

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

AMANDA DIAS LEITE

Aspectos do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira:
especificidades da produção carioca nas décadas 1980 e 1990

BELO HORIZONTE

2015

AMANDA DIAS LEITE

Aspectos do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira:
especificidades da produção carioca nas décadas 1980 e 1990

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta
Coorientadora: Profa. Dra. Erminia Silva

BELO HORIZONTE

2015

Dias Leite, Amanda, 1983-

Aspectos do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira [manuscrito] : especificidades da produção carioca nas décadas 1980 e 1990 / Amanda Dias Leite Ferreira da Silva. ĩ 2015.

125 f. : il.

Orientador: Ernani de Castro Maletta

Coorientadora: Erminia Silva

Dissertação (mestrado) ĩ Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

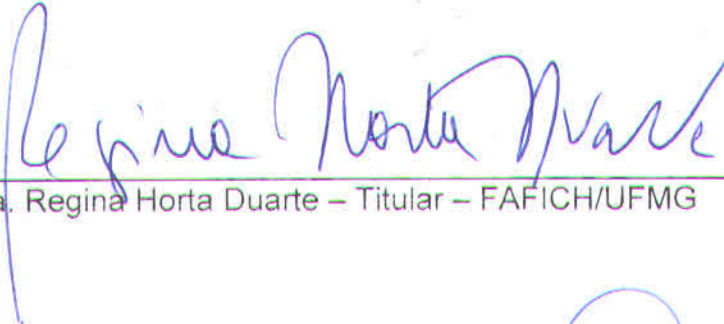
1. Circo ĩ Brasil ĩ História ĩ 1980-1990 ĩ Teses. 2. Circo ĩ Aspectos sociais ĩ Teses. 3. Mulheres artistas ĩ Teses. 4. Palhaços ĩ Teses. 5. Artes cênicas ĩ Teses. I. Maletta, Ernani, 1963- II. Silva, Erminia. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

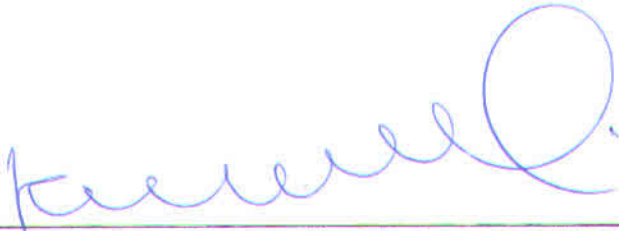
CDD 791.3

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **AMANDA DIAS LEITE FERREIRA DA SILVA** Número de Registro **2013709417**.

Título: "Aspectos do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira: especificidades da produção carioca nas décadas 1980 e 1990"


Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta – Orientador - EBA/UFMG


Profa. Dra. Regina Horta Duarte – Titular – FAFICH/UFMG


Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 29 de Outubro de 2015

A Rosária Maria Dias Leite e Matheus Ferreira da Silva.

Às minhas famílias e, em especial, ao Ricardo,
que me apoiou e incentivou ao longo do período
de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ernani Maletta, sem cuja generosidade esta dissertação certamente não existiria. Agradeço por sua confiança, por compartilhar comigo seus conhecimentos, por suas lúcidas orientações, pela autonomia que me foi concedida, por sua incrível capacidade de organização – que tantas vezes esclareceu minhas dúvidas e me ajudou a superar inseguranças – e por seu sempre presente e entusiasmado incentivo.

À Profa. Dra. Erminia Silva, cujo trabalho foi desde o início uma de minhas principais motivações. Agradeço por compartilhar comigo seus conhecimentos, de forma generosa e paciente, por me aproximar do universo circense e por permitir que eu me tornasse, ainda que como observadora, uma pequena parte dessa história.

Ao Prof. Dr. Fernando Mencarelli e à Profa. Dra. Regina Horta Duarte, por sua grande generosidade, suas cuidadosas contribuições para o desenvolvimento deste trabalho e sua atenciosa participação na Banca do Exame de Qualificação e na Banca de Defesa de Dissertação.

Aos professores do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, que são as bases de minha formação como pesquisadora e artista.

À Profa. Dra. Fátima Lima e ao Prof. Dr. Daniel Marques da Silva, por terem proporcionado o meu contato com novos textos e referências.

A Advane Néia e Alice Viveiros de Castro, pelo incentivo e pelas conversas que deram origem às minhas perguntas sobre a participação feminina na palhaçaria. Com grande admiração de minha parte.

A Vanda Jacques, Pirájá Bastos, Walter Carlo, Maria Delizier Rethy, Ângela Cericola e Alby Ramos, cujas incríveis histórias me ofereceram diferentes perspectivas sobre a produção circense.

A Mariana Rabelo Junqueira, Sarah Monteath dos Santos, Elaine Nascimento e Milena Flick, com quem compartilho o interesse por diferentes aspectos da atuação cômica feminina. Espero que nos encontremos cada vez mais.

A Ricardo de Nóbrega Silvestre, Matheus Ferreira da Silva e Raquel Dias Leite Ferreira da Silva, que, com muito amor e apesar de todos os percalços, constituem hoje a base da minha família.

A Rosária Maria Dias Leite, cujo amor incondicional jamais estará ausente, e sem o qual eu seria certamente outra pessoa. Muitas saudades.

A Enrique Luz, Júnia Pereira e Fernando Linares, que acompanharam com muito carinho diferentes fases da elaboração deste trabalho e que, mesmo à distância, fazem parte dele.

A Hená Deslandes e Giovanna França, pelos poucos momentos em que usei um nariz vermelho. E por todos os outros.

A Paula Santoro e, novamente, Mariana Rabelo Junqueira, pela hospitalidade em minhas incursões na cidade do Rio de Janeiro. Espero um dia poder retribuir sua generosidade.

A Marcos Teixeira Campos, Fernanda Vidigal e, mais uma vez, Vanda Jacques, que possibilitaram o meu acesso às dependências da Escola Nacional de Circo.

A Ana Hadad, por seu constante incentivo e por me aproximar de novas possibilidades artísticas.

A Rodrigo Robleño, pela generosa ajuda com os textos raros; a Cícero Silva, pelo livro emprestado em última hora e pelo curto tempo em que dividimos um modesto picadeiro itinerante.

A Ana Luiza e Pedro Paulo Cava, pela sugestão referente ao acervo do Jornal do Brasil.

A Raquel Castro, André Ferraz, Henrique Limadre e, sempre, Júnia Pereira, com quem compartilhei a tripla carreira de servidora municipal, pesquisadora e artista. Que o futuro nos permita uma dedicação maior às nossas paixões verdadeiras.

A Bruno Cortina, Ana Paula Cantagalli, Bruno Borges, Frederico Diniz, Mário Moraes, Myriam Campas, Natércia Pons, Nilson de Oliveira, Raphael Rajão, Ricardo Costa, Thiago Nani e aos demais colegas servidores da Fundação Municipal de Cultura que cotidianamente tornam mais leve o nosso trabalho.

A Bernardo Caldeira, por sua constante ajuda com as traduções e com outros dilemas. Também a Rafael Macedo, Fernando Máximo, Felipe Brito Madureira, Lucas Ruas, Hélio Caetano, Marcelo Brito Madureira, Daniela Machado, Marilene Gonçalves, Luiz Gustavo Canuto, Joana Guerra, Karina Rothe Keller, Margarete Caetano, Sara Caldeira, Mariana Mattar, Camila Caldeira e todo o restante da turma, pelo longo tempo de amizade tão próxima.

Por fim, a todas as palhaças e palhaços que tornaram, tornam e tornarão possível, na produção cênica brasileira, a presença desse ofício tão delicado e difícil.

Cultivemos o riso para celebrar as nossas diferenças. Um riso que seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso. Enquanto rirmos estaremos em paz.

(Trecho da Declaração do Riso da Terra – Carta da Paraíba, redigida por diversos palhaços em João Pessoa, em 02 de dezembro de 2001.)

RESUMO

Apresentaremos alguns dos fatores que contribuíram para a constituição e a expansão do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira a partir da década de 1980, com foco na produção cênica da cidade do Rio de Janeiro, bem como algumas das circunstâncias históricas e culturais ligadas ao fato de que, até o mencionado período, não era comum o exercício da palhaçaria por mulheres no Brasil. Serão abordadas as especificidades do modo de organização do trabalho no circo itinerante de lona brasileiro e as transformações por que passaram os meios de transmissão dos saberes circenses a partir da década de 1950, ligadas à fundação das primeiras escolas de circo do país – instituições que geraram a ampliação do acesso aos conhecimentos específicos dessa área e a consequente diversificação do perfil dos sujeitos envolvidos na produção circense contemporânea. Serão também discutidos alguns dos movimentos que contribuíram para difundir, na capital fluminense, conhecimentos e práticas referentes às artes circenses e à palhaçaria, influenciando a formação de muitos dos grupos que viriam a se constituir como referências no setor, nos quais, a partir da década de 1980, é possível identificar a presença de mulheres palhaças. Para atingir os objetivos propostos foram articulados diferentes procedimentos metodológicos, como a pesquisa bibliográfica, a consulta a periódicos comerciais publicados nas décadas de 1980 e 1990 e a realização de entrevistas semiestruturadas. Com base nos dados reunidos por esses meios, procuraremos demonstrar que o processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira está relacionado, dentre outros fatores, à diversificação das linhas de trabalho e pesquisa sobre essa área de atuação no país.

PALAVRAS-CHAVE: palhaçaria feminina no Brasil; palhaçaria feminina; mulheres palhaças.

ABSTRACT

We will present some of the factors that contributed for the constitution and expansion of the opening process for female participation in Brazilian clowning from the 1980's on, focusing on the theatrical production in the city of Rio de Janeiro, as well as some of the cultural and historical circumstances related to the fact that, until the mentioned period, female clowning in Brazil was not usual. We will also approach the specificities of labour division in Brazilian itinerant circuses and the transformations that occurred in their methods of knowledge transmission from the 1950's on, related to the foundation of the first circus schools in the country – institutions that generated the extension of access to specific knowledge in this area and the subsequent diversification of the profile of the subjects involved in contemporary circus production. Some of the movements that contributed to disseminate knowledge and practices regarding circus arts and clowning in the city of Rio de Janeiro will also be discussed. These movements influenced the formation of many groups that would later become references in the area, in which from the 1980's on, it is possible to identify the presence of female clowns. In order to reach the objectives set out, different methodological procedures were articulated, such as bibliographical research, consulting of commercial periodicals published in the 1980's and 1990's and semi-structured interviews. Based on data gathered by these means we will seek to demonstrate that the opening process for female participation in Brazilian clowning is related, among other factors, to the diversification of lines of work and research on this area in the country.

KEYWORDS: female clowning in Brazil; female clowning; women clowns.

LISTA DE IMAGENS

1. Amelia Butler	14
2. Evetta Mathews	15
3. Integrantes da Família Cericola	23
4. Joacy Andrade e Alexandre Cericola	25
5. Ângela Cericola e Família	26
6. Academia Piolin de Artes Circenses	36
7. Escola Nacional de Circo	37
8. Pirajá Bastos e aluna da Escola Nacional de Circo	39
9. Cena do espetáculo <i>Menor que o Mundo</i>	41
10. Surpreendamental Parada Voadora	48
11. Circo Voador no Arpoador	50
12. Ensaio do grupo Manhas e Manias no Circo Voador	51
13. Fragmento de página do <i>Expresso Voador</i>	52
14. Breno Moroni e Malu Morenah	55
15. Atual sede do Circo Voador	57
16. Intrépida Trupe	61
17. Teatro de Anônimo	72
18. Regina Oliveira e Maria Angélica Gomes	74
19. Anjos do Picadeiro	77
20. Lílían Moraes e Richard Rigueti	81
21. Alunos e ex-alunos da Escola Livre de Palhaços	82
22. <i>El Clú del Claun</i>	87
23. As Marias da Graça (1992)	89
24. <i>Esse Monte de Mulher Palhaça</i>	91
25. As Marias da Graça	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
MOTIVAÇÕES	11
O FOCO DA PESQUISA	13
METODOLOGIA	17
DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS	18
1. DO CIRCO ITINERANTE ÀS PRIMEIRAS ESCOLAS DE CIRCO NO BRASIL: A DIVERSIFICAÇÃO DO PERFIL DOS SUJEITOS ENVOVVIDOS NA PRODUÇÃO CIRCENSE CONTEMPORÂNEA	20
1.1. NO CIRCO ITINERANTE DE LONA	20
1.2. A FUNDAÇÃO DAS ESCOLAS CIRCENSES NO BRASIL	30
2. DIFUSÃO DAS PRÁTICAS CIRCENSES NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO E CONSTITUIÇÃO DE NOVOS GRUPOS ARTÍSTICOS NO CONTEXTO CULTURAL CARIOCA DA DÉCADA DE 1980	44
2.1. O CIRCO VOADOR	47
2.2. INTRÉPIDA TRUPE E LUIZ CARLOS VASCONCELOS	58
3. PRIMEIROS GRUPOS CARIOCAS CONSTITUÍDOS POR MULHERES PALHAÇAS E SUAS RELAÇÕES COM A DIVERSIFICAÇÃO DAS LINHAS DE PESQUISA SOBRE A PALHAÇARIA NO BRASIL	67
3.1. TEATRO DE ANÔNIMO	67
3.2. GRUPO OFF-SINA	78
3.3. ANA LUISA CARDOSO, AS MARIAS DA GRAÇA E <i>ESSE MONTE DE MULHER PALHAÇA</i>	86
3.4. AÇÕES RELEVANTES PARA A AMPLIAÇÃO DO PROCESSO DE ABERTURA À PARTICIPAÇÃO FEMININA NA PALHAÇARIA BRASILEIRA	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXO A: ENTREVISTA COM VANDA JACQUES	113
ANEXO B: PÁGINAS DO <i>EXPRESSO VOADOR</i>	122

INTRODUÇÃO

Nossa intenção, com este trabalho, é apresentar alguns dos fatores, pessoas e instituições que contribuíram para a constituição e a expansão do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira a partir da década de 1980, com foco na produção cênica da cidade do Rio de Janeiro. Interessa-nos também o reconhecimento de algumas das primeiras artistas e grupos que se destacaram nesse campo, na capital fluminense, bem como a identificação de circunstâncias históricas e culturais ligadas ao fato de que, até o mencionado período, não era comum o exercício da palhaçaria por mulheres no Brasil.

MOTIVAÇÕES

As inquietações que motivam este trabalho surgiram em 2010, quando atuei como colaboradora na produção executiva da V Semana Interplanetária de Palhaços¹, em Belo Horizonte. Em alguns dos debates promovidos pelo festival, e em especial na oficina² ministrada por Alice Viveiros de Castro³, receberam destaque questões ligadas à participação feminina na palhaçaria. Na ocasião, fui surpreendida pela informação de que a presença de mulheres nesse campo artístico encontrava-se ainda em fase de expansão, tendo sido registrada pela primeira vez no Brasil nas décadas finais do século XX.

A partir de então, passei a buscar informações sobre a história da palhaçaria no país, com o objetivo de identificar elementos que esclarecessem as circunstâncias ligadas à escassez de palhaças ao longo de um período tão extenso da história do teatro e do circo nacionais. Por meio da leitura do livro *O Elogio da Bobagem* (2005), pude perceber quão diversas são as manifestações artísticas brasileiras ligadas à figura do palhaço e, com base nessa referência, tornou-se ainda mais estranha para mim a afirmação da autora de que apenas a partir das décadas de 1980 e 1990 as mulheres passaram a assumir o nariz vermelho (2005, p. 221). Embora mencione várias artistas cômicas que trabalharam na televisão, no teatro e no circo, a

¹ Evento organizado pelo Coletivo de Palhaços de Belo Horizonte e executado com recursos do Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo. Participaram da coordenação executiva Cícero Silva, Cristiano Pena, Diego Gamarra, Marcelo Castillo e Thiago Araújo.

² Oficina de Aprofundamento – Direção de Números, ministrada entre os dias 26 de abril e 02 de maio de 2010, na antiga sede da Escola Municipal IMACO, localizada no Parque Municipal Américo Renné Giannetti.

³ Alice Viveiros de Castro é pesquisadora da história do circo brasileiro e autora do livro *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*.

pesquisadora é categórica ao afirmar que, para os chamados circenses tradicionais, a mulher não podia ser palhaço – “e falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero” (2005, p. 220).

Diante disso, passei a buscar dados sobre a organização dos grupos circenses brasileiros no período anterior à década de 1980. Encontrei no trabalho de Erminia Silva⁴, e sobretudo no livro *Respeitável público... o circo em cena*, uma fonte privilegiada para pesquisa. Durante a leitura inicial, novas questões se colocaram, ampliando de forma significativa o meu interesse pelo tema. Pareceu-me possível que as especificidades da organização do trabalho nos grupos familiares circenses – ligadas ao conceito de *circo-família*, que será mais detalhadamente abordado no primeiro capítulo deste trabalho – estivessem de alguma forma relacionadas à questão que inicialmente despertara a minha curiosidade.

Busquei então publicações que abordassem especificamente a presença feminina na palhaçaria brasileira. Assim chegou ao meu conhecimento a dissertação de Mariana Rabelo Junqueira (2012), cujo foco, todavia, volta-se para questões diferentes daquelas que haviam inicialmente despertado o meu interesse. Com ênfase nas particularidades do olhar feminino sobre a palhaçaria, o trabalho propõe uma análise da forma como os papéis social e culturalmente atribuídos às mulheres afetam o seu processo criativo e a recepção de suas produções por parte do público, além de potencialmente operarem como elementos para a construção de ferramentas cômicas especificamente femininas (p. 14). Não obstante a diferença de abordagens, a publicação trouxe muitas contribuições para o desenvolvimento deste trabalho e voltará a ser mencionada posteriormente.

Finalmente, por intermédio da Profa. Dra. Erminia Silva – já no decorrer da realização da pesquisa – tive acesso à dissertação de Sarah Monteath dos Santos, na qual são formuladas de modo explícito as duas questões que inicialmente me motivaram à investigação: por que razões não era comum, na produção circense anterior à década de 1980, a existência de palhaças?

⁴ A Profa. Dra. Erminia Silva, coorientadora da pesquisa que deu origem a esta dissertação, é professora da Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho – UNESP e autora dos livros *Respeitável Público... o circo em cena* – que assina em conjunto com Luís Alberto de Abreu – e *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. Atua também como co-coordenadora do site *Circonteúdo – Portal da diversidade circense* e co-coordenadora do Grupo CIRCUS de Pesquisa – Educação Física – Unicamp.

Quais foram os elementos que possibilitaram a ampliação da atuação feminina nesse campo? (2014, p. 19).

Naturalmente, ao longo da leitura da dissertação outros pontos de interesse surgiram. Além de apresentar alguns dos marcos históricos da palhaçaria feminina no Brasil, a pesquisadora desenvolve argumentos sobre fatores que teriam contribuído para a ampliação do número de mulheres dedicadas a essa prática, com destaque para os desdobramentos da fundação das primeiras escolas de circo no país. Segundo Santos, as transformações ocorridas no modo de transmissão dos saberes circenses após a criação das primeiras instituições de ensino voltadas para o setor – bem como as decorrentes alterações na forma de produção dos espetáculos – teriam operado de forma significativa para a ampliação da participação feminina nesse campo (2014, pp. 14-15).

Embora mencione com frequência o fato de que importantes processos ligados a essas transformações tomavam lugar no Rio de Janeiro, Santos tem como foco a produção desenvolvida na cidade de São Paulo, provavelmente devido às restrições de tempo e recursos que delimitam as possibilidades de qualquer pesquisa de mestrado. Partindo, portanto, de uma das propostas apresentadas em sua dissertação – que estabelece uma relação entre a abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira e a fundação das primeiras escolas de circo no país – e, considerando o fato de que uma instituição de ensino dessa natureza foi fundada na capital fluminense no ano de 1982, foi delimitado o recorte que orientaria a elaboração deste trabalho: as especificidades do processo histórico de abertura à participação feminina na palhaçaria na cidade do Rio de Janeiro.

O FOCO DA PESQUISA

A opção por focalizar os aspectos históricos envolvidos nesse movimento de abertura, em contraposição a uma possível abordagem de especificidades estéticas da atuação feminina na palhaçaria, está ligada principalmente à natureza das perguntas que motivaram o desenvolvimento da pesquisa aqui registrada; nosso interesse se relaciona sobretudo ao reconhecimento de processos que tenham contribuído para que a essa prática se tornasse possível, bem como à identificação de circunstâncias que determinaram a escassez de mulheres palhaças no circo itinerante de lona brasileiro. Por outro lado, a problematização das

categorizações de gênero na atualidade traz um desafio para os debates de alguma forma calcados nos conceitos de *mulher* e *feminino*, pois torna-se necessário aplicá-los de forma cuidadosa, sem que incorramos no erro de inadvertidamente ratificar a estrutura restritiva, determinista e binária que os define apenas em oposição ao homem e ao masculino.

Nesse sentido, conquanto nos interesse a ideia de que justamente as forças normativas ligadas a essa estrutura binária possam estar relacionadas à escassez de palhaças ao longo dos dois primeiros séculos da história do circo moderno, a identificação de traços ou temáticas que caracterizem as criações femininas na palhaçaria nos parecem, frente ao limitado domínio que possuímos sobre os temas correlatos a essa discussão, demasiadamente ousadas. Assim, e reiterando a natureza das questões que motivaram a elaboração deste trabalho, optamos por focalizar os aspectos ligados ao processo histórico de constituição dessa prática na cidade do Rio de Janeiro, com ênfase na identificação das circunstâncias que a restringiram até a década de 1980 e nos acontecimentos, sujeitos e instituições que contribuíram para torná-la possível.

As restrições à participação feminina na palhaçaria não se constituem como uma característica específica da produção cênica brasileira; em diversos países ocidentais nos quais estão presentes espetáculos do circo moderno, durante longo período não foi comum a existência de mulheres palhaças e, diferentemente do que se poderia supor, os dados a que tivemos acesso documentam a sua presença no continente americano em datas anteriores aos primeiros registros europeus.



Figura 1 – Imagem que, nos meios digitais, é divulgada como retrato de Amelia Butler.⁵

⁵ Imagem disponível em <http://goo.gl/tMn6OP>. Acesso em: 29 set. 2015.

Na América, sua presença foi registrada a partir da segunda metade do século XIX, sendo que os documentos mais antigos sobre os quais encontramos informações se referem à atuação de Amelia Butler (figura 1) que, em 1858, teria viajado pelos Estados Unidos com o *Nixon's Great American Circus*. Segundo um texto publicado pela organização *Clowns of America International*, Butler teria sido a primeira palhaça estadunidense com caracterização “reconhecivelmente feminina” (2006, p.14). Ainda no que se refere ao século XIX, recebe destaque a atuação de Evetta Mathews (ADAMS; KEENE, 2012, p. 184-185), que participou de espetáculos do *Barnum & Bailey Circus*, na década de 1890, e era anunciada como a “única mulher palhaça” (figura 2).



Figura 2 – Cartaz de espetáculo do *Barnum & Bailey Circus*, que apresenta Evetta Mathews como “a única mulher palhaça”.⁶

A afirmação propagandística do cartaz, embora indique que a presença feminina na palhaçaria ainda era vista como exceção no território estadunidense, não é precisa; no mesmo período, há registros sobre a atuação de palhaças em diferentes circos daquele país, dentre as quais é possível citar Irene Jewel Newton (ca. 1893), Maude Burtoli (ca. 1896), Miss del Fuego (ca. 1896-1908), Emma Barlow (ca. 1899) e, no início do século XX, Agnes Adams (ca. 1901),

⁶ Imagem disponível em <http://circusnow.org/ladies-of-the-ring/>. Acesso em: 29 set. 2015.

Fanny Rice (ca. 1908), “Dinky” Darrow (ca. 1909), Laura Silver (ca. 1900-1907) e Loretta LaPearl (ADAMS; KEENE, 2012, p. 184-185). Algumas dessas artistas, todavia, teriam enfrentado restrições no que se refere à sua participação em alguns números, em especial aqueles ligados à comédia física e ao contato com a plateia. Segundo os autores Katherine Adams e Michael Keene, a atuação feminina na palhaçaria, naquele contexto, era vista com reservas pelos administradores circenses, assim como pela crítica e o público (2012, p. 187).

No que se refere à Europa, Tristan Rémy registra, nas primeiras décadas do século XX, as performances de Lulu Crastor, na Inglaterra, de Lonny Olchansky, na Alemanha, e, na França, de Eva Gerbola e Miss Loulou, esposa de Atoff de Consoli (1945, pp. 440-441). Rémy menciona também Yvette Spessardi, que teria atuado junto ao Trio Léonard no *Cirque Pinder* (pp. 443-445), travestida de forma a tornar irreconhecível o fato de que se tratava de uma mulher, além da jovem Pagnotta, que começou a atuar ainda na infância, dentro do circo de sua família (p. 446). Cabe destacar que muitas dessas artistas se apresentavam em companhia de seus pais, maridos e/ou irmãos.

No Brasil, não obstante algumas mulheres atuassem como cômicas no circo itinerante de lona (SANTOS, 2014, pp. 27-41), a existência de palhaças se tornaria comum apenas a partir da década de 1990, em outros contextos da produção circense e teatral. Algumas dessas artistas passaram por escolas de circo, como são os casos de Verônica Tamaoki, Carina Cooper, Val de Carvalho, Regina Lopes, Cida Almeida e Rita de Cássia Venturelli (SANTOS, 2014, pp. 71-80; JUNQUEIRA, 2012, pp. 52), em São Paulo, e Maria Angélica Gomes, Regina Oliveira, Shirley Britto e Vanda Jacques, no Rio de Janeiro. Outras, como Angela de Castro, Adelvane Néia, Ana Luisa Cardoso, Lily Curcio, Lílian Moraes, Cristiane Paoli Quito, Bete Dorgam, Silvia Leblon, Geni Viegas, Karla Concá, Samantha Anciães e Vera Ribeiro, têm suas formações iniciais mais diretamente ligadas à área teatral.

Diante do exposto, destacam-se as principais questões que orientaram a pesquisa realizada:

- Quais elementos poderiam ter se configurado como subsídios ao desenvolvimento da prática de palhaçaria por mulheres, em particular na cidade do Rio de Janeiro, a partir da década de 1980?

- Quais circunstâncias estariam ligadas à escassez de palhaças no circo itinerante de lona brasileiro até esse período?

METODOLOGIA

Os procedimentos metodológicos utilizados, com o intuito de encontrar possíveis respostas às questões acima destacadas, foram a pesquisa bibliográfica, a consulta a periódicos comerciais publicados entre as décadas de 1980 e 1990, a análise de depoimentos recolhidos por outros pesquisadores e a realização de uma entrevista semiestruturada.

No que se refere à pesquisa bibliográfica, foi inicialmente realizado um levantamento detalhado⁷, com o objetivo de localizar publicações que tratassem especificamente da organização dos grupos familiares circenses brasileiros a partir do início do século XX, bem como trabalhos que abordassem o tema da presença feminina na palhaçaria. Quanto à primeira questão, embora outros autores tenham sido identificados (RUIZ, 1987; TORRES, 1998; MAVRUDIS, 2011), os estudos de Erminia Silva se confirmaram como a discussão mais aprofundada e abrangente, de modo que se tornaram a principal referência para a elaboração do primeiro capítulo desta dissertação. Em relação ao tema específico da participação feminina na palhaçaria, foram encontrados os dois trabalhos já mencionados, da autoria de Mariana Rabelo Junqueira (2012) e Sarah Monteath dos Santos (2014), além da dissertação defendida por Elaine Cristina Maia Nascimento junto à Universidade Federal da Bahia, em 2014.

⁷ O levantamento foi realizado por meio de consulta remota às bibliotecas e bancos de teses das seguintes universidades brasileiras: Universidade Federal de Minas Gerais (<https://goo.gl/2wXh8w> e <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/>), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (<http://www.athena.biblioteca.unesp.br/>), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (http://web02.unirio.br/sophia_web), Universidade Estadual de Campinas (<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>), Universidade de São Paulo (<http://www.sibi.usp.br/> e <http://www.teses.usp.br/>), Universidade do Estado de Santa Catarina (<http://www.tede.udesc.br/>), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (<http://www.lume.ufrgs.br/>), Universidade de Brasília (<http://bdtd.bce.unb.br/>), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (<http://repositorio.ufrn.br/>), Universidade Federal de Uberlândia (<http://babao.dr.ufu.br:8080/>), Universidade Federal do Mato Grosso (<http://200.17.60.196/teses/default.htm>), Universidade Federal de Goiás (<https://sophia.bc.ufg.br/>), Universidade Federal da Bahia (<http://www.pergamum.bib.ufba.br/>), da Universidade Federal Fluminense (<https://sistemas.uff.br/pergamum/biblioteca/index.php>) e Universidade Federal do Rio de Janeiro (<http://146.164.2.115/F?RN=149161760>). Foram também consultados o Banco de Teses e Dissertações da CAPES (<http://www1.capes.gov.br/bdteses/>) e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (<http://bdtd.ibict.br/>). As chaves utilizadas para pesquisa foram *circo no Brasil*, *circo brasileiro*, *circo itinerante brasileiro*, *famílias circenses*, *palhaçaria feminina*, *palhaçaria por mulheres*, *mulheres palhaças* e *palhaças*.

No que diz respeito à bibliografia mais abrangente, foram buscadas publicações que tratassem dos seguintes temas: história da palhaçaria no Brasil; movimentos da produção cênica carioca a partir da década de 1980; correntes das pesquisas brasileiras contemporâneas sobre o trabalho de palhaço; e relações de gênero no Brasil ao longo do século XX. Como bibliografia complementar foram também consultadas referências ligadas à problematização das categorias de gênero na contemporaneidade, bem como trabalhos que abordam o processo de restauração do estado de direito no Brasil, nos anos finais de vigência do regime militar, e publicações que discutem, de forma ampla, temas ligados à natureza da comicidade e do riso.

Talvez por tratarmos de fatos relativamente recentes, sobre os quais existem ainda poucos debates publicados, foi de suma importância para o desenvolvimento deste trabalho a consulta a bases de dados digitais de livre acesso, dentre as quais destacam-se o portal *Circonteúdo* e as páginas eletrônicas dos grupos e festivais mencionados ao longo desta dissertação. Também por meio digital foram realizadas consultas a diversos periódicos científicos e comerciais; nesse sentido, ressaltamos a importância do acervo digital do *Jornal do Brasil*⁸, por meio do qual é possível ter acesso ao conteúdo completo da maior parte de suas edições publicadas a partir de 03 de janeiro de 1930.

No que se refere às entrevistas, foram consultados depoimentos recolhidos por diferentes pesquisadores – como Erminia Silva, Beti Rabetti e Elaine Nascimento –, que trazem informações sobre as experiências de Ana Luisa Cardoso, João Carlos Artigos, Lílían Moraes, Luiz Carlos Vasconcelos, Maria Angélica Gomes, Regina Oliveira e Shirley Britto. De nossa parte, destacamos o relato que nos foi concedido por Vanda Jacques, sócia-fundadora da Intrépida Trupe, em novembro de 2014, no Rio de Janeiro. A entrevista foi documentada em áudio e gerou um arquivo com oitenta minutos de duração, que segue transcrito em anexo a este trabalho.

DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS

No capítulo inicial desta dissertação abordaremos as especificidades do modo de organização do trabalho, da produção dos espetáculos e dos processos de transmissão de conhecimentos no

⁸ Acervo disponível a partir do link <http://www.jb.com.br/paginas/news-archive/>. Acesso em: 13 set. 2015.

circo itinerante de lona brasileiro, com o objetivo de identificar circunstâncias relacionadas à escassez de palhaças naquele contexto. Discorreremos também sobre as transformações por que passou esse modo de organização da produção circense a partir da década de 1950, bem como a relação entre tais transformações e a fundação das primeiras escolas de circo no país. Serão apresentadas informações sobre o período inicial de atividades da Academia Piolin de Artes Circenses, em São Paulo – visto que houve influências da instituição paulistana sobre a formação de artistas que viriam a atuar na capital fluminense –, e da Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, com ênfase em sua importância para a ampliação do acesso aos conhecimentos específicos dessa área, que até então estavam restritos ao compartilhamento em âmbito familiar, e para a consequente diversificação do perfil dos sujeitos envolvidos na produção circense contemporânea.

No segundo capítulo, apresentaremos alguns dos movimentos que contribuíram para difundir, na cidade do Rio de Janeiro, conhecimentos e práticas referentes às artes circenses e à palhaçaria, tanto por meio da ação de profissionais provenientes de outros territórios – como são os casos de Breno Moroni, Malu Morenah e Luiz Carlos Vasconcelos – quanto pela atividade de alunos egressos da Escola Nacional de Circo. Procuraremos também demonstrar que essas ações estão ligadas ao processo de formação de muitos dos grupos que viriam a se constituir como referências para a produção circense contemporânea no Rio de Janeiro – coletivos que, como veremos, estavam inseridos em um contexto histórico, social e cultural no qual as restrições à participação feminina na palhaçaria gradualmente perderam o sentido.

No capítulo final, abordaremos o processo de formação de alguns dos primeiros grupos cariocas parcial ou integralmente constituídos por mulheres palhaças, com especial atenção às múltiplas referências que se constituíram como subsídios para a construção de suas identidades artísticas. Procuraremos demonstrar que ocorreu no Rio de Janeiro, a partir dos anos finais da década de 1980, um processo de diversificação das linhas de pesquisa sobre o trabalho de palhaço, com a incorporação de influências provenientes de diferentes territórios – muitas das quais não estabeleciam reservas quanto à atuação feminina nesse campo, em especial quando ligadas a uma perspectiva teatral. Será também mencionada a forma como esses grupos, por meio de suas criações artísticas e do empreendimento de ações voltadas para a formação e o intercâmbio no setor, contribuíram para expandir o processo de abertura à participação de mulheres na palhaçaria brasileira.

1. DO CIRCO ITINERANTE ÀS PRIMEIRAS ESCOLAS DE CIRCO NO BRASIL: A DIVERSIFICAÇÃO DO PERFIL DOS SUJEITOS ENVOLVIDOS NA PRODUÇÃO CIRCENSE CONTEMPORÂNEA

1.1. NO CIRCO ITINERANTE DE LONA

Desde o início do século XIX, quando foi registrada a presença das primeiras famílias circenses europeias no Brasil, até o final da década de 1980, o lugar do palhaço nos picadeiros brasileiros foi fortemente marcado pela atuação masculina. Embora haja relatos nos quais é apontada a existência de palhaças em circos itinerantes de lona nesse período, é possível inferir que tais práticas se davam de forma isolada e, na maior parte das vezes, não eram publicamente reconhecidas. Os escassos registros disponíveis sobre o tema (MILITELLO, 1978; CASTRO, 2005) mencionam ocorrências ligadas a situações pouco usuais, como os momentos em que era necessário substituir um colega impossibilitado de trabalhar, e indicam que as artistas atuavam escondidas sob maquiagem e figurino que buscavam ocultar o fato de serem mulheres.

Cabe ressaltar que, dentre o grande número de funções – não só artísticas, mas também aquelas ligadas aos ciclos de formação e produção – desempenhadas pelos integrantes dos núcleos familiares circenses, havia duas atividades reservadas aos homens: a palhaçaria e o conjunto de ações de prospecção, produção executiva e relacionamento institucional envolvidas no ato de “fazer a praça” (SANTOS, 2014, p. 17). Como justificado anteriormente, para compreender os elementos ligados a esse modo de organização⁹, compartilhado por mulheres e homens circenses, e a maneira como ele se transformou ao longo do tempo, tomaremos como principal referência os estudos desenvolvidos por Erminia Silva acerca do circo itinerante de lona brasileiro no final do século XIX e na primeira metade do século XX.

Primeiramente, é necessário observar que os núcleos familiares circenses a que nos referiremos neste texto se enquadram em um conjunto específico de características, sobretudo no que diz respeito à sua forma de organização do trabalho e dos processos de formação/socialização/aprendizagem¹⁰. Tomaremos como base o conceito de circo-família (SILVA, 2009), que pressupõe como traços definidores do grupo circense, além do nomadismo

⁹ Optamos aqui por utilizar a expressão *modo de organização* e não a palavra *restrição*, por compreendermos que a delimitação dessas atividades, reservadas aos homens, era fruto de uma lógica compartilhada entre os membros do circo-família, como veremos adiante.

¹⁰ Este termo composto é determinado pelo fato de que tais processos aconteciam simultaneamente e devem ser compreendidos como elementos articulados e interdependentes (SILVA, 2009, p. 116).

e do contínuo diálogo com as tendências e manifestações artísticas de seu tempo, a prática de um sistema de formação profissional voltado para todo o conjunto de saberes envolvidos na produção do espetáculo, transmitidos de forma oral e coletiva, que será mais detalhadamente abordado ainda neste capítulo.

Esses processos formativos, bem como os modos de organização familiar e laboral adotados por aqueles grupos, traziam algumas especificidades historicamente constituídas como meios de afirmação e preservação das estruturas do circo-família, cuja sustentabilidade econômica¹¹, que dependia da renda gerada pela arrecadação de bilheteria, tornava necessária a sua aceitação pelos demais membros da sociedade. Sua inserção nos diversos territórios, entretanto, era constantemente marcada por conflitos; embora até a primeira metade do século XX o circo itinerante fosse a única forma de entretenimento acessível em muitas regiões do interior brasileiro e ocupasse um lugar privilegiado no imaginário popular (SILVA, 2009, p. 140; DUARTE, 1995, pp. 31-36), existiam olhares preconceituosos sobre os grupos nômades, decorrentes, em parte, de concepções difundidas ao longo do século XIX e determinadas pelo desejo de fixar, quantificar e delimitar territórios e populações (DUARTE, 1995).

Tais concepções refletiam uma lógica governamental oitocentista pautada por iniciativas de sedentarização e homogeneização, frente à qual a presença de grupos itinerantes se configurava como um elemento dissonante, atuando como potência de desterritorialização ao despertar nas populações sedentárias desejos conflitantes com os preceitos difundidos na época. Em uma sociedade que pretendia promover valores ligados à estabilidade, à segurança e à fixação – de forma a contribuir para a efetivação de ações de esquadramento das populações e territórios¹² – as atividades dos artistas nômades se situavam “no limite da marginalidade”, pois “acenavam com possibilidades de uma vida de trajetos, de constante alargamento de contornos e fronteiras, em oposição à família, ao trabalho fixador, à vida estabelecida em um lar imóvel, numa só cidade: esse o especial motivo de tantos temores, de tantos desejos” (DUARTE, 1995, pp. 81 e 87).

¹¹ Deve-se considerar que a sustentabilidade dos grupos familiares circenses estava ligada não apenas a fatores econômicos, mas também à forma de organização desses coletivos, estruturados de maneira a garantir a produção e reprodução do circo como espetáculo, conforme veremos a seguir.

¹² Para mais detalhes sobre os processos que constituíram a lógica de esquadramento da sociedade brasileira ao longo do século XIX, ver DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora UNICAMP, 1995.

Embora Regina Horta Duarte se refira especificamente à visão da sociedade mineira oitocentista sobre os artistas nômades, os temores e desejos mencionados pela autora eram perceptíveis ainda na primeira metade do século XX, em diversas localidades, como mostram alguns dos depoimentos analisados por Silva (2009). As singularidades dos grupos circenses e, sobretudo, os estigmas herdados da lógica normatizadora difundida no século anterior provocavam nos habitantes das cidades reações e sentimentos ambivalentes em relação aos artistas, traduzidos, dentre outras manifestações, na vigilância sobre o seu comportamento:

Se um de nossos rapazes resolve passar umas horas sentado discretamente à volta duma mesa de um *nightclub*, é logo taxado de bebedor, libertino e outros adjetivos. Mas se um desses rapazes “sociais” que melhor estariam atrelados a uma charrua, for encontrado caído, vencido pelo álcool, justificam-no dizendo, “o rapaz está se divertindo” (GARCIA apud SILVA, 2009, p. 142).

[...] Nós chegávamos numa praça, armávamos o circo perto de um terreno assim... as vizinhas gritavam: “Prendam as galinhas que o circo está chegando...”, era isso que eles achavam que a gente era: marginal, bando de vagabundo que andava pelo mundo. [...] (Depoimento de Antenor Alves Ferreira, nascido em 1915 e citado por SILVA, 2009, p. 142).

E uma freira que chegou assim, uma vez, numa matinê, nós estávamos fazendo um número de escada, ela chegou e falou assim para nós: “como vocês são bonitinhas, mas vocês ficariam tão bonitinhas se vocês vestissem uma roupa mais decente”, nós estávamos de calção até o joelho, o corpetinho vestido até em cima. E nós, vestidas para trabalhar ali, e vem a freira com uma porção de crianças: “ai que gracinhas que vocês são, mas vocês ficariam mais bonitinhas, nosso Senhor ia gostar muito mais de vocês se vestissem uma roupa mais decente” [...] (Depoimento de Yvone da Silva, nascida em 1930 e citada por SILVA, 2009, p. 147).

[...] Eu e minhas irmãs éramos atrizes nos dramas de primeira grandeza. Mas sempre tinha alguém na plateia ou na cidade toda mesmo, que achava que a gente estava ali só para mostrar nosso corpo. Achavam que a gente era... sei lá... e a gente trabalhava tão direitinho. Parecia que a cidade não considerava mesmo o povo do circo. Ah! Mas tinha cidade que recebia a gente muito bem... mas não faltava aqueles que vinham com deboche. Aí você já viu, meu pai ficava bravo com eles, mas era muito rigoroso com a gente também. (Depoimento de Alzira Silva, nascida em 1910 e citada por SILVA, 2009, p. 147).

Além de demonstrar a persistência de visões preconceituosas sobre os artistas itinerantes ao longo da primeira metade do século XX, perceptível também nas demais falas, o último depoimento citado menciona uma das estratégias de mediação das tensões existentes na relação do circo-família com as cidades. Na busca de sua afirmação como integrantes de uma sociedade da qual diferiam em vários aspectos – e da qual faziam parte – as famílias circenses teriam convivido, como aponta Silva (2009, p. 146), com um duplo desafio: demonstrar publicamente que compartilhavam com o restante da população o respeito aos preceitos morais em vigor e desenvolver táticas eficazes de captação de público, enfatizando o caráter artístico de seu trabalho.



Figura 3 – Integrantes da Família Cericola, cuja trajetória no Brasil começou com a chegada do italiano Leonardo Romeu Cericola ao país, nas primeiras décadas do século XX. Fotografia não identificado. Note-se que as mulheres e crianças ocupam o primeiro plano na fotografia. No canto superior direito está o Palhaço Chupeta.¹³

Em relação a esse duplo desafio cabe destacar que, como é visível nos relatos de Yvone e Alzira, transcritos acima, um dos vetores de conflito se dirigia aos corpos das mulheres. Embora ao longo da primeira metade do século XX tenham ocorrido algumas transformações nos padrões normativos que pautavam o comportamento feminino, o caráter essencialmente corporal da arte circense e a necessidade de aliar à competência técnica uma “estética sedutora” – característica que Silva menciona como especificidade dos artistas em geral, e dos de circo em particular, diferenciando-os dos ginastas (2009, p. 146) – seria ainda um elemento gerador de tensão, de acordo com os depoimentos analisados pela autora.

O reconhecimento das mulheres circenses como trabalhadoras do setor artístico, integradas a uma estrutura familiar, encontrava, portanto, obstáculos na relação entre o caráter essencialmente corporal das práticas em que elas se engajavam e o olhar da “sociedade sedentária” sobre o circo itinerante, pautado pelos padrões comportamentais da época. A respeito desse quadro, Silva afirma:

Não há como negar todo jogo de sensualidade nos corpos femininos e masculinos de artistas. E, independente se algumas mulheres tinham ou não uma vida que era chamada de “airada”, o fato é que há um desconhecimento sobre essa mulher trabalhadora e sua relação enquanto integrante de um coletivo familiar. Sem querer

¹³ Texto e imagem disponíveis em <http://goo.gl/zyrjqv>. Não foi possível identificar a data da fotografia. Inferimos que seja uma imagem do final da década de 1960 ou do início da década de 1970. Acesso em: 27 ago. 2015.

afirmar que eram puras e ingênuas, há uma tensão entre uma visão que considerava a arte de agradar, desenvolvida tanto pelos homens quanto pelas mulheres circenses, como uma forma de exploração dos corpos femininos pelos homens e, por parte das mulheres, a submissão e o comércio de seus corpos, em uma clara confusão do que significava ser artista (2009, p. 149).

Em resposta ao conflito apresentado pela autora, tornou-se necessário o desenvolvimento de estratégias que amenizassem os atritos decorrentes desse tipo de imaginário construído por parte do público e dos moradores das cidades em relação aos artistas de circo. Nesse sentido, a existência de rígidas regras morais compartilhadas pelos integrantes das famílias circenses revelaria, segundo os depoimentos colhidos pela historiadora, um meio de proteger o coletivo familiar e reduzir as tensões existentes no convívio com o restante da população.

Por outro lado, também o vínculo dos circenses com a natureza de seu trabalho operava como forma de romper ou enfrentar os conflitos estabelecidos. O constante aprimoramento técnico, realizado por meio do exercício diário e disciplinado, associado a um modo particular de organização dos processos de socialização/formação/aprendizagem, garantia a manutenção dos grupos e permitia tratar das tensões de forma positiva. Assim, a necessidade cotidiana de conciliação entre as atividades artísticas, em parte centradas na exposição de habilidades corporais, e a constante reafirmação de padrões morais – muitos dos quais compartilhavam com a sociedade da época – acabavam por fortalecer a relação dos homens e mulheres com as suas características familiares. Diante das adversidades, foi construída como estratégia de preservação das estruturas do circo-família uma ideia específica de *tradição*, que Silva descreve em seu trabalho:

[...] ser tradicional, para o circense, não significava e não significa apenas representação do passado em relação ao presente. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem a sua manutenção.

Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (SILVA, 2009, p. 82).

O trecho acima demonstra, dentro da ideia de tradição construída pelos circenses brasileiros, a relevância dos processos de formação e aprendizagem, cujas características são analisadas por Silva. A autora os define como um modo coletivo e familiar de formação profissional e artística, efetuada por meio da transmissão oral de saberes e práticas, de forma integrada, contemplando

o treinamento técnico corporal, a alfabetização, a educação matemática e todas as demais habilidades necessárias à produção do espetáculo circense, com a participação de meninos, meninas, homens e mulheres (2009, p. 177).



Figura 4 – Joacy Andrade ensaia seu filho, Alexandre Cericola. Fotógrafo não identificado.¹⁴

A conformação dessa estrutura liga-se ao fato de que, naquele contexto, era fundamental que os indivíduos estivessem preparados para lidar com aspectos relacionados a diferentes áreas do conhecimento, já que ficava a cargo dos membros do circo-família a totalidade das ações envolvidas no ciclo de produção: sondagem de espaços, contato com as autoridades responsáveis, solicitação de autorizações, transporte de material, montagem da estrutura arquitetônica, produção e distribuição de material de divulgação, controle de bilheteria, venda de produtos para consumo durante a sessão e, finalmente, a multiplicidade de funções técnicas e artísticas envolvidas na criação e execução do espetáculo.

A estrutura dos processos de formação/socialização/aprendizagem adotados pelas famílias circenses no período estudado por Silva parece responder, assim, a uma necessidade de dupla integração: por um lado, era importante a articulação das áreas do conhecimento entre si e com a realidade do ofício – nesse sentido, seria uma educação para o trabalho, edificada na relação

¹⁴ Imagem disponível em <http://goo.gl/zyrjqv>. Não foi possível identificar a data da fotografia. Inferimos que seja uma imagem do final da década de 1960 ou do início da década de 1970. Acesso em: 27 ago. 2015.

direta com a prática diária. Por outro lado, era necessária a construção de um coletivo coeso que, mesmo com as tensões próprias das vivências cotidianas, fosse capaz de manter uma rotina disciplinada de trabalho e de dialogar com a sociedade circundante, apropriando-se de tendências artísticas contemporâneas e mantendo constante atenção às preferências do público.



Figura 5 – Fotografia de integrantes da Família Cericola, em 1967, publicada no *blog* do Circo Trapézio sob a legenda “A Base do circo” (sic). Note-se utilização de maiúscula na grafia da palavra *base*. A garota na extremidade direita é Ângela Cericola, que hoje atua como professora na Escola Nacional de Circo. Fotógrafo não identificado.¹⁵

Ao refletir sobre as propriedades dessa estrutura percebemos que, em relação às instituições formais de ensino que operavam nas primeiras décadas do século XX, o grau de segregação existente dentro do sistema formativo adotado pelas famílias circenses era reduzido. De fato, Silva afirma que o circo-família não discriminava homens e mulheres, tanto no que se refere à organização do trabalho quanto aos processos de formação e aprendizagem, embora muitas vezes o coletivo fosse estruturado segundo uma lógica patriarcal (2009, p.151). Também Mariana Rabelo Junqueira (2012, p. 48) e Sarah Monteath dos Santos (2014, p. 29) mencionam que as mulheres participavam ativamente de quase todos os procedimentos envolvidos na organização do circo e na criação, produção e execução do espetáculo, além de ocupar, em alguns casos, postos de liderança nos grupos familiares. As exceções a essa participação seriam, conforme indicamos anteriormente, centradas em duas funções reservadas aos homens: a palhaçaria e o ato de “fazer a praça”.

¹⁵ Imagem disponível em <http://goo.gl/VykAxy>. Acesso em: 27 ago. 2015.

O caráter peculiar dessas demarcações chama a atenção para possíveis características comuns que as duas atividades, à primeira vista tão diferentes, possam apresentar, e que nos auxiliem no esclarecimento das motivações que delimitavam o seu exercício. Uma delas, como aponta Santos (2014, p. 17), seria o fato de que ambas exigiam que o executante se relacionasse diretamente com indivíduos que não faziam parte dos grupos circenses, estando assim, ainda que de maneiras distintas, sujeitos a um grau maior de exposição do que os demais integrantes do coletivo familiar.

No caso do trabalho de prospecção, era preciso que o secretário – que muitas vezes viajava sozinho – travasse contato com diversas pessoas, dentre as quais figuravam agentes públicos e religiosos. Sua função tinha, portanto, caráter político, pois abrangia as relações institucionais do circo itinerante e o conjunto de ações destinadas a minimizar possíveis conflitos e a criar uma expectativa positiva quanto à chegada dos artistas nas localidades (SILVA, 2009, p. 166). Nesse aspecto, a divisão sexual de papéis no circo-família parece refletir a lógica vigente em parte dos segmentos da sociedade brasileira na primeira metade do século XX: aos homens cabiam as relações inscritas nos espaços públicos, enquanto as mulheres se dedicavam prioritariamente às atividades realizadas no âmbito domiciliar. Convém, entretanto, destacar que, no caso das famílias circenses, além das ocupações ligadas ao ambiente doméstico e ao cuidado com os filhos, as mulheres desempenhavam funções artísticas e atuavam na organização do circo e na condução dos processos formativos, o que vinha a configurar a constituição de uma lógica familiar específica (SILVA, 2009, p. 84).

No que se refere à palhaçaria, algumas pesquisas recentes têm-se dedicado a investigar os fatores relacionados à escassa participação feminina até a segunda metade do século XX. Segundo esses estudos, dentre os elementos que se vinculam a essa questão figurariam visões que estabelecem uma incompatibilidade entre ações recorrentes nas esquetes cômicas, muitas vezes ligadas ao grotesco e ao baixo corporal, e as imagens de feminilidade socialmente construídas em determinados contextos históricos (KASPER, 2004, p. 284; SAAVEDRA, 2001, p. 3; JUNQUEIRA, 2012, p. 47, 49, 51; NASCIMENTO, 2014, p. 21). É também citada a associação, em espetáculos circenses, da figura da mulher ao sublime e ao belo (JUNQUEIRA, 2012, p. 47; NASCIMENTO, 2014, p. 19), que estaria relacionada às restrições ou ao desinteresse pela exploração do potencial cômico do corpo feminino. No caso específico do território brasileiro, além disso, é indicada a possibilidade de que a atuação feminina na

palhaçaria viesse a agravar as tensões que geravam olhares preconceituosos sobre as artistas da cena, na primeira metade do século XX (JUNQUEIRA, 2012, pp. 47-48).

Para Santos (2014), a escassez de palhaças no circo itinerante de lona se relacionaria a concepções coletivas que extrapolavam o âmbito familiar circense, ligadas à estrutura patriarcal da sociedade brasileira. As especificidades desse campo de atuação, centradas em um modo característico de exposição do corpo do artista, iriam, segundo a autora, de encontro aos padrões morais que naquele período pautavam o comportamento das mulheres, dentro e fora do circo-família (pp. 45, 48). A exposição dos corpos femininos ao ridículo, em relação próxima com o público, poderia, assim, ser percebida como um elemento de desafio e questionamento, de forma diversa da atuação cômica nas peças teatrais que, no Brasil, muitas vezes eram encenadas na segunda metade dos espetáculos circenses (p. 30). A respeito da atuação feminina no circo itinerante de lona, Junqueira acrescenta:

As mulheres já trabalhavam nas lonas como trapezistas ou equilibristas, mas as poucas que se apresentavam como palhaças exerciam a profissão travestidas como homens. Já foi apontado anteriormente que esse travestimento era inclusive uma proteção. Não seria possível imaginar nossas bisavós palhaças, sentando no colo de espectadores sem serem taxadas como prostitutas. Travestidas como palhaços, as artistas de circo poderiam alçar liberdades em busca da comicidade sem serem julgadas moralmente pelas pessoas da plateia (2012, p. 77-78).

Os entraves à participação feminina na palhaçaria parecem, portanto, estar ligados a questões de ordens diversas, embora em geral relacionadas a concepções societárias sobre o comportamento e a imagem da mulher. Devemos manter em mente que, segundo a ótica predominante na sociedade brasileira ao longo da primeira metade do século XX, dentre as incumbências femininas figurava a responsabilidade pela “preservação da família e da moral cristã” (ALMEIDA, 2013, p. 188), e que à mulher eram atribuídas qualidades morais vinculadas à pureza e à submissão. Essas concepções, difundidas entre diversos segmentos da sociedade, não se restringiam, evidentemente, ao âmbito familiar circense. Embora não pretendamos adotar uma perspectiva de valoração positiva ou negativa a respeito desse pensamento, parece-nos fundamental destacar que os padrões comportamentais a ele relacionados tornavam desconfortável a presença de mulheres na palhaçaria, dadas as especificidades desse campo de atuação – tanto no que se refere a elementos formais quanto ao conteúdo do discurso artístico.

A contraposição ao poder e a subversão da ordem por meio do absurdo e do insólito são traços afeitos à figura do palhaço desde a constituição do circo moderno. É possível identificá-los já

nos diálogos entre o palhaço e o mestre de pista, bem como nas paródias aos números de habilidades que marcaram a comicidade circense europeia até meados do século XIX (BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005). Soma-se a isso o já mencionado fato de que essa prática exige do artista a disponibilidade para a exposição ao ridículo e para a apresentação de um corpo grotesco, em relação direta com o público. Ao observar a natureza dessas particularidades, percebemos um antagonismo entre os elementos que caracterizam a figura do palhaço e os limites socialmente construídos para o comportamento feminino na sociedade brasileira ao longo da primeira metade do século XX – segundo os quais, como mencionamos, as mulheres eram associadas a imagens de pureza e submissão, cabendo-lhes a responsabilidade pela preservação da moral cristã.

Com base nos dados apresentados, é possível inferir que, mais do que à lógica própria de organização dos grupos familiares circenses brasileiros na primeira metade do século XX, a escassez de palhaças no circo itinerante de lona estava relacionada ao antagonismo existente entre as particularidades estéticas desse campo de atuação e os atributos que o imaginário social daquele período vinculava às mulheres. Não se tratava, portanto, de uma restrição impositiva, mas de concepções que eram compartilhadas pelos diferentes sujeitos envolvidos na produção do espetáculo circense – incluindo-se as próprias mulheres – e refletiam valores historicamente construídos pela sociedade brasileira.

Nesse sentido, é coerente que a década de 1980, marcada por discussões sobre as liberdades pessoais e por movimentos artísticos que muitas vezes questionavam convenções sociais e códigos de comportamento, seja, no Brasil, o período histórico em que se iniciou a abertura à participação feminina na palhaçaria. Devemos também considerar que os debates sobre igualdade de direitos e problemas de gênero vêm se ampliando ao longo das últimas décadas, bem como a ocupação, pelas mulheres, de postos e funções que durante muito tempo foram reservadas aos homens. Houve, entretanto, outros fatores que contribuíram para a constituição de condições favoráveis à ampliação da participação feminina na palhaçaria brasileira. Dentre eles, figura a diversificação dos sujeitos históricos envolvidos na produção da teatralidade circense – processo que, como veremos a seguir, está vinculado à fundação das primeiras escolas circenses no país.

1.2. A FUNDAÇÃO DAS ESCOLAS CIRCENSES NO BRASIL

Pesquisas recentes (SAAVEDRA, 2011; JUNQUEIRA, 2012; SANTOS, 2014; NASCIMENTO, 2014; SILVA; MELO FILHO, 2014) apontam a fundação das primeiras escolas de circo no Brasil como uma das razões que teriam contribuído para a difusão da prática de palhaçaria por mulheres no país. Com o objetivo de destacar a forma como o processo de concepção dessas iniciativas consolidou, na década de 1980, um percurso de modificações na produção circense que havia sido iniciado algumas décadas antes, abordaremos a seguir alguns dos aspectos desse movimento de transição, que veio a gerar novos sujeitos históricos e novas formas de teatralidade circense.

A partir de meados do século XX, a forma oral e coletiva de transmissão dos saberes circenses que mencionamos no item anterior passou por uma fase de transformações. Embora esse tenha sido um processo extremamente complexo e heterogêneo¹⁶, buscaremos apontar alguns dos fatores que dele participaram, com o objetivo de melhor compreender os seus desdobramentos. Para tanto, como aponta Silva (2009, pp.178-179), é preciso manter em mente que as mulheres e homens do circo-família – ao contrário do que sugere parte da bibliografia sobre o tema – atuaram nessas transformações e deram sentido às mudanças que ocorreram nas formas de produção do espetáculo, no modo de organização do trabalho e no sistema de formação/socialização/aprendizagem adotado pelos núcleos familiares circenses até esse período.

De fato, a própria forma como os membros do circo itinerante se relacionavam com a sociedade fez parte desse processo, visto que, como afirma a historiadora, “o movimento de identidade e diferenças e a total sintonia com as transformações culturais e sociais, além das tensões que deles resultaram, geraram mudanças, após as quais a tradição não atuará mais no sentido da produção e reprodução do circo-família como espetáculo” (2009, p. 178). Realizadas essas considerações, daremos destaque em nossa abordagem às transformações ocorridas no campo

¹⁶ Deve-se considerar que nos referiremos principalmente às transformações que ocorreram nas regiões Sul e Sudeste brasileiras, e em particular nas capitais. No Norte, Nordeste, Centro-Oeste e nas pequenas e médias cidades do Sul e do Sudeste, o processo se deu de forma mais lenta, sendo que até os dias atuais existem circos de pequeno porte em que o antigo modelo de organização do circo-família ainda está presente.

educacional, que interessam de forma especial a este trabalho por terem desencadeado alterações significativas no modo de organização da produção circense no sudeste brasileiro.

Até a primeira metade do século XX, não era comum que o circo-família delegasse às instituições formais a responsabilidade referente à educação e qualificação profissional de seus membros, já que, naquele contexto, o ensino e a aprendizagem eram instrumentos que garantiam a continuidade de suas estruturas (SILVA, 2009, p. 87). A partir da década de 1950, entretanto, as famílias circenses passaram a gradualmente incorporar ideias ligadas à validação social através da educação formal, como indica Silva no artigo “*O ensino de Arte Circense no Brasil: Breve histórico e algumas reflexões*”¹⁷. Esse processo, heterogêneo em seus aspectos espaciais e temporais, reflete uma valorização do conhecimento produzido nas instituições escolares em detrimento dos esquemas de transmissão dos saberes orais, o que, como aponta Santos (2014, p. 60), não ocorreu apenas dentro dos núcleos familiares circenses.

A partir das décadas de 1930 e 1940, foram empreendidas iniciativas no sentido de ampliar o acesso da população brasileira à educação escolar (SILVA, 2009, p. 163), movimento que foi acompanhado pelo aumento do número de escolas públicas no país e por uma crescente valorização social dos saberes institucionalizados, em oposição àqueles considerados não científicos, como seria o caso das tradições orais e dos conhecimentos fundamentados na memória coletiva (BEISIEGEL apud SANTOS, 2014, p. 60). Como parte desse processo – embora o sistema formativo adotado pelos membros do circo-família até esse período fosse também estruturado por meio de métodos específicos e constituísse um corpo de conhecimentos próprios –, a partir da metade do século XX os circenses passaram a gradualmente incorporar a noção de que o saber institucionalizado garantiria ou ampliaria as possibilidades de desenvolvimento profissional das gerações em formação, fora do campo das artes e do circo (SANTOS, 2014, p.61).

Em consonância com os valores vigentes no período, portanto, diversas famílias circenses passaram a buscar instituições de ensino nas quais pudessem matricular suas crianças. Todavia, a conciliação entre o modo de vida itinerante e a rotina das escolas formais não se deu de forma simples e gerou impactos sobre o cotidiano dos grupos: em alguns casos, as famílias matriculavam suas crianças em escolas nos locais por onde passavam; em outros,

¹⁷ SILVA, Erminia. *O ensino de Arte Circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. Disponível em <http://goo.gl/1VbDho>. Acesso em: 14 jun. 2015.

encaminhavam seus filhos para viver nas cidades com familiares ou conhecidos; em outros, ainda, decidiram fixar residência em centros urbanos (SILVA, 2009, p. 26; SANTOS, 2014, p. 60-61). Como consequência disso, e de forma gradual, os processos de formação e socialização adotados pelos membros do circo-família ao longo de mais de duzentos anos foram descontinuados, o que viria, em conjunto com outros elementos, a gerar significativas alterações no modo de organização do trabalho e de produção do espetáculo circense (SILVA, 2009, p. 179).

Ao observar o impacto dessa descontinuação devemos ter em mente que, até pelo menos a década de 1950, as crianças, dentro dos grupos familiares circenses, tornavam-se portadoras dos conhecimentos que seriam transmitidos às futuras gerações. Assim, embora alguns indivíduos adquirissem competências específicas ligadas a determinadas funções, era essencial que o conjunto dos saberes fosse compartilhado com a totalidade dos membros do coletivo familiar. Com a ruptura dessa lógica de continuidade, os saberes e práticas do circo itinerante, até então concebidos como um corpo de conhecimentos articulados e interdependentes, passaram por um processo de segmentação e hierarquização e, em decorrência disso, ocorreu uma valorização das habilidades individuais e/ou especialidades em detrimento do trabalho coletivo (SILVA, 2009, pp. 179-180).

Mesmo para os circenses que não foram encaminhados ao sistema formal de ensino, tendo permanecido sob a lona, o método coletivo e integrado de formação profissional a que nos referimos no primeiro item deste capítulo deixou de operar. Ocorreu uma especialização dos conhecimentos transmitidos, tanto no que se refere aos campos técnico e artístico quanto às atividades administrativas, e os jovens deixaram de ser portadores do corpo de experiências articuladas e interdependentes que caracterizavam até então os saberes familiares circenses. Dentre os desdobramentos desse processo, figuram a transformação das relações de trabalho dentro do campo da produção circense no sudeste brasileiro e a elaboração de novos modos de organização do espetáculo a partir das décadas de 1950 e 1960.

Em modelos de produção anteriores, nos quais o trabalho era inteiramente realizado pelos membros da família consanguínea, a divisão de funções era horizontalizada e móvel, constituindo uma dinâmica em que todos compartilhavam as responsabilidades de manutenção do circo. A remuneração não tinha o formato de salário ou cachê, sendo muitas vezes a totalidade da renda de bilheteria revertida em verba para a aquisição de alimentos e materiais

para conservação da infraestrutura necessária à execução dos espetáculos, como relatam os depoimentos de Antenor Alves Ferreira, Luiz Olimecha e Alice Donata Silva Medeiros, citados por Silva (2009, p. 90).

Dentro desses moldes, era rara a contratação de artistas autônomos. Ocorriam sociedades entre famílias e, em casos de grupos mais prósperos, a contratação de “famílias-artistas”, o que oferecia a possibilidade de um aumento considerável nos números existentes no repertório de uma companhia (idem, p. 134). A partir das décadas de 1950 e 1960, entretanto, a contratação de autônomos tornou-se mais frequente – fato que se relaciona ao já mencionado processo de especialização dos saberes e técnicas dominados por cada indivíduo, bem como à valorização das habilidades individuais em detrimento do trabalho coletivo, como vemos no trecho a seguir:

Apesar de vários circos de lona ainda serem constituídos por famílias, não era mais o grupo familiar artista – que trabalhava na armação e na desarmação do circo, no fabrico e na conservação da lona, na parte da manutenção elétrica, de transporte etc. e também representava no teatro, na acrobacia, dançava e tocava um instrumento musical – que ia ser contratado. A partir da década de 60, é somente o artista, individualmente, que é contratado, sem fazer parte de suas obrigações nada além de trabalhar no espetáculo¹⁸.

Houve também fatores de ordem econômica que operaram na transformação das estruturas do circo-família, sobretudo por terem contribuído, ao longo da segunda metade do século XX, para que parte dos grupos familiares viesse a fixar residência nas cidades. As dificuldades por que passavam os circos itinerantes, ligadas à precariedade das condições para circulação e trabalho – como a falta de espaços para se armar os circos nas cidades, em locais de fácil acesso à população, e o encarecimento dos terrenos ainda existentes –, à diminuição do afluxo de público – relacionada por muitos ao surgimento de outras formas de entretenimento popular, dentre as quais se destaca a televisão – e à falta de apoio governamental para as práticas circenses, além do já mencionado desejo de que as gerações futuras fossem inseridas no sistema formal de ensino, são apontados como alguns dos componentes desse movimento de fixação (SANTOS, 2014, pp. 61-63). Entretanto, mais do que prosseguir com uma análise dos fatores envolvidos nas transformações da produção circense no sudeste brasileiro a partir da década de 1950, procuraremos observar os novos modos de organização aos quais esse processo deu origem.

¹⁸ SILVA, Erminia. *O ensino de Arte Circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. Disponível em <http://goo.gl/1VbDho>. Acesso em: 14 jun. 2015.

Convém destacar que a conjugação dos elementos citados consolidou, nesse período, transformações que já vinham se constituindo há algum tempo, sobretudo no que se refere ao modo como o circo-família se estruturava até então. As diversas modificações na dinâmica de manutenção dos grupos ao longo dessas décadas, todavia, não determinaram um processo de falência ou interrupção da produção circense naqueles territórios. Ao contrário, o que se observa é a construção de novas formas de organização do espetáculo, das relações de trabalho e dos processos de formação – como é o caso da fundação de escolas de circo a partir da década de 1980:

Se para dentro dos circos e grupos itinerantes de lona o processo de transmissão do saber havia passado por mudanças significativas de continuidade, a teatralidade circense se mostrou rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios, a cada ponto de encontro, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou de modo polissêmico e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico da arte circense. O surgimento de novas modalidades de formação dos circenses, como nas atuais escolas de circo “fora da lona”, é um componente desse rizoma (SILVA, IN: GRUPO CIRCUS, 2011, pp. 4-5).

Embora em períodos anteriores já existissem iniciativas de institucionalização do ensino das artes circenses – como é o caso da Escola de Circo de Moscou¹⁹ –, na segunda metade do século XX ocorreu uma significativa ampliação do número de empreendimentos voltados para a formação dos artistas de circo, com a fundação de entidades no Brasil e em diversos outros países, como França, Inglaterra, Bélgica, Canadá, Austrália e Estados Unidos (SILVA, 2004; SANTOS, 2014). Os diferentes projetos assumiram características próprias, de acordo com as particularidades da produção artística existente em cada território e as condições materiais e imateriais disponíveis para o seu desenvolvimento. Buscaremos neste texto destacar dois traços que parecem ter sido comuns à maior parte das experiências brasileiras: a popularização do acesso aos conhecimentos específicos do circo (CASTRO, 2005, p. 208) e a correspondente diversificação do perfil dos sujeitos históricos envolvidos na produção da linguagem circense

¹⁹ Segundo Castro (2005, p. 208), a Escola de Circo de Moscou foi fundada em 1926, quatro anos após a criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, com o objetivo inicial de promover a qualificação dos artistas circenses, “adequando-os aos novos tempos” e “capacitando-os para exercerem as funções de artistas da revolução”. Dentre os integrantes do grupo que liderou o movimento de fundação da instituição estaria, segundo a autora, o encenador russo Vsevolod Emilevich Meyerhold.

– processos que, como veremos, estão ligados à difusão da prática de palhaçaria por mulheres no país.

Os debates a respeito da criação de instituições voltadas para o ensino das artes do circo no Brasil, que já vinham ocorrendo desde as primeiras décadas do século XX (SANTOS, 2014, p. 54), ganharam força com as transformações por que passou a produção circense a partir da década de 1950. Embora existissem divergências nas discussões sobre o tema, pois uma parte dos artistas considerava não ser possível o ensino do circo fora da lona, as escolas se colocavam inicialmente como uma possibilidade de garantir às novas gerações de circenses a continuidade de sua formação artística (SILVA, 2009, p. 180). Nesse sentido, os projetos estariam centrados numa perspectiva de recuperação do prestígio da profissão e na busca pela superação das dificuldades enfrentadas pelo setor naquele período.

Como desdobramento desses debates, em 1978 foi fundada em São Paulo, por meio de uma iniciativa que unia artistas provenientes do circo itinerante de lona a uma parceria governamental, a primeira escola de circo do país: a **Academia Piolin de Artes Circenses**. Com a liderança de Francisco Colman e o apoio, intermediado pela Comissão de Circo dirigida por Miroel Silveira, da Secretaria de Estado da Cultura, o movimento de fundação da APAC foi concebido como uma estratégia de reabilitação da profissão circense e tinha como objetivo inicial o atendimento a jovens oriundos do circo-família²⁰. Entretanto, poucos membros das novas gerações de circenses tiveram condições de se matricular na escola, que foi frequentada principalmente por sujeitos provenientes de outros contextos sociais, dentre os quais figuravam estudantes de teatro e de diferentes áreas artísticas.

Embora tenha funcionado durante curto período de tempo, a APAC recebeu uma grande diversidade de artistas em processo de formação e produziu muitos sujeitos multiplicadores do conhecimento ali construído. Após o encerramento de suas atividades, em 1983, os professores e alunos ligados à instituição seguiram diferentes caminhos, dentre os quais se destacam a atuação em projetos sociais do governo estadual paulista e o empreendimento de iniciativas autônomas. Além disso, muitos egressos da APAC vincularam-se mais tarde à **Circo Escola Picadeiro**, fundada na capital paulista, em 1984, por José Wilson de Moura Leite – iniciativa

²⁰ SILVA, Erminia. *O ensino de Arte Circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. Disponível em <http://goo.gl/1VbDho>. Acesso em: 14 jun. 2015.

pioneira no âmbito da produção privada, empreendida por um artista originário do circo itinerante, de forma desvinculada do poder público.



Figura 6 – Lona da Academia Piolin de Artes Circenses, no Anhembi. Fotógrafo e data não identificados. Fotografia integrante do acervo reunido pela pesquisadora Emanuela Helena²¹.

O encerramento das atividades da Academia Piolin refletiu a ausência de apoio por parte dos órgãos governamentais responsáveis por sua manutenção. Desde a abertura dos trabalhos, iniciados sob as arquibancadas do Pacaembu²² e posteriormente transferidos para uma lona no Anhembi²³ (figura 6), os profissionais comprometidos com o projeto enfrentaram inúmeras adversidades. Ainda assim, a iniciativa teve sucesso, como mencionamos, no que se refere à formação de artistas que viriam a atuar como multiplicadores dos conhecimentos ali compartilhados. Exemplos disso são o trabalho de Malu Morenah e Breno Moroni – que, conforme veremos no próximo capítulo, desenvolveram com o grupo Abracadabra importantes ações de formação na cidade do Rio de Janeiro – e a experiência de Verônica Tamaoki, aluna egressa da APAC que, em parceria com Anselmo Serrat, fundou na Bahia, no ano de 1985, a Escola Picolino de Artes do Circo. Trata-se, no Brasil, da primeira escola fundada por artistas que não possuíam origem no circo itinerante de lona, o que demonstra que a continuidade da

²¹ Acervo disponível em <https://academiapiolin.wordpress.com/>. Acesso em: 22 jun. 2015.

²² O Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho, popularmente conhecido como Estádio do Pacaembu, é um complexo esportivo pertencente à prefeitura da capital paulista. Suas obras foram iniciadas em 1936 pelo então prefeito Fábio da Silva Prado. Localizado na Praça Charles Miller, no bairro Pacaembu, foi inaugurado em 27 de abril de 1940, pelo então presidente Getúlio Vargas. Informações disponíveis em <http://goo.gl/3PUzBf>. Acesso em: 27 ago. 2015.

²³ O espaço atualmente é ocupado pelo Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo, popularmente conhecido como Sambódromo do Anhembi, que foi inicialmente concebido para abrigar o carnaval de São Paulo e recebe também eventos de grande porte. O terreno está localizado entre o Rio Tietê e o Aeroporto Campo de Marte. Informações disponíveis em <http://www.anhembi.com.br/espaco/sambodromo/>. Acesso em: 27 ago. 2015.

produção circense, bem como a transmissão dos conhecimentos específicos que a estruturavam, passava trilhar novos caminhos.

Na cidade do Rio de Janeiro, que corresponde ao recorte geográfico deste estudo, foi fundada em 1982 a **Escola Nacional de Circo**. Também ligada ao poder público – na época, vinculada ao Instituto Nacional de Artes Cênicas –, a ENC, assim como a APAC, tinha seu corpo docente composto fundamentalmente por artistas provenientes do circo itinerante de lona (SILVA, 2009, p. 180). Entretanto, sua amplitude de alcance, seu caráter eminentemente público e sua ligação ao governo federal constituíram diferenças em relação à experiência paulistana, sobretudo no que se refere à longevidade do empreendimento. Embora tenha encontrado dificuldades ao longo de seu percurso, e em especial durante o governo de Fernando Collor de Mello – período em que teve seu funcionamento interrompido, entre 1990 e 1991 –, a Escola Nacional de Circo, localizada na Praça da Bandeira, mantém atualmente duzentos alunos matriculados, sendo a única instituição de ensino diretamente mantida pelo Ministério da Cultura²⁴.



Figura 7 – Imagem recente da fachada da Escola Nacional de Circo, localizada na Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro. Fotógrafo não identificado. A instituição conta com uma lona de quatro mastros, além de salas de aula, musculação e fisioterapia, auditório e oficina para confecção e reparo de aparelhos.²⁵

A proposta de sua fundação começou a ser discutida no âmbito do Serviço Nacional de Teatro em 1974, mas apenas após a criação do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), por Aloísio Magalhães, em 1981, foi possível consolidar o projeto. Dentre os muitos envolvidos no processo de construção política dessa iniciativa figuram Orlando Miranda e Luís Olimecha –

²⁴ Texto disponível em <http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>. Acesso em: 22 jun. 2015.

²⁵ Texto e imagem disponíveis em <http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>. Acesso em: 30 jun. 2015.

este último, membro de reconhecida família circense²⁶. É interessante observar que, embora inúmeras mudanças tenham acontecido no modo de transmissão de conhecimentos nesse novo contexto, os esforços envolvidos na fundação da Escola Nacional de Circo conseguiram trazer à atenção do poder público algumas das especificidades do ensino das artes circenses, nos moldes em que era praticado até aquele período. Exemplo disso é o fato de que, em seu modelo inicial, a Escola contava com um curso de caráter profissionalizante voltado para alunos a partir dos sete anos de idade – particularidade comentada no primeiro relatório da comissão avaliadora designada pelo então presidente do INACEN²⁷. No mesmo documento, os membros da comissão relatam que o processo formativo era realizado de maneira integrada, considerando a “criança como um ser total”, e prosseguem:

Verificamos, na prática, como a escola tradicional não é o único agente do processo educativo. A essência dos exercícios e a habilidade dos professores desenvolvem este mesmo processo no sentido de fazer do homem um verdadeiro ser gregário, que não pode sobreexistir só na sua individualidade. Os alunos interagem em diferentes grupos e não somente recebem informações sobre os exercícios físicos, como também desenvolvem: a) espírito de solidariedade; b) respeito pelo trabalho do próximo, na mesma medida em que o seu é respeitado; c) disciplina consciente; d) esforço competitivo voltado para a ultrapassagem das próprias limitações, sem tomar o outro como parâmetro²⁸.

Percebemos, com base nesse trecho do relatório, que alguns dos princípios que orientavam o processo de formação e aprendizagem no contexto do circo-família permaneceram em vigor ao longo dos primeiros anos de trabalho na Escola Nacional de Circo. Por um lado, a noção de coletividade, a disciplina e a necessidade de articulação entre os conhecimentos transmitidos – embora agora não mais voltados para a manutenção das atividades familiares – continuavam presentes na qualificação dos artistas circenses; por outro, diferentes propostas foram necessárias para atender a uma nova organização pedagógica: a instituição escolar.

Nesse sentido, paralelamente à modalidade profissionalizante, foram criados o *Curso Regular Seriado de Iniciação*, também dirigido a alunos entre sete e dezessete anos, e o *Curso Livre de Técnicas Circenses*, organizado em quatro categorias: secretaria circense, uso de máquinas e equipamentos, capatazia e tratamento de animais²⁹. Nesse novo contexto, foi necessário que os

²⁶ Para mais detalhes sobre a fundação da Escola Nacional de Circo, ver: RAMOS, Rosa Maria S. C. Medeiros. *Respeitável Público: a Escola Nacional de Circo da Praça da Bandeira vem aí*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

²⁷ Texto disponível em <http://goo.gl/1BE7Ra>. Acesso em: 22 jun. 2015.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

professores passassem por processos de adaptação, pois a realidade do trabalho em uma entidade ligada ao governo diferia de suas experiências anteriores no circo itinerante, tanto no que se refere às questões de ordem política quanto às práticas pedagógicas e às metodologias de ensino.

As dificuldades de transição, no que se refere a esse último aspecto, não ocorreram apenas no Brasil. Ao falar da Escola de Circo de Moscou, Castro (205, p. 208) menciona os desafios enfrentados pelos mestres russos, até então acostumados a transmitir seus conhecimentos a familiares e agregados. Segundo a autora, foi necessário que se criassem novas formas de relação entre os envolvidos no processo de ensino-aprendizagem e novos métodos que, a um só tempo, respeitassem os elementos da tradição e incentivassem a renovação da linguagem circense, por meio da experimentação.



Figura 8 – Aluna executa seu treinamento sob a supervisão de Pirajá Bastos, artista proveniente do circo itinerante de Iona e professor da Escola Nacional de Circo. Embora tenham sido criadas novas formas de relacionamento entre mestres e alunos, a transmissão dos conhecimentos circenses não foi interrompida. Fotografia de 2009. Fotógrafo não identificado.³⁰

Também nas escolas de circo brasileiras foi observada a elaboração de novas formas de relacionamento entre os indivíduos que participavam do processo de ensino-aprendizagem, e destes com a sociedade. A respeito das consequências dessas transformações, o texto *Panorama do Malabarismo no Brasil*, publicado em 2011 pelo Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses da Universidade Estadual de Campinas, realiza as seguintes considerações:

³⁰ Imagem disponível em <https://goo.gl/PnKTRR>. Acesso em: 30 jun. 2015.

O advento das escolas de circo no mundo, assim como no Brasil, é o fato realmente novo na história dessa arte: antes, os saberes do circo eram passados dentro da lona, nas escolas permanentes, que eram os circos itinerantes; hoje, cada vez mais artistas se fixam em determinada cidade e passam seu conhecimento em troca de remuneração; ou estão inseridos em projetos governamentais e não governamentais [...]. É distinto das relações de formação e trabalhistas que se estabelecia (ou estabelece) nos circos-famílias. Naturalmente, essas novas formas de inserção das escolas nas cidades proporcionou um crescimento no número de artistas no mercado, inclusive artistas formados nessas escolas e que encontraram trabalho em Circos de Lona no Brasil e no Exterior.

[...]

Com todo esse movimento nos últimos 40 anos, no Brasil, o que se observa é que a linguagem circense, também chamada por alguns de técnicas ou atividades circenses, tornou-se uma prática que transcendeu o ambiente do circo de lona e as próprias escolas especializadas (SILVA, In: GRUPO CIRCUS, 2011, p. 6 e pp. 8-10).

As transformações mencionadas no trecho acima se ligam a um aspecto de fundamental importância para o tema que discutimos: a constituição de novos sujeitos históricos que passaram a participar da construção da linguagem circense a partir da década de 1980. Como consequência da fundação das escolas de circo no país, ocorreu uma diversificação do perfil dos indivíduos que tinham acesso aos saberes circenses, pois, de maneira distinta do que previam alguns projetos, o grupo de alunos dessas instituições não era majoritariamente composto pelas novas gerações do circo-família e contava com a presença de pessoas provenientes de diferentes segmentos sociais das cidades, com variadas propostas e objetivos.

Parte desses alunos não buscava as escolas com a finalidade específica de desenvolver sua trajetória profissional no campo da produção circense, e poucos deles se vincularam aos circos itinerantes após a conclusão de sua formação (SANTOS, 2014, p. 67). Por outro lado, devido à heterogeneidade dos corpos discentes das instituições e à diversidade de interesses que motivavam a frequência desses novos sujeitos às escolas, os caminhos seguidos pelos egressos foram múltiplos. Dentre os diferentes percursos traçados, figura a formação de alguns grupos artísticos que vieram a se constituir como componentes de grande importância para a atual configuração da produção cênica nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (CASTRO, 2003; CASTRO, 2005; LOPES, SILVA, 2012; MUCCI, 2013).

Na capital paulista, egressos da Academia Piolin e da Circo Escola Picadeiro estão ligados a várias iniciativas que têm hoje relevância consolidada: *Parlapatões*, *Patifes e Paspalhões*, *La Mínima*, grupo *Acrobático Fratelli*, *Cia. Cênica Nau de Ícaros*, *Companhia Linhas Aéreas* e *Circo Mínimo* são algumas delas (CASTRO, 2005, p. 214). Em relação à produção carioca, destacaremos o trabalho da *Intrépida Trupe*, do grupo *Teatro de Anônimo* e dos *Irmãos*

Brothers, em cujas composições figuram artistas que passaram pela Escola Nacional de Circo. As trajetórias de constituição desses últimos grupos, bem como algumas características de suas concepções artísticas, serão abordadas adiante; por ora, ressaltaremos um traço que compartilham com os coletivos paulistanos citados: seus espetáculos são marcados por uma confluência de elementos provenientes do teatro e do circo, que sinaliza o estabelecimento de novas formas de diálogo entre as linguagens cênicas a partir das criações de profissionais que receberam formações híbridas e diversificadas.



Figura 9 – Cena do espetáculo *Menor que o Mundo* (2012), da Cia. Cênica Nau de Ícaros. Muitos dos grupos que contam com a participação de egressos das escolas de circo brasileiras têm sua produção marcada por uma confluência de elementos cênicos provenientes do teatro e do circo. Fotografia de Chris von Ameln.³¹

É necessário ressaltar que, embora de forma diversa, o diálogo entre diferentes linguagens artísticas estava presente também nas produções circenses brasileiras da primeira metade do século XX. Nesse sentido, ao observar as criações desses novos sujeitos históricos, devemos levar em conta a existência de reflexos provenientes do circo itinerante de lona, já que muitos dos artistas formados entre as décadas de 1970 e 1980 foram aprendizes ou alunos de profissionais oriundos do circo-família. A respeito dessas relações de influência, Silva comenta:

Alguns chamam de dialogar com a tradição, mas entendemos esse conceito como saberes e práticas permanentemente transformados, mestiçados e miscigenados de uma multidão de outros saberes, dialogando com cada período, sociedade, cultura,

³¹ Imagem disponível em <http://goo.gl/ZjcQX9>. Acesso em: 30 jun. 2015.

cidade, praça, rua... [...] Os vários fabricantes de histórias das artes do circo que se constituíram pós-década de 1980 [...] são novos em seus modos e métodos de formação enquanto artistas, que diferem daqueles circenses que se produziam para dentro do modo de organização do trabalho do circo-família. Mas, em todos os períodos históricos são, como eram os “da lona”, fazedores dessa arte e, portanto, possuem características simétricas ao mesmo tempo em que os diferenciam; são portadores de um fazer transversal, que não é privilégio de nenhuma arte, porém, no caso das artes do circo, a transversalidade se constituiu como o principal modo de viver e de produzir-se. [...] Nenhuma produção herdada é estática, ela é viva, é sempre transformada e cria algo novo, que, ao mesmo tempo em que contém a anterior, propõe a diferença que, por sua vez, possui semelhanças. Diferença enquanto herdeiros produzidos a partir da antropofagia que digere todas as características dos envolvidos; diferença como sujeitos históricos em cada período (SILVA; NUNES, 2015, pp. 4-5).

Assim, a abertura à interação com diferentes linguagens artísticas, característica da arte circense brasileira desde períodos anteriores, ganhou novas dimensões a partir do momento em que uma grande variedade de sujeitos em formação teve acesso a conhecimentos que até então estavam restritos ao compartilhamento sob a lona. Houve uma ampliação do número de profissionais dedicados ao estudo e à prática das atividades circenses, bem como uma diversificação dos procedimentos criativos, das propostas estéticas e dos modos de organização dos grupos e de composição dos espetáculos. As interseções entre circo e teatro adquiriram diferentes particularidades, com a construção de formas plurais de diálogo e intercâmbio entre as linguagens:

É interessante que parte dos alunos formados nessas escolas, portadores de distintas formações artísticas, como teatro, dança, cenografia, coreografia, entre outros, mesmo que não tenham sido inseridos no processo de formação/socialização/aprendizagem [...], acabaram, por si, realizando suas próprias misturas. Apesar de o modo de organização de trabalho e de formação serem distintos do anterior, os alunos constituíram-se em grupos que retomaram a linguagem circense no seu caráter rizomático, múltiplo, polissêmico e polifônico. A entrada dessas escolas recuperou, de certo modo, as metodologias de ensino do circo-família: exercícios acrobáticos, teatro, música, dança, além da necessidade de se aprender a montar e desmontar o circo, ser cenógrafo, coreógrafo, ensaiador, figurinista, instrumentista, etc. Porém, não era apenas um retorno ao passado. Com as escolas havia de fato novos profissionais utilizando-se da linguagem circense, demonstrando quanto ela dá e permite a possibilidade de criar, inovar e transformar os espaços culturais, inclusive o próprio espaço “da lona” (SILVA, IN: GRUPO CIRCUS, 2011, p. 6).

A partir da fundação das escolas de circo, portanto, surgiram novos sujeitos envolvidos na produção da teatralidade circense – sujeitos que estabeleciam com a sociedade e com o trabalho artístico relações muito diversas daquelas existentes no contexto anterior à década de 1980. Esse percurso de diversificação contribuiu para que, gradualmente, concepções solidificadas ao longo de várias gerações viessem a ser transformadas, dando lugar a outras lógicas e parâmetros. Nesse sentido, consideramos, com base nos dados apresentados ao longo deste texto, que a participação dessas instituições foi fundamental para o processo de abertura à

atuação feminina na palhaçaria brasileira, especialmente na medida em que ampliou o acesso dos saberes circenses a indivíduos e grupos que viriam a desenvolver e consolidar novas perspectivas referentes a esse campo artístico.

A seguir, daremos destaque ao fato de que esses sujeitos estavam inseridos em um contexto histórico, social e cultural muito diverso daquele a que nos referimos no primeiro item deste capítulo: após quase vinte anos sob o regime militar, o país iniciava a restauração da democracia em seu território, com a revogação das medidas de exceção instituídas em 1968; em diálogo com as transformações que ocorriam nos campos político e social, parte dos paradigmas que influenciavam as criações cênicas passaram a apontar novas possibilidades de experimentação; foram, por fim, empreendidos movimentos culturais que favoreceram o intercâmbio entre profissionais provenientes de diferentes regiões e promoveram a difusão e a circulação de conhecimentos e práticas ligados à arte circense e ao trabalho do palhaço, contribuindo para a formação de novos e importantes grupos na cidade do Rio de Janeiro. Por meio de uma conjunção de fatores foi delineado, como veremos, um contexto no qual as restrições à participação feminina na palhaçaria perderiam o sentido.

2. DIFUSÃO DAS PRÁTICAS CIRCENSES NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO E CONSTITUIÇÃO DE NOVOS GRUPOS ARTÍSTICOS NO CONTEXTO CULTURAL CARIOCA DA DÉCADA DE 1980

Após a extinção do Ato Institucional nº 5 e a promulgação da Lei da Anistia Política, em 1978 e 1979, respectivamente, o princípio da década de 1980 anunciou-se no Brasil como um período de iminentes transformações. Embora ainda sob a ditadura militar, que apresentava sinais de enfraquecimento e desgaste, o país deu início aos processos de restauração da democracia e do estado de direito em seu território. Concomitantemente à revogação de parte das medidas de exceção e à recuperação de direitos políticos por cidadãos que haviam lutado contra o regime ditatorial, dentre inúmeros outros fatos de fundamental importância para o engendramento da atual configuração política do país, ocorreram também transformações nos campos artístico e cultural, com o surgimento de novos movimentos e a emergência de debates sobre temas que até então recebiam pouco destaque.

As posições da mulher na sociedade brasileira continuavam a se transformar. Embora a sua participação em cargos dos poderes legislativo e executivo tivesse ainda dimensões muito pouco expressivas, sua atuação nos movimentos de resistência civil ao longo das duas décadas anteriores fora marcante não apenas no Brasil, mas em diversos países da América Latina (DUARTE, 2007). Ao longo dos anos 1980, ocorreria uma diversificação da pauta dos movimentos feministas no país, motivando a construção de “experiências iniciantes do feminismo no aparelho do Estado” (BANDEIRA; MELO, 2010, p. 27), como a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, em 1985. Cada vez mais presentes na esfera pública, as mulheres ganhavam espaço também na mídia e nas artes, muitas vezes como enunciadoras de discursos autônomos que configuravam rupturas em relação aos padrões comportamentais mencionados no primeiro capítulo desta dissertação.

Em diálogo com as transformações que ocorriam nos campos político e social, parte dos paradigmas que influenciavam as criações cênicas passaram a apontar novos caminhos e possibilidades de experimentação, que refletiam, dentre outros fatores, iniciativas de questionamento aos “padrões convencionais” da produção teatral (MOSTAÇO; CARLI, 2009). Por outro lado – embora a censura viesse a ser formalmente extinta apenas em 1988, com a promulgação da nova Constituição Federal –, desde a década anterior algumas correntes da produção artística brasileira faziam reverberar o desejo pelo pleno exercício das liberdades

individuais, empreendendo por vezes iniciativas que transgrediam normas sociais largamente difundidas entre alguns segmentos da sociedade (CYSNEIROS, 2014).

A cidade do Rio de Janeiro, que historicamente tem sido um território de intenso trânsito no campo da cultura, sediou nos anos 1980 alguns movimentos artísticos que viriam a gerar múltiplos desdobramentos ao longo das décadas seguintes, como a abertura de novos espaços culturais e a criação de um grande número de coletivos nas áreas cênica e musical. No que se refere à arte circense, muitos dos grupos que se consolidariam como referências no campo da produção contemporânea foram fundados nesse período ou possuem integrantes para cuja formação profissional a contribuição dos mencionados movimentos foi fundamental. Procuraremos, ao longo deste capítulo, demonstrar que esses segmentos da produção carioca, em parte caracterizados pela adoção de modos alternativos de organização – tanto no que se refere aos procedimentos criativos e à estrutura dos espetáculos quanto à divisão do trabalho, à gestão dos recursos financeiros e às estratégias de divulgação e difusão das ações culturais –, não costumavam estabelecer predefinições quanto à divisão sexual de papéis e funções, especialmente no âmbito do trabalho artístico.

Por outro lado, esse momento histórico coincidiu com o período em que, por meio da criação das primeiras escolas de circo no país, houve uma popularização do acesso aos conhecimentos e práticas ligados às artes circenses. Na dinâmica de frequentes trocas que caracterizava a produção carioca naquela época, foi possível identificar, concomitantemente ao processo de fundação da Escola Nacional de Circo, a influência de alguns artistas que passaram pela Academia Piolin de Artes Circenses, em São Paulo, e atuaram como multiplicadores das experiências ali compartilhadas. Buscaremos descrever no primeiro item deste capítulo um dos ambientes que favoreceu a realização dessas ações de difusão e circulação dos saberes circenses: a temporada inicial do Circo Voador, realizada entre janeiro e março de 1982.

Para ilustrar o contexto em que se desenvolveu essa iniciativa, citaremos a seguir um trecho da autoria de Alice Viveiros de Castro que, embora longo, refere-se às relações existentes entre diferentes segmentos da produção cultural carioca naquele período e reitera a importância dos grupos e movimentos a que nos referiremos ao longo deste capítulo:

No início dos anos 80 os maiores sucessos de bilheteria eram espetáculos de grupo e os prêmios oficiais reconheciam o talento de uma nova geração que chegava...

Foi a partir do sucesso do Asdrúbal que uma galera empreendedora e louca, Perfeito Fortuna à frente, resolveu, em 1982, criar o Circo Voador.

Enquanto isso, [...] Luiz Olimecha lutava para criar a Escola Nacional de Circo. [...] Orlando Miranda, presidente do Instituto Nacional de Artes Cênicas comprou a briga e conseguiu, depois de anos de batalha, a Escola Nacional de Circo foi inaugurada no dia 13 de maio de 1982.

Mas o que é que uma coisa tem a ver com a outra??? Teatro alternativo e a criação de uma escola para ensinar as milenares artes circenses??? Pois foi essa mistura de tradição e modernidade que acabou dando nestes grupos e artistas que fazem parte deste catálogo. E tudo começou no mesmo ano: 1982.

Meninos eu Vi! Vi a lona sendo armada no Arpoador. O Circo Voador juntando rock, dança, teatro e circo. Manhas e Manias, Banduendes por Acaso Estrelados, mais os poetas do Beijo na Boca e Sem Vergonha, inaugurando em 15 de janeiro de 1982 uma nova era na cidade. Caetano eufórico, feliz: "Este circo está lindo, tem tudo para levantar voo..." E Perfeito Fortuna organizando, anárquica e amorosamente, a desordem criativa de toda uma geração.

Breno Moroni e Maluh Morenã tomando a rua e ensinando técnicas de circo e de dublê. Vi gente pegando fogo, rolando escadas, descobrindo o prazer de ser audaz e intrépido. O verão de 82 mudou a cara desta cidade para sempre.³²

Conforme sugere o trecho acima, as interações entre os jovens que iniciavam a sua formação nas escolas de circo e os grupos que buscavam empreender modos alternativos de produção teatral geraram novas possibilidades de experimentação na área cênica, inclusive no que se refere à palhaçaria. Soma-se a isso o fato de que, a partir de 1982, a Escola Nacional de Circo atraiu ao Rio de Janeiro muitos profissionais ligados às artes circenses, dentre os quais figuravam alguns palhaços que proporcionaram aos artistas cariocas o contato com diferentes linhas de pesquisa sobre o tema. Dessas confluências surgiram alguns dos mais importantes grupos da produção circense contemporânea na capital fluminense; em uma dessas interseções, está o encontro entre a Intrépida Trupe e Luiz Carlos Vasconcelos, cuja importância para a palhaçaria brasileira será mencionada no segundo item deste capítulo.

³² Texto disponível em <http://culturadigital.br/setorialcirco/>. Acesso em: 30 ago. 2015.

2.1. O CIRCO VOADOR

O circo chegou. E antes que fosse anunciado, todos já sabiam que vinha como em qualquer cidade do interior. [...] É o Circo Voador. Um circo urbano, dirigido por artistas. Um circo brasileiro, nas cores verde, amarelo, azul e branco. Uma maneira diferente de grupos de teatro se apresentarem.

(Jornal do Brasil, 15/01/1982)

Apenas quatro meses antes da fundação da Escola Nacional de Circo, foi iniciado no Rio de Janeiro outro empreendimento cultural que viria a contribuir para a multiplicação das formas de diálogo entre diferentes campos da produção artística carioca. Ao longo dos anos seguintes, muitos desdobramentos surgiriam como consequência das experiências compartilhadas no verão de 1982, que ficou conhecido como “o verão do Circo” – termo que não se refere diretamente à arte itinerante de que tratamos no primeiro capítulo desta dissertação, mas a uma iniciativa concebida por jovens atores de classe média que viviam na capital fluminense: o Circo Voador.

O empreendimento reuniu dezenas de grupos nas áreas de teatro, circo, dança, música, poesia e manifestações da cultura popular brasileira, que apresentaram as suas criações e compartilharam experiências em cursos e oficinas, além de travar uma convivência diária e intensa que deu origem a novos coletivos que viriam a integrar o cenário da produção cultural no Rio de Janeiro. As artes circenses – embora não fossem o tema central do movimento, como o nome do projeto poderia sugerir – estavam presentes em grande parte das apresentações e espetáculos, por meio das performances do grupo Abracadabra, cuja formação será descrita adiante. Também a comicidade permeava muitas das ações desenvolvidas pelo movimento e, no caso específico da palhaçaria, já era possível identificar a atuação feminina, como veremos à frente.

A primeira ação pública do Circo Voador aconteceu no dia 10 de janeiro de 1982, em Ipanema, com um cortejo que reuniu cerca de quinhentas pessoas, além de carros alegóricos, triciclos e bicicletas, numa “mistura de bloco de carnaval, parada de circo e ato político pela liberdade irrestrita”³³. Partindo da Praça Nossa Senhora da Paz, a marcha percorreu parte da Avenida Vieira Souto e seguiu até o Arpoador, onde, de acordo com alguns dos registros encontrados, teria sido encerrada de maneira peculiar: seus integrantes teriam se despido e, após um banho de mar coletivo, assistido nus ao pôr do sol. Era a primeira Surpreendamental Parada Voadora (figura 10), anunciando o empreendimento artístico que marcaria aquele verão.



Figura 10 – Cortejo que precedeu a abertura do Circo Voador, em 1982. Fotografia de Marcelo Lipani.³⁴

Embora a nudez, presente também em outros relatos sobre a primeira temporada do Circo Voador, não estivesse necessariamente ligada a um discurso ideológico ou político, a exposição de corpos femininos e masculinos em um espaço público da Zona Sul carioca não deixou de se

³³ Devido à escassez de publicações disponíveis a respeito do cortejo realizado no dia 10 de janeiro de 1982, optamos por efetuar um cruzamento entre informações obtidas mediante pesquisa nos meios digitais. Além das matérias publicadas pelo Jornal do Brasil nos dias 27 de dezembro de 1981 (exemplar disponível em <https://goo.gl/X8K5rB>; acesso em: 25 jul. 2015) e 15 de janeiro de 1982 (exemplar disponível em <https://goo.gl/kefYKc>; acesso em: 25 jul. 2015), foi consultada uma versão preliminar do texto preparado por Tiago Petrik para a edição especial da *Revista Bravo* que, em 2010, realizou uma homenagem a Cazuza (texto disponível em <http://goo.gl/UNHx5y>; acesso em: 14 jul. 2015), bem como uma coluna redigida por Dodô Azevedo para o *Portal G1*, na ocasião do lançamento do documentário *A Farra do Circo*, de Roberto Berliner (texto disponível em <http://goo.gl/vDTeFD>; acesso em: 14 jul. 2015) – de onde foi extraído o trecho entre aspas.

³⁴ Imagem disponível em <http://goo.gl/vDTeFD>. Acesso em: 14 jul. 2015.

configurar como um ato de transgressão às normas sociais que vigoravam naquele território. Segundo é possível depreender das informações e imagens a que tivemos acesso, a experiência do Circo Voador delineou um contexto – que, não por acaso, coincide com o início do processo de restauração do estado de direito no Brasil, após quase vinte anos de vigência do regime ditatorial iniciado em 1964 – em que o desejo pelo pleno exercício das liberdades individuais era publicamente manifestado, e no qual não existiam predefinições no que se refere à divisão sexual de papéis e funções, especialmente no âmbito do trabalho artístico.

A primeira Surpreendamental Parada Voadora foi divulgada pelo *Jornal do Brasil* na edição do dia 27 de dezembro de 1981, com uma matéria de página inteira que abriu o Caderno B, sob o título “Numa grande festa de verão, a eterna alegria do circo”³⁵. Além de um pequeno parágrafo sobre o cortejo de abertura, o artigo trazia informações a respeito da programação planejada para as primeiras noites de apresentação, bem como uma descrição da estrutura que seria montada no Arpoador (figura 11). Segundo Maurício Sette, cenógrafo responsável pela criação da maquete e pela elaboração das plantas referentes ao projeto, a estrutura combinava características arquitetônicas de espaços teatrais e circenses, configurando-se como um “teatro-circo de baixo custo”³⁶ com capacidade para setecentas pessoas. Seria ocupada uma área de vinte por vinte metros, com plateia dividida em dois níveis e um palco modulado que poderia ser utilizado de diferentes formas, ou mesmo retirado. A cobertura de lona, fixa nas partes laterais, poderia ter alguns de seus segmentos superiores removidos para a realização de espetáculos ao ar livre.

Dentre os organizadores do projeto, o *Jornal do Brasil*³⁷ cita Perfeito Fortuna, Luiz Fernando Guimarães, Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé e Evandro Mesquita, integrantes do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, além de Márcio Calvão, Maurício Sette, Alice de Andrade e Ivo Setta³⁸. Tratava-se de um empreendimento autônomo, que não recorreu a patrocínios ou fontes de financiamento governamentais. Seu principal objetivo, segundo Márcio Calvão, era

³⁵ Exemplar disponível em <https://goo.gl/X8K5rB>. Acesso em: 25 jul. 2015.

³⁶ O comentário de Maurício Sette a respeito do baixo custo da estrutura montada no Arpoador é realizado em comparação ao orçamento necessário para a construção de um edifício teatral que, segundo o cenógrafo, demandaria na época um investimento de Cr\$100.000.000,00 (valor correspondente, hoje, a cerca de R\$ 7.500.000,00). O cálculo de correspondência dos montantes foi efetuado por meio do conversor de valores do Estadão, disponível na página de acesso a seu acervo (<http://acervo.estadao.com.br/>). Acesso em: 28 jul. 2015.

³⁷ Informações presentes nos artigos publicados em 27 de dezembro de 1981 e 15 de janeiro de 1982, já citados em nota.

³⁸ Cabe destacar, entretanto, que havia um grande número de artistas envolvidos nas diversas atividades realizadas ao longo da primeira temporada do Circo Voador, como veremos a seguir.

oferecer um espaço para que diferentes grupos pudessem apresentar as suas criações. A alternativa adotada para viabilizar o projeto contou com um investimento inicial de Cr\$ 4.000.000,00³⁹ – sobre cujas estratégias de captação não encontramos informações – que, de acordo com o planejamento da produção, seria reavido por meio da arrecadação de bilheteria⁴⁰ e de doações espontâneas.



Figura 11 – Montagem da lona no Arpoador, em janeiro de 1982. Fotografia do arquivo do *Jornal do Brasil*.⁴¹

A primeira noite de espetáculos aconteceu no dia 15 de janeiro de 1982. Existem algumas divergências entre os registros que documentam o acontecimento – o que talvez seja um reflexo da natureza dinâmica e informal do modelo adotado por seus organizadores. Em virtude disso, optamos por tomar como referências o Acervo do Circo Voador, publicado em 2015⁴², e o já citado artigo jornalístico veiculado pelo *Jornal do Brasil* na data do evento. De acordo com esses documentos, no dia 15, sexta-feira, foram apresentadas as peças *Paraquedas do Coração*, *Fazendo Bonito* e *A Incrível História de Nemias Demutcha*, além de uma série de entreatos

³⁹ De acordo com o conversor de valores do Estadão, disponível na página de acesso a seu acervo (<http://acervo.estadao.com.br/>), esse montante corresponderia, em 28 de julho de 2015, a cerca de R\$ 300.000,00.

⁴⁰ O sistema de controle de ingressos foi organizado de duas formas diferentes ao longo da temporada. No primeiro final de semana da programação, camisetas de diferentes cores, vendidas a Cr\$2.000,00 (valor equivalente, hoje, a cerca de R\$ 150,00), correspondiam à entrada para cada um dos três dias de evento e davam acesso a todas as apresentações previstas para aquela data. Já a partir do dia 22 de janeiro, os ingressos para cada noite custariam Cr\$ 300,00 (hoje, cerca de R\$ 22,50) por pessoa. As atividades de formação, como cursos e oficinas, eram cobradas à parte, com valores entre Cr\$ 3.000,00 e Cr\$ 6.000,00 (equivalentes, hoje, a cerca de R\$225,00 e R\$ 450,00, respectivamente). O cálculo de correspondência dos montantes foi efetuado por meio do conversor de valores do Estadão, disponível na página de acesso a seu acervo (<http://acervo.estadao.com.br/>). Acesso em: 28 jul. 2015.

⁴¹ Imagem disponível em <http://goo.gl/OyBc3C>. Acesso em: 14 jul. 2015.

⁴² O catálogo intitulado *Acervo do Circo Voador, 1928-1997* encontra-se disponível em <http://goo.gl/ig0uG7>. Acesso em: 14 jul. 2015.

executados por participantes de diferentes coletivos. No dia seguinte, o grupo Abracadabra⁴³ realizaria uma descida de paraquedas sobre o Arpoador, pela manhã, e à noite se apresentaria sob a lona, juntamente com o Grupo Coringa⁴⁴. O final de semana seria finalizado, no domingo, pelas apresentações dos grupos Manhas e Manias⁴⁵ e Cobra Coral⁴⁶, com participação especial de Caetano Veloso. Marcada pela irreverência, pelo diálogo entre diferentes linguagens artísticas e por um grande afluxo de público, a primeira temporada prosseguiu até o dia 31 de março de 1982⁴⁷.



Figura 12 – Ensaio do grupo Manhas e Manias no Circo Voador em 07 de janeiro de 1982. Fotografia de Athayde dos Santos / Agência O Globo.⁴⁸

⁴³ Grupo fundado em São Paulo por alunos da Academia Piolin de Artes Circenses, aproximadamente em 1979. Entre seus integrantes figuraram Malu Morenha, Breno Moroni, Luiz Ramalho, Fernando Cattony e outros. Posteriormente, parte do grupo mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde seus componentes participaram de importantes ações de difusão dos conhecimentos e práticas ligados às artes circenses, incentivando a formação de novos profissionais na área. Informações disponíveis em <https://goo.gl/k5JMfU>. Acesso em: 29 ago. 2015.

⁴⁴ Grupo de dança contemporânea fundado em 1977 pela coreógrafa e bailarina uruguaia Graciela Figueroa, a partir de uma oficina ministrada no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Informações disponíveis em <http://goo.gl/Zm197s>. Acesso em: 29 ago. 2015.

⁴⁵ Grupo teatral que atuou entre os anos de 1980 e 1985, tendo entre seus integrantes José Lavigne, Dora Pellegrino, Chico Diaz, Vicente Barcellos, Cláudio Baltar, Mário Dias Costa, Márcio Trigo, Carina Cooper, Débora Bloch, Andrea Beltrão e Pedro Cardoso. Seus espetáculos, criados de forma coletiva e voltados para o público adulto e infantil, reuniam elementos provenientes do circo, da dança e da música. Informações disponíveis em <http://goo.gl/KWsqiW>. Acesso em: 29 ago. 2015.

⁴⁶ Coral da Cultura Inglesa, fundado em 1979, no Rio de Janeiro. Informações disponíveis em <http://goo.gl/pFoFh5>. Acesso em: 29 ago. 2015.

⁴⁷ Durante esse período, segundo os registros disponíveis no Acervo do Circo Voador (2015), apresentaram-se no local os seguintes artistas e grupos: Corpo Cênico Nossa Senhora dos Navegantes, Vivo Muito Vivo e Bem Disposto, Banduendes Por Acaso Estrelados, Abracadabra, Grupo Coringa, Manhas e Manias, Cobra Coral, Grupo Hombu, Blitz, Plan K, A Lua Me Dá Colo, Brilho da Cidade, Atlântico Blues, Só Forró, Forró Forrado, Helena Rego, Anatilde de Paula, Marília Barbosa, Nestor Capoeira, Congada Africana, Banda Voadora, Grêmio Recreativo Chuvas de Verão, Barão Vermelho, Sangue da Cidade, Orquestra de Dom Charles, Grupo Xororó, Charme da Simpatia, Nuvem Cigana, Djavan, Banda Performática, Marcelo Sussekind, Claudinha do Baixinho, Chumbo ou Palha, Eduardo Dusek, Analu Prestes, Stella Miranda e Paulo Moura & Orquestra.

⁴⁸ Imagem disponível em <http://goo.gl/B56x5v>. Acesso em: 14 jul. 2015.

Para divulgar as ações realizadas pelo movimento, semanalmente era publicado com apoio do *Jornal do Brasil* um tabloide intitulado *Expresso Voador*, de distribuição gratuita. Editado pelos integrantes do grupo Nuvem Cigana, sob a liderança do poeta Chacal, o jornal veiculava informes sobre as ações desenvolvidas no Arpoador, além de poemas e textos diversos. A linguagem empregada se distinguia pela informalidade, com a utilização de um grande número de expressões coloquiais próprias daquele período, e os pequenos artigos algumas vezes traziam conteúdos absurdos – como é o caso do anúncio que solicitava o encaminhamento de um elefante desempregado à direção do evento, dada a necessidade de um funcionário que viesse a ocupar o posto de pipoqueiro (figura 13).

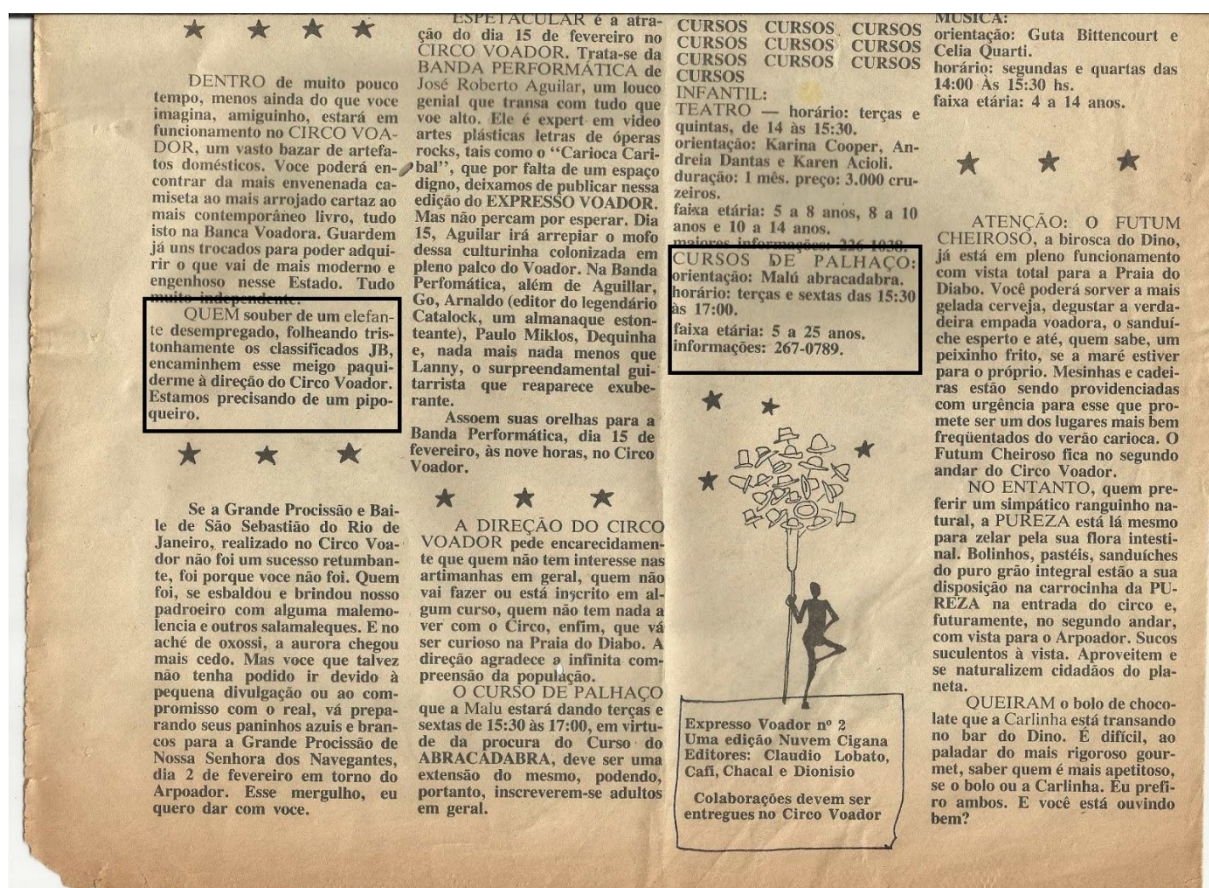


Figura 13 – Fragmento de página do *Expresso Voador*.⁴⁹

O humor permeava também grande parte das criações cênicas e musicais apresentadas durante as noites de espetáculos no Circo Voador, e a palhaçaria, como prática específica – embora pareça ter recebido pouco destaque em meio à multiplicidade de manifestações artísticas que

⁴⁹ Imagem disponível em <http://artescenicass.blogspot.com.br/>. Acesso em: 29 set. 2015.

se entrecruzaram naquela ocasião – não apenas estava presente em cena, mas figurava como objeto de ações de formação. Um dado de especial relevância para este trabalho é o fato de que já se registrava a participação feminina nesse campo; exemplo disso é Malu Morenah que, além de atuar nas performances do grupo Abracadabra, ministrou uma oficina sobre o tema, como vemos no destaque extraído de uma das páginas do Expresso Voador (figura 13). Cabe ressaltar que não encontramos registros de cursos de palhaço realizados no Rio de Janeiro anteriormente a essa data, e é significativo o fato de que a ação tenha sido coordenada por uma mulher, aluna egressa da Academia Piolin de Artes Circenses, pois corrobora a afirmação de que a abertura à participação feminina nesse campo está ligada às experiências desenvolvidas nas escolas de circo, além de demonstrar que o intercâmbio entre artistas provenientes da APAC e jovens profissionais do setor cultural carioca, que no período se encontravam em processo de formação, ocorreu também no campo da palhaçaria.

Os cursos e oficinas promovidos pelo Circo Voador, paralelamente aos espetáculos e *shows* mencionados, apresentam especial relevância para o escopo deste trabalho, pois operaram como meios de multiplicação das experiências ali compartilhadas e contribuíram para a formação de grupos e artistas que viriam a compor o cenário da produção circense contemporânea no Rio de Janeiro. Dentre as principais ações formativas disponíveis na programação, figuravam aulas de técnicas circenses conduzidas pelos membros do Abracadabra, cursos de teatro oferecidos pelos integrantes do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone⁵⁰ e oficinas de dança contemporânea ministradas pelo Grupo Coringa, coordenado por Graciela Figueroa.

Esse conjunto de atividades reuniu um grande número de artistas em processo de formação, fomentou iniciativas de experimentação cênica e incentivou o estabelecimento de trocas que muitas vezes extrapolavam o tempo e os espaços destinados às oficinas. A respeito da importância dessas experiências para a constituição de novos empreendimentos no setor cultural, Vanda Jacques, que na ocasião atuava como integrante do Grupo Coringa e posteriormente veio a se tornar sócia-fundadora da Intrépida Trupe, relata:

⁵⁰ O grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone atuou entre os anos de 1974 e 1984, tendo entre seus integrantes Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Perfeito Fortuna, Hamilton Vaz Pereira, Nina de Pádua e Gilda Guilhon. Sua linguagem foi marcada pela irreverência e pela prática desenvolvida em processos de improvisação e jogos coletivos. Dentre suas produções figuram *O Inspetor Geral* (1974), *Ubu Rei* (1975), *Trate-me Leão* (1977), *Aquela Coisa Toda* (1980) e *A Farra da Terra* (1983). Informações disponíveis em <http://goo.gl/MO111Q>. Acesso em: 29 ago. 2015.

Nessa época a gente começou a trabalhar com a Graciela Figueroa e o Circo Voador se instalou no Arpoador [...]. A gente começou, lá no Circo Voador, a conviver com muita gente [...]. Cada um do Asdrúbal, que era o grupo que centralizava esse movimento [...], tinha um grupo de alunos, uma oficina. Havia várias pessoas muito interessantes fazendo essas oficinas, e o Grupo Coringa também circulava por ali, fazia espetáculos, dava aulas e participava das noites de performances. [...] A gente começou a conviver com tudo isso e, na época, o rock estava começando; não havia acontecido ainda o primeiro Rock in Rio, então era tudo meio manufaturado... As pessoas que faziam a luz estavam aprendendo a fazer, não havia grandes companhias de iluminação, mas ali foi o núcleo de criação de muitos grupos e de muitas empresas. **Essa efervescência foi um negócio muito legal, porque colocou a gente numa mistura de linguagens.** [...] As pessoas saíam para comer, para beber, tinham as ideias e no dia seguinte colocavam em cena. Então o Circo Voador é um útero gestor, gerador de grande parte da cultura da década de 80 e até hoje (grifo nosso).⁵¹

O depoimento acima nos oferece uma visão de múltiplos aspectos referentes aos impactos da temporada inicial do Circo Voador sobre uma parte significativa da produção artística no Rio de Janeiro a partir daquele período. Além de fomentar experimentações nos planos estético e técnico, o empreendimento promoveu encontros entre indivíduos provenientes de diferentes campos, gerando a criação de novos coletivos e empresas. Como consequência dessas interações, muitos profissionais foram incentivados a buscar formações diversificadas, que lhes permitissem o domínio de técnicas em diferentes áreas artísticas e, dentre eles, figuram algumas das pessoas que viriam a compor as primeiras turmas da Escola Nacional de Circo.

Nesse sentido, consideraremos como ações de formação integradas à experiência inicial do Circo Voador também algumas oficinas que, durante o segundo semestre de 1981, os membros do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone ministraram na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, dada a proximidade temporal e conceitual existente entre as duas iniciativas. Esses cursos deram origem aos grupos que se apresentariam na noite de estreia no Arpoador⁵² e, assim como as já citadas oficinas oferecidas entre janeiro e março de 1982, contribuíram para a formação de artistas que viriam a se consolidar como profissionais do circo, como é o caso de Nehemias Rezende, integrante da trupe Irmãos Brothers, fundada em 1993. Em depoimento disponível na página eletrônica do grupo, Rezende relata que seu ingresso na Escola Nacional de Circo, em

⁵¹ Trecho da entrevista que nos foi concedida por Vanda Jacques em novembro de 2014, no Rio de Janeiro. A transcrição completa do depoimento integra o Anexo A desta dissertação.

⁵² Os grupos em questão são Corpo Cênico Nossa Senhora dos Navegantes, com o espetáculo *Paraquedas do Coração*, dirigido por Perfeito Fortuna; Vivo Muito Vivo e Bem Disposto, com *Fazendo Bonito*, peça dirigida por Hamilton Vaz Pereira; e Banduendes Por Acaso Estrelados, com *A Incrível História de Nemias Demutcha*, sob direção de Patrícia Travassos e Evandro Mesquita. Participaram dessas ações vários artistas que viriam a se consolidar como profissionais de diferentes campos da cultura, como Cazuza, Bebel Gilberto, Bia Junqueira, Fausto Fawcett, Carlos Laufer, Roberto Berliner, Karen Acioli e Toth Brondi, dentre outros.

1982, foi incentivado pelas experiências compartilhadas no Parque Lage e, meses mais tarde, sob a lona do Circo Voador⁵³.

Cabe destacar que na mesma página há um depoimento de Alberto Magalhães, também integrante da trupe Irmãos Brothers, que aponta o contato com o grupo Abracadabra e as oficinas realizadas no Arpoador como fatores que teriam influenciado sua decisão de ingressar na ENC. Alguns anos depois, Magalhães seria um dos enviados ao México na “missão cultural” empreendida pelo Circo Voador durante a Copa do Mundo de 1986 – iniciativa que teve estreita relação com a fundação da Intrépida Trupe, como veremos no próximo item deste capítulo.



Figura 14 – Artistas se apresentam diante da fachada do Circo Voador, já na Lapa. No centro, Malu Morenah se equilibra sobre o ombro de Breno Moroni. Fotografia de divulgação do documentário *A Farra do Circo*, de Roberto Berliner.⁵⁴

Percebemos, assim, que as experiências iniciais do Circo Voador geraram alguns desdobramentos de destacada relevância no campo da produção circense carioca. Num momento em que o projeto da Escola Nacional de Circo já estava em processo de consolidação, a presença de alunos egressos da Academia Piolin de Artes Circenses no Rio de Janeiro incentivou o contato de jovens artistas com o universo do circo, tanto por meio de sua atuação como acrobatas e palhaços quanto pela condução de cursos e oficinas. No que se refere especificamente à palhaçaria, os dados a que tivemos acesso corroboram a afirmação de que a abertura à participação feminina nesse campo está relacionada à fundação das primeiras escolas

⁵³ Texto disponível em <http://www.irmaosbrothers.com.br/movies/movie.htm>. Acesso em: 30 jul. 2015.

⁵⁴ Imagem disponível em <http://www.papodecinema.com.br/filmes/a-farra-do-circo>. Acesso em: 29 set. 2015.

de circo no país, como demonstra o exemplo de Malu Morenah, que em 1982 já atuava não apenas como palhaça, mas também como formadora na área.

Com base nas informações apresentadas, parece ser possível afirmar que nesse período foram dados alguns dos primeiros passos em direção à constituição de novos modos de produção da linguagem circense no Rio de Janeiro – percurso que avançaria, na segunda metade da década de 1980, com a criação de novos grupos e a consolidação de algumas iniciativas de ensino no setor. Embora a atuação feminina na palhaçaria recebesse ainda pouco destaque, começava a se configurar um contexto favorável à multiplicação das ações nesse campo, e a presença de mulheres palhaças nas produções cênicas cariocas se tornaria, como veremos, cada vez mais frequente.

Em virtude de problemas com o licenciamento para ocupação do terreno e com a insuficiência de retorno financeiro que viabilizasse a manutenção de suas atividades no Arpoador (VIDAL, 2006, p. 73), o Circo Voador encerrou a sua primeira temporada no final de março de 1982. Na ocasião, foram realizadas duas apresentações de um espetáculo intitulado *Musical dos Musicais*⁵⁵. Entre abril e setembro daquele ano, as ações públicas do empreendimento foram interrompidas; as negociações para a disponibilização de um novo espaço pela Prefeitura do Rio de Janeiro e as tentativas de captação de recursos, entretanto, prosseguiram. Por meio de uma comunhão de esforços e com o patrocínio da rede de lojas Ponto Frio, em agosto foi iniciada a montagem de uma nova lona na Lapa, em um terreno próximo à Fundação Progresso.

No dia 19 de setembro foi realizada a segunda Surpreendamental Parada Voadora, que partiu do Largo da Carioca e deslocou-se até o endereço onde seriam retomadas as atividades do projeto. Segundo o *Acervo do Circo Voador* (2015, p. 27), ao final do cortejo foram plantadas no local cinquenta mudas de palmeiras imperiais – árvores que ainda hoje cercam a sede do empreendimento. Embora tenha sido interditada em 1996, pelo então prefeito César Maia, e

⁵⁵ Participaram do espetáculo Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Grande Otelo, John Neshling, Lucinha Lins, Cláudio Tovar, As Frenéticas, Elba Ramalho, Tânia Alves, Maria Lúcia Gody, Melão & Juliana Prado, Chico Lá & Ricardo Pavão, Stella Miranda e do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, sob direção de Buza Ferraz. Informações presentes em *Acervo do Circo Voador, 1928-1997*, p.27, disponível em <http://goo.gl/ig0uG7>. Acesso em: 02 jul. 2015.

reaberta apenas em 2004⁵⁶, a casa funciona atualmente com uma programação voltada para a produção musical brasileira e internacional. A instituição abriga também iniciativas de caráter educativo, como a Creche-Escola Brincar e Aprender, a Estação Joaquim Silva e a Escola Livre de Artes, que oferece oficinas de teatro, dança, capoeira, acrobacia aérea, sopro e percussão, dentre outras⁵⁷.



Figura 15 – Atual sede do Circo Voador, na Lapa. À esquerda, vê-se uma parte da fachada da Fundação Progresso.⁵⁸

⁵⁶ Informações presentes em *Acervo do Circo Voador, 1928-1997*, p.8, disponível em <http://goo.gl/ig0uG7>. Acesso em: 02 jul. 2015.

⁵⁷ Informações disponíveis <http://www.circovoador.com.br/#/cursos>. Acesso em: 02 jul. 2015.

⁵⁸ Fotografia de Arbex, publicada em janeiro de 2007. Imagem disponível em <http://goo.gl/4ru315>. Acesso em: 29 set. 2015.

2.2. INTRÉPIDA TRUPE E LUIZ CARLOS VASCONCELOS

Depois de ser por muito tempo massacrado pela palavra, o teatro descobriu o gesto, o salto, o pulo. Então deu a mão à dança. O par, achando que ainda podia ser mais espetacular, botou o circo na roda. Os três se olharam e disseram ao mesmo tempo: Intrépida Trupe somos! [...] A mesma mão que já tinha nos dado o Circo Voador como nave propulsora de vários grupos, nos deu a Intrépida Trupe como a tradução mais perfeita do lirismo e da loucura, da genialidade e da ousadia que essa lona alada representa.

(Chacal)

Em 1986, o Circo Voador enviou à Copa do Mundo sediada pelo México uma “missão cultural” brasileira, composta por profissionais de diferentes áreas artísticas (JACQUES, 2008). Dentre os integrantes do grupo escalado para a viagem, que contava também com a participação de muitas das pessoas que haviam trabalhado durante a primeira temporada do projeto no Arpoador, estava uma parte dos artistas que viriam a constituir a Intrépida Trupe. São citados por Alice Viveiros de Castro⁵⁹ como integrantes dessa primeira formação Dalmo Cordeiro, Vanda Jacques, Beth Martins, Dani Lima, Fernando Neder, Alberto Magalhães, Paulo Diaz, Rachel Rache e Michael Rodrigues.

Na composição desse elenco inicial é possível observar a presença de artistas com experiências diversas; alguns haviam passado pelo Grupo Coringa de dança contemporânea e pelo grupo teatral Manhas e Manias, outros se formaram pela Escola Nacional de Circo e muitos participaram dos espetáculos e oficinas realizados no Arpoador em janeiro de 1982. A arte circense, a comicidade e a palhaçaria foram elementos importantes na produção da Intrépida Trupe desde o período inicial e, nesse sentido, o contato com influências de outros grupos e

⁵⁹ Informações presentes no texto *Meninos, eu vi! – Eu vi isto tudo começar!*, de Alice Viveiros de Castro, disponível em <http://culturadigital.br/setorialcirco/>. Acesso em: 29 set. 2105.

territórios contribuiu muito para a ampliação das possibilidades criativas da companhia, como veremos adiante.

No caso de Vanda Jacques e Beth Martins, que ainda hoje integram o grupo, há uma experiência que merece especial destaque neste trabalho: segundo o relato de Jacques na entrevista que nos foi concedida, as atrizes participaram, nos primeiros anos da década de 1980, de aulas avulsas na Academia Piolin de Artes Circenses, em São Paulo⁶⁰. Nessas ocasiões, além de treinar trapézio e acrobacia com Roger Avanzi e Mestre Savalla, ambos oriundos do circo itinerante de Iona, Jacques e Martins conheceram os integrantes do grupo Abracadabra, com quem continuariam a conviver no Rio de Janeiro ao longo dos anos seguintes.

Ao relatar sua experiência nas oficinas ministradas por Breno Moroni, já na capital fluminense, Jacques menciona também o contato com diferentes técnicas comumente adotadas por atores dublês, que seriam incorporadas ao repertório da Intrépida Trupe, como simulação de quedas, rolamento sobre escadas e corpo em chamas. Essas práticas, que mesclavam elementos das artes circense e teatral, teriam, segundo é possível depreender do depoimento da atriz, colaborado para a diversificação de sua formação profissional e incentivado a sua posterior especialização nos campos da acrobacia e da segurança circense.

As primeiras experiências da Intrépida Trupe foram realizadas durante a já mencionada viagem ao México. Assim como ocorrera em algumas das iniciativas anteriormente empreendidas pelos organizadores do Circo Voador, para viabilizar essa ação foram adotados alguns procedimentos pouco usuais, no que se refere aos esquemas de produção executiva. Exemplo disso é o fato de que o transporte de parte dos artistas foi realizado em um avião de carga da Força Aérea Brasileira, no voo destinado ao traslado do equipamento de luz e som que seria utilizado no evento. A respeito dessa experiência, Vanda Jacques relata:

Eu fui no primeiro voo, que era um Hércules – um avião de carga –, levando toda a maquinaria, todo o material de luz e som que a equipe ia usar lá no México. Foi toda a carga e foi uma galera! Quando a gente chegou no aeroporto o piloto, o tenente, disse: “Vocês estão malucos! Isso não é possível...”. A gente foi com jeitinho, conversando, e acabou indo todo mundo. A barriga do Hércules era redonda, os contêineres de carga quase ocupavam o espaço inteiro; havia os bancos laterais e havia um espaço em cima da porta – que era uma rampa de acesso para o material, porque é um avião de carga... A gente abria os colchonetes que eram usados para acrobacia em cima da porta do avião, da porta de carga, e usava os bancos laterais, também, para circular e dormir. E a gente foi, assim, na maior aventura! [...] Eu nem me lembro

⁶⁰ Informações presentes na entrevista que nos foi concedida por Vanda Jacques em novembro de 2014.

quantos éramos, mas éramos muitos. E depois se juntaram a nós lá no México, vindas de Varig, várias outras pessoas. Foi muito legal essa vivência lá, porque era todo mundo no mesmo hotel, eram brincadeiras diárias... foi um negócio muito legal e que aproximou também os integrantes que haviam ido como Intrépida Trupe.⁶¹

Embora nem todos os artistas que viriam a compor o elenco dos primeiros espetáculos da Intrépida Trupe estivessem presentes na viagem ao México, como são os casos de Hector Fabio Cobo Plata, Felicity Simpson, Ricardo Camillo, Cláudia Gouda e Renato Coelho, o depoimento acima aponta a importância desse evento para a consolidação das relações que deram origem ao grupo – cuja formação seria ampliada em outubro de 1986, com a incorporação de Luiz Carlos Vasconcelos, Eduardo Andrade e Geraldinho Miranda⁶². Em sua monografia de graduação, Jacques (2008) reitera que as experiências compartilhadas em Guadalajara foram essenciais para o fortalecimento dos vínculos entre os membros do coletivo, que viria a se tornar um dos mais conhecidos grupos da produção circense contemporânea no Rio de Janeiro.

Um dos principais traços distintivos do trabalho da Intrépida Trupe foi, em seu período inicial, a união de artistas com experiências diversificadas, dentre os quais figuravam, conforme mencionamos, egressos da Escola Nacional de Circo, atores do grupo teatral Manhas e Manias, integrantes do Grupo Coringa de dança contemporânea e pessoas que haviam passado por treinamentos na Academia Piolin de Artes Circenses. Compunham também o elenco da companhia alguns profissionais cujas formações foram iniciadas em outros territórios, como o colombiano Hector Fabio Cobo Plata, a inglesa Felicity Simpson – que estudara na *École Nationale du Cirque*, fundada em Paris por Annie Fratellini – e os paraibanos Luiz Carlos Vasconcelos e Geraldinho Miranda⁶³, que, ao lado de Eduardo Andrade⁶⁴, trouxeram para as pesquisas do grupo novos olhares sobre a palhaçaria.

⁶¹ Trecho da entrevista que nos foi concedida por Vanda Jacques em novembro de 2014, no Rio de Janeiro. A transcrição completa do depoimento integra o Anexo A desta dissertação.

⁶² Informação presente na entrevista que nos foi concedida por Vanda Jacques em novembro de 2014.

⁶³ Gerard Miranda tornou-se um importante articulador no campo da produção circense carioca, tendo participado da comissão que contribuiu para elaborar o edital do Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo e atuado como coordenador do Centro Interativo de Circo. Informações disponíveis em <http://goo.gl/dsmi3R>. Acesso em: 28 ago. 2015.

⁶⁴ Eduardo Andrade, após realizar uma oficina com Luiz Carlos Vasconcelos na Casa das Artes de Laranjeiras, em janeiro de 1986, criou o palhaço Dudu. Integrou o elenco da Intrépida Trupe entre os anos de 1986 e 1991, contribuindo também com a confecção de adereços e bonecos. Entre 1994 e 1997, fez parte do grupo Irmãos Brothers. Desde 2002, realiza o solo *Clowne: o Palhaço Cientista*, posteriormente selecionado pela Coordenadoria Municipal de Teatro de Rua e Circo (RIOARTE) para se apresentar em diversas escolas da rede pública do Rio de Janeiro. Informações disponíveis em <http://www.artes5.com.br/>. Acesso em: 28 ago. 2015.

Talvez como reflexo de sua constituição híbrida, as criações da trupe foram desde o início caracterizadas por uma confluência de elementos provenientes de diferentes campos artísticos, como o circo, a dança, o teatro, a palhaçaria, a performance e as artes plásticas (VARGENS, 2010, p. 155). Seu primeiro espetáculo para palco, que levava o nome do grupo, estreou no Teatro Ipanema em 1988, com direção coreográfica de Graciela Figueroa e direção visual de Gringo Cardia. Ao longo das primeiras temporadas de *Intrépida Trupe*, que incluíram algumas viagens internacionais, o grupo adquiriu novos equipamentos e aprimorou seu domínio das técnicas acrobáticas e de segurança, gerando novas possibilidades de experimentação que viabilizariam a criação dos espetáculos ARN, em 1991, e ARN II, no ano seguinte⁶⁵ (VARGENS, 2010, p. 156).



Figura 16 – Integrantes da Intrépida Trupe. Fotografia de Flávio Colker.⁶⁶

Outro aspecto recorrente em sua produção está, ainda nos dias atuais, relacionado à forma como as artes circenses são articuladas à ação dramática em suas criações. Conforme apontamos no primeiro capítulo desta dissertação, embora o diálogo entre as diferentes linguagens cênicas

⁶⁵ Para maiores detalhes sobre a produção da Intrépida Trupe a partir da década de 1990, consultar VARGENS, Meran. “Duas palavras mágicas em cena: Intrépida Trupe”. In: *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, v. 13, n. 15, p. 151-164, 2010.

⁶⁶ Imagem disponível em <https://goo.gl/3XTizj>. Acesso em: 29 set. 2015.

estivesse presente também nos espetáculos do circo itinerante brasileiro ao longo da primeira metade do século XX – nos quais as sessões eram muitas vezes divididas em dois segmentos, sendo que no primeiro eram apresentados números de variedades e, no segundo, peças teatrais ou melodramas –, nos novos modos da produção circense que começavam a se delinear a partir da década de 1980 foram exploradas formas distintas de interseção entre o circo e o teatro. Cabe também observar que, nesse período, a incorporação de elementos provenientes de outras linguagens artísticas, como o teatro, a música e a dança, havia deixado de caracterizar a produção circense itinerante do sudeste brasileiro, que passara a priorizar a realização de números acrobáticos, esquetes de palhaços e adestramento de animais em seus espetáculos⁶⁷.

No que se refere às novas formas de diálogo entre as artes circenses e teatrais, um traço comum a muitas das criações contemporâneas é a opção por apresentar os números de habilidades corporais de maneira integrada às ações que se desenvolvem no plano ficcional, inserindo-os no enredo dos espetáculos. Essa característica marcou boa parte da produção da Intrépida Trupe e teria, na opinião de Vanda Jacques, sido um dos motivos para a repercussão positiva que o trabalho do grupo gerou junto ao público, à crítica e à mídia.

Em relação à palhaçaria, Vanda Jacques destaca em seu depoimento a importância das contribuições de Luiz Carlos Vasconcelos – que, ao lado de Eduardo Andrade e Geraldinho Miranda, integrava o trio de palhaços Xuxu, Dudu e Piro-Piro – para o aprofundamento das pesquisas do grupo e para o seu envolvimento pessoal com a atuação cômica. Embora não utilizasse a máscara que muitas vezes caracteriza as palhaças, a partir do contato com Vasconcelos a atriz foi incentivada a participar de algumas das entradas e reprises que faziam parte do repertório da trupe e, posteriormente, a construir personagens que ela própria define como pertencentes a essa categoria. Quando questionada a respeito de possíveis entraves à sua participação nesse campo, Jacques respondeu negativamente, afirmando que a horizontalidade das relações dentro do grupo garantia a seus integrantes grande liberdade nos processos criativos.

⁶⁷ Referimo-nos especificamente à Região Sudeste, pois em outras regiões brasileiras, como o Norte e o Nordeste, a construção de espetáculos a partir de elementos provenientes de diversas linguagens artísticas continua presente na produção do circo itinerante de lona. Informações fornecidas pela Profª. Dra. Erminia Silva. Mensagens recebidas por amandadiasleite@gmail.com em 22 ago. 2015 e 24 set. 2015.

Em virtude da relevância de Luiz Carlos Vasconcelos para a palhaçaria brasileira – e visto que, por meio de ações de intercâmbio e formação, seu trabalho influenciaria também alguns dos grupos a que nos referiremos no próximo capítulo –, recapitularemos a seguir algumas de suas principais realizações na área. Antes de tudo, cabe destacar que a construção do palhaço Xuxu, de forma diversa das práticas que se tornariam cada vez mais comuns no Brasil a partir da década de 1980, deu-se não por meio de cursos e oficinas, mas pelo contato direto com o público em improvisações realizadas nas ruas e favelas de João Pessoa (CASTRO, 2005, p. 212-213). Ao longo de mais de trinta e cinco anos de trabalho, Vasconcelos se tornou uma importante referência nos campos da atuação e formação em palhaçaria, além de participar da organização de alguns dos primeiros festivais voltados exclusivamente para o setor.

Em 1977, com o objetivo de desenvolver ações de estudo, pesquisa e produção na área teatral, Vasconcelos, Buda Lira e Everaldo Pontes ocuparam algumas salas desativadas do Convento Santo Antônio, localizado no centro histórico da capital paraibana, onde iniciaram as atividades da Escola Piollin com a abertura de um curso de teatro para crianças. Em 1981, como consequência de uma iniciativa de restauração do complexo arquitetônico em que estava inserido o antigo convento, a Escola – hoje, Centro Cultural Piollin – foi transferida para o Horto Simões Lopes, onde desde então desenvolve suas atividades, com foco no estímulo ao potencial expressivo de crianças e jovens pessoenses⁶⁸.

Em 1983 Vasconcelos participou da organização do Primeiro Festival de Palhaços da Paraíba, que reuniu “palhaços de rua e espetáculos circenses de todo o país”⁶⁹. O evento tinha como propósito promover a valorização de alguns artistas cujas condições de trabalho, conforme afirmou o ator em entrevista concedida a Beti Rabetti para o quarto número da revista Folhetim⁷⁰, haviam sido prejudicadas em consequência das transformações por que passara o circo itinerante de lona brasileiro a partir da década de 1950. A segunda edição do encontro, em 1997, foi realizada como forma de homenagem aos cem anos do palhaço Piolin e também como comemoração ao aniversário de vinte anos de fundação da escola paraibana. Dentre seus objetivos figurava o fomento à aproximação entre palhaços de rua, personagens cômicos dos

⁶⁸ Informações disponíveis em <http://www.piollin.org.br/p/historico.html>, <http://www.piollin.org.br/p/quem-somos.html> e <http://www.piollingrupodeteatro.com/piollin/>. Acesso em: 07 ago. 2015.

⁶⁹ Informações disponíveis em <http://www.tativitsic.com.br/risodaterre/escola.htm>. Acesso em: 08 ago. 2015.

⁷⁰ Exemplar disponível em <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim4.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2015.

folguedos nordestinos e artistas do chamado “novo circo”. Na ocasião, além de muitos mestres da cultura popular, estavam presentes alguns dos grupos cujos trabalhos são mencionados ao longo desta dissertação, como Irmãos Brothers, Intrépida Trupe, Teatro de Anônimo e LUME Teatro (VASCONCELOS, 1999, p. 78).

As experiências compartilhadas nesses dois eventos culminariam, em 2001, na realização do festival O Riso da Terra, com coordenação de Luiz Carlos Vasconcelos e consultoria internacional de Angela de Castro, Tortell Poltrona e Chacovachi. Com ações divididas em quatro eixos complementares – Encontro Mundial de Palhaços, Feira de Arte Popular, Fórum Internacional do Riso e Oficinas⁷¹ –, a iniciativa reuniu em João Pessoa, entre os dias 18 de novembro e 02 de dezembro daquele ano, um grande número de artistas de diversas partes do Brasil e do mundo.

O Encontro Mundial de Palhaços, eixo que concentrava os espetáculos do festival, teve a sua programação organizada em duas categorias: “contemporâneos” e “tradicionais”. Cabe observar que a divisão estabelecida pela organização do evento apresentava certa distinção face às categorizações que comumente relacionam esse último termo aos palhaços ligados ao circo itinerante de lona brasileiro. No caso do festival, o termo “tradicionais” foi aplicado com o objetivo de designar artistas vinculados a uma grande diversidade de manifestações da tradição popular, como Folias de Reis, Cavalo-Marinho, Maracatu, Bois, Pontões, Reisados, Ursos, Coco, Congada, Zambiaponga, Bacamarteiros, Cirandas, Mamulengos e Babaus, dentre muitas outras. Essa aplicação do termo refletia uma opção conceitual mais ampla, expressa em entrevista concedida por Vasconcelos ao Jornal da Paraíba em maio daquele ano, segundo a qual “[no Encontro] se considera palhaço toda manifestação que é engraçada, alegre, risível”⁷². A categoria “contemporâneos”, por sua vez, reuniu mais de trinta espetáculos e contou com a participação de artistas com trabalhos consolidados no campo da palhaçaria brasileira e mundial, dentre os quais se destacam Angela de Castro, Tortell Poltrona, Chacovachi, Jango Edwards, LUME Teatro, Carequinha, La Mínima, Pepe Nuñez, Doutores da Alegria, Adelvane Néia, Teatro de Anônimo, Laura Herts, Seres de Luz Teatro, As Marias da Graça, Parlapatões, Patifes e Paspalhões e Sue Broadway.

⁷¹ Informações disponíveis em <http://www.tativitsic.com.br/risodatterra/>. Acesso em: 08 ago. 2015.

⁷² Entrevista concedida por Vasconcelos ao Jornal da Paraíba, publicada na edição de 29 de maio de 2001. Exemplar disponível em <http://goo.gl/EbMkPn>. Acesso em: 07 ago. 2015.

O Fórum Internacional do Riso, com curadoria de Beti Rabetti e coordenação de Carlos André Lynch, teve como foco a reflexão sobre a comicidade e as tendências da comédia popular contemporânea. Estavam dentre os debatedores, que comentaram temas relacionados a diferentes áreas do conhecimento, alguns pesquisadores cujos trabalhos são citados nesta dissertação, como Alice Viveiros de Castro, Regina Horta Duarte e Mário Fernando Bolognesi. A Feira de Arte Popular, sob coordenação de Maria Ignês Ayala, reuniu artesãos de várias regiões do nordeste brasileiro em dezenas de estandes que expunham xilogravuras, cerâmicas, carrancas, brinquedos artesanais e folhetos de literatura de cordel. Realizado na Praça da Independência, o evento contou também com apresentações de artistas da cultura popular, como repentistas e emboladores.

Finalmente, o quarto eixo da programação, voltado para ações de formação e capacitação, foi composto por oficinas em diversas áreas, como técnicas de palhaço e atuação cênica, treinamento de habilidades circenses, danças da cultura popular, confecção e manipulação de bonecos, utilização de máscaras teatrais, confecção de instrumentos de percussão e rabecas, técnicas de xilogravura e confecção de brinquedos artesanais. Ao final do festival, foi redigido um manifesto cujos trechos são reproduzidos em muitas das publicações recentes sobre o campo da palhaçaria no Brasil, conhecido como Declaração do Riso da Terra – Carta da Paraíba.

Cabe destacar que o evento contou com a participação de várias mulheres brasileiras que em 2001 já se dedicavam à pesquisa e à prática na área da palhaçaria, tanto de forma autônoma como dentro de grupos e organizações. São os casos de Advane Néia, Andréa Macera, Angela de Castro, Fernanda Lantz, Geni Viegas, Juliana Dorneles, Karla Conká, Lili Penteado, Lily Curcio, Luciane Olendzki, Maria Angélica Gomes, Michelle Leão, Mônica Müller, Regina Oliveira, Shirley Britto e Vera Lúcia Ribeiro. Das profissionais mencionadas, três desenvolviam seus trabalhos no estado de São Paulo, quatro na cidade de Porto Alegre, oito na capital fluminense e uma – Angela de Castro – fora do país. Embora saibamos que a programação do festival não reflete a distribuição regional da produção no campo da palhaçaria brasileira naquele período, essas informações sugerem que, em 2001, a participação de mulheres nessa área se encontrava em processo de consolidação e difusão, também na cidade do Rio de Janeiro.

Conforme apontamos no primeiro capítulo desta dissertação, as restrições à participação feminina no circo itinerante de lona estavam relacionadas a atributos que o imaginário social

difundido na primeira metade do século XX vinculava às mulheres. Com base nas informações apresentadas até este ponto é possível concluir que, frente às características do contexto histórico, social e cultural em que se inseriam os grupos ligados à produção circense e teatral no Rio de Janeiro a partir da década de 1980, as eventuais restrições existentes gradualmente perderam o sentido. Soma-se a isso o fato de que, como veremos adiante, a partir dos anos finais da década seriam largamente difundidas no Brasil algumas linhas de pesquisa que abordam o trabalho de palhaço pela perspectiva teatral, nas quais não existem quaisquer reservas no que se refere à participação feminina.

Por meio das influências de pesquisas desenvolvidas em diferentes territórios geográficos, ocorreria uma diversificação das linhas de trabalho praticadas na palhaçaria brasileira e, a partir da década de 1990, tornar-se-ia cada vez mais comum a realização de cursos e oficinas na área. Ligados a esses fatos, estão dois movimentos aos quais nos referiremos no próximo capítulo: um deles, relacionado às experiências de artistas brasileiros que se deslocaram para outros territórios em busca de novas referências para a sua formação e, após o seu retorno, tornaram-se multiplicadores dos conhecimentos adquiridos com mestres estrangeiros; o outro, vinculado à realização de encontros, festivais e iniciativas autônomas que trouxeram ao país um grande número profissionais de relevância mundialmente reconhecida no campo da palhaçaria.

Nesse contexto, houve uma ampliação do intercâmbio entre os coletivos que compartilhavam essa área de interesse e, a partir de múltiplos cruzamentos entre diferentes linhas de pesquisa, alguns artistas cariocas desenvolveram novas perspectivas sobre a prática da palhaçaria. Abordaremos no próximo capítulo as principais referências que orientaram o trabalho de três dos primeiros grupos que, na cidade do Rio de Janeiro, foram parcial ou integralmente constituídos por mulheres palhaças e contribuíram, por meio de suas criações artísticas e do empreendimento de iniciativas ligadas à formação, à difusão e ao intercâmbio na área, para a ampliação da participação feminina nesse setor.

3. PRIMEIROS GRUPOS CARIOCAS CONSTITUÍDOS POR MULHERES PALHAÇAS E SUAS RELAÇÕES COM A DIVERSIFICAÇÃO DAS LINHAS DE PESQUISA SOBRE A PALHAÇARIA NO BRASIL

Entre os anos de 1986 e 1991, foram fundados alguns dos primeiros grupos cariocas parcial ou integralmente compostos por mulheres palhaças. Procuraremos neste capítulo demonstrar que seus trabalhos foram influenciados por múltiplas linhas de pesquisa que gradualmente passaram a ser difundidas no Brasil a partir desse período, o que os inseriu no início de um processo de diversificação das perspectivas de abordagem sobre a palhaçaria no país – processo no qual, conforme veremos, esses mesmos grupos viriam mais tarde a atuar como multiplicadores.

3.1. TEATRO DE ANÔNIMO

No mesmo período em que foi criada a Intrépida Trupe, em outros territórios da capital fluminense iniciava-se o trabalho de um grupo cuja produção também seria caracterizada pelo diálogo entre elementos provenientes de diferentes áreas artísticas. Trata-se do Teatro de Anônimo, hoje integrado por Fábio Freitas, João Carlos Artigos, Maria Angélica Gomes, Regina Oliveira, Shirley Britto e pela gestora e produtora Flávia Berton⁷³. Diferentemente da trupe, que buscou uma especialização no campo acrobático – embora, conforme apontamos anteriormente, mantenha sempre as técnicas circenses articuladas à ação dramática em seus espetáculos – no trabalho do Teatro de Anônimo, a partir de certa época, a palhaçaria adquiriu centralidade. Descreveremos a seguir parte do trajeto que os levou a essa opção, bem como algumas das diversas correntes que os influenciaram ao longo do desenvolvimento de sua própria linha de pesquisa.

Fundado em 1986⁷⁴, o grupo foi inicialmente constituído por jovens de diferentes regiões do subúrbio carioca e nasceu de experiências cênicas desenvolvidas no Colégio Estadual Visconde de Cairu, situado no Méier. Em entrevista concedida a Erminia Silva durante a décima primeira edição do festival Anjos do Picadeiro, Maria Angélica Gomes relata que, após concluir o Ensino Médio, um conjunto de colegas – do qual também faziam parte Márcio Libar, João Carlos Artigos, Regina Oliveira, Luiz Carlos Nem e Edvando Júnior – reuniu-se com o objetivo de

⁷³ Informações disponíveis em <http://www.teatrodeanonimo.com.br/componentes>. Acesso em: 17 ago. 2015.

⁷⁴ Informações disponíveis em <http://www.teatrodeanonimo.com.br/grupo>. Acesso em: 17 ago. 2015.

fundar um grupo teatral (LOPES; SILVA, 2013, pp. 4-5). Dessa iniciativa, de acordo com o depoimento da atriz, surgiu o espetáculo *Anônima* (1986)⁷⁵, que deu origem ao nome da companhia.

Embora a peça, escrita por Wilson Sayão em 1980, tenha sido encenada poucas vezes pelo grupo, essa experiência inicial proporcionou aos integrantes do Teatro de Anônimo o contato com um coletivo teatral que viria a influenciar algumas de suas produções seguintes: em uma apresentação realizada no Engenho de Dentro⁷⁶, os atores conheceram *O Poeta me Deixa Dormir*, grupo que, segundo Regina Oliveira, associava elementos da *commedia dell'arte* ao trabalho com poesia (MERISIO, 2005, p. 8). Esse encontro, e também o contato com um coletivo de poetas que expunham oralmente suas criações em espaços públicos da Zona Norte⁷⁷, reunindo um grande número de pessoas em suas rodas de apresentação, teriam contribuído para que os integrantes do Teatro de Anônimo se interessassem pela exploração de possibilidades que os levaram a um “processo empírico de aprendizado de aproximação ao espectador da rua” (MERISIO, 2005, p.8).

Em 1987 o grupo montou *Flashes da Cidade*, espetáculo que foi apresentado gratuitamente em diversos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro⁷⁸, inspirado em poemas de Zé Cordeiro e dirigido por Márcio Libar (MERISIO, 2005, p. 9). No mesmo ano, os integrantes do Teatro de Anônimo organizaram, de acordo com os depoimentos de Flávia Berton e Maria Angélica Gomes (LOPES; SILVA, 2013, p. 10), o evento *Arte no Méier*. A partir desse período o grupo iniciou uma fase de trabalho intenso, com a realização de um grande número de apresentações. Entretanto, a tentativa de alcançar públicos que até então tinham pouco acesso à produção teatral, somada ao escasso retorno financeiro, gerou certo desgaste entre os integrantes do coletivo. Como resultado disso, alguns dos artistas decidiram buscar seu aperfeiçoamento profissional em instituições de ensino especializadas: João Carlos Artigos ingressou no Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Regina

⁷⁵ Como nos relatos orais do grupo existe certa imprecisão quanto às datas de alguns acontecimentos, optamos por tomar como referência as informações publicadas em sua página eletrônica (<http://www.teatrodeanonimo.com.br>), sobretudo no que se refere ao ano de estreia de alguns espetáculos. Acesso em: 17 ago. 2015.

⁷⁶ Bairro da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Informação extraída do depoimento de Maria Angélica Gomes (LOPES; SILVA, p. 20).

⁷⁷ Trata-se do grupo *Os Poetas*. Informação extraída do depoimento de Maria Angélica Gomes (LOPES; SILVA, p. 20).

⁷⁸ Informações disponíveis em <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/teatro-de-anonimo>. Acesso em: 18 ago. 2015.

Oliveira passou a frequentar a Escola Nacional de Circo, seguida por Luiz Carlos Nem e Maria Angélica Gomes, que cursou também a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena.

Nessa última instituição deu-se o contato entre Gomes e Shirley Britto (LOPES; SILVA, 2013, p. 3), que viria a integrar o Teatro de Anônimo a partir de 1991⁷⁹. No penúltimo semestre de sua formação, durante a preparação do espetáculo *O Sumidouro*, dirigido pelo professor Sidnei Cruz⁸⁰, foi necessário que Shirley adquirisse domínio de técnicas de perna-de-pau, fato que a levou, por intermédio de Angélica, a estreitar seu contato com os integrantes do grupo. A atriz relata em seu depoimento que, na ocasião, já havia assistido ao espetáculo *Cura-Tul* e realizado visitas à sede da companhia, mas indica que a oficialização de seu ingresso no grupo ocorreu logo após a conclusão do curso técnico na Escola Martins Pena.

A respeito do espetáculo *Cura-Tul*, Regina Oliveira relata que o processo de montagem foi iniciado provavelmente em 1989. Também baseado em poemas de Zé Cordeiro, o trabalho foi dirigido por Márcio Libar que, na versão inicial, estava em cena juntamente com Regina e João Carlos Artigos. De acordo com as informações fornecidas pela atriz à equipe do portal *Circonteúdo*, posteriormente juntaram-se ao elenco Luiz Carlos Nem, Maria Angélica Gomes e Wilson Belém. Mais tarde, com a saída de Nem, uniu-se ao grupo o ator Márcio Brow. Após um período atuando como contrarregra, Shirley Britto passou também a atuar nesse espetáculo, que, segundo Oliveira, já incorporava elementos da arte circense⁸¹.

Como mencionamos anteriormente, a produção do Teatro de Anônimo tem sido, ao longo de seus quase trinta anos de trabalho, marcada por diálogos entre diferentes áreas culturais, como literatura, música, teatro, circo, palhaçaria, danças populares e manifestações da cultura brasileira e afro-brasileira. No caso da arte circense, a origem desse intercâmbio está relacionada a experiências desenvolvidas junto à Escola Nacional de Circo, instituição que Regina Oliveira passou a frequentar em 1989 (LOPES; SILVA, 2012, p. 22), seguida por Maria Angélica Gomes e Luiz Carlos Nem. A partir de então, as técnicas circenses foram gradualmente incorporadas ao treinamento e ao repertório do grupo, sobretudo após a realização de um programa de reciclagem profissional oferecido pela ENC aos integrantes do coletivo.

⁷⁹ Informação disponível em <http://www.teatrodeanonimo.com.br/shirley-britto>. Acesso em: 19 ago. 2015.

⁸⁰ Informação fornecida por Shirley Britto à equipe do portal *Circonteúdo*. Integra, em nota, a transcrição da entrevista realizada no dia 03 de dezembro de 2012 (LOPES; SILVA, 2013).

⁸¹ Informações fornecidas por Regina Oliveira à equipe do portal *Circonteúdo*. Integram, em nota, a transcrição da entrevista realizada no dia 03 de dezembro de 2012 (LOPES; SILVA, 2013).

A abertura, pela Escola Nacional de Circo, de programas dessa natureza a grupos desvinculados do modelo itinerante da produção circense não era comum naquele período; em 1991, entretanto, a pedido de Pepe Nuñez⁸² a então diretora Omar Eliott autorizou a realização de uma experiência de reciclagem, da qual participaram Nuñez e dois outros integrantes do Vagalume Teatro, que desenvolvia suas atividades na Espanha (LIBAR, 2008, pp. 67-68). No ano seguinte, incentivados pelo espanhol – que também contribuiu para o aprimoramento das estratégias de gestão e produção executiva do grupo – os membros do Teatro de Anônimo solicitaram a Eliott a abertura de uma oportunidade semelhante para João Carlos Artigos, Márcio Libar e Shirley Britto, únicos integrantes da companhia que na ocasião não frequentavam o curso regular da Escola Nacional de Circo. A partir dessa experiência, segundo afirma Regina Oliveira (LOPES; SILVA, 2013, p.22), o grupo criou um núcleo de trabalho no interior da ENC, que recebeu aulas especiais com alguns professores e fortaleceu a relação do Teatro de Anônimo com as artes circenses.

Também nessa fase os integrantes do grupo tiveram contato com Luiz Carlos Vasconcelos, a cujo trabalho nos referimos no segundo capítulo desta dissertação. Na época, não existiam na estrutura curricular da Escola Nacional de Circo disciplinas voltadas para a palhaçaria, pois, como indica Regina Oliveira, entre os professores da ENC predominava a concepção de que o trabalho de palhaço não era passível de ensino ou aprendizagem (LOPES; SILVA, 2013, p. 23). Ainda assim, por meio do contato com Vasconcelos – que, cabe ressaltar, desenvolveu desde o início de sua carreira um trabalho fortemente voltado para o espectador de rua – alguns dos integrantes do Teatro de Anônimo e, em especial, João Carlos Artigos e Maria Angélica Gomes, passaram a se interessar por esse campo de atuação. Vasconcelos nesse período havia retornado da Dinamarca, onde realizara estudos junto ao Laboratório Internacional de Atores do Odin Teatret⁸³ e em seu trabalho como palhaço incorporava, nas palavras de Márcio Libar (2008, p. 81) “matrizes populares e as sutilezas da arte do ator teatral”.

⁸² José Núñez Garcia nasceu na Espanha, onde em 1985 iniciou sua carreira no teatro de rua, junto ao grupo Vagalume Teatro. A partir de 1992 passou a dedicar-se também a pesquisas na área da palhaçaria, tendo passado por experiências de formação com Sue Morrison, Angela de Castro, Django Edwards, Ramón Gimenez e Gabriel Chamé Buendía. Entre os anos de 1996 e 2000, foi membro da organização não governamental *Palhaços sem Fronteiras*. Atualmente reside na cidade de Florianópolis (LOPES; SILVA, 2013, p. 46).

⁸³ Informação disponível em <http://www.piollingrupodeteatro.com/piollin/>. Acesso em: 06 set. 2015.

Embora o intento inicial do grupo estivesse ligado à aprendizagem de técnicas pontuais, João Carlos Artigos (LOPES; SILVA, 2013, pp. 23-24) afirma que as artes circenses e a palhaçaria passaram a gradualmente integrar o conjunto de interesses principais da companhia, cujo trabalho era também orientado por pesquisas na área da antropologia teatral e por treinamentos fundamentados em manifestações da cultura popular brasileira, como a capoeira e o jongo.

Em 1993, época em que a sede do Teatro de Anônimo ocupava um dos espaços do Circo Voador, na Lapa, Pepe Nuñez retornou ao Brasil e, no início do ano seguinte⁸⁴, orientou um período de trabalho intensivo de criação e treinamento realizado pelo grupo na Aldeia de Arcozelo (LIBAR, 2008, pp. 87-90). Ao final da experiência, Nuñez aconselhou que fosse realizada uma temporada de circulação com os números ali construídos e que, após uma fase de maturação, fosse convidado um diretor para dar unidade ao espetáculo. Assim teve origem a primeira versão de *Roda Saia Gira Vida*, que inicialmente recebeu o título *Circo de Anônimo*.

Seguindo as orientações de Nuñez, o grupo realizou uma temporada no Circo Voador no início de 1994, como ação integrante do projeto *Circo no Circo*, coordenado por Geraldinho Miranda⁸⁵ e, após uma fase de apresentações e aprimoramento, convidou Júlio Adrião⁸⁶ para contribuir com a direção do espetáculo, que recebeu então o seu título definitivo. Nesse ponto do processo, de acordo com João Carlos Artigos (LOPES; SILVA, 2013, p.26; MERISIO, 2005, p 14), foi necessário que o grupo optasse entre duas possibilidades de condução do trabalho: a valorização dos números de habilidades corporais ou a focalização do jogo efetuado pelos palhaços em cena. Essa necessidade respondia, de acordo com o ator, a uma dificuldade de conciliação entre a complexidade técnica de alguns números e o tipo de presença cênica que, segundo a linha de pesquisa que começava a se delinear para o grupo, era necessária à prática da palhaçaria.

⁸⁴ Como há certa divergência em relação à localização temporal desses acontecimentos, optamos por tomar como referência as datas registradas por Libar (2008, pp. 83-93). Destacamos, entretanto, que na entrevista realizada em 03 de dezembro de 2012 (LOPES; SILVA, 2013, pp. 25-26) os depoimentos de Regina Oliveira e João Carlos Artigos parecem indicar que essas experiências ocorreram entre 1992 e 1993.

⁸⁵ Além de ter atuado ao lado de Luiz Carlos Vasconcelos e Eduardo Andrade no trio de palhaços que integrava o elenco da Intrépida Trupe, conforme mencionamos no capítulo anterior, Geraldinho Miranda é apontado nos relatos dos atores do Teatro de Anônimo (LOPES; SILVA, 2013, p. 26; LIBAR, 2008, p. 94) como um importante articulador no campo da produção circense contemporânea no Rio de Janeiro.

⁸⁶ Júlio Adrião, formado pela Casa das Artes de Laranjeiras, iniciou sua carreira no teatro de rua em 1986. É um dos fundadores da Cia. Do Público, grupo no qual atuou até o ano de 2002. Trabalhou na Itália junto ao Teatro Potlach e a outras companhias. Em 2005, recebeu o Prêmio Shell de melhor ator pelo solo narrativo *A Descoberta das Américas*, de Dario Fo (LOPES; SILVA, 2013, p. 47).

Diante disso, o coletivo optou por priorizar o trabalho de palhaço, o que gerou algumas alterações na estrutura do espetáculo, como, por exemplo, a eliminação de números corporais mais complexos. Para Márcio Libar, “foi a partir desse trabalho que o Anônimo assumiu pública e definitivamente, individual e coletivamente, o seu compromisso técnico, ético e estético com a arte do palhaço” (2008, p. 95). Outras experiências, todavia, ainda viriam a influenciar de forma marcante o processo de construção da abordagem do Teatro de Anônimo sobre esse campo de atuação, como veremos a seguir.



Figura 17 – Atual elenco do espetáculo *Roda Saia Gira Vida*. Em cena, a partir da esquerda, Shirley Britto, João Carlos Artigos, Regina Oliveira, Maria Angélica Gomes e Fábio Freitas.⁸⁷

Entre 1995 e 1996 novas transformações aconteceriam no espetáculo, após a participação dos integrantes do grupo no “Retiro para Estudo do Clown e do Sentido Cômico”⁸⁸ coordenado por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, membros do LUME Teatro. De acordo com o depoimento de Regina Oliveira, embora os integrantes do Teatro de Anônimo já atuassem como palhaços desde 1992, as experiências compartilhadas durante o retiro trouxeram para a sua prática novos olhares⁸⁹ sobre esse campo de atuação e alteraram de forma significativa a sua metodologia de trabalho (LOPES; SILVA, 2013, p. 27-28). Também Márcio Libar (2008, pp. 102-116) dá

⁸⁷ Imagem disponível em <http://www.teatrodeanonimo.com.br/rodasaiagiravida>. Acesso em: 29 set. 2015. Embora a ficha técnica do espetáculo atribua os créditos fotográficos a Celso Pereira, as informações contidas no arquivo digital parecem indicar que se trata de uma fotografia de Júlia Guimarães, com data provável de 2012.

⁸⁸ No livro *A Nobre Arte do Palhaço* (2008, pp. 102-116), Márcio Libar relata sua visão sobre as experiências compartilhadas nessa ocasião. Libar e Oliveira foram os primeiros a passar por esse processo, seguidos pelos demais integrantes do grupo.

⁸⁹ Segundo Ricardo Puccetti (1998, p. 71), “O LUME entende o trabalho do clown, assim como do ator em geral, como tendo dois componentes básicos: o estado e a técnica. [...] O estado de clown seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras. [...] A técnica vem depois para dar forma e corporeidade a esta presença cênica, construída pela busca da plenitude”.

grande destaque à importância das contribuições do LUME Teatro para a transformação de suas concepções sobre a palhaçaria.

Cabe observar que o trabalho de Puccetti e Simioni estava diretamente ligado à experiência de Luiz Otávio Burnier, fundador do LUME Teatro, que, por sua vez, estudara na França com Jacques Lecoq e Philippe Gaulier (CAFIERO, 2003; CERASOLI Jr, 2010). Dado que as pesquisas desenvolvidas pelo grupo constituem hoje uma importante referência para a formação de palhaços no Brasil – pois sua metodologia de trabalho foi largamente difundida, influenciando vários dos principais grupos e artistas contemporâneos que se dedicam ao tema, dentre os quais figuram muitas das mulheres que se iniciaram nessa prática entre o final dos anos 1980 e o metade da década seguinte –, apresentaremos a seguir alguns dados ligados a seu histórico até o período de que tratamos⁹⁰.

Inicialmente intitulado LUME – Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, o grupo foi fundado em 1985, na cidade de Campinas, por Luiz Otávio Burnier, Carlos Simioni e Denise Garcia. Ao longo dos três primeiros anos de atividade do Laboratório, Simioni se dedicou a um trabalho corporal intenso, sob orientação de Burnier, conforme descreve o trecho a seguir:

Foram três anos de treinamentos, experimentações e criação de exercícios que duravam até doze horas por dia. O longo processo resultou na codificação de várias e preciosas técnicas pessoais de representação que foram testadas na montagem da peça *Kelbilim*, sobre Santo Agostinho. A novidade desse trabalho pioneiro no Brasil foi a elaboração de técnicas de ator partindo-se da fisicidade, história pessoal e cultura de um ator específico. Burnier fez com que Simioni desse um profundo mergulho em si mesmo, acordando sua memória emotiva e também corporal, dinamizando suas energias interiores e trazendo-as à tona para transformá-las em ação (CAFIERO, 2003, p. 52).

Em 1988 o Laboratório recebeu o seu segundo ator: Ricardo Puccetti, que tinha então 23 anos de idade. A partir desse período foi iniciada uma nova fase de experimentações e descobertas técnicas, com a abertura de uma linha de pesquisa ligada ao *clown*⁹¹ e ao sentido cômico do corpo, que desde períodos anteriores se configuravam como áreas de interesse para Puccetti (CAFIERO, 2003, p. 53). A partir de uma proposta do ator, Burnier iniciou, no ano de 1989, a

⁹⁰ Para informações sobre o histórico completo do LUME Teatro, consultar CERASOLI Jr, Umberto. *O LUME no contexto do teatro de pesquisa do século XX*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

⁹¹ Para detalhes sobre os debates a respeito dos termos *palhaço* e *clown*, ver SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. *Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

sistematização de uma metodologia para a iniciação de palhaços, com base em algumas experiências que havia vivido na Europa:

Inspirado na experiência de Philippe Gaulier (ex-aluno de Lecoq), que através de jogos submetia o ator a uma situação de desconforto perante o público, Burnier propõe uma radicalização dessa experiência através do que denominou “retiros de clowns”. Nesses retiros, normalmente organizados em uma fazenda isolada do meio urbano, os atores ficavam reclusos e levavam até as últimas consequências a situação de desconforto proposta inicialmente por Gaulier e Lecoq (CERASOLI Jr, 2010, pp. 83-84).

Por meio dos procedimentos criados por Burnier, em 1989 foram iniciados nesse trabalho Puccetti e Simioni. Entre 1990 e 1994, o grupo ofereceu um grande número de cursos e oficinas pelo Brasil – por meio dos quais os pesquisadores conseguiram verificar a aplicabilidade de suas técnicas – e prosseguiu com o aprofundamento de sua investigação em diferentes linhas de pesquisa (CERASOLI Jr, 2010, p. 126). Em 1995, após o falecimento de Burnier, as atividades do grupo passaram a ser guiadas por Puccetti e Simoni, que se responsabilizaram também pela condução dos retiros realizados em 1995 e 1996 – ocasião em que participaram do processo de iniciação os integrantes do Teatro de Anônimo.



Figura 18 – Regina Oliveira e Maria Angélica Gomes no espetáculo *Roda Saia Gira Vida*. Fotografia de Celso Pereira.⁹²

⁹² Imagem disponível em <http://www.teatrodeanonimo.com.br/rodasaiaagiravida>. Acesso em: 29 set. 2015.

Além dessa experiência com o LUME Teatro, outra importante referência para o trabalho do Teatro de Anônimo foi o contato que, em 1998, João Carlos Artigos e Márcio Libar estabeleceram com o mestre italiano Nani Colombaioni. A partir de uma sugestão de Ricardo Puccetti, e após assistirem a uma apresentação de Carlo Colombaioni, irmão de Nani, durante uma das edições do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte, Artigos e Libar decidiram viajar à Itália para participar de um processo de formação com o mestre. Durante duas semanas, os atores coabitaram a residência da família Colombaioni em Aprilia, cidade localizada a cerca de trinta quilômetros de Roma, onde viveram experiências cotidianas que intercalavam um rigoroso trabalho técnico e conversas sobre a natureza do trabalho de palhaço (LIBAR, 2008, pp. 127-143; LOPES; SILVA, 2013, pp. 30-31).

Com base nessas e em outras experiências posteriores, ao longo de seus quase trinta anos de trabalho o Teatro de Anônimo desenvolveu uma abordagem própria no que se refere à palhaçaria e tornou-se também um coletivo de formadores e multiplicadores dos conhecimentos relativos a esse campo. Nesse sentido, além das oficinas oferecidas pelo grupo, tem destaque a realização do festival *Anjos do Picadeiro*, que ainda hoje contribui para a diversificação, no Brasil, das linhas de pesquisa sobre o trabalho de palhaço, por meio do empreendimento de ações de intercâmbio, difusão e formação que proporcionam o contato de jovens artistas com importantes mestres da palhaçaria nacional e mundial.

Em doze edições – das quais, nove realizadas na cidade do Rio de Janeiro (1996, 2000, 2004, 2006, 2008, 2010, 2011, 2012 e 2013), uma em São José do Rio Preto (1998), uma em Salvador (2007) e uma em Florianópolis (2009) –, o festival reuniu, além de muitos dos grupos brasileiros citados neste trabalho, palhaços de relevância internacionalmente reconhecida, como Nani e Leris Colombaioni, Tortell Poltrona, Moshe Cohen, Chacovachi, Leo Bassi, Angela de Castro, Pepe Nuñez, Jango Edwards, dentre outros⁹³. Atualmente, além de coordenar o evento, cuja próxima edição se encontra em fase de pré-produção, o Teatro de Anônimo possui um repertório com mais de dez espetáculos⁹⁴, com os quais circula por diferentes regiões do Brasil e do mundo, e realiza a gestão de dois espaços culturais situados na região central da cidade do Rio de Janeiro⁹⁵: a Casa Escola Benjamin, na Glória, onde está a sua sede administrativa, e um

⁹³ Informações disponíveis em <http://www.anjosdopicadeiro.com.br/p/historia.html>. Acesso em: 26 ago. 2015.

⁹⁴ Informações disponíveis em <http://www.teatrodeanonimo.com.br/espetaculos>. Acesso em: 17 ago. 2015.

⁹⁵ Informações disponíveis em <http://www.teatrodeanonimo.com.br/espacos>. Acesso em: 17 ago. 2015.

dos pavilhões da Fundação Progresso, edifício que abriga também as atividades da Intrépida Trupe e de diversos outros grupos artísticos, localizado na Lapa, em terreno adjacente à sede do Circo Voador.

Procuramos neste item demonstrar que o Teatro de Anônimo, um dos primeiros coletivos cariocas em que se destaca o trabalho de mulheres palhaças, recebeu variadas influências ao longo de sua trajetória inicial. A partir de referências dentre as quais figuram correntes ligadas ao chamado “circo tradicional” – presentes no trabalho de Nani Colombaioni e dos professores da Escola Nacional de Circo – e profissionais brasileiros e estrangeiros que desenvolvem estudos muito diversos, como são os casos de Luiz Carlos Vasconcelos, Pepe Nuñez e os integrantes do LUME Teatro, o grupo construiu a sua identidade artística e atua hoje como multiplicador de conhecimentos na área.

Esse exemplo aponta uma tendência à diversificação na formação de alguns palhaços brasileiros que, a partir da década de 1980, passaram a buscar referências em diferentes territórios, tanto no plano geográfico – por meio do contato com profissionais estrangeiros – quanto nos âmbitos conceitual e artístico, reunindo elementos de várias linhas de pesquisa desenvolvidas nos campos teatral e circense, que apresentam concepções diversas sobre a natureza do palhaço.

Após passarem por uma fase de consolidação de suas identidades artísticas, esses profissionais se tornaram, por sua vez, formadores de novos sujeitos da produção cênica contemporânea. Operaram, dessa forma, como difusores dos conhecimentos e das práticas relacionadas à palhaçaria, o que viria a acelerar o processo de diversificação a que nos referimos, tanto por meio de sua ação direta como professores e mestres quanto pelo empreendimento de iniciativas de intercâmbio, como são os casos dos festivais e encontros.

Dentro desse contexto de múltiplas interseções, no que se refere especificamente à presença feminina na palhaçaria, os depoimentos das integrantes do Teatro de Anônimo (LOPES; SILVA, 2013, pp. 36-42) indicam que, ao longo de sua trajetória, o fato de serem mulheres não ocasionou quaisquer restrições a seu trabalho. De forma semelhante ao que se apresenta no relato de Vanda Jacques, portanto, essas falas apontam que, nas dinâmicas internas de organização estabelecidas pelos grupos cariocas mencionados até este ponto, não existiam

reservas quanto à atuação feminina nessa área. Por outro lado, embora tenham conhecimento dos debates recentes sobre o tema, esse não parece se configurar como campo de interesse em suas pesquisas individuais e coletivas – o que, todavia, não reduz a sua relevância para a consolidação do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira.



Figura 19 – Palhaças e palhaços reunidos durante a décima edição do *Anjos do Picadeiro - Encontro Internacional de Palhaços*, em 2011. Fotografia de Mariana Rocha.⁹⁶

⁹⁶ Imagem disponível em <https://goo.gl/Okp7wi>. Acesso em: 29 set. 2015.

3.2. GRUPO OFF-SINA

Nessa interseção entre diferentes linhas de trabalho ligadas ao circo e ao teatro encontra-se também o Grupo Off-Sina, fundado em 1987 e atualmente constituído por Richard Rigueti e Lílían Moraes, além de Pedro e Renato Rigueti, filhos do casal. Hoje definido como uma “companhia de circo-teatro de rua itinerante e de repertório” (LÍRIO, 2009, p. 5), que busca interferir na dinâmica do cotidiano urbano por meio de apresentações gratuitas em espaços públicos, o grupo tem suas pesquisas orientadas principalmente por elementos da cultura brasileira e desenvolveu uma relação estreita com influências provenientes do circo itinerante de lona, como veremos adiante.

No período de sua fundação, entretanto, o grupo se dedicava a pesquisas ligadas a diferentes correntes do teatro e tinha como referências os trabalhos de Antonin Artaud, Peter Brook, Jerzy Grotowsky e, mais tarde, Amir Haddad, Angel Vianna e Sérgio Britto (LÍRIO, 2009, p. 10). A chegada de Lílían Moraes à companhia ocorreu em 1989, após sua participação em uma oficina ministrada pelo Off-Sina na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, a partir da qual passou a se interessar pela metodologia desenvolvida pelo grupo.

Os primeiros espetáculos apresentados pelo coletivo foram *Bodas de Sangue* (1990), *As Mamas de Tirésias* (1990), *Cenas de Ternura e Violência* (1991), *O Personagem do Seu Sonho* (1992) e *Auto dos Viajantes* (1991-1992). Essas produções refletiam, dentre outros elementos, estudos sobre formas alternativas de ocupação cênica do espaço, seja em ambientes fechados ou em áreas públicas. A partir desse período, o grupo desenvolveu especial interesse pelo teatro de rua, por meio do qual conseguia alcançar públicos que tinham pouco acesso à arte teatral (LÍRIO, 2009, p. 13).

No decorrer do processo de criação de *Auto dos Viajantes*, no qual tiveram contato com moradores de rua e crianças em situação de risco social, os integrantes do Off-Sina decidiram aprofundar seus estudos sobre o circo e a palhaçaria. Nesse mesmo período, Ricardo de Almeida, então membro do grupo, apresentou a seus colegas o texto *Se Essa Rua Fosse Minha*, da autoria de Ronaldo Ciambroni, que foi adaptado para a encenação em espaços públicos e recebeu o título *Palhaço de Rua* (LÍRIO, 2009, p. 17). Durante a circulação do espetáculo ocorreu uma temporada no Circo Teatro de Lona, localizado na Barra da Tijuca e administrado

por Doracy Campos, o palhaço Treme-Treme; nessa ocasião, Lílían Moraes e Richard Riguetti tiveram pela primeira vez contato com Campos e sua esposa, Dona Alvina, que viriam posteriormente a se transformar em importantes referências para o trabalho da dupla.

Embora a relação com o casal proprietário do Circo Teatro de Lona estivesse inicialmente ligada a procedimentos de produção executiva, ao longo da temporada de *Palhaço de Rua*, que durou mais de quatro meses, o contato entre os artistas ganhou outras dimensões. Riguetti relata que, diante das características arquitetônicas do espaço, que reunia palco e picadeiro, a companhia se viu impelida a efetuar adaptações no espetáculo e passou a realizar ensaios no local. Nesse período, Doracy Campos assistiu a ensaios e apresentações, muitas vezes contribuindo com suas opiniões sobre o trabalho:

Doracy assistia ao espetáculo todo dia e depois ia ao camarim comentar como o espetáculo deveria ser no seu ponto de vista. Eu contra argumentava com uma linguagem rebuscada, mas ele sempre dizia: “não, a cena deveria ir até aqui, corta, entra a música, o palhaço corre em torno do picadeiro e o outro entre ali”. Pronto, rápido, dinâmico, sem explicações psicológicas. Como eu aprendi com ele. (Relato de Richard Riguetti, citado por SILVA; MELO FILHO, 2014, p. 108).

Para Riguetti, as experiências compartilhadas durante a temporada no Circo Teatro de Lona se configuraram como um “processo iniciático na linguagem da teatralidade circense” (SILVA; MELO FILHO, 2014, p. 108), a partir do qual foi empreendida pelo grupo uma nova fase de pesquisas voltadas para o circo-teatro e para o trabalho de palhaço. Também Lílían Moraes ratifica a importância desse período para o aprofundamento de seu trabalho no campo da palhaçaria; durante os ensaios de *Palhaço de Rua*, nasceu a palhaça Currupita – que, por coincidência, recebeu um nome muito semelhante ao que era utilizado por Dona Alvina, a Corrupita⁹⁷.

A partir de então, os integrantes do Off-Sina passaram a se dedicar principalmente à palhaçaria, com ênfase nas práticas voltadas para o espectador de rua e, paralelamente a isso, realizaram pesquisas nos acervos da Biblioteca Nacional e no Instituto Nacional de Artes Cênicas, onde encontraram peças, artigos e reportagens ligadas ao tema do circo-teatro (SILVA; MELO FILHO, 2014, p. 110). O trabalho com reprises e entradas cômicas relacionadas ao repertório do circo itinerante de lona brasileiro começava a se constituir como área de interesse para a

⁹⁷ Para mais detalhes sobre a relação entre as palhaças Currupita (Lílían Moraes) e Corrupita (Alvina Campos), ver SILVA, Erminia; MELO FILHO, Celso Amâncio de. *Palhaços Excêntricos Musicais*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

companhia, que – diferentemente de alguns coletivos e artistas cariocas que naquela época buscavam referências em linhas de pesquisa que abordam o palhaço pela perspectiva teatral – aprofundou seus estudos sobre a prática dos palhaços de picadeiro presentes nos circos de pequeno e médio porte.

Em 1994 Lílían Moraes e Richard Rigueti estrearam o espetáculo *Os Presentes Encantados*, baseado em um conto dos irmãos Grimm. Em 1995, motivados pelo desejo de experimentar novas possibilidades relativas aos jogos cênicos e dramatúrgicos, decidiram incorporar à sua produção seguinte um terceiro palhaço – iniciativa que deu origem ao projeto *Chorão, Currupita e Convidado* (SILVA; MELO FILHO, 2014, p. 111; LÍRIO, 2009, pp. 34-35). Atuaram no espetáculo, na condição de artistas convidados, Emanuel Santos (1995), Darli Perfeito (1996) e Yeda Dantas (1997).

A partir de 1998, os integrantes do grupo participaram de ações de formação conduzidas por diversos profissionais nacional e internacionalmente reconhecidos como referências na área da palhaçaria, como os já citados Luiz Carlos Vasconcelos, Angela de Castro, Ricardo Puccetti, Leris Colombaioni e Philippe Gaulier, além de Hilary Chaplain, Julie Goell e Merché Ochoa (LÍRIO, 2009, p.7). Assim como seus contemporâneos, portanto, Lílían Moraes e Richard Rigueti possuíam formações diversificadas, com base nas quais desenvolveram, ao longo de mais de vinte e cinco anos de pesquisas, sua própria abordagem sobre o trabalho na área. No caso do Grupo Off-Sina, essa abordagem prioriza, tanto no âmbito dramatúrgico quanto nos planos da encenação e atuação, influências do circo itinerante de lona e de palhaços brasileiros (NASCIMENTO, 2014, p. 121).

O atual⁹⁸ repertório do grupo é integrado pelos espetáculos *E o Palhaço o que é* (2000), composto por reprises e entradas provenientes do circo itinerante de lona; *La Mama Currupita* (2002), cuja estrutura, dividida em dois segmentos, se assemelha aos espetáculos de circo-teatro; *Café Pequeno da Silva Psiu* (2003), solo de Richard Rigueti que mescla gags individuais à apresentação de números de habilidades; *As Rainhas do Riso* (2006), espetáculo realizado por um dupla de palhaças, composta por Lílían Moraes e pela atriz convidada Karla Conká, integrante do grupo As Marias da Graça; e *A Borralhona* (2007), solo de Lílían Moraes

⁹⁸ Repertório disponível na página eletrônica da companhia (<http://www.offcina.com.br/inicio.htm#link>). Acesso em: 09 set. 2015.

que reúne elementos da ópera *La Cenerentola*, de Gioacchino Rossini, e dos contos *A Gata Borralheira* e *O Santo Casamenteiro* (LÍRIO, 2009, pp. 46-47).



Figura 20 - Richard Riguetti e Lílian Moraes.⁹⁹

Paralelamente à circulação de espetáculos, o grupo realizou e realiza diversas ações voltadas para a difusão e a ampliação do acesso à fruição das artes circenses e do teatro de rua. Dentre esses empreendimentos figura o projeto *Palhaço na Praça*, dentro do qual, em 2006, seus integrantes retomaram o contato com Doracy Campos e Dona Alvina, por meio de um convite para a participação em algumas apresentações que compunham a programação do evento. A partir de então, as relações entre os quatro artistas tornaram-se cada vez mais profundas, como descreve o trecho seguir:

Treme-Treme e Corrupta são retomados como mestres e reforçam o vínculo entre os palhaços do Grupo Off-Sina e as práticas dos circos de lona tradicionais. Trata-se de um parentesco poético, ao mesmo tempo um compartilhamento de saberes e práticas, reforçados pela herança concreta de registros e aparatos cênicos. Richard e Lílian se tornam os continuadores do trabalho de Doracy e Alvina, disseminando sua memória e contribuindo para seu registro definitivo na história do circo brasileiro (SILVA; MELO FILHO, 2014, p. 114).

O aprofundamento do contato de Lílian Moraes e Richard Riguetti com o repertório e as memórias de Doracy e Alvina Campos influenciaria de forma significativa os trabalhos do Off-

⁹⁹ Imagem disponível em <http://goo.gl/jKwnjZ>. Acesso em: 29 set. 2015. Fotógrafo e data não identificados.

Sina a partir de então e viria a culminar, anos depois, na sistematização de uma pesquisa sobre os palhaços excêntricos musicais, com coordenação de Erminia Silva. Após o falecimento de Doracy Campos, em agosto de 2010, o grupo recebeu como herança os equipamentos e aparatos cênicos que pertenciam ao casal – Dona Alvina havia falecido alguns anos antes – e hoje procura dar continuidade ao legado que lhes foi confiado por Treme-Treme e Corrupta.

Além do projeto *Palhaço na Praça*, o Off-Sina realizou ao longo de sua trajetória muitas outras atividades voltadas para diferentes eixos da ação cultural, como a formação e capacitação artística, a reflexão sobre temas ligados às artes do circo e ao teatro de rua e a ampliação do acesso do público à produção circense e teatral. Dentre essas ações, daremos destaque à fundação, em 2012, da Escola Livre de Palhaços – ESLIPA, que tem como objetivo a formação de novos artistas, bem como a qualificação e o aprimoramento técnico de profissionais que já se encontram em atividade na área da palhaçaria¹⁰⁰.



Figura 21 – Alunos e ex-alunos da Escola Livre de Palhaços, acompanhados por Lillian Moraes e Richard Rigueti.¹⁰¹

A Escola, cujas ações são organizadas em módulos com duração de uma semana, construiu uma proposta pedagógica que procura refletir a diversidade de linhas de pesquisa existentes atualmente no setor, reunindo profissionais de vários territórios, com diferentes abordagens sobre o trabalho de palhaço. Entre 2012 e 2014, participaram da iniciativa Luiz Carlos

¹⁰⁰ Informações disponíveis em <http://offsina.blogspot.com.br/p/eslipa.html>. Acesso em: 09 set. 2015.

¹⁰¹ Imagem disponível em <http://goo.gl/biw0uJ>. Acesso em: 29 set. 2015. A fotografia de Felipe Hanower integra um artigo publicado em março de 2015.

Vasconcelos, João Carlos Artigos, Pepe Nuñez, Alice Viveiros de Castro, Erminia Silva, Breno Moroni, Ésio Magalhães, Teófanés Silveira – o palhaço Biribinha –, Zé Regino, Lily Curcio, Mauro Bruzza, Rodrigo Robleño, Cícero Silva, Cristiano Pena, Júnio Santos, Paula Leal, Michel Robin, Gabriel Leite, Bruno Araújo, Pedro Paes, Edmilson Santini, Mágico Rossini, Mauro Leite, Mona Magalhães, Ronaldo Aguiar, Marcelo Querini, Picardo Pavão, Victor Seixas e Ney Madeira (informação pessoal)¹⁰².

Os ciclos de formação oferecidos pela ESLIPA são também acompanhados por instrutores especializados em campos diversos, que compartilham com os alunos seus conhecimentos sobre história do circo, mímica, música, técnicas corporais, magia cômica, caracterização, figurino e outras áreas ligadas à palhaçaria. A respeito da metodologia adotada nessa iniciativa, Michelle Cabral, palhaça, diretora teatral e pesquisadora na área, escreve:

É a práxis que vai fundamentar a construção do saber, rompendo as dicotomias entre pensar e fazer. O conhecimento não é adquirido somente no exercício intelectual no decurso de uma aula, como também é colocado à prova na atividade do jogo do palhaço, e na observação reflexiva. Desta forma, conceitos abstratos são conectados com a realidade vivida. Assim, a metodologia de ensino parte da experiência de cada um e da experiência-ação com o outro.

[...]

A ESLIPA tem reproduzido, de forma transversal, as relações de troca que encontramos no circo tradicional, onde o mestre compartilha seu saber com o aprendiz, que por sua vez também o constrói a partir das multi-relações produzidas neste contato. Na escola, mestres e alunos/palhaços de diversas regiões do Brasil, com culturas e sotaques díspares, com experiências artísticas e de vida diversas, se relacionam e interagem num grande espaço de trocas coletivas e de buscas individuais (CABRAL apud SILVA; MELO FILHO, 2014, p. 125)

Percebemos, com base no trecho acima, que as influências do circo itinerante de lona brasileiro sobre o trabalho do Grupo Off-Sina não se limitaram aos planos estético e artístico, mas parecem ter operado também como referências na construção da abordagem pedagógica adotada pela Escola Livre de Palhaços. Atualmente, além de coordenar as atividades da ESLIPA, a companhia realiza em sua sede – o Gran Circo Teatro Garagem, localizado no bairro do Cosme Velho, na capital fluminense – espetáculos de pequeno porte, oficinas, seminários e palestras voltadas para temas relacionados ao teatro de rua e à arte circense. O espaço abriga, além disso, uma exposição permanente de acervos ligados ao trabalho e às pesquisas do grupo, bem como um atelier para confecção de figurinos e adereços, aberto à visitação.

¹⁰² Informação fornecida por Erminia Silva. Mensagem recebida por amandadiasleite@gmail.com em 25 set. 2015.

Assim como ocorreu com os demais coletivos cariocas citados neste trabalho, os integrantes do Grupo Off-Sina tiveram contato com diferentes linhas de pesquisa sobre o trabalho do palhaço e, a partir de experiências diversificadas, construíram uma a bordagem própria sobre o tema. No caso da companhia, embora profissionais estrangeiros também façam parte de suas referências – como por exemplo Gardi Hutter, mencionada por Lílian Moraes em entrevista a Elaine Nascimento (2014, p. 128) –, o circo itinerante de lona brasileiro e, em especial, o casal Treme-Treme e Corrupta se tornaram as bases de grande parte de suas pesquisas atuais.

Cabe observar que Lílian Moraes relata ter vivido algumas situações nas quais sua presença como palhaça gerou estranhamento por parte do público. No almanaque publicado em comemoração aos vinte e um anos do grupo, ao final de seu texto de apresentação a atriz acrescenta:

É uma das primeiras mulheres que escolheram o ofício de palhaça para tornar evidente a força da comicidade feminina. É palhaça de profissão, mas quem a vê não imagina os preconceitos que teve de passar e os tabus que quebrou para assumir a feminilidade no teatro de rua e no circo (LÍRIO, 2009, p. 6).

É possível que ao realizar esse comentário Moraes se refira, dentre outros fatores, a situações que viveu ao se apresentar para plateias em cujas concepções a figura do palhaço estava muito fortemente ligada à atuação masculina, como é o caso de uma ocorrência que relata na já citada entrevista a Elaine Nascimento (2014, p. 122):

E fizemos essa reprise, quando acabou veio um moço, muito novo, bem novinho assim, devia ter uns 21 anos [...] segurando uma criança bem pequena... E ele dizia "eu quero falar com você" [...] "eu queria dizer pra você que você acabou, acabou com o meu sonho." [...] Ele me mostrou a menina que era deste tamanho [...]. Mais ou menos uns cinco anos de idade a pobrezinha, e disse pra mim "tá vendo essa menina aqui? Ela é minha filha. Essa menina desde quando ela nasceu, sabe qual foi o primeiro presente dela? Foi um tecido. Eu e minha esposa estamos preparando essa menina desde quando ela nasceu, pra ela fazer tecido, pra ela fazer lira... E ela dizia pra mim desde pequena, que ela não queria fazer isso, que ela queria ser palhaça. E eu dizia pra ela que palhaça não existe. E você sabe o que ela falou assim que ela te viu?" [...] "ela disse pra mim assim: papai você é muito mentiroso, você falou pra mim que palhaça não existe e palhaça existe!" (NASCIMENTO, 2014, p. 122).

Embora algumas vezes possa ter enfrentado o estranhamento do público, Lílian Moraes afirma que não ocorreram, nas relações de trabalho estabelecidas pelo grupo, quaisquer restrições à sua participação como palhaça. Ao contrário, relata o apoio de Richard Rigueti, que, ainda em 1991, ao ouvi-la comentar sobre a escassez de referências femininas nesse campo, teria

respondido: “então se prepare para ser uma referência!” (NASCIMENTO, 2014, p.121). Mesmo Doracy Campos, que pertencia a uma geração do circo-família para a qual a existência de palhaças não era comum¹⁰³, incentivou a continuidade do trabalho da atriz – segundo ele, a primeira palhaça com quem tivera contato (LÍRIO, 2009, p. 6; NASCIMENTO, 2014, p. 123).

Ao falar sobre os elementos que, em sua opinião, estão ligados ao processo histórico de constituição e consolidação da abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira, Moraes menciona as transformações por que passaram as formas de transmissão dos conhecimentos e os modos de produção dos espetáculos circenses a partir da década de 1950, e cita a criação de novos espaços de formação como um fator de incentivo à difusão dessa prática:

Então eu acho que essa questão é uma questão cultural, fez parte durante muitas décadas né, séculos inclusive, da vida da família circense, e que com o passar dos tempos, com a própria queda na forma de se passar essas habilidades de uma geração para outra, porque teve uma época que isso se quebrou, se saiu de dentro do núcleo da família circense, os artistas começaram a ir estudar, a fazer faculdade... Então nesse momento começam a se criar outros espaços de formação, a partir disso já começou a se ter uma mudança, acredito que isso tenha sido o início... (NASCIMENTO, 2014, p. 123)

A fala acima, coerente com as informações que apresentamos ao longo do primeiro capítulo deste trabalho, nos oferece o olhar de uma atriz e pesquisadora que participou ativamente do processo de construção de novas formas da teatralidade circense no Brasil, e que continua atuando para garantir que o maior número possível de pessoas – mulheres, homens e crianças – tenham acesso ao contato com o circo e o teatro de rua. Nesse sentido, cabe reiterar a grande relevância do Grupo Off-Sina não apenas para a consolidação do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira, por meio de suas criações e da promoção de ações de capacitação e intercâmbio, mas também para preservação da memória do circo itinerante e para a formação de novos espectadores e de artistas que virão a constituir as futuras gerações da produção circense no país.

¹⁰³ Embora atuasse em dupla com sua esposa, Doracy Campos – assim como a própria Dona Alvina – não considerava que a função executada por ela era a de palhaça, mas sim a de *crom* ou *clownette* (NASCIMENTO, 2014, pp. 122-123). Para mais detalhes sobre os tipos cômicos femininos no circo itinerante de lona brasileiro, ver SANTOS, Sarah Monteath dos. *Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, São Paulo, 2014.

3.3. ANA LUISA CARDOSO, AS MARIAS DA GRAÇA E *ESSE MONTE DE MULHER PALHAÇA*

No início da década de 1990 foi fundado no Rio de Janeiro um coletivo inteiramente constituído por mulheres palhaças, que viria a desenvolver importantes ações de difusão, capacitação e reflexão sobre os temas relacionados à presença feminina na palhaçaria. Trata-se do grupo As Marias da Graça, formado a partir de uma oficina ministrada pelo argentino Guillermo Angelelli na capital fluminense, em julho de 1991¹⁰⁴. Conforme veremos a seguir, as origens do grupo estão também ligadas à experiência de Ana Luisa Cardoso, cujo interesse pelo trabalho de palhaço foi incentivado por meio do contato, realizado durante um festival em Cuba¹⁰⁵, com o grupo argentino *El Clú del Claun* – entre cujos integrantes estava Angelelli.

Dada a relevância dessas experiências para o trabalho que ora desenvolvemos, faz-se necessária uma breve apresentação da companhia argentina, que figurou dentre os mais reconhecidos grupos cômicos de Buenos Aires. Visto como importante iniciativa para a renovação da produção cênica portenha na década de 1980¹⁰⁶, juntamente com os grupos *Las Gambas al Ajillo*¹⁰⁷ e *La Organización Negra*¹⁰⁸, o trabalho do *El Clú del Claun* contribuiu para transformar concepções na cena teatral de seu país, que naquele período “já não preenchia as expectativas do público que, na alvorada da primavera democrática, reclamava novas formas de expressão”¹⁰⁹.

Fundado em 1984, o grupo realizou sete espetáculos e diversas turnês pela América Latina e Espanha. Dentre seus integrantes, figuravam os atores/palhaços Cristina Martí, Guillermo

¹⁰⁴ Informação disponível em <http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.htm>. Acesso em: 01 set. 2015.

¹⁰⁵ Com base nas informações existentes na transcrição da entrevista oferecida por Ana Luisa Cardoso a Elaine Nascimento (2014, pp. 102-117) e em dados presentes no currículo de Hernán Gené, um dos fundadores do grupo *El Clú del Claun*, é possível inferir que o encontro em questão se deu em 1987, durante o Festival Internacional de Teatro de Havana. Currículo disponível em <http://goo.gl/f4lPpB>. Acesso em: 01 set. 2015.

¹⁰⁶ Informações disponíveis em <http://goo.gl/fW1DFH> e <http://goo.gl/L3tcs5>. Acesso em: 01 set. 2015.

¹⁰⁷ Grupo composto pelas atrizes María José Gabin, Alejandra Flechner, Varónica Llinás e Laura Market. Fundado em 1986, teve sua produção marcada pela comicidade e pela irreverência. Participou, com seus espetáculos de variedades, de muitas das noites de apresentações realizadas no Parakultural, centro cultural que reunia a produção alternativa da capital argentina. Informações disponíveis em <http://goo.gl/NHxqOW> e <http://goo.gl/vhybSV>. Acesso em: 01 set. 2015.

¹⁰⁸ Grupo de experimentação teatral fundado em 1984, a partir do contato de um conjunto de alunos do *Conservatorio Nacional de Arte Dramático (ENAD)* com as criações do grupo catalão *La Fura dels Baus*. Seus primeiros trabalhos foram intervenções de rua que buscavam captar a atenção do espectador por meio de ações simples que rompiam com a rotina da via pública. Mais tarde, incorporaram a suas criações técnicas de escalada e trabalho em altura. Informações disponíveis em <http://goo.gl/cQX2uD>. Acesso em: 01 set. 2015.

¹⁰⁹ “*Su estética juvenil y su desparpajo escénico hicieron que junto a los grupos ‘Las gambas al ajillo’ y ‘La organización negra’ cambiara la visión de la escena teatral argentina que por diversos motivos ya no llenaba las expectativas del público que, en la alvorada de la primavera democrática, reclamaba nuevas formas de expresión*”. Tradução nossa. Texto disponível em <http://goo.gl/kfHfpe>. Acesso em: 01 set. 2015.

Angelelli, Walter Barea, Gabriel Chamé Buendía, Hernán Gené, Daniel Miranda e Osvaldo Pinco. Ao falar sobre o contato inicial do grupo com o trabalho de palhaço, Cristina Martí menciona a importância das influências de Cristina Moreira e Raquel Sokolowicz – que haviam estudado com Jacques Lecoq e Philippe Gaulier – para a formação da companhia e, de forma geral, para a difusão dessa prática na cena portenha¹¹⁰.



Figura 22 – Imagem do espetáculo *Escuela de Payasos*, de 1986.¹¹¹

O trabalho assistido por Ana Luisa Cardoso em Cuba foi *Escuela de Payasos*, que, além de trazer uma mulher no elenco, tinha na base de seu conflito dramático uma questão ligada à presença feminina na palhaçaria; na sinopse do espetáculo, montado em 1985 com direção de Juan Carlos Gené, lê-se: “a caminho da Escola de Palhaços (...) Cucumelo [Guillermo Angelelli] se apaixona e assim se vê impelido a trazer sua namorada à classe, onde estão terminantemente proibidas as mulheres [...]”¹¹². Ao falar sobre a experiência, Cardoso relata a

¹¹⁰ Nas palavras de Cristina Martí: “Era una total novedad porque no había nada. De esas clases salimos varios de los que armamos El ché del clau: Guillermo Angelelli, Gabriel Chamé Buendía, Hernán Gené, Batato Barea, Osvaldo Pinco, Gerardo Baamonde y otros que vinimos a desacartonar toda esa rigidez”. Texto disponível em <http://goo.gl/jebi4p>. Acesso em: 01 set. 2015.

¹¹¹ Imagem disponível em <http://goo.gl/ZVxqJU>. Acesso em: 01 set. 2015. Fotografia não identificado.

¹¹² No texto original da referida sinopse: “De camino a la Escuela de Payasos, que dirige con mano férrea el profesor Paporreta, Cucumelo se enamora y así se ve impelido a traer a su novia a la clase donde están terminantemente prohibidas las mujeres. Así, la feliz conjunción de diversas formas teatrales, fundamentalmente la recuperación del juego como elemento fundamental de la representación y el encanto de las situaciones hace

sua surpresa ao assistir a um espetáculo de palhaços realizado por um elenco jovem, no qual figurava também uma mulher:

E quando eu vi isso, nossa uma mulher, e o espetáculo chamava “escola de palhaços”, então eles, o professor não permitia mulher, não podia ter mulher, porque palhaço não podia ser mulher, o espetáculo falava sobre isso... [...] aí ficavam escondendo, todos os outros alunos escondiam ela, então ela aparecia com vários disfarces entendeu, pra fazer a escola, era hilário (...) lindo espetáculo... Enfim, aí eu voltei e falei assim: mudou, gente, eu não quero mais fazer teatro, eu quero fazer isso! (NASCIMENTO, 2014, p. 105).

Após essa experiência, Ana Luisa Cardoso manteve comunicação com os integrantes do *El Clú del Claun* e, aproximadamente em 1988, participou de dois cursos oferecidos pelo grupo em Buenos Aires. De volta ao Brasil, teve contato com as pesquisas desenvolvidas por Dácio Lima¹¹³ – que havia também estudado com Jacques Lecoq – e pelo LUME Teatro, que então iniciava sua linha de trabalho nessa área (NASCIMENTO, 2014, pp. 105-107).

Em relação à produção circense carioca desse período, a atriz ressalta a importância das contribuições realizadas pela Escola Nacional de Circo para a formação de novos artistas e, no que se refere à atuação cômica, menciona os grupos ligados ao Circo Voador – em especial a Intrépida Trupe, em cujo elenco destaca as participações de Luiz Carlos Vasconcelos, Geraldinho Miranda, Eduardo Andrade e Vanda Jacques, citando inclusive a personagem idosa que Jacques considera ser sua primeira experiência no campo da palhaçaria¹¹⁴.

A partir de então, Cardoso passou a atuar como palhaça em ruas e espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, acompanhada por Cláudia Gurgel, com quem estudava na Casa das Artes de Laranjeiras. Iniciou também seu trabalho como formadora na área e como articuladora de ações voltadas para a difusão de práticas e conhecimentos ligados ao setor. Dentre as iniciativas apoiadas pela atriz, figura a oficina oferecida por Guillermo Angelelleli na capital fluminense,

tangible asimismo la interpretación del grupo El Clú del Claun”. Tradução nossa. Texto disponível em <http://goo.gl/ZVxqJU>. Acesso em: 01 set. 2015.

¹¹³ Enoch Dácio Oliveira Lima nasceu no interior do Maranhão e cresceu em Brasília, onde trabalhou como ator, diretor e dramaturgo. No início da década de 1980 viveu um período em Paris, onde estudou com Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. De volta ao Brasil, fixou residência na cidade do Rio de Janeiro e fundou a Companhia do Gesto, na qual dirigiu os espetáculos *Super Zé* (1984), *Os Clowns* (1986), *As Máscaras* (1989), *O Baile* (1993), *Macbeth – A Tragédia da Ambição* (1996) e *Cláun! Palhaços Mudos* (2000). Desenvolveu também importantes ações como formador de atores. Faleceu em 2002, período em que trabalhava com um grupo de jovens na construção de um novo projeto intitulado *A Menor Máscara do Mundo*. Informações disponíveis em <http://companhiadogesto.com.br/sobre-a-companhia/dacio-lima/>. Acesso em: 29 set. 2015.

¹¹⁴ Informações extraídas do depoimento de Ana Luisa Cardoso (NASCIMENTO, 2014, p. 106) e da entrevista que nos foi concedida por Vanda Jacques em novembro de 2014, já citada em nota anterior.

em 1991 – ação que, como mencionamos, deu origem ao grupo As Marias da Graça. Cabe comentar que, curiosamente, embora um homem também tenha se inscrito no curso, apenas mulheres permaneceram até o final do trabalho (NASCIMENTO, 2014, p. 107).

A partir dessa experiência, o conjunto de palhaças, do qual Ana Luisa Cardoso fazia parte, começou também a atuar nas ruas e espaços públicos de cidade do Rio de Janeiro. Segundo a atriz, as respostas positivas por parte do público e da mídia carioca as levaram a estruturar alguns números, dirigidos por Beto Brown, que deram origem ao espetáculo *Tem Areia no Maiô* (1992), em cujo elenco inicial figuravam, além de Cardoso, Isabel Gomide, Marta Jourdan, Daniela Bercovitch, Geni Viegas, Karla Conca e Vera Ribeiro (CASTRO, 2005, p. 223; NASCIMENTO, 2014, p. 108).



Figura 23 – Fragmento de página do jornal *O Dia*, publicado em 20 de junho de 1992.

Ao longo dos anos, a composição do coletivo passou por muitas alterações; aproximadamente em 1994, houve a saída de Daniela Bercovitch e, após uma temporada de circulação com o primeiro espetáculo, em 1997, Marta Jourdan deixou o grupo. Algum tempo depois o mesmo ocorreu com Isabel Gomide e, posteriormente, com Ana Luisa Cardoso¹¹⁵. Em 2003

¹¹⁵ Embora tenha se desligado do grupo, Ana Luisa Cardoso prosseguiu com suas pesquisas na área da palhaçaria, e ainda hoje atua como Margarita, largamente conhecida como uma das primeiras palhaças do Brasil.

(SAAVEDRA, 2011, p.41), Samantha Anciães passou a integrar a companhia, completando a configuração em que atualmente se encontra.

Assim como ocorreu com os demais grupos de que trata este capítulo, As Marias da Graça participaram de ações de formação conduzidas por vários artistas de reconhecida relevância no campo da palhaçaria – como Philippe Gaulier, Moshe Cohen, Cristiane Paoli Quito, Gabriel Guimard, Merché Ochoa, Richard Rigueti e Márcio Libar, dentre outros¹¹⁶ – e receberam influências de diferentes linhas de pesquisa voltadas para essa área de trabalho. Cabe observar que, dentre os profissionais citados nos currículos das atrizes, figuram Rigueti, integrante do Grupo Off-Sina, e Libar, um dos fundadores do Teatro de Anônimo – dados que corroboram a afirmação de que os grupos cariocas formados na segunda metade da década de 1980 se consolidaram como formadores de novas palhaças, contribuindo para ampliar a participação feminina no setor.

Com seis espetáculos e cinco esquetes no atual repertório, As Marias da Graça fundaram em 2003 a Associação de Mulheres Palhaças As Marias da Graça, que foi no mesmo ano premiada pelo *Global Fund for Women* e pelo IV Concurso de Empreendimentos Exitosos Liderados por Mulheres¹¹⁷. Também em 2003 foram convidadas a participar do *Festival Internacional de Pallases*, em Andorra. A partir das experiências compartilhadas no evento, idealizado pelos palhaços catalães Pepa Plana e Tortell Poltrona, as integrantes do grupo se sentiram impelidas a criar um encontro semelhante no Brasil, com o objetivo de fomentar a circulação de espetáculos, promover ações de formação e incentivar o intercâmbio entre artistas envolvidas com esse campo de atuação.

Assim, em 2005 organizaram, com apoio do SESC, o primeiro festival internacional de comicidade feminina realizado no Brasil, intitulado *Esse Monte de Mulher Palhaça*. Desde então, o evento contou com outras quatro edições (2007, 2009, 2012 e 2013), tendo reunido mais de noventa números e espetáculos, com a participação de artistas de quatorze países estrangeiros (Espanha, Itália, Argentina, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos da América, Ucrânia, Uruguai, Áustria, França, Moçambique, Grécia, Colômbia e México) e doze estados brasileiros (Amazonas, Ceará, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Rio

¹¹⁶ Informações disponíveis em <http://goo.gl/IxXbq5>. Acesso em: 01 set. 2015.

¹¹⁷ Informações disponíveis em <http://goo.gl/L3Kv49>. Acesso em: 01 set. 2015.

de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo), além do Distrito Federal¹¹⁸.

Palhaças e pesquisadoras de diversos territórios se reuniram no Rio de Janeiro, ao longo desses nove anos, com o objetivo de apresentar as suas criações, participar de oficinas e *workshops*, assistir às produções existentes na programação e discutir tópicos ligados à atuação feminina na palhaçaria. As trocas proporcionadas pelo Festival geraram diversos desdobramentos, como a multiplicação das iniciativas na área e a organização de novos eventos, em outras regiões do país. Dentre eles, destacam-se o *Encontro de Palhaças de Brasília – Bienal Internacional de Palhaças* (DF), o *Festival Internacional de Palhaças do Recife* (PE), o *Encontro Nacional de Mulheres Palhaças* (SP) e o *Encontro de Palhaças de Chapecó* (SC).



Figura 24 - Palhaças reunidas em Copacabana durante a quarta edição do festival *Esse Monte de Mulher Palhaça*, em 2012. Fotografia de Mariana Rocha.¹¹⁹

Além disso, a partir das experiências compartilhadas ao longo da terceira edição do festival, foi organizado um movimento que deu origem a *A Grupa – Rede de Palhaçaria Feminina*, que reuniu mulheres palhaças de várias regiões do Brasil, com a participação de Advane Néia, Ana Nogueira, Andrea Macera, Antônia Vilarinho, As Marias da Graça (Geni Viegas, Karla

¹¹⁸ Levantamento realizado com base nas programações das diferentes edições do festival, acessíveis por meio do endereço eletrônico <http://www.essemontedemulherpalhaca.com.br/2013/>. Acesso em: 14 abr. 2015.

¹¹⁹ Imagem disponível em <https://goo.gl/GsQZQr>. Acesso em: 10 set. 2015.

Concá, Samantha Anciães e Vera Ribeiro), Enne Marx, Gena Leão, Manuela Castelo Branco, Michelle Silveira, Nana Pequini, Nara Menezes, Pérola Regina, Raquel Franco Almeida e Tatiana Carvalhedeo¹²⁰. Desse encontro surgiu a proposta de desenvolver uma plataforma virtual para cadastramento das mulheres brasileiras dedicadas à prática da palhaçaria – iniciativa que seria mais tarde realizada pelo blog *Mulheres Palhaças*¹²¹, criado por Michelle Silveira.

Ao constatar o êxito da iniciativa, com o cadastramento de quase cento e cinquenta artistas provenientes de todas as cinco regiões brasileiras, Silveira deu prosseguimento ao trabalho que, em 2012, viria a culminar na publicação da revista *Palhaçaria Feminina*, primeiro periódico brasileiro dedicado ao tema. A edição inaugural reuniu imagens de noventa palhaças e foi organizada com o objetivo de dar visibilidade à produção proveniente dos mais diversos pontos do país¹²². O segundo número da revista foi lançado em março de 2014 e contou com textos de Ana Elvira Wu, Enne Marx, Karla Concá, Lily Curcio, Val de Carvalho e Vera Abbud, dentre outros, além de uma entrevista concedida por Angela de Castro. Em maio de 2015, foi lançada a terceira publicação, com textos de vinte e uma palhaças brasileiras e uma entrevista concedida por Gardi Hutter¹²³.

As informações apresentadas neste item corroboram a afirmação – realizada ao final do primeiro capítulo, quando mencionamos o festival *O Riso da Terra* – de que, nos primeiros anos do século XXI, a abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira já se encontrava em fase de expansão. No que se refere especificamente ao Rio de Janeiro, as ações desenvolvidas pelo grupo As Marias da Graça contribuíram, nesse período, para a emergência de debates sobre o tema, especialmente após a realização da primeira edição do encontro *Esse Monte de Mulher Palhaça*. Por se tratar de um evento destinado especificamente à produção de artistas mulheres, o festival teria, segundo suas organizadoras, gerado algumas discussões no setor teatral carioca – já que, em suas primeiras edições, não era permitida a participação masculina (SAAVEDRA, 2011, p. 44, 47).

¹²⁰ Informações disponíveis em <http://goo.gl/uKWuRS>. Acesso em: 10 set. 2015.

¹²¹ Página disponível em <http://mulherespalhacas.blogspot.com.br>. Acesso em: 14 abr. 2015.

¹²² Informações disponíveis em <http://mulherespalhacas.blogspot.com.br/p/edicoes.html>. Acesso em: 14 abr. 2015.

¹²³ Informações disponíveis em <http://mulherespalhacas.blogspot.com.br/2015/05/1a-acao-de-lancamento-da-revista.html>. Acesso em: 10 set. 2015.

O recorte do evento foi justificado por suas idealizadoras como uma estratégia de afirmação e valorização de produções que nem sempre encontravam inserção nos demais festivais brasileiros. Segundo Vera Ribeiro (SAAVEDRA, 2011, p. 44), os números e espetáculos protagonizados por homens ocupavam naquele período uma proporção destacada nas programações de grande parte dos eventos voltados para a palhaçaria e o circo no país; a iniciativa de criar um encontro especificamente dedicado à produção feminina responderia, assim, a uma necessidade de ampliar a visibilidade das criações desenvolvidas por mulheres palhaças.

Diferentemente do que – conforme procuramos demonstrar ao longo deste capítulo – ocorria na organização interna das companhias, o mercado de trabalho ligado aos setores cultural e artístico não parece, ao que indicam os relatos das integrantes grupo (SAAVEDRA, 2011, p. 44-48), ter prontamente assimilado a presença feminina na palhaçaria. Essa questão também é debatida na entrevista concedida pela Cia Frita¹²⁴ à pesquisadora Elaine Nascimento (2014, p. 139, 151-152), na qual os festivais específicos são apontados como uma possível estratégia para o fomento à atividade no setor.

Buscando operar nesse sentido, uma das ações atualmente realizadas pelo evento carioca promove o contato entre as novas produções no campo da palhaçaria feminina e os profissionais responsáveis pela curadoria de alguns dos principais festivais nacionais e internacionais voltados para o setor, como *Clownin - Internationales Clownfrauenfestival*, de Viena, o já citado *Festival Internacional de Pallases*, de Andorra, o *Encontro de Palhaças de Brasília* e o *Festival Internacional de Palhaças do Recife – PalhaçAria*.

Além de empreender ações voltadas para os eixos de intercâmbio e difusão cultural, As Marias da Graça atuam também nos campos da formação e qualificação artística, por meio do oferecimento de cursos e oficinas, e fomentam, ademais, a reflexão e o debate sobre questões ligadas a diferentes temas, com ênfase nas relações entre comicidade e gênero. Seu trabalho se tornou largamente conhecido entre as populações de diferentes territórios da capital fluminense, bem como entre artistas e pesquisadores de todo o país.

¹²⁴ Grupo de palhaças fundado no Rio de Janeiro em 2009, integrado por Mariana Rabelo, Érika Freitas e Raquel Théo. Informações disponíveis em <http://ciafrita.blogspot.com.br/p/cia-frita.html>. Acesso em: 11 set. 2015.

3.4. AÇÕES RELEVANTES PARA A AMPLIAÇÃO DO PROCESSO DE ABERTURA À PARTICIPAÇÃO FEMININA NA PALHAÇARIA BRASILEIRA

Os grupos a que nos referimos ao longo deste capítulo receberam influências de diferentes linhas de pesquisa que passaram a ser difundidas no Brasil a partir do princípio da década de 1990 e estão inseridos no início de um processo de diversificação das perspectivas de abordagem sobre o trabalho de palhaço no país. São coletivos, por outro lado, formados no período histórico em que a abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira se encontrava em fase de constituição e que, por meio de seu trabalho, contribuíram para ampliar esse movimento.

Nesse sentido, suas contribuições podem ser divididas em pelo menos três diferentes – e complementares – eixos de ação: um, ligado à difusão e circulação de suas produções; outro, vinculado ao empreendimento de iniciativas de intercâmbio e reflexão que contribuiriam para acelerar o próprio movimento de diversificação em que estavam inseridos; o terceiro, por fim, relacionado à sua consolidação como formadores de novas palhaças e palhaços.

No que se refere ao primeiro eixo de ação, consideramos que a circulação de espetáculos e números nos quais havia a presença de mulheres palhaças atuou como forma de difundir a noção de que era possível a atuação feminina nesse campo, tanto junto ao público e à mídia quanto no interior dos círculos ligados à produção artística e cultural. Em nossa opinião, esse processo operou independentemente da existência de intencionalidade por parte dos grupos, pois, mesmo nos casos em que não havia uma preocupação específica com o fomento à participação feminina na palhaçaria, a divulgação e circulação desses trabalhos contribuiu para iniciar um processo de assimilação da figura da mulher palhaça como possível elemento constituinte da produção cênica contemporânea.

O segundo eixo mencionado se relaciona ao empreendimento de ações de intercâmbio e reflexão que afetaram tanto o trabalho dos referidos grupos quanto a formação de novos sujeitos ligados à palhaçaria no Rio de Janeiro – dentre os quais, cabe ressaltar, figuravam muitas mulheres. Nesse eixo estão incluídos cursos, oficinas, *workshops*, residências artísticas e debates realizados de forma autônoma ou dentro da programação de encontros e festivais, que levaram à capital fluminense uma grande diversidade de profissionais brasileiros e estrangeiros,

envolvidos com diferentes abordagens sobre o trabalho do palhaço – a maior parte das quais não estabelecia restrições à participação feminina.

O terceiro eixo de ação está ligado ao fato de que, a partir das múltiplas influências presentes na formação de cada um de seus integrantes, esses coletivos constituíram abordagens próprias no que se refere ao trabalho de palhaço e, após um período de consolidação de suas pesquisas, tornaram-se novos formadores no campo da palhaçaria brasileira. Esse percurso contribuiu, por um lado, para acelerar o processo de diversificação das linhas de pesquisa sobre o tema no Rio de Janeiro – pois, por meio das ações dos grupos mencionados, muitos artistas em formação tiveram acesso a metodologias e concepções que até então não eram difundidas naquele território – e, por outro, delineou o contexto em que estão inseridas algumas das primeiras artistas cariocas que sistematicamente atuaram como formadoras na área.

É possível perceber, assim, a existência de cruzamentos e misturas entre o processo de diversificação das perspectivas de abordagem sobre o trabalho de palhaço e a ampliação da abertura à participação feminina nesse campo, no Rio de Janeiro. Com base nas informações apresentadas ao longo deste capítulo conclui-se, portanto, que, além da fundação de instituições de ensino voltadas para a formação de novos artistas de circo, também a difusão de pesquisas realizadas em outros territórios e as atividades promovidas pelos primeiros grupos parcial ou integralmente compostos por mulheres palhaças foram elementos relevantes para que a atuação feminina nessa área se tornasse cada vez mais presente e viesse a se constituir como um tema de recorrentes debates na capital fluminense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação buscamos apresentar dados e informações que nos ajudassem a compreender a escassez de palhaças no circo itinerante de lona brasileiro e o crescimento do número de mulheres dedicadas a essa prática a partir das décadas de 1980 e 1990, com foco na produção cênica desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro. Com esse objetivo, foram descritas no primeiro capítulo algumas das características do modo de organização do trabalho e dos processos de formação/socialização/aprendizagem existentes no circo-família, bem como algumas das transformações por que passaram essas estruturas no sudeste brasileiro a partir dos anos 1950 – processos que estiveram ligados à fundação das primeiras escolas de circo no país, algumas décadas depois.

Essas instituições – destacadamente, a Academia Piolin de Artes Circenses e a Escola Nacional de Circo – foram criadas com o objetivo inicial de oferecer às novas gerações do circo-família a possibilidade da continuação de sua formação artística, em um momento histórico no qual as formas orais e coletivas de transmissão dos saberes circenses, praticadas ao longo de quase duzentos anos pelos grupos itinerantes brasileiros, estavam sendo interrompidas. Poucos jovens do circo-família, entretanto, tiveram condições de se matricular nas novas escolas, que foram frequentadas principalmente por sujeitos provenientes de outros contextos sociais, dentre os quais figuravam estudantes de teatro e de diferentes campos das artes.

Assim, no contato entre professores oriundos do circo-família e alunos provenientes de outros contextos sociais está a origem de grande parte dos novos sujeitos históricos que passaram a participar produção circense brasileira nas décadas finais do século XX. Esses artistas, por um lado, traziam reflexos de características existentes no circo itinerante de lona – já que sua formação fora conduzida por profissionais pertencentes às famílias circenses – e, por outro, desenvolveram traços próprios no que se refere à forma de organização do trabalho, de produção do espetáculo e de estruturação dos processos criativos.

A partir desse período ocorreu, portanto, uma diversificação do perfil dos sujeitos históricos envolvidos na produção da linguagem circense. Isso contribuiu também para a aceleração do processo de popularização do acesso aos conhecimentos específicos do circo, que até então se encontravam restritos ao compartilhamento dentro dos grupos familiares. Em raros casos os alunos egressos das escolas de circo se juntaram às formas itinerantes da produção circense,

tendo optado, na maior parte das vezes, pela fundação de grupos ou pelo trabalho autônomo; por outro lado, a partir dos conhecimentos adquiridos dentro das novas instituições de ensino muitos profissionais se tornaram formadores e passaram a compartilhar com outros jovens artistas suas experiências nesse campo.

Conforme procuramos demonstrar no segundo capítulo desta dissertação, esses novos sujeitos da produção circense brasileira estavam inseridos em um contexto histórico, social e cultural que favorecia o intercâmbio entre diferentes grupos, territórios e áreas artísticas, e no qual as restrições à participação feminina na palhaçaria perderam o sentido. Soma-se a isso o fato de que nessa época foram desenvolvidas no Rio de Janeiro algumas iniciativas que contribuíram para promover a circulação e a difusão de conhecimentos e práticas ligadas ao circo – ações que se demonstraram fundamentais para a formação de muitos dos principais artistas e grupos que hoje são considerados referências na produção circense carioca.

No mesmo período, a Escola Nacional de Circo atraiu ao Rio de Janeiro um grande número de estudantes e profissionais ligados às artes circenses e à palhaçaria. Novas interseções surgiram a partir do contato entre coletivos cariocas e artistas provenientes de diferentes territórios, como são os casos da passagem de Luiz Carlos Vasconcelos pela Intrépida Trupe e da influência de Pepe Nuñez sobre o trabalho do Teatro de Anônimo. Nas criações dos grupos que viveram essas interseções já era possível identificar a presença de algumas mulheres palhaças, ainda que nem sempre caracterizadas pelo uso do nariz vermelho.

No terceiro capítulo, buscamos descrever o perfil de três dos primeiros grupos cariocas parcial ou integralmente compostos por mulheres palhaças – Teatro de Anônimo, Grupo Off-Sina e As Marias da Graça – e referimo-nos também a Ana Luisa Cardoso, uma das primeiras palhaças a atuar de forma autônoma na cidade do Rio de Janeiro. Por meio da análise da experiência desses artistas foi possível identificar diferentes referências que influenciaram o trabalho de cada coletivo, o que aponta para a ocorrência de um processo de diversificação das linhas de pesquisa sobre a palhaçaria existentes no Rio de Janeiro, a partir da segunda metade da década de 1980.

Pudemos observar a incidência de três movimentos complementares, no que concerne a esse processo de diversificação: um, ligado à experiência de profissionais que se deslocaram para outros territórios em busca de novas referências para o desenvolvimento de suas pesquisas e, de retorno ao Brasil, tornaram-se multiplicadores dos conhecimentos vinculados àquelas

práticas; outro, relacionado à forma como os grupos cariocas constituídos entre a metade dos anos 1980 e o início da década seguinte incorporaram múltiplas influências e se consolidaram como novos formadores na área da palhaçaria, a partir de perspectivas próprias; e o terceiro, por fim, associado às ações de difusão e intercâmbio desenvolvidas pelos referidos grupos, que promoveram o contato entre profissionais com diferentes concepções a respeito da natureza do palhaço e fomentaram inúmeros debates acerca do tema.

Nessas confluências, e diante do contexto histórico, social e cultural em que ocorreu esse processo de diversificação, as correntes nas quais existiam restrições à participação feminina na palhaçaria parecem ter-se diluído, dando lugar a outras discussões. Não pretendemos, com isso, sugerir que os debates a respeito do tema tenham deixado de ocorrer; tornaram-se, ao contrário, muito presentes. Todavia, são mais comumente direcionados – pelo menos no contexto da produção contemporânea no Rio de Janeiro – a questões referentes a especificidades temáticas e estéticas, ou à dinâmica de inserção das produções no mercado de trabalho.

Com base nas informações apresentadas ao longo desta dissertação, é possível elaborar as seguintes considerações, referentes às duas perguntas que deram origem ao trabalho:

1) Quanto à escassez de palhaças no circo itinerante de lona brasileiro, com base no quadro descrito no primeiro capítulo conclui-se que, mais do que à lógica própria de organização dos grupos familiares circenses, o fato estava relacionado ao antagonismo existente entre as particularidades estéticas desse campo de atuação e os atributos que o imaginário social daquele período vinculava às mulheres. Percebemos, portanto, que não se tratava de uma restrição impositiva, mas de concepções que eram compartilhadas pelos diferentes sujeitos envolvidos na produção do espetáculo circense – incluindo-se as próprias mulheres – e refletiam valores historicamente construídos pela sociedade brasileira.

2) A respeito da abertura à participação feminina na palhaçaria no Brasil – e, mais especificamente, na cidade do Rio de Janeiro – conclui-se, com base nas informações apresentadas no segundo e no terceiro capítulo, que o processo foi iniciado na década de 1980

e ampliado ao longo da década seguinte. Esse percurso estaria, em sua origem, ligado aos seguintes fatores:

- a) A fundação das primeiras escolas de circo no Brasil, que promoveram a popularização do acesso a conhecimentos específicos das artes circenses que até então estavam restritos ao compartilhamento em âmbito familiar;
- b) A consequente diversificação do perfil dos sujeitos históricos que participaram da produção circense carioca nas duas últimas décadas do século XX e que possuíam, muitas vezes, ligações com o teatro e com outras áreas artísticas;
- c) O fato de que os grupos e artistas ligados à produção circense carioca a partir dos anos 1980 estavam inseridos num contexto histórico, social e cultural no qual as restrições à participação feminina na palhaçaria perderam o sentido;
- d) A diversificação das linhas de trabalho no campo da palhaçaria brasileira, que promoveu a difusão de uma grande multiplicidade de perspectivas sobre o tema, em meio às quais se diluíram as correntes que vinculavam essa prática exclusivamente à atuação masculina.

Embora a abertura à participação feminina na palhaçaria já se encontre atualmente em fase de consolidação no Brasil, entendemos que se faz necessário o desenvolvimento de novas pesquisas que venham a abordar aspectos desse processo que não puderam ser tratados nesta dissertação. Dentre eles, destacam-se questões ligadas à inserção desse segmento da produção no mercado de trabalho brasileiro e internacional, com destaque para a ação afirmativa promovida por festivais e eventos especificamente dedicados ao setor.

Outra possível discussão está ligada às especificidades de algumas linhas de pesquisa sobre o trabalho do palhaço – largamente difundidas no Brasil a partir da década de 1990 – que o abordam pela perspectiva de uma construção pessoal do ator. Nesse sentido, é defensável a ideia de que as relações de gênero na palhaçaria ganham novos significados a partir desses estudos, que contribuem para desestabilizar predefinições quanto à divisão sexual de papéis.

Por fim, frente à problematização das categorizações binárias de gênero, realizada por alguns teóricos contemporâneos – e à decorrente iniciativa de desconstrução de noções estáveis acerca do feminino – ocorre a emergência de outros potenciais debates, tanto no que se refere à função social e política da presença de mulheres na palhaçaria quanto ao questionamento da própria concepção de palhaçaria feminina.



Figura 25- Imagem de uma das configurações do elenco do grupo As Marias da Graça, estampada em cartão telefônico que circulou em 2001 na capital carioca, em homenagem ao aniversário de dez anos de fundação da companhia. A ação foi uma iniciativa do Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude.¹²⁵

¹²⁵ Imagem disponível em <http://cbtij.org.br/dia-mundial-teatro-para-infancia-e-juventude-lancamento-de-cartoes-telefonicos/>. Acesso em: 30 set. 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Katherine H.; KEENE, Michael L. *Women in the American Circus, 1880-1940*. Jefferson: Mc Farland & Company, 2012.

ALMEIDA, Jane Soares de. As gentis patrícias: identidades e imagens femininas na primeira metade do século XX (1920/1940). In: *Educar em Revista*. N. 48. Curitiba: Editora UFPR, 2013, p. 187-205.

BANDEIRA, Lourdes; MELO, Hildete Pereira. *Tempos e memórias: movimento feminista no Brasil*. Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2010.

BARTHOLO, Ruy. *Respeitável Público: os bastidores do fascinante mundo do circo*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; São Paulo: Elevação, 1999.

BEISIEGEL, Celso de Ruy Abreu. Educação e sociedade no Brasil após 1930. In: *História geral da civilização brasileira: O Brasil republicano, economia e cultura (1930/1964)*. T. III, v. 4. São Paulo: Difel, 1984, p. 381-407.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

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

BOMFIM, Beatriz. Numa grande festa de verão, a eterna alegria do Circo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1981. Caderno B, p. 1.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CASTRO, Alice Viveiros de; LIBAR, Márcio (organização e edição). *Primeiro Catálogo Carioca de Teatro de Rua e Circo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal das Culturas / Coordenação de Teatro de Rua e Circo, 2003.

CERASOLI Jr, Umberto. *O LUME no contexto do teatro de pesquisa do século XX*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CEZARD, Delphine. La figure féminine du clown: enjeux et représentations sociales. *Les Cahiers de l'Idiotie*, Paris (s.d.).

CHAUÍ, Marilena; NOGUEIRA, Marco Aurélio. O Pensamento Político e a Redemocratização do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, n. 71, p. 173-228, 2007.

CLOWNS OF AMERICA INTERNATIONAL. *20 Years of Laughter*. Nashville: Turner Publishing Company, 2006.

CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 25, p. 83-106, 2005

CYSNEIROS, Adriano Barreto. *Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto / Editora UNESP, 1997.

DUARTE, Ana Rita Fonteneles. Em guarda contra a repressão: as mulheres e os movimentos de resistência à ditadura na América Latina. *XXIV Simpósio Nacional de História*, São Leopoldo, 2007.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

GARCIA, Antolin. *O circo: a pitoresca turnê do circo Garcia através da África e países asiáticos*. São Paulo: DAG, 1976.

GONÇALVES, Andréa Lisly. *História & Gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GRUPO DE ESTUDO E PESQUISA DAS ARTES CIRCENSES - CIRCUS. *Panorama do Malabarismo no Brasil 2007-2008*. Relatório de Pesquisa. Campinas: FEF - UNICAMP, 2011.

JACQUES, Vanda. *O imaginário do circo: uma experiência chamada “A Cobra na Bacia”*. Monografia (Licenciatura). Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2008.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. *Da Graça ao Riso: contribuições de uma palhaça sobre a comicidade feminina*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

KASPER, Katia Maria. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

LIBAR, Márcio. *A Nobre Arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

LÍRIO, Alba (coordenação editorial). *Almanaque Off-Sina 21 anos – circo teatro de rua*. Rio de Janeiro: Márcio Lima Barbosa, 2009.

LOPES, Daniel; SILVA, Erminia. Entrevista Aberta. *Encontro Internacional de Palhaços – Anjos do Picadeiro: A alegria é a prova dos 11?*, Rio de Janeiro, 2012.

MACHADO, Sonia R. P. Um pouso para vôos ousados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1982. Caderno B, p. 5.

MERISIO, Paulo Ricardo. Teatro de Anônimo: elementos do circo-teatro tradicional na cena contemporânea. *Ouvirouver*, Uberlândia, n. 1, p. 7-26, 2005.

MILITELLO, Dirce Tangará. *Terceiro Sinal*. São Paulo: Mercury Produções Artísticas, 1984.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOSTAÇO, Edécio; CARLI, Thaís Antônio. No Limite do Teatro - A Criação Coletiva no Living Theater e no Asdrúbal Trouxe o Trombone. *V Jornada de Iniciação Científica - XIX Seminário de Iniciação Científica UDESC*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2009.

MUCCI, Isabella. *Circo Zanni e Linhas Aéreas*: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, Elaine Cristina Maia. *Comicidade feminina*: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

OTTO, Beatrice. *Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

PUC CETTI, Ricardo. O Riso em Três Tempos. *Revista do LUME*, Campinas, n. 1, p. 67-74, 1998.

RAME, Franca. *A mulher-palhaço, a bufa, a jogralesa*. In: FO, Dario; RAME, Franca: Manual mínimo do Ator. Tradução de Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. São Paulo: Senac, 2004.

RAMOS, Rosa Maria S. C. Medeiros. *Respeitável Público*: a Escola Nacional de Circo da Praça da Bandeira vem aí. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

RÉMY, Tristan. *Les clowns*. Paris: Bernard Grasset, 1945.

RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo?* As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

SAAVEDRA, Renata. *Mulheres Palhaças: a Poética e a Política da Comicidade Feminina*. Monografia (Graduação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. *Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SANTOS, Sarah Monteath dos. *Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, São Paulo, 2014.

SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

_____. O novo está em outro lugar. *Palco Giratório, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2011, pp.12-21.

_____. *Respeitável público...* O circo em cena. Erminia Silva, Luis Alberto de ABREU. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

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

SILVA, Erminia; NUNES, Marcia. *Revista DUX 10 ANOS*. Rio de Janeiro: Circo Dux (realização); Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Ministério da Cultura, Funarte, 2015.

SILVA, Erminia; SETTE CÂMARA, Rogério. *O Ensino de Arte circense no Brasil: breve histórico e algumas reflexões*. Disponível em: <<http://goo.gl/1VbDho>>. Acesso em: 30 set. 2015.

TAMAOKI, Verônica. *O fantasma do circo*. São Paulo: Massao Ohno/Robson Breviglieri, 2000.

TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

VARGENS, Meran. Duas palavras mágicas em cena: Intrépida Trupe. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, v. 13, n. 15, p. 151-164, 2010.

VÁRIOS COLABORADORES. *Acervo Circo Voador, 1982-1997*. Rio de Janeiro: Circo Voador, 2015.

VASCONCELOS, Luiz Carlos. O Riso da Terra: confluências. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, nº 4, 1999. Entrevista concedida a Beti Rabetti.

VIDAL, Adam Tommy Vasques. *História do Circo Voador – Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo (1982/1996)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PÁGINAS ELETRÔNICAS

ANJOS DO PICADEIRO. *História*. Disponível em:

<<http://www.anjosdopicadeiro.com.br/p/historia.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

ARAÚJO, Rogeria. Entrevista com Luiz Carlos Vasconcelos. *Jornal da Paraíba*, Campina Grande, 29 mai. 2001. Disponível em:

<http://acervo.jornaldaparaiba.com.br/anos/2001/05_Maio/29/Vida_e_Arte/arquivos/assets/basic-html/page3.html>. Acesso em: 30 set. 2015.

ARTE CINCO PRODUÇÕES ARTÍSTICAS. *Linha do Tempo: Palhaço Dudu*. Disponível em: <<http://www.artes5.com.br/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

AS MARIAS DA GRAÇA. *A história: 1991-2006*. Disponível em:

<<http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

AS MARIAS DA GRAÇA. *Currículos*. Disponível em:

<<http://www.asmariasdagraca.com.br/curriculos.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

AS MARIAS DA GRAÇA. *Esse Monte de Mulher Palhaça* – Festival Internacional de Comicidade Feminina. Disponível em:

<<http://www.essemontedemulherpalhaca.com.br/2013/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

AS MARIAS DA GRAÇA. *Esse Monte de Mulher Palhaça* – Festival Internacional de Comicidade Feminina (Rio de Janeiro - RJ). Disponível em:

<http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=2157:esse-monte-de-mulher-palhaca-festival-internacional-de-comicidade-feminina&catid=200:as-marias-da-graca&Itemid=519>. Acesso em: 30 set. 2015.

AS MARIAS DA GRAÇA. *Oficinas*. Disponível em:

<<http://www.asmariasdagraca.com.br/oficinas.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

AZEVEDO, Dodô. *Circensis*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/blog-do-dodo/platb/tag/circo-voador/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

BOMFIM, Beatriz. Numa grande festa de verão, a eterna alegria do Circo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1981. Disponível em:

<<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19811227&printsec=frontpage&hl=en>>. Acesso em: 30 set. 2015.

CASTRO, Alice Viveiros de. *Meninos eu vi!*. Disponível em:

<<http://culturadigital.br/setorialcirco/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

CENTRO CULTURAL PIOLLIN. *Histórico*. Disponível em:

<<http://www.piollin.org.br/p/historico.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

CENTRO CULTURAL PIOLLIN. *Quem Somos*. Disponível em:

<<http://www.piollin.org.br/p/quem-somos.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

CENTRO VIRTUAL DE ARTE ARGENTINO. *Biografía de “La Organización Negra”* (Buenos Aires, 1984-1993). Disponível em:
<http://cvaa.com.ar/03biografias/organizacion_negra_grupo.php>. Acesso em: 30 set. 2015.

CIA FRITA. *A Cia Frita*. Disponível em: <<http://ciafrita.blogspot.com.br/p/cia-frita.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

CIRCO VOADOR. *Acervo do Circo Voador 1982 – 1997*. Disponível em:
<http://issuu.com/acervocircovoador/docs/catalogo_acervo_cronologia_catalogo>. Acesso em: 30 set. 2015.

CIRCO VOADOR. *Cursos*. Disponível em: <<http://www.circovoador.com.br/#/cursos>>. Acesso em: 30 set. 2015.

COMPANHIA DO GESTO. *Dácio Lima (1952-2002)*. Disponível em:
<<http://companhiadogesto.com.br/sobre-a-companhia/dacio-lima/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

CRUZ, Alejandro. Las Gambas al Ajillo presentaron el libro que cuenta su historia. *La Nación*, Buenos Aires, 5 dez. 2001. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/356614-las-gambas-al-ajillo-presentaron-el-libro-que-cuenta-su-historia>>. Acesso em: 30 set. 2015.

CRUZ, Alejandro. Un clú de bellos claunes: El Clú del Claun en el recuerdo de cuatro de sus integrantes. *La Nación*, Buenos Aires, 29 ago. 2006. Disponível em:
<<http://www.lanacion.com.ar/835530-un-clu-de-bellos-claunes>>. Acesso em: 30 set. 2015.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES. *Escola Nacional de Circo*. Disponível em:
<<http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES; SILVA, Erminia. *Escola Nacional de Circo, um histórico*. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

GABIN, María José. *Gambas al ajillo*. Buenos Aires, 25 maio 2013. Disponível em: <<http://mariajosegabinatriz.blogspot.com.br/2013/05/gambas-al-ajillo-1986-1994.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

GENÉ, Hermán. *Curriculum*. Disponível em: <http://www.hernangene.com/wp-content/uploads/2014/05/curriculum_hernan_gene.pdf>. Acesso em: 30 set. 2015.

GENÉ, Hernán. *El Clú del Claun*. Disponível em: <<http://www.hernangene.com/actor/trabajos/el-clu-del-claun/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

GENÉ, Hernán. *Escuela de Payasos*. Disponível em: <<http://www.hernangene.com/actor/trabajos/escuela-de-payasos/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

GONZALES, Leni. Cuando la libertad habita en la nariz. *Clarín*, Buenos Aires, 31 maio 2012. Disponível em: <http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/libertad-habita-nariz_0_707329298.html>. Acesso em: 30 set. 2015.

GRUPO OFF-SINA. *ESLIPA* – Escola Livre de Palhaços. Disponível em: <<http://offsina.blogspot.com.br/p/eslipa.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

GRUPO OFF-SINA. *O Começo da História*. Disponível em: <<http://www.offsina.com.br/inicio.htm#link>>. Acesso em: 30 set. 2015.

HELENA, EMANUELA. *Breno Moroni, depoimento gravado em julho de 2012*. Disponível em: <<https://academiapiolin.wordpress.com/2012/07/31/breno-moroni-depoimento-gravado-em-julho-de-2012/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*: Marcos Leite. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/marcos-leite/dados-artisticos>>. Acesso em: 30 set. 2015.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural*: Asdrúbal Trouxe o Trombone. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo398708/asdrubal-trouxe-o-trombone>>. Acesso em: 30 set. 2015.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural*: Manhas e Manias. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399362/manhas-e-manias>>. Acesso em: 30 set. 2015.

IRMÃOS BROTHERS. *Conheça os Irmãos Brothers* - A Diretoria. Disponível em: <<http://www.irmaosbrothers.com.br/movies/movie.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

MACHADO, Sonia R. P. Um pouso para vôos ousados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1982. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19820115&printsec=frontpage&hl=en>>. Acesso em: 30 set. 2015.

O RISO DA TERRA. *Encontro de Palhaços*. Disponível em: <<http://www.tativitsic.com.br/risodaterra/encontro/encontro.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

O RISO DA TERRA. *Escola Piollin*. Disponível em: <<http://www.tativitsic.com.br/risodaterra/escola.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

O RISO DA TERRA. *Feira de Arte Popular*. Disponível em: <<http://www.tativitsic.com.br/risodaterra/feira/feira.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

O RISO DA TERRA. *Fórum do Riso*. Disponível em: <<http://www.tativitsic.com.br/risodaterra/forum/forum.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

O RISO DA TERRA. *Oficinas*. Disponível em: <<http://www.tativitsic.com.br/risodaterra/oficinas/oficinas.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

O RISO DA TERRA. *Organizadores*. Disponível em: <<http://www.tativitsic.com.br/risodaterra/organiza.htm>>. Acesso em: 30 set. 2015.

PETRIK, Tiago. *De Volta ao Verão de 1982*. Disponível em: <<http://www.rioetc.com.br/cronicas-cariocas/de-volta-ao-verao-de-1982/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

PIOLLIN GRUPO DE TEATRO. *Piollin*. Disponível em:

<<http://www.piollingrupodeteatro.com/piollin/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

SÃO PAULO TURISMO. *Anhembi: Sambódromo*. Disponível em:

<<http://www.anhembi.com.br/espaco/sambodromo/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO. *Mapa de Cultura:*

Teatro de Anônimo. Disponível em: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/teatro-de-anonimo>>. Acesso em: 30 set. 2015.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO; IDANÇA.NET.

Grupo Coringa. Disponível em: <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo_Coringa>. Acesso em: 30 set. 2015.

SECRETARIA MUNICIPAL DE ESPORTES, LAZER E RECREAÇÃO DA CIDADE DE SÃO PAULO. *Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho*. Disponível em:

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/esportes/estadio_pacaembu/historia/index.php?p=731>. Acesso em: 30 set. 2015.

SESC RJ; AS MARIAS DA GRAÇA. *Esse monte de mulher palhaça*: Programa do 1º Festival Internacional de Comicidade Feminina (19-25 set. 2005). Disponível em:

<<http://cbtij.org.br/2005-esse-monte-de-mulher-palhala-festival-internaiconal-de-comicidade-feminina/>>. Acesso em: 30 set. 2015.

SILVA, Erminia. *O ensino de Arte Circense no Brasil*: Breve histórico e algumas reflexões. Disponível em:

<http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3442:o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes&catid=189:erminia-silva&Itemid=510>. Acesso em: 30 set. 2015.

SILVA, Erminia; NUNES, Marcia. *Revista DUX 10 ANOS*. Disponível em:

<<http://www.circodux.com.br/wp-content/themes/SCRN/pdf/revista10.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2015.

SILVA, Michelle Silveira da. *1a Ação de Lançamento da Revista Palhaçaria Feminina - 3a Edição*. Disponível em: <<http://mulherespalhacas.blogspot.com.br/2015/05/1a-acao-de-lancamento-da-revista.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

SILVA, Michelle Silveira da. *Mulheres Palhaças*. Disponível em: <<http://mulherespalhacas.blogspot.com.br>>. Acesso em: 30 set. 2015.

SILVA, Michelle Silveira da. *Revista*. Disponível em: <<http://mulherespalhacas.blogspot.com.br/p/edicoes.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.

TEATRO DE ANÔNIMO. *Componentes*. Disponível em: <<http://www.teatrodeanonimo.com.br/componentes>>. Acesso em: 30 set. 2015.

TEATRO DE ANÔNIMO. *Espaços*. Disponível em: <<http://www.teatrodeanonimo.com.br/espacos>>. Acesso em: 30 set. 2015.

TEATRO DE ANÔNIMO. *Espetáculos*. Disponível em: <<http://www.teatrodeanonimo.com.br/espetaculos>>. Acesso em: 30 set. 2015.

TEATRO DE ANÔNIMO. *O Grupo*. Disponível em: <<http://www.teatrodeanonimo.com.br/grupo>>. Acesso em: 30 set. 2015.

TEATRO DE ANÔNIMO. *Perfil*: Shirley Britto. Disponível em: <<http://www.teatrodeanonimo.com.br/shirley-britto>>. Acesso em: 30 set. 2015.

TEATRO DO PEQUENO GESTO. *Folhetim 4*. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim4.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2015.

ANEXO A – ENTREVISTA COM VANDA JACQUES

Previamente à realização do encontro, foi enviado, a pedido da entrevistada, um conjunto de questões que serviriam como roteiro para a conversa. Seguem as perguntas elaboradas:

1. Como foi o seu primeiro contato com as artes circenses no Rio de Janeiro?
2. Nesse contexto, era comum a existência de mulheres palhaças?
3. Quem são as primeiras mulheres palhaças de quem você se recorda?
4. Como se deu o início de sua formação em técnica de palhaço?
5. Nesse contexto, havia alguma restrição à prática de palhaçaria por mulheres?
6. Quais são os elementos que, na sua opinião, podemos relacionar à difusão da prática de palhaçaria por mulheres no Rio de Janeiro, a partir da primeira metade da década de 1990?

A entrevista a seguir foi concedida no dia 10 de novembro de 2014, no Rio de Janeiro.

Vanda Jacques - As palhaças realmente são poucas antes da década de 80, que é mais ou menos a partir de quando eu tenho alguma referência. Eu vim para o Rio, me formei em Arquitetura em 80. A minha turma se formou 79, mas eu [...] acabei me formando sozinha no verão de 80, no início do ano. [...] E a partir daí, no último ano da faculdade, eu comecei a fazer capoeira na Educação Física do Fundão (refere-se à Cidade Universitária da UFRJ, localizada na Ilha do Fundão, na capital fluminense), como cadeira necessária, e me encantei com a capoeira, porque eu sempre fui muito moleca. Eu venho de uma família lá de Mato Grosso do Sul; meus pais são da região de Bonito, e minhas férias eram na fazenda, em cima de cavalo, ou na cidade, de bicicleta. Eu circulava Campo Grande de bicicleta, fazia aula do outro lado da cidade; minha avó morava no centro, então eu ia de bicicleta, passava pela [casa da] minha avó, ia à aula, voltava, subia em muro, fazia uma limpa nas mangas e goiabas do quintal do vizinho (risos). Então minha infância foi assim: banho de rio, muito movimento... muito lúdica. Éramos uma família de seis irmãos, com muitos primos [...]. Quando eu vim para o Rio, correr e nadar, para mim, era tranquilo; então eu fiquei me inscrevendo todos os semestres na faculdade, [...] eu acabei fazendo Educação Física durante o tempo todo que eu estudei no Fundão. E aí, no último período, eu podia escolher, e a capoeira me trouxe para um universo muito legal, que eu acho que é uma coisa que eu sempre procurei. Quando criança, eu estudei no Colégio Auxiliadora, e

depois no Dom Bosco; no Auxiliadora, eu fazia parte de um conjunto folclórico, gostava muito de música e de cantar, e no Dom Bosco, onde eu fiz o segundo grau, participei de algumas peças de teatro. Então essa comunicação com o público, para mim, era uma coisa... não digo natural, porque tem sempre um friozinho na barriga, mas uma coisa que sempre fez parte. [...] Aí, com a capoeira eu comecei essa coisa musical, com o movimento, ao vivo, interagindo com o outro, tocando instrumentos e fazendo parte de uma comunidade. Porque, se você é capoeirista, [...] você tem um espaço de interação bem aberto e trabalha muito essa coisa da inibição. Você entra para se defender, para mostrar que você pode bater, mas não vai bater... enfim, acho que a capoeira foi um grande suporte que eu tive, um grande instrumento na minha formação também. E, depois que eu me formei, eu comecei a fazer uns trabalhos de pesquisa. Naquela época, havia a Fundação Rio – que hoje é a Rio Arte – que estava nascendo, e era um órgão da Prefeitura que queria cadastrar as manifestações culturais do Rio. Era um trabalho feito nas RAs, que são as Regiões Administrativas – eu não sei se hoje funciona assim, mas na época, início dos anos 80, era assim. Então eu e o meu amigo Flávio Papi, que é um grande maquetista, fomos contratados para fazer determinadas regiões e para cadastrar, nessas regiões, quem eram os grupos fazedores de cultura, quais eram as festas que aconteciam, quais eram os locais, as quadras, os parques, e quais eram os expoentes: se havia algum artista entre quem morava por ali. A gente acabava chegando a essas informações e foi um negócio legal, que também me colocou numa perspectiva institucional, que eu não tinha. [...] E eu comecei também nessa época, logo depois que eu saí da faculdade, a fazer aulas com o Grupo Coringa, com a Graciela Figueroa, que fez a sua formação no Uruguai com umas bailarinas incríveis, já super cabeça aberta, que andaram lá por Montevideo, onde a Graciela morava. Depois, a Graciela foi para os Estados Unidos e teve uma formação da técnica de Martha Graham e Merce Cunningham; técnicas de movimento e de dança contemporânea que quebraram um pouco essa coisa do ballet clássico. Ela também participou da companhia da Twyla Tharp. A Twyla Tharp, não sei se você conhece, é uma grande coreógrafa americana que foi – ou é, não sei – diretora do Ballet de Nova Iorque e, na época em que a Graciela andou pelos Estados Unidos, a Twyla fazia um trabalho... foi ela que coreografou *Hair*, o filme. Então dali você vê que era uma dança muito acrobática; havia uns saltos, umas pegadas... um vinha e pulava em cima do outro, faziam segunda altura, giravam... Era uma coisa bem fora do padrão de dança que a gente conhecia. Porque aqui [no Rio de Janeiro], ou era dança espanhola, ou era sapateado, ou era balé clássico... Então, quando já formada, eu comecei a fazer aulas da Graciela e fiquei muito encantada. Eu sempre gostei muito de coisas assim, de risco. No Grupo Coringa, nos primeiros espetáculos de que eu participei, eu cuidava do fogo. A Graciela adorava trabalhar com tochas, e eu era a

responsável por isso – e, apesar de não ser uma bailarina, uma dançarina, eu dava conta do movimento e também tocava instrumentos. [...] E essa vivência também me abriu um espaço porque, nas aulas da Graciela, tinha o Chico Diaz, tinha a Regina Casé, tinha toda essa galera que hoje tem programas na Globo, que eram de teatro, na época, e tinham uma pegada teatral de movimento... todos eles sabem quem é a Graciela e quem é a Angel Vianna – porque quem trouxe a Graciela foi a Angel. Eu comecei também a fazer capoeira com o Mestre Lua, que é um mestre da Bahia, e dava aulas na Angel. Então, quando eu saí da faculdade e não tinha mais a capoeira da faculdade, que era mais voltada para a Educação Física, eu comecei a trabalhar a capoeira com o Lua. Só que ele trazia também coisas de Candomblé, de uns outros ritmos, e uma coisa mais teatral também. A gente fazia uns teatros, por exemplo: era Dia Internacional da Mulher, aí contratavam a gente para ir lá em Nova Iguaçu; a gente ia e fazia uma performance. E era uma cena previamente combinada, mas era necessária muita atenção, porque a gente jogava com as coisas que aconteciam ali, entendeu? Tinha um roteiro, mas não era uma cena completamente ensaiada. Então essa coisa de estar em cena com o público, do improvisado... a capoeira é *top* nesse tipo de formação. E essa interação cênica, [esse trabalho] de troca em cena, de perceber o outro, de jogar e depois passar a bola para o outro, isso também é um tipo de formação. Quando eu comecei a fazer personagens cômicos e personagens estranhos, isso tudo era uma bagagem que eu tinha, sabe? E aí, beleza, eu fiz parte do Grupo Coringa, mas antes, durante a faculdade, eu me encontrei com a Beth [Martins], que era uma amiga lá de Mato Grosso do Sul, de Campo Grande, que fez as mesmas escolas que eu fiz [...]. De repente, a gente se reencontrou aqui; ela estava fazendo Graciela Figueroa, e me chamou para fazer as aulas, então foi por aí que começou a minha relação com o Grupo Coringa, ainda antes de sair da faculdade: por intermédio da Beth. Nessa época a gente começou a trabalhar com a Graciela Figueroa e o Circo Voador se instalou no Arpoador, e o Grupo Coringa era um dos grupos que circulavam pelo Circo Voador. A gente começou, lá no Circo Voador, a conviver com muita gente: o Caetano [Veloso] fazia show, os Paralamas [do Sucesso] nasceram ali, a Blitz, formada por pessoas que eram do Asdrúbal [Trouxe o Trombone], como o Evandro [Mesquita]... A Patrícia [Travassos] também tinha um grupo de teatro... Cada um do Asdrúbal, que era o grupo que centralizava esse movimento do Circo Voador, tinha um grupo de alunos, uma oficina. Havia várias pessoas muito interessantes fazendo essas oficinas, e o Grupo Coringa também circulava por ali, fazia espetáculos, dava aulas e participava das noites de performances. E a capoeira do Mestre Camisa também – porque depois que o Lua voltou para a Bahia, eu continuei fazendo capoeira com o Mestre Camisa, que era uma capoeira mais para o regional, [...] não tinha tanto essa coisa teatral, de outros toques musicais, mas era super legal

também. Então a gente, lá no Circo Voador, convivia com grupos de poesia, do Chacal, por exemplo, que era o Nuvem Cigana, com o Grupo Manhas e Manias, do qual faziam parte o Márcio Trigo, o Mário [Dias Costa], a Débora Bloch, a Andréa Beltrão, o Chiquinho Diaz, que a gente já conhecia também... [...] A gente começou a conviver com tudo isso e, na época, o rock estava começando; não havia acontecido ainda o primeiro Rock in Rio, então era tudo meio manufaturado... As pessoas que faziam a luz estavam aprendendo a fazer, não havia grandes companhias de iluminação, mas ali foi o núcleo de criação de muitos grupos e de muitas empresas. Essa efervescência foi um negócio muito legal, porque colocou a gente numa mistura de linguagens... a Beth, por exemplo, depois que o Circo Voador saiu do Arpoador, [...] foi para o Maranhão com o Circo Voador. E lá, ela fazia performances no trapézio com as poesias do Chacal, sabe? Aconteciam umas trocas assim... [...] As pessoas saíam para comer, para beber, tinham as ideias e no dia seguinte colocavam em cena. Então o Circo Voador é um útero gestor, gerador de grande parte da cultura da década de 80 e até hoje. Depois, quando o Circo Voador foi para a Lapa, a Graciela já não estava mais. A Debinha [Débora] Colker dançava com a Graciela junto com a gente, e nós ficamos amigos da Debinha, aprofundamos essa amizade que já vinha do Grupo Coringa e começamos a fazer uns trabalhos teatrais com o Hamilton Vaz Pereira, que era um dos integrantes do Asdrúbal e por vezes dirigia o grupo também. Eu e a Beth fizemos dois espetáculos com a direção do Hamilton, acho que lá por 82, 83, nos quais a gente trabalhou com o Chico Diaz, a Patrícia Pilar, o Diogo Vilela, a Lena Brito, que também já era do Grupo Coringa... [...] Com isso, fomos conhecendo os locais, e conseguíamos instalar as coisas, porque eu tinha uma visão técnica também. Lá no [Teatro] Villa-Lobos, por exemplo, onde fizemos essas duas peças com o Hamilton, a gente colocou um trapézio em cada lado da rampa de entrada da plateia. Eu tinha essa facilidade de falar: “Não, aqui aguenta... com certeza isso aqui aguenta”, e fazia as montagens também. Então, quando a Escola [Nacional] de Circo chegou no Rio... Ah, não, vou voltar um pouquinho ainda. Você falou sobre a Escola Piolin (refere-se à Academia Piolin de Artes Circenses), não é? Eu, ainda na faculdade, e nesses primeiros anos da década de 80, às vezes ia para o Mato Grosso do Sul com a Beth, e a gente parava na casa da tia Sofia, que era uma tia dela e morava lá em São Paulo, perto da Escola Piolin. Então a gente ia fazer aula na Escola, ficava uma semana lá. Fizemos aulas com o Roger [Avanzi], que é o Palhaço Picolino, fizemos aulas com o Mestre Savala que era primo do Palhaço Carequinha e era acrobata... Com o Roger a gente fazia trapézio e, com o Mestre Savala, acrobacia. De lá a gente ia para Campo Grande, ficava com as famílias, voltava, parava de novo em São Paulo, fazia mais um pouquinho. Assim a gente encontrou a Malu, que depois assumiu o nome Malu Morenah, o Breno Moroni – o Breno era de teatro mas começou a fazer

escola de circo também, na Piolin, e viajou pela Inglaterra, visitando escolas por lá – , o Luigi [Luiz] Ramalho, o Fernando [Cattony]. Eles eram um grupo, cria do Abracadabra; vieram de São Paulo para o Rio com o nome Abracadabra e deram oficinas aqui; oficinas de ator dublê. Então, nessas oficinas do Breno, a gente aprendeu a fazer umas quedas sem se machucar, por cima de umas caixas de papelão fechadas; você caía e elas desmoronavam com o seu peso, mas era um desmoronamento que não batia no chão. A gente aprendeu a fazer jaqueta que pegava fogo, aprendeu a rolar escada... a cada dia a gente aprendia uma maluquice. Mas já ia estofado para rolar escada, já ia com roupa de algodão meio molhada e levava cobertor para poder aprender a apagar o fogo. Era muito legal o jeito que o Breno e os meninos ensinavam... Porque, por exemplo, quando a gente foi trabalhar fogo, começamos com uma roda, vimos quem estava de carro, quem poderia ser o copiloto, caso alguém se machucasse, para onde a gente ia levar... Mapeando os riscos. Foi um curso muito legal, que também deu uma outra visão. [...] A gente foi pegando essas manhas, também, e eu já tinha um pouquinho da técnica de fazer tocha, então para mim era uma continuidade dessa construção e dessa formação diversificada, teatral e de movimento. Nesse processo todo eu fui me especializando um pouco mais com a coisa acrobática. Aí em 1986 tinha a Copa do Mundo no México e o Circo Voador inventou uma história de irmos para o México levando a cultura brasileira: uma missão cultural do Brasil no México. E a gente foi! [...] O Fernando Neder havia ido para o Nordeste junto com a Felicity [Simpson], que era uma inglesa, e lá eles encontraram o Hector Fábio Cobo Plata e fizeram um trio chamado Intrépida Trupe Internacional. Quando o Circo Voador estava no Maranhão e surgiu essa ideia de ir para o México, o Maurício Sette, que era do Circo Voador, falou com o Dalmo Cordeiro, que era um dos meninos que faziam escola de circo, já aqui no Rio: "Dalmo, arruma aí um grupo para a gente levar para o México, um grupo de circo". A Beth estava também nessa viagem do Maranhão com o Circo Voador, e falou: "Beleza! Vamos fazer juntos isso". E aí começaram a nos chamar. Eu tinha perdido o meu irmão mais velho nessa época. A Beth me ligou e falou: "Vandinha, vamos com a gente!"; e eu: "Cara, não sei se vai dar..."; ela [insistiu]: "Não, vamos, vai ser legal!"... eu acabei indo. O Fernando Neder veio também; a Felicity e o Hector – o Hector era colombiano – acabaram não podendo ir [...]. E a primeira turma da Escola [Nacional] de Circo estava se formando naquela época, então uma galera foi. Nós nos juntamos, começamos a ensaiar e fomos para o México. Eu fui no primeiro voo, que era um Hércules – um avião de carga –, levando toda a maquinaria, todo o material de luz e som que a equipe ia usar lá no México. Foi toda a carga e foi uma galera! Quando a gente chegou no aeroporto o piloto, o tenente, disse: "Vocês estão malucos! Isso não é possível...". A gente foi com jeitinho, conversando, e acabou indo todo mundo. A barriga do Hércules era

redonda, os contêineres de carga quase ocupavam o espaço inteiro; havia os bancos laterais e havia um espaço em cima da porta – que era uma rampa de acesso para o material, porque é um avião de carga... A gente abria os colchonetes que eram usados para acrobacia em cima da porta do avião, da porta de carga, e usava os bancos laterais, também, para circular e dormir. E a gente foi, assim, na maior aventura! Eu e a Beth fomos como Intrépida Trupe, mas fomos também como Manhas e Manias; no Manhas e Manias algumas pessoas não podiam ir, tinham compromisso aqui, e a gente acabou indo. E foi muito legal; lá estavam o Trio Elétrico, o Alceu Valença, a capoeira do Grupo Camisa, o Chacal com a Nuvem Cigana, o Gringo Cardia, fazendo a arte, o Luiz Zerbini, também, [...] e toda galera do Asