rua, a feita nordestina se confundia com o circo, o circo na feira e a feira no circo. Isso, a partir do século XX, [19]30, [19]40, começa, por várias razões, a diminuir. E o circo tem um debate horrível, mas que já tá desde o [século] XIX, ele adquire uma força muito

grande nesse período, que é o circo puro. Aí você tem uma bibliografia que sai desse período da USP, você tem vários pesquisadores que estão querendo pesquisar a relação trabalhista, operariado, não sei o quê, mas é ditadura! Esses pesquisadores descobrem – porque sempre descobrem, jornalista sempre descobre, pesquisador sempre descobre - o circo! “Ah, olha! O circo!”. Porque de fato, até então, você não tem pesquisa sobre circo na academia. Você tem um pingadinho em alguns lugares, mas não é uma pesquisa... é pesquisa, desculpe meu erro, é pesquisa, mas não é considerada acadêmica. É pesquisa. Mas esses, tirando o Magnani, *A Festa no Pedaco*, vale a pena ser lido, o Magnani faz parte desse grupo de pesquisadores, tirando o Magnani, no *Respeitável Público* eu faço esse debate com esses autores, vê lá. Todos eles vão dividir o circo tradicional, e o outro circo que ainda eles não nomeiam direito. Final da década de [19]70 você já até Academia Piolin. Mas você tem dois, três autores, que vão colocar, vão fazer uma divisão que eu não sei de onde eles tiraram essa... não sei! São sempre disputas. Eles começam como uma divisão... por isso a cada pergunta que você faz não dá para responder hoje, você tem que entender como é que essa disputa vem vindo. Inclusive entre circenses, não falo que essa disputa é de fora...

AM - Mas essa coisa do circo puro é definida por alguns circenses...

ES – Mas esse momento vem vindo um debate que já tá no século XIX, aliás no XVIII quando se tenta proibir os teatros de falarem, mas aí tem que ler o Correia

Parte 08

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=oTsfOvzR_jk

ES - ...das pantomimas, é bem legal, e é o artigo dele. Vale a pena. A tese desse tamanho, [FAZ GESTO COM A MÃO INDICANDO O TAMANHO GRANDE DA TESE], mas o artigo vale a pena. Tá no circonteudo [www.circonteudo.com]. Robson, de Goiás. Tem muita coisa para ler. Mas o que acontece? Você tem uma coisa - eu vou falar bem rápido, e vocês leem depois - que é no [século] XVII, você tem a *Comédie Française* que vai ser quase que uma instituição que vai legislar sobre a formação de quem é teatro. Então teatro são aqueles grupos que fazem

parte da *Comédie Française*. Só estes podem ter diálogo. Que nem a Ópera de Paris. Só pode tocar os instrumentos musicais da sinfônica, só estes podem tocar esta sinfônica. A entrada do palhaço “Aqui não, aqui não” vem daí. Eles montam isso, desde essa época. “Aqui não pode, aqui pode, aqui não pode!”, aquela entrada de palhaço. Desde esse período, o que vai ser circo, já no final do 1780, 1790, [até] o século XIX, tem uma perseguição muito grande, porque o palhaço não podia falar. Desde essa época você tem o discurso de que esses espetáculos estavam invadindo os divinos palcos teatrais. Não é que eles estavam invadindo, eles sempre estiveram ali, eles sempre foram dali. A maioria da origem do que vai fazer circo tá na rua, tá nos palcos teatrais, tá em tudo. Mas a partir do momento que se tem uma categoria, esta categoria está invadindo, e isso não é teatro. Aí começa a dizer, querer separar o que era o circo puro. Circo puro é só aquele que tem acrobacias, não sei o que, que não fala, que não canta. Quando ele diz isso, é que tudo isso tá acontecendo. Tudo isso acontece nesse período. Fazer circo era o fazer que estava dado na sociedade contemporânea a eles. Não existia um artista de uma coisa só no [século] XVII pro XVIII. Não existia o artista de uma coisa só. O artista de rua era cantor, era cuspidor de fogo, era saltador, era ator, era cantor, dançava. *Commédia Del’Arte* você tem tudo isso. Não precisa nem ir muito longe. E há um momento de disputa de que o teatro não pode ser cantado e dançado. Esses grupos que estão invadindo tá cantando e dançando. Então corta a fala, corta a dança, corta não sei o que. Então há um debate do circo puro. O que é puro? Esse debate já está correndo. Aí no início do século XX, final do XIX, começo do XX... então nunca aconteceu o que eles quiseram, o que essa elite - porque é uma elite, não é uma elite econômica, tá? Pode ser também, mas a elite intelectual e a elite artística não queria ser confundida com aquilo que estava sendo feito ali. E no entanto sempre trabalharam juntos com isso. A quantidade de artistas que você vê pulando de palco, picadeiro, rua, é enorme. Mas eles negam. Negam meu passado.

AM: E curioso porque...

ES: Deixa só eu terminar essa ideia, desculpe. Aí, até meu avô e meu pai, o que era fazer circo? Era ter um espetáculo de todas as expressões artísticas dentro do palco/picadeiro. As músicas recentes, as danças recentes, as peças, atores, autores, diretores - não existia diretor, era ensaiador - os gêneros – gêneros eu

também coloco entre aspas depois eu posso falar mais -, os diversos modos de produção teatral. Tem um amigo meu, uma vez estava pesquisando, é lá de São João Del Rei, o teatro de revista. Falei “Ah, você já viu o teatro de revista em circo?”. “Imagina, não teve teatro de revista em circo.”. Mande uns cem panfletos pra ele. Teatro de revista não, revista do ano, depois vira teatro de revista, mas antes era revista do ano. Um monte de propaganda da minha família de revista do ano. Então você tem tudo no circo. Aí, a partir dessas várias mudanças que eu fui colocando, do modo de relação trabalhista, do modo de contratar, das questões econômicas, das dificuldades de se locomover, da questão de parar o filho na escola - aí você também não tem a criança como projeto de futuro. Acho que você perguntou uma coisa assim. Você não tem mais a criança como projeto de futuro. A criança no circo era um projeto de futuro, de continuidade. Mas não é uma continuidade igual, porque hoje a memória circense dos que brigam por isso, parece que era uma continuidade que nada mudava. Mas era uma continuidade do fazer circense, que não significava que era igual ao avô. Não podia ser, e era. Era e não era. É isso sempre na vida da gente, nós somos e não somos. Somos iguais aos nossos pais e não somos, não é isso?

Então assim, era uma carga hereditária importante mas, ao mesmo tempo, o fazer circense tinha que ser contemporâneo, tinha que conversar. Então, se você estava na cidadezinha do interior do Ceará, ou do Pará e tal, o circo vai conversar com aquela população. Então ele traz o saber dele e o não-saber. Porque o não-saber é incorporar o que tem local e conversar. Então, por exemplo, o maior problema que eu vejo hoje em quem recupera o circo-teatro é tentar refazer as peças que o meu avô e meu pai faziam igual ao que era. Gente, não existe isso. Nenhum teatro faz igual ao que Shakespeare fazia, só se quiser fazer em poesia, né? Tem, e vai ter gente que vai gostar, mas não se faz isso. Toda peça teatral é contextualizada, é contemporaneizada, certo? E tá sempre nova, né? Parece.

Parte 09

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zbd8aoRhJ3c>

ES: Só que a partir de um determinado momento, com todas essas mudanças, e eu volto à Dirce Militello, e o Rodrigo Matheus coloca, faz essa discussão legal, eu faço,

mas ele tem algumas fontes, que é a questão assim: o circo morreu, tá morrendo, vai morrer e tá acabando, vai acabar! É um momento no qual as transformações importantes e significativas que ocorreram pro interior do circo - não se ensina mais os filhos, o modo de contratação é diferente, não se tem mais o contratado como o cara que é contratado para armar e desarmar o circo, ser o ator, ser o músico, ser o acrobata, ser esse, esse e esse. Então, essas transformações vão pegando eles de uma forma... “Ah, não existe mais circo. O circo está acabando!”. Aliado ao fato que as lonas, de fato, diminuíram de quantidade. De fato. Então, há um debate aí muito forte com o circo acabou, tá acabando, morreu, vai morrer. Então o Rodrigo [Matheus] faz, que eu estava falando, ele faz essa pesquisa - porque ele quer chegar na escola de circo dele²⁶³ e no grupo dele -, mas ele pega, tem uma pasta da... que se você quiser eu tenho em CD, eu posso passar. Eu pirateio toda a minha produção, porque eu acho que é isso, né? A produção da gente é pública. Então, tem uma pasta da FUNARTE, que chama *Circo e Crise*. São sessenta anos de recorte de jornal que só fala em crise. Então, toda mudança é crise. Toda transformação é crise. Só que, de fato, houve mudança e transformação nos modos de organização do espetáculo circense. Assim como deve ter havido, e a gente não sabe muito, do que foi meu tataravô. Você imagina o que era a organização do meu tataravô pro meu avô? A quantidade de mudanças e... Nada ficou chapado! Não pode pensar esse passado chapado. Por isso que eu chamo esse passado de vivo. Não dá. Então, quando alguém olha esse chamado passado, e esse chamado circo tradicional, chapa. Aí você vem com as primeiras pesquisas acadêmicas, que é esse final da década de setenta, desses autores da USP, da história, da antropologia, o [ININTELIGÍVEL] da antropologia, das ciências políticas. Tirando o Magnani, aí tem dois que são, o Della Paschoa Júnior e o... tá lá no meu livro... que fazem uma separação que é de assustar. É de assustar. O Della Paschoa faz, mas o outro é pior, esqueci o nome, eu gosto de falar o nome dele. Ele faz uma separação porque ainda não está dado para eles a questão das escolas de circo. Eles estão pesquisando em [19]78, final de [19]78, e isso tudo vai acontecer até [19]81, [19]82. Então não é ainda uma realidade para eles a questão das escolas de circo, da escola de circo. E aí ele vai colocar que você tem o circo puro, que é o de

²⁶³ Matheus foi um dos fundadores do CEFAC – Centro de Formação Profissional em Artes Circenses, que teve atividades entre 2004 e 2011.

espetáculo, de variedades, e o outro que é o tradicional, que é o circo-teatro, e que não é circo. E que o circo-teatro é um braço da indústria discográfica e do rádio para divulgação dos cantores, dos programas de rádio e dos cantores sertanejos que estão começando com o auge aí, agora nessa mídia, né? Porque os cantores sertanejos já estão no circo desde sempre. Cantor, ator, dançarino, usam o circo como espaço de trabalho que não existia. Mas o circo, não é que usa só, o circo, faz parte do circo, do fazer circense isso tudo. Só que quando eles estão olhando o circo, você tem um circo que se diz, que eles chamam de aristocrático. Porque, segundo eles, é que vem da aristocracia do...

AM – Philip Astley.

EM - Astley, Philip Astley. Então, ele diz isso, que o Astley é um cavaleiro real, e tal, e vem da dinastia... Como se... sai do Astley, lá de 1760 e chega em 1980 igual. Que esses são herdeiros desse e são aristocráticos. O circo-teatro é uma bandalheira, é uma coisa que ele fala assim, que o circo-teatro é um braço da indústria musical, um braço da discografia, do disco, um braço da mídia do rádio, depois vai ser um braço da televisão. Mas quando a televisão surge, esses artistas já têm outro espaço de fazer, né? Mas eles continuam muito tempo ainda com o circo. E que o circo teatro é também um braço dos proprietários rurais, porque quem não sabe o que fazer na zona rural vai ser de circo. É um horror.

Por que que eu estou falando isso? Porque até hoje você vê referência em pesquisa bibliográfica disso, e sem fazer nenhum debate. Aí me coloca num parágrafo, coloca Alice Viveiro de Castro noutro parágrafo e coloca esse cara noutro parágrafo, como se nós três estivéssemos num mesmo... e que não tem disputa política importante com isso.

AM: O que você acha que seria interessante ver pesquisado ou de abordagem sobre o circo?

ES: Qualquer coisa. Sinceramente, qualquer coisa.

AM: Mas você sente a necessidade de algo assim: “Ah, eu gostaria que isso fosse melhor pesquisado, isso se fosse abordado de outra forma...”

ES: Você está querendo colocar seu tema de aqui? [RISOS]. Eu tenho 66 anos de idade. Posso pensar, posso te ajudar a pensar. O que eu acho, eu não sei o que, né? Podemos pensar juntos, fazer uma tempestade de ideia juntos, mas eu não sei. Mas o que eu acho é que você tem que ir mais aberto pras fontes, não ir com conceito fechado. Conceito-representação é a pior coisa do mundo. O que é conceito-representação? Ele é tradicional, ponto! Você não quer dizer nada. Isso não quer dizer nada mas, ao mesmo tempo, quer dizer todo um imaginário que tenta definir como tradicional e também não quer dizer nada. Porque na hora que você vai para as fontes, não tem nada a ver com nenhum dos dois. Então, o que acontece é que quando você tem essa disputa entre o que é puro e o que não é puro, os circenses também incorporam, meu bem. Ele é produtor, ele é protagonista de várias coisas, entendeu? Ele é protagonista. Então, por exemplo, quando eu vou pro Ceará, que eu vou muito, minha irmã mora lá no interior do Ceará e tudo quanto é biboca de cirquinho eu entro. Tô deixando de fazer isso porque a quantidade de lonas de circo, circo dirigido por evangélico, circo mesmo, não é lona. Porque lona a gente já sabia que faziam igrejas, né? Um monte de evangélico fazendo circo.

AM: Você tem agora muito missionário de circo, missionário evangélico que é circense, que vai fazer evangelização em aldeia indígena. [CORTE DE EDIÇÃO]

Parte 10

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IY1zZR8xanc&feature=youtu.be>

ES: Mas o pior é que, por exemplo, o último que eu fui - me desgastou muito, eu não estou indo quase mais - o último que eu fui, eu e minha irmã tivemos que conversar. Porque os palhaços, cara, era só besteiro, bobajeira. Eu olhei assim, “Eles são evangélicos?”. Eu não sei se os palhaços eram, mas estava sendo permitido. Porque, não é que, mas é que foi muito forte, porque, por exemplo, tinha aumentado muito assalto a mão armada, de faca, de não sei o quê, revólver, na cidade onde minha irmã mora, em Icapuí, que eles começam a fazer uma entrada de palhaços ensinando como assaltar. Cheio de peripécias, atrapalhões e tal. Mas, cara, a criançada rolava de rir. Aí eu fui politicamente correta, não teve jeito, e eu não gosto

de ser assim. Mas a gente falou, “Olha...” - a minha irmã falou “Olha, eu moro aqui e isso aumentou muito, e eu não acho que é um tema desse jeito pra ser tratado...”. Mas dentro de um circo de direção evangélica. Então é um melê. [RISOS] Então é isso, é um melê, entendi tudo.

Então assim, o que eu acho é que não dá... e isso Alex, é na escrita que a gente vai vendo as nossas dificuldades de se desamarrar dos conceitos de representação. É claro que no cotidiano a gente faz isso. Mas no cotidiano você é muito mais polissêmico, poroso, das coisas de aprender, que na escrita. Porque, às vezes, a escrita te dá uma ideia que eu vou escrever cientificamente para academia e aí, né? Isso faz sentido para a academia. Mas a escrita e o seu fazer cotidiano também não se distinguem tanto. Apesar de você ser poroso, aparece um lado Alex também - porque, gente, não é fácil. Não é fácil. Mas, cara, a coisa que eu mais tenho vontade é dessa abertura. Dessa abertura no sentido de não vá com conceito-representação. Conceito-representação é chapar. Então, assim, “Eu sou do circo contemporâneo”. Eu falei, “Ah, é? Então você trabalha lá com o Biribinha, com Fuxiquinho do Rio Grande do Norte? Não? Ah, então você é igual aquele circo-teatro lá no interior da Bahia. Não?” Então o que é contemporâneo para você? Não sabe nem usar o conceito. Porque contemporâneo é viver o mesmo tempo. E se tem uma coisa que circo é, é contemporâneo. Mas eu trabalho com o conceito de contemporaneidade. Todo fazer artístico tem que ter contemporaneidade com o período que está vivendo. E eu estou falando da pintura, da escultura, da música, da dança. Estou falando de tudo.

Tipo assim, o novo sempre existiu no circo, mas você tem algumas coisas que foram produzidas no século XX que não existiam na história do circo. É novo, mas não é estética. A estética sempre foi nova e foi nova independente do grupo que está fazendo, do lugar que está fazendo. Tinha que ser novo, tinha que sempre incorporar o que era contemporâneo a seu período. Mas a escola de circo não existia, este formato. Só que aí, quando surge a escola de circo - por isso estou falando que é conceito-representação - quando surge a escola de circo, eles viram para este outro lado e falam “Não tinha escola, era aleatório, não tinha método, não é científico”. E o que a educação física faz no início do [século] XX, e até hoje, né? [Afirma que no circo] Não tem produção de conhecimento sobre o corpo. Nós [educação física] é que temos, a fisioterapia é que tem, nós [circo] não temos. A educação física: “Nós é que temos a produção científica do corpo. Nós é que

entendemos de corpo. Eles [os circenses] não entendem nada de corpo.”. Sabe por quê? “Porque não sabem dar o nome para esse ossinho aqui [SEGURA E MOSTRA A PONTA DA FALANGE DISTAL DO DEDO MÍNIMO DA MÃO DIREITA]. Mas sabe usar o ossinho para fazer qualquer coisa. Só que assim, “Ah, mas o jeito”... Meu pai incorporou tanto essa questão, vários circenses incorporaram tanto esse imaginário, essa forma de estar no mundo, de pensar, que ele reclamava de uma dor nas costas, “Ah, foi o jeito errado que eu aprendi a saltar.”. [PARA RAFAEL] Quando você disse da forma como ensina na Escola Nacional, eu fico pensando a quantidade de gente que eu conheci do *Soleil* que tem problemas físicos violentos e é o top do mundo. Ah, mas eles têm toda assistência? Que ótimo! Mas não quer dizer... é isso, não estou dizendo que não tem assistência, que ótimo, isso circense de lona não tem, certo? Mas que ótimo que eles têm assistência, mas isso então quer dizer que o modo de fazer não elimina isso. Mas nem vai, nem eu quero que elimine. O que eu estou dizendo é que são modos de fazeres diferentes, são formas de ensinar e aprender diferentes, mas que um não é melhor que o outro. Porque na hora que você coloca peso, aí tem desigualdade. Que nem eu falei da cor da pele, opção sexual, gênero, ser mulher, ser homem, seja o que significa isso, tá certo? Então, a hora que você coloca isso, tem desigualdade. Aí um é melhor que o outro. E a educação física deu muito trabalho pra gente. Deu muito trabalho. E o que é uma grande bobagem, porque, você leu o trabalho da Carminha?²⁶⁴. Você tem o trabalho da Carminha, agora você vai ter o do Dani²⁶⁵, bem legal. Mas você pega lá na parte do meu mestrado a parte que eu falo daquele deputado, né? Quando você tem esse discurso, que vem desde lá do francês [ESTALA OS DEDOS]. Francês?

AM – Amóros.

ES – Amóros. Desde o Amóros que é uma disputa de poder sobre o corpo. Não é qualquer corpo, certo? É do homem, macho, que eles chamavam de macho, mas do

²⁶⁴ Carmen Lúcia Soares, doutora em Educação pela UNICAMP, mestre em Educação: História e Filosofia da Educação pela PUC/SP, graduada em Educação Física pela UFPR. Soares produziu o livro *Imagens da Educação no Corpo*, em que aborda questões referentes as contribuições de artistas circenses na formulação da ginástica na Europa e os conflitos ocorridos entre estes e outros produtores de trabalhos sobre o corpo, como Amóros.

²⁶⁵ Daniel de Carvalho Lopes.

homem, de pintinho, que pra eles é homem. Então, é este corpo que eles estão interessados, certo? Que é um corpo para guerra e para o trabalho. E aí, eles olham pro corpo artístico e falam “Nossa que horror!”. Porque o corpo artístico não tem valor. E se é um corpo artístico que se meteu a vida toda, séculos e séculos, e ainda continua se metendo, a fazer uma preparação física para algo - mas algo que vai ser para...

Parte 11

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jSJvsQL1Eow>

ES - Pode ser esse corpo. Só que aí você pega um cara que escreveu um livro em 1948, é o primeiro que a gente conhece, é um francês, o Thétard²⁶⁶. Eu uso muito ele, está em francês ainda, ninguém nunca traduziu, a gente já tentou um monte. Mas aí, assim, o Thétard, você pega o Thétard, aí ele fala do Amóros, quando ele vai falar do Léotard²⁶⁷. Léotard foi um, que diz a... porque tem uma coisa na história, rapidinho, não na história, nas pessoas, que ficam procurando a origem. Ele foi o primeiro que fez, que inventou, que criou e que não sei o quê. Origem, a pior bobagem do mundo é ir atrás de origem. É outra coisa que você não faça. Ir atrás de origem, nem a nossa origem a gente consegue chegar. O que que é origem? É o começo de tudo. O que que é isso? Aí então você tem que acreditar ou em *Big Bang* ou em Adão e Eva, né? Ou nada.

Então, o Thétard, ele tá falando do Léotard e ele fala que o Léotard é que inventou o trapézio e a roupa, só que ele fala que o Léotard era aluno do Amóros. E um monte de alunos do Amóros vai fazer circo com o Léotard. Isso é que é importante ter uma percepção, Alex. O que você está lendo, vai pesquisar fonte, e se deixa aberto para isso. Uma coisa importante é, se surpreenda com elas. Deixa elas te pegarem de surpresa. Minhas fontes foram assim. [Ainda] mais eu que era ferrenha, “Só existe o circo tradicional”, e não sei o que. De repente, poderia não ter acontecido isso comigo, tem um monte de gente que não acontece. Então, assim, quando você vai

²⁶⁶ Henry Thétard.

²⁶⁷ Jules Léotard é considerado o criador do trapézio de voos e da vestimenta usada por esses artistas. Ainda hoje o collant de ginástica artística leva seu nome em língua inglesa

pro corpo, para as experiências, o encontro, o acontecimento dos encontros, das experiências, os processos de aprendizagens artísticos, eles são muito mais amplos do que dicotômicos. Isso é uma coisa. Porque assim, você aprendeu com tanta gente que se chama tradicional, e ao mesmo tempo você aprende num modo de organização do processo educacional circense que nunca existiu. Tá certo? Isso nunca existiu. Só que este daqui dizer que aqui não tinha processo pedagógico é um problema, certo? Agora, estes professores daqui, pra mim, são problemas. Porque eu acho uma chateação, porque eles são de uma riqueza de vida, de experiências. Porque assim, eles foram os primeiros. O Zé Wilson²⁶⁸ fala pra gente que quando ele vai, e eu vivi um pouco isso do Zé Wilson, que quando ele vai montar, ele vai participar da Academia Piolin das Artes Circenses, mas depois ele vai montar a Picadeiro, ele era considerado traidor. Não se ensina circo fora do circo. E o que que era circo? Das famílias, do grupo, *tanã*. Só se aprende circo no circo. E circo é uma coisa reduzida, não pense assim. E circo é uma coisa reduzida. Circo é lona, nesse conceito. E circo não era só lona. Nunca foi só lona. Aliás a lona é uma coisa muito recente na história do circo, a lona no Brasil só começa em 1930/40, sabe? Ninguém conseguia comprar lona. Lona era um artigo de luxo. Era uma cobertura de pano de algodão que eles mesmos fabricavam. Então, veja, quando eles estão se referindo a circo, é esse modo de organização que eles viveram, ou viveram até eles, e que é chapado.

Aí, assim, eles tiveram que passar por um processo de transformação tão forte neles, tão rico, tão importante. Porque eles, o modo como eles aprenderam a serem artistas foi o modo como, “Ah, eles apanhavam!”. Sim, porque o período em que eles eram crianças, a criança apanhava. Isso não era privilégio do circo, acontecia no processo educacional, nas famílias. “Tem que bater, apanhar”, não é que em que bater, se tiver que bater, bate. Então não é o circo que é privilegiado. Meu pai dizia do quanto ele apanhou, mas se você pegar alguém que era da roça, também vai ter isso, alguém da cidade, na época, também vai ter isso, né? Então, assim, primeiro que eles aprenderam, eles ainda são herdeiros desse modo de aprender, mas só isso já teve que fazer um giro. Eles não tão mais ensinando a filho, a sobrinho, a neto, a parente, ou a alguém de uma família do circo - que sempre tinha um mestre

²⁶⁸ José Wilson, circense da terceira geração da família Moura. Inaugurou o Circo Escola Picadeiro em São Paulo.

responsável para ensinar. Ele não é mais esse mestre, ele sai de um modo de organização do trabalho que você aprende quando acorda e aprende quando dorme, porque você tem que dormir sempre atento ao temporal, se não vai descobrir o circo, ou qualquer outra coisa. Então você está aprendendo cotidianamente, experiências cotidianas, de encontros. Você aprende no encontro com a cidade, no encontro com o público, nos encontros. O aprendizado é um campo de acontecimentos, de encontros, de experiências. Aí você sai deste modo de um processo de aprendizagem 24 horas, porque você tem aí um processo de aprendizagem, de observação, de fato, de lição. Dentro do circo é um campo rico de processos de aprendizagem. Todos que nós sabemos. De observação, de tudo. Não tem o livro, mas tem o livro. Não tem o livro, mas tem o livro, porque transmissão oral não quer dizer analfabetismo. Ninguém no circo podia ser analfabeto, ninguém. Era leitura de texto teatral, era fazer a praça, era a matemática da bilheteria, era a produção dos cartazes. Ninguém podia ser analfabeto. Então, tinha livro, mas não tinha. Tinha texto, mas não tinha. Sabe assim? Aí eles saem deste processo, então, veja só... Quando eles vão para a escola de circo, eles também já são circenses que pararam, na sua maioria, não era? E também, no parar, nascer no circo, passar por todos esses processos, transformaram-se em profissionais supercompetentes, artistas competentes, que dominavam várias linguagens tecnológicas, relacionais, artísticas, tudo. Aí eles param. Eles nunca deixam de ser artistas, sempre estão ligados ao circo que está passando, a um programa de rádio, sempre, organizando festa, fazendo festinha de aniversário, qualquer. E aí vão para a escola de circo num modo de organização do trabalho que eles nunca vivenciaram, nem como aluno, que eu vivenciei. Aí eles vão para um modo de organização que atende uma diversidade de pessoas oriundas dos seus mais distintos lugares, sociais e políticos. Sociais e políticos. Aí eles não podem mais bater em vocês, se bem que o Zé Wilson ainda dá umas... Eles não podem mais fazer o que eles... não é mais igual, tem que ser repensado. A Martha Costa²⁶⁹ em uns textos legais sobre esse processo, que se cria um hiato deles, entre o que eles eram e como é que eles vão se transformar em professores.

²⁶⁹ Martha Maria Freitas da Costa, ex-diretora da Escola Nacional de Circo.

AM: Eu pude ver como é que, assim... Eu fui aluno deles no final dos anos [19]90 e depois voltei a trabalhar com eles. Eu vivenciei com eles um processo de aprendizagem que eles não aplicam mais, e se transformaram.

ES: Isso é um bom tema.

AM: Quando eu fui aluno deles era muito claro, assim...

ES: Fala de você. Não tenha medo que a academia diz que você não pode falar em primeira pessoa, pode. É transformar as suas experiências em produção de conhecimento. Não é conhecimento científico, metodológico...

Parte 12

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=S90BUH8MRR8>

ES - É produção de conhecimento. Usa você. Tem uma... e se você quiser a gente pode trabalhar mais isso, eu não sou a melhor pessoa mas posso ser, junto com Emerson, que faz uma genealogia de você mesmo. Faz uma genealogia sentimental, como diz a Rolnik²⁷⁰. É um convite. Faz a partir de você, mas esteja aberto até para você mesmo. Não venha carregado de carimbos. Nós somos todos carregados de carimbos, tá? Mas saiba que você é carregado de carimbos. Porque às vezes a gente é carregada de carimbo e acha que não. né? E na hora de um encontro mostra que, nossa, mas tem gente que continua achando que é legal. Aí quando eles entram para a Escola [Nacional de Circo], eles têm esse hiato. Mas aí, se você escolher isso como tema, só estou te provocando. Mas assim, falar de você e da sua experiência, do quanto... mas aí tem uma metodologia para trabalhar com isso também, certo? Mas assim, eles têm esse hiato. Procura um pouco alguma coisa que a Martha escreveu, desse hiato antes. Pena que a Omar²⁷¹ morreu, porque a Omar era tudo.

²⁷⁰ Suely Rolnik, psicanalista, escritora e professora universitária.

²⁷¹ Omar Elliot Pinto, ex-diretora da Escola Nacional de Circo.

AM: Era um documento...

ES: Era um documento vivo, né? Mas, enfim. Mas aí, eles, ao mesmo tempo em que vão se adaptando, se transformando e tal, mantém um discurso. Eles negam o seu próprio fazer. É isso que eu não entendo, eles negam o seu próprio fazer, eles negam aquilo que há de mais interessante e rico que aconteceu com eles. Eles se transformaram todo o capital de conhecimento que eles tinham sobre o circo. Teve a oportunidade de ao mesmo tempo de passar, ao mesmo tempo de transformar, ao mesmo de se refazerem, ao mesmo tempo de se ressignificarem. Aconteceu isso. Mas é interessante como eles não veem isso. Eles são, aí assim, quando você vai entrevistar, "O tradicional era melhor". Aí você entra num desânimo...

AM: Mas eu acho curioso porque, assim, tem um... Quando você vai entrevistá-los sempre tem uma dualidade, porque existe naquele momento uma construção de...

ES: Eles são dicotômicos

AM: ...de ideia de campo, uma ideia de domínio mesmo. Ao mesmo tempo que como eles são muito provocados o tempo todo, o tempo todo eles são provocados por outros sujeitos, outras pessoas, e eles têm ao mesmo tempo que dialogar com essas pessoas, mas defender o seu.

ES: Que provocação são essas?

AM: Por exemplo, quando eu faço uma, eu já entrei na coisa do processo de criação, quando eu pergunto para eles como é que eram seus processos de criação? A primeira coisa que eles me respondem sempre é algo ligado a teatralidade.

ES: Tudo. Teatralidade não é domínio de nenhum campo, em nenhuma época.

AM: Mas a impressão que eu tenho na resposta é quase como se fosse para defender “Nós também fazemos assim”. Porque os alunos questionam muito eles: “Ah, vocês não faziam”

“Não, nós fazíamos sim.”

ES: Manda eles lerem meu livro.

AM: E aí, assim, tem um lugar que sim é claro, eles faziam, todos, boa parte deles faziam, mas tem o lugar da resposta para defender “Olha, fazemos sim. Desse jeito.”. Quando você vai esmiuçando a entrevista eles voltam atrás, “Ah, mas agora tem muito teatro.”.

ES: Então, é muito interessante, porque, é porque é muito defensivo o tempo inteiro, né? É uma coisa muito defensiva o tempo inteiro. Que nem menininho que saem - não é o seu caso [RISOS] -, tem alguns menininhos que saem de escola de circo, projeto social, “Eu sou o circo contemporâneo, não tenho nada a ver com o passado”.

“Aham, você nunca cruzou com um professor que era do passado?”

“Sim, ele me deu aula.”

Então você se contaminou de alguma forma. Então você tem alguma coisa a ver com esse chamado passado. E que é vivo hoje, né? Porque está presente aquele passado, mas é outro, é um outro fazer hoje. É e não é o tempo inteiro.

Então, assim, não pergunta sobre o processo criativo. Não pergunta. Como é que você fazia para montar um número? Como é que era o espetáculo? Que nem eu perguntava, perguntei pro Biribinha, “Ah, nós vamos falar de metodologia e pedagogia.”

“Eu não tenho isso. Eu não faço isso.”.

AM: Quando eu faço a pergunta, às vezes eu entro por esse... faço desse jeito. Eu levantei já algumas coisas que eles costumam recorrentemente tratar. Um, de pronto, sempre é a teatralidade, e eu tendo a achar que é muito mais pela provocação que eles sempre são submetidos.

ES: Mas o que ele e você, o que ele estava entendendo por teatralidade?

AM: Geralmente, ele vai dizer, ele vai se remeter, “Ah, nós também fazemos teatro”. O Pirajá²⁷² sempre tem esse exemplo que ele dá.

ES: Que teatralidade pra mim não é isso.

AM: É, eu sei. Eles vão em geral sugerir teatralidade como o espectro do teatro mesmo. Enredo, personagem e *nanana*, que eu sei que não é isso que você trata. A sua observação é muito mais ampla.

ES: Teatralidade do teatro, teatralidade da dança...

AM: Por isso que eu acho que é uma resposta defensiva. Porque os alunos dizem “Ah, vocês fazem o número desse jeito e a gente quer o número mais teatral.” Eles dizem “Nós fazemos isso sim.”. Aí, eles sempre se reportam a casos específicos, ou então dizem “Ah, o personagem surge desse jeito, desse outro jeito...”. Que eu tenho percebido que é uma resposta reativa, embora seja imbuída de muita pertinência. Outra coisa que eu sempre levanto é, para eles, processo de criação, montagem de número, sempre está ligado à aprendizagem. Como é que eram seus ensaios? “Meu pai acordava oito horas, a gente corria em volta do circo, a gente fazia acrobacia de manhã, depois tinha uma pausa, tomava banho, a gente ia ensaiar báscula, à tarde a gente passava um número ou outro...”

Processo de criação sempre estava ligado com o processo de aprendizagem e manutenção.

ES: Sim, mas ao mesmo tempo é uma coisa defensiva porque ele está querendo te dizer, ou pra quem, o tempo inteiro como era o processo de aprendizagem dele, para todo mundo. E é uma repetição, para eles mesmos, mas é uma repetição que é necessária. Assim: “Você tem que saber como é que era, como que a gente

²⁷² Pirajá Bastos.

aprendia!”. Ou porque, quando, por exemplo, você vai falar, alguém pergunta, “Alex, qual é o seu processo de criatividade de um número?”

Era a mesma coisa que você falasse assim “Ah, eu entrei na Escola Nacional de Circo em tal data, fiz não sei o que e...”. Eles têm a necessidade de falar como que era o passado deles, né? Que é defensivo. É defensivo.

Agora, é interessante porque se eles aliviassem essa questão reativa, defensiva, e falassem desse acordava oito horas da manhã, não sei o quê, não sei o quê, mas ao mesmo tempo falando, assim, o quanto eles aprenderam. Porque o que falta aí é um pulo de dizer o quanto eles aprenderam sendo professores da Escola Nacional. Do quanto a Escola...

Parte 13

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WgIv_I1zdJI

ES - ... [Do quanto a Escola²⁷³] foi uma escola para eles. Que cada turma, cada aluno, o quanto eles aprenderam com os alunos na sua diversidade, vindo das mais variadas... Isso não tinha no circo! Isso não tinha, nesse circo que nós estamos falando. Então, assim, se eles se abrissem e relaxassem em relação a questão de ser defensivo, reativo, e dizendo que sim, eles eram daquele jeito, era importante e o quanto foi importante eles trazerem isso para a Escola, mas o quanto eles aprenderam. Pois eles foram alunos e professores, porque a gente é aprendiz permanente, é isso que eu trabalho. Então, é a ideia de ser aprendiz permanente. É fazer educação permanente com o próprio ofício. É você aprender fazendo, isso é circo, isso é teatro, isso é dança, isso é metalúrgico, isso é operário, isso é médico. A educação permanente é o fazer no próprio ofício. Então, se eles relaxassem e mostrassem - alguns acho que conseguem -, a riqueza que foi tudo o que eles vivenciaram, ensinaram e aprenderam... porque não é possível, trinta, quarenta, tem quantos anos a Escola?

AM: Tem trinta e... Eu tenho 43, vai fazer 40.

²⁷³ Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha

ES: 40 anos de Escola, deles, ainda tem o mesmo discurso, não pode. Eles aprenderam muito, ensinaram muito, mas aprenderam. Eles, a gente só aprende a ser professor sendo professor, que nem aprender ser mãe, só sendo mãe, ou pai. Então, você só aprende ser professor sendo professor. Você pode chegar com as maiores teorias e na hora H [BATE AS PALMAS DA MÃO EM SINAL DE NEGATIVA]... Se você não tá aberto para quem você vai dar aula, não vale nada as suas teorias. Agora, se você não está aberto, vale, porque aí você vai ser um professor...

[CORTE NO VÍDEO]

Gabriel Nogueira: Antigamente, tinha essa coisa de se aprende no circo e que aí, o circo ele podia...

ES: Não existe antigamente.

GN: No início do século XX, mais ou menos.

ES: Mas até hoje é assim, né? Mas havia uma coisa mais forte.

GN: Só que aí, no circo eles aceitavam e se apresentavam os atores, músicos, tudo mais. Hoje eu vejo um movimento, eu sou um dos que fazem esse movimento de “Ah, vamos ensinar circo para atores. Ah, vamos fazer preparação fora.”. E eu vejo que também tem um movimento contrário de muitos artistas de outras áreas irem procurar o circo, tipo “Vou procurar o circo para ele melhorar um pouco, ou me dar uma”...

ES: Minha performance.

GN: ... performance melhor do que eu já tenho.”. Só que, no início do século XX, quando esses atores entravam no circo, eles entravam e faziam a peça, ou eles entravam e podiam, e aprendiam, ou as pessoas do próprio circo eram

chamadas para ensinar fora para grupos de atores, ou companhias, ou era um movimento que não acontecia com muita frequência?

ES: A primeira parte da pergunta, era tudo. Tinha quem ia só se apresentava, e tinha quem se apresentava e continuava, tinha quem aprendia algumas coisas. O importante dessa relação, não é importante, mas uma coisa para se falar dessa relação é que o circense aprendia o que eles faziam. Então, se era uma música nova, o circense aprendia, se era uma peça nova eles aprendiam, uma forma nova de dançar, eles aprendiam, tal. Eles aprendiam e aí, se esses artistas não iam com o circo, eles, os circenses, continuavam apresentando isso, entendeu? Porque uma coisa que eu falo do circo itinerante - que não é mais, não é mais, por uma série de razões, a televisão, o cinema, o teatro e os modos de organização do trabalho artístico -, mas então, o que eu falo é assim, por exemplo, você, em geral os circos chegavam por Salvador ou Recife, Rio de Janeiro só depois de 1808, mas chega. Mas muitos chegavam pela Argentina, pelo Rio da Prata, ali, certo? Que chegava, aí eles se apresentavam, vamos por, em Buenos Aires, porque cada lugar também é diferente. Não existe uma coisa igual. Então em Buenos Aires eles incorporavam vários atores e não sei o que, não sei o que e gêneros. E aí eles aprendiam a forma gauchesca de representação teatral e tal. Isso existe. Se você pegar o meu trabalho você vai ver da família Podestá, que é considerada na Argentina os que, complicado, mas enfim, é isso, eles são os que inventaram o teatro nativo, que é o teatro *criollo*, e que era no circo. Depois eles saem do circo, mas eles fazem, toda origem Podestá é circo e teatro.

Então, aí o circo aprende, eles vão trabalhar. Por exemplo, o circo Carlo, que é do Carlo.

AM: Teco²⁷⁴.

ES: Os irmãos Carlo, estão na Argentina, os Podestá trabalham com ele, e tal. Quando vêm para o Brasil, vêm com uma parte dos Podestá, mas não com todos. Aí eles vão para Porto Alegre. Aí eles já incorporaram música, gênero, ritmo, não sei o

²⁷⁴ Walter Carlo

quê e *tanana*. Aprendizagem de várias coisas, e vão para Porto Alegre. Em Porto Alegre é outra mistura, algumas iguais aos Pampas, argentinas, mas também diferentes, como a língua. Mas, naquele período, o portunhol era muito falado. Você tinha peças faladas em espanhol e se entendia perfeitamente. Aí você incorpora várias coisas em Porto Alegre. Aí você vai para São Paulo. São Paulo não, porque São Paulo ainda é muito rústico nesse momento. Rio de Janeiro, capital. Capital de tudo. Aí é uma miscelânea, aí você incorpora. Aí no Rio de Janeiro você tem cantores, você tem partituras - porque ainda não tem disco, estou falando antes de tudo. Então, o circo também era divulgador das músicas. Aí você tem muita banda que é uma das principais formas de se conhecer, desde música clássica, até as músicas que estão cantando na rua, nos bares, nos botecos, nos *vaudevilles*, tudo, são as bandas. E essas bandas estão no circo, e o circo tem uma banda que aprende a tocar tudo isso. E junto com o que trouxe da Argentina, junto com o que trouxe de *nanana*. E aí eles vão, entram, vão para Salvador, que é uma miscelânea mais ainda.

Então, você está entendendo o que vai acontecendo? O Tinhorão²⁷⁵, que é um músico, um pesquisador da música brasileira, ele diz que você tem ritmos musicais hoje que só se conhece por causa do circo, porque ele vai transportando tudo isso. Então você tem uma parte significativa desses artistas locais que vão se apresentar no circo, que é um emprego, é trabalho. E aí que o circo vai embora, os circos vão embora e eles ficam. Alguns não ficam, alguns continuam andando, alguns se casam. Mas não é muito, mas o circense aprendeu. Faz parte do processo de socialização, formação e aprendizagem aprender tudo. Como faz parte de vocês. Entendeu? Vocês... como que vocês aprendem? Não tem um lugar. Porque o que acontece, que eu estou falando desse modo é que todo mundo caminhava junto, certo? E era uma forma protegida de ensino inclusive. Vocês têm que se lançar. Vocês vão aprender em uma oficina aqui, uma oficina ali, uma oficina lá. É um movimento individual [FAZ GESTO DE ASPAS], mas coletivo, no sentido de ir aprender, incorporar, certo?

Atores que iam aprender circo para... eu acho que era diferente. Nunca pensei direito nisso. Mas deixa eu pensar nisso agora. Eu acho que era diferente, assim,

²⁷⁵ José Ramos Tinhorão.

poucos atores entravam para fazer acrobacias, poucos. Mas você tem atores que entravam e faziam acrobacias, e muitos desses atores que eram comediantes, cantores na cidade, principalmente no Rio de Janeiro, ficavam na cidade do Rio de Janeiro e exerciam todas essas atividades, todas essas aprendizagens.

Então Vasquez, por exemplo, no Rio é um exemplo emblemático disso, ele era negro...

Parte 14

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UIW1fGTuzLI>

ES - ...comediante, atleta, acrobata, cuspidor de fogo. Ele usava tudo isso para se apresentar nas ruas, nos teatros, em tudo. E também, tem uma questão que assim: o fazer acrobático não é domínio do circo só, mas é que foi se criando no imaginário que isso é circo, né? Mas vários desses atores que trabalhavam no circo desenvolviam-se acrobaticamente, também ficavam nos locais fazendo isso. Você tem o Zeca Floriano, filho do Floriano Peixoto.

AM: Marechal?

ES: Marechal Floriano. Que ele foi de circo, mas ele era - o Dani vai trabalhar bem ele -, ele era, ele tinha uma academia de ginástica, mas dos fortes, dos hérules, né? Um dos principais locais de apresentação é circo, e na academia de ginástica. E ele era reconhecido, um *sportman*, um negócio assim, e era lutador. Então tinha várias... e no circo tinha muita luta, né? Bem, se alguém pegava o boi pelo chifre, estava no circo, não tinha dúvida, entendeu? E é por isso que as pessoas conheciam tudo. Todos os ritmos musicais, todos os ritmos de dança, todas as peças que eram apresentadas. Você tem declarações de gente no... um juiz, pai de um amigo nosso, que era de Catalão, Goiás, que conheceu teto de zinco quente, como é que chama aquele... *Gata em Teto de Zinco*²⁷⁶.

²⁷⁶ Texto do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams.

AM: Zinco quente.

ES: Em circo. Você não tem noção, a gente não tem noção da quantidade de peças que eram levadas no circo. Então, mas eu não lembro. E aí precisa de pesquisa, eu não lembro. Tirando alguns exemplos, de uma coisa voltada de atores para preparação física. Eu sei, posso estar errada, eu sei que isso, de fato, vai acontecer com a Escola. Mas [19]60/70 tem isso. [19]60/70/80 tem isso de atores, dançarinos, que vão ao circo adquirir um aprendizado...

AM: Vou dar um exemplo, o Teco, ele tem um programa com o nome dele de um espetáculo nos anos 60, onde ele ensaiou Milton Gonçalves para fazer malabares e acrobacia.

ES: Isso. Você tem isso. Você tem isso, mas não é uma coisa estudada, é outro tema. Não é uma coisa estudada de fato. É mais falada de exemplos, de um ou dois, mas seria uma pesquisa incrível de ser feita, né? Não sei se a Maria Clara²⁷⁷ chegou a fazer essa pesquisa de quem fazia antes ou depois, eu não lembro. Mas seria interessante, né? Mas sim, isso aconteceu e aconteceu bastante pelo que a gente sabe, mas aí virou uma certa... adquiriu mais visibilidade a partir das escolas de circo, que aí você tem vários atores, músicos, dançarinos que estão indo ao circo. Porque você vê, se você pega o...

[CORTE NO VÍDEO]

AM: O que escreveu *Vem Buscar-me*²⁷⁸.

ES: *Vem buscar-me*. Não, é importante esse nome. Mas já é de [19]70, né? Ele vai morar no circo, porque ele quer aprender a questão da produção particularmente teatral de circo. E como é que se prepara. Aí sim, Alex, vem essa questão de que não dá para descolar, de alguém que estou falando que veio de fora, não dá para descolar. Para ele entender como é que é dada essa forma de produção teatral -

²⁷⁷ Maria Clara Lemos, professora de circo do Teatro Universitário da UFMG.

²⁷⁸ *Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu*, peça escrita por Carlos Alberto Soffredini.

teatral, não a teatralidade que é mais ampla -, a teatral circense, não dá para não pegar como é que é o processo de aprendizagem, entendeu? Para quem vai aprender, ele tem que entender também como é que se deu esse processo de aprendizagem pra aquele grupo. Não estou falando para *ad aeternum*. Para aquele grupo. O Dario Fo²⁷⁹ fala disso em determinado momento lá do livro dele. Ele fala isso. Você quer aprender a ter um corpo *clown*, vai fazer circo. O LUME²⁸⁰ vai aprender com o... vai para a Itália, gente eu estou ruim...

AM: É o Soffredini o nome do...

ES: Soffredini. Tem trabalhos sobre o Soffredini. A Fernanda²⁸¹ escreveu sobre Soffredini. Tem umas coisas que, bom, eu não concordo com Soffredini no modo como ele escreve algumas coisas, mas isso não importa. É importante saber da experiência dele.

E aí o LUME, quando vai aprender com o...

[CORTE NO VÍDEO]

ES - Como que ele ensina? Ele está parado, ele está parado com o circo e ele recebe gente para passar por um processo de formação de palhaço com ele. Eles moram com ele, eles lavam, passam, cozinham, limpam, e durante o processo que eles estão morando eles vão aprendendo. Ele ensinava deste jeito, né? Que era a forma que era do circo. Ninguém só ficava vivendo e aprendendo a dar salto. Todo mundo tinha que cozinhar, lavar, passar, armar circo, desarmar circo, arrumar cadeira, dar comida para bicho, limpar bosta de bicho, *nanananana*. E também aprender a ser circo, porque isso tudo é ser circo. E aí o [FAZ UMA ONOMATOPEIA, NÃO LEMBRA O NOME DO PALHAÇO] vai trabalhando a questão corporal deles, a questão do palhaço. Eu acho que o do Márcio Libar²⁸², mas o do Ricardo²⁸³ também, na descrição do processo de aprendizagem deles é bem legal

²⁷⁹ Ator, diretor, escritor, dramaturgo e comediante italiano.

²⁸⁰ Grupo de teatro fundado por Luís Otávio Burnier na UNICAMP.

²⁸¹ Fernanda Januzzelli, atriz circense e pesquisadora.

²⁸² Palhaço, ator e diretor de teatro. Um dos fundadores do grupo Teatro de Anônimo.

²⁸³ Ricardo Puccetti. Palhaço, ator, pesquisador e membro integrante do LUME.

ler. Então, sim. Teve, mas ainda não é uma coisa estudada e a cada vez a gente sabe mais exemplos.

Agora, a partir das escolas de circo isso vai ampliar, adquirir uma visibilidade que quase não tinha.

RG: Na verdade são duas perguntas. Uma é voltando lá atrás, quando você tinha cinco anos e você foi para a educação formal.

ES: Seis anos.

RG: Seis anos. E aí você vivenciava dois universos, né? Aquele universo do circo e você via no contato com as pessoas, você sentia muita diferença na regra social, etiqueta...

ES: Total.

RG: ... postura, etc., etc.

ES: Total. Olha, o circo habitava, o Alex falou, se habitava o imaginário de todo o mundo. Ao mesmo tempo, não. Ao mesmo tempo que, se vocês pegarem o texto do Abreu²⁸⁴ que eu publico no fim do meu livro, que ele faz a partir do meu mestrado, né? Que é uma peça teatral, *O Auto do Circo*. Ele mostra bem isso, quer dizer, ao mesmo tempo que todo o mundo durante o dia fala mal, diz que mulher de circo não presta, que é prostituta, que homem de circo não sei o que, são todos uns vagabundos, que as crianças não têm escola, *nanananana*... A noite o circo lota. Então é uma questão bem dicotômica, se a gente pode dizer assim. Ao mesmo tempo que faz parte do imaginário, da memória, das sensibilidades, dos tesões, de homens e de mulheres - não é só de homem, tá certo? Porque falam que as mulheres expunham seus corpos... porra meu! Eu nasci com homem ficando no espelho dez horas assim, e tal. Então eram tesões de homens e de mulheres. Então, aquela coisa do imaginário infantil que se construir o seu circo no fundo do quintal,

²⁸⁴ Luis Alberto Abreu.

não sei o que. Ao mesmo tempo, ser artista em vários períodos da história era serem prostitutas. Lembra da Dercy²⁸⁵ e de vários outros. Quem não era? Quem não eram artistas famosas de teatro, a Sarah Bernhardt quando chega, que era um porre de pessoa, mas todo mundo idolatrava. Ninguém sabia falar francês, mas o teatro lotava. Ninguém entendia nada do que ela falava, mas lotava. Então veja, para a maioria dos artistas era uma vida muito complicada. Se você alia artista e ser nômade, aí é estrangeiro, totalmente, né?

Parte 15

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=9J_muie8mjs

ES: Mas diferente dos ciganos, o circo chamava para dentro da casa deles. O cigano não chama. O cigano vive um outro mundo, vive outras regras. E o circo tinha que seguir as regras, porque senão ele não se estabelecia na cidade. Mas teve um grande período que os padres não deixavam o circo armar. Então se o padre falava na missa que era coisa do capeta, que hoje é coisa dos evangélicos, o circo estreava na sexta e ia embora no sábado, porque não ia ninguém. Ou lotava, que nem meu orientador de mestrado, o Alcir²⁸⁶, que lotava, e o padre descobria, o padre rezava que eles não podiam ir no circo, e eles iam assim mesmo e pagavam penitência até o próximo circo.

Então, ser artista é um processo complicado. É diferente de hoje ser artista, né? Virou depois da questão do cinema, do rádio e da televisão, o astro, né?

O que mais você perguntou? Ah, dos meus estranhamentos...

RG: Do estranhamento em relação ao convívio.

ES: ...eu esqueci no fio da meada. Eu falei tudo isso porquê? Porque quando nós paramos, nós não falávamos que éramos de circo. Porque nós éramos chamados de "Esse pessoal, gente de circo". Para você ter uma noção, e era assim, era uma coisa meio tácita, de um acordo meio assim. Era muito difícil o preconceito. Tem um

²⁸⁵ Dercy Gonçalves

²⁸⁶ Alcir Lenharo

menino que vai no... O pessoal que fala de preconceito, eu falo, gente eu sei o que é preconceito. E a gente guardava esse... Você atravessava o portão pra dentro da minha casa, tinha jaulinha de um leãozinho que tinha nascido naquela semana, tinha mastros, tinha macaco, tinha *tanatanatanana*. Você saía do portão, você não podia falar que era de circo. Todo mundo sabia, mas na escola - e quando era o começo da escola, tinham professores que chamavam, "Ah mas esse povo é assim mesmo. É gente de circo". Se você ler o terceiro capítulo do meu [livro] *Respeitável Público* eu trabalho com isso. Eu trabalho "Os de fora e os de dentro", que é complicado também, isso, né? E principalmente a questão da mulher. Por isso que eu falei, nossa, eu sempre falei de mulher e dizem que eu não falava de mulher., mas eu sempre falei de mulher. Então, sim, foi muito difícil. Olha, tem gente que... aí eu entrei no Banespa no ano de 1972, eu tinha 18 anos. Pouquíssimas pessoas sabiam que eu era de circo. Só umas três, quatro pessoas. Quando aquela bendita jornalista faz a pergunta da história do circo, o dispositivo em mim é uma abertura muito ampla. Eu rompo com essa questão. Porque aí já está todo mundo rompendo mesmo. Eu rompo com essa questão, porque para mim era muito - voltando a sua primeira pergunta- era muito caro essa herança da gente do circo, entendeu? Algo que não podia ser tratado que nem os jornalistas escrevem, ligam pra mim e vem "Pode fazer uma entrevista rápida da história do circo?". Não, não posso. Você faz essa pergunta para o Chico Buarque? "Faz uma história rápida da história da música". Não. Não posso. Entendeu? Não podia ser tão banalizado, tão invisível. Essa era a minha questão, era muito invisível, entendeu? Muito invisível.

Então, foi muito difícil. Minha irmã gêmea só, também, começou a falar depois que eu entrei na História, depois que eu entrei no... Um problema muito sério da maioria era a confusão da gente com ciganos. Que depois que eu comecei a estudar eu falei, gente é bobagem, a gente tem origem cigana, para com isso. Porque nós temos. É que a gente é uma multidão de origens, né? Mas uma parte é cigana, que veio da antiga, do que era a antiga, no século XIX, Sérvia, né? Que eram artistas. E isso, essa cor, esses traços, cabelo, olho assim. Eu sou a cara do meu bisavô cigano. Ele era um pouco mais escuro do que eu. Mas é que a gente tem negro na família também, então é um monte de coisa. Mas meu pai que dizia assim, no começo, "Para de falar que a gente tem cigano na família!". Aí no fim, antes de morrer, ele disse assim "Filha, eu acho que você tem razão." [RISOS]. Minha irmã não me dá razão até hoje. Porque Campinas foi uma ocupação cigana muito

complicada, né? Mas tem uma coisa que circo e cigano têm. Tem italiano no circo? tem. Tem índio no circo? Tem. Tem negro no circo? Tem. Tem cigano no circo? Tem. Tem tudo, só que a hora que o cigano vai pro circo, ele não pode continuar como cigano, do jeito como eles se estabelecem enquanto grupo. Eles não podem, as regras têm que mudar. A mulher circense se expõe, a mulher cigana não. Se expõe de fato, porque a mulher cigana apenas o colo dela aparece, o resto era toda coberta. Era né? Porque tem muitos ciganos hoje por aí, de origens diferentes. Mas, veja, tinha que mudar. Não era igual. O cigano não abre a casa, o circo tem que abrir. O circo tem que seguir regras, o cigano tem suas próprias regras.

A outra pergunta?

RG: O que você gosta de assistir no circo, o que você gosta de consumir, o que você acha agradável, o que você acha bonito de ver no circo?

ES: Ah, eu não sei. Tanta coisa. Tanta coisa ruim e tanta coisa boa [RISOS]. Não sei. Tudo. Não é tudo, claro, é mentira. Eu sou cansada de algumas repetições monótonas, né?

AM: Tipo?

ES: Vou falar não [RISOS].

AM: Eu sei de algumas, mas conta pra gente.

ES: Não, eu acho que o que eu não gosto mesmo é das repetições monótonas dizendo que eles que descobriram a roda e o fogo. Isso que é um problema para mim.

AM: É mais cansativo o discurso do que as práticas.

ES: Sim, claro. É claro. Me cansa, entendeu? Gente, alguém que descobre o fogo e a roda o tempo inteiro é cansativo. Porque se considera indivíduo, que toda a produção que ele está criando é dele, não é do coletivo. Que ele não se mistura, de pele, com outras produções, de um monte de gente. Que os encontros são isso, são

pele, são experiências, e aí que você produz conhecimento. Porque uma coisa que eu queria falar, a produção de conhecimento só se dá depois da experiência. Se você já vai com uma coisa chapada do conhecimento, da raridade antes, você não produz experiência. Você vai produzir experiência, mas você vai estar fechado.

AM: É um pouco da tese práxis marxista, você precisa praticar, para pensar...

ES: É mais que práxis, porque o Marx é mais que práxis, apesar que ele é um bom professor. É mais que práxis, porque acaba caindo numa dicotomia. A experiência é muito mais aberta do que isso. Porque a experiência, o Marx não tocava nisso, mas eu acho que se o Marx tivesse vivido hoje, ele colocaria. Mas assim, a experiência é coisa de olho, é de pele, é de tesão, é de desejo. E é isso que chega primeiro. Se você for armado com a teoria antes, você tem teoria em você, é claro que você não vai tirar a teoria, deixa ali, não quero, não é isso. Mas se você só for com ela antes e não for com a pele, com o desejo, com o sensível, com o cheiro, com o paladar, o ouvido. Se você não for com isso antes, tudo o que você vai produzir vai ser... o maior problema de teses hoje é que você usa o autor para falar uma coisa que você vive. Claro que você vai usar autores, mas o autor não vai falar o que você viveu.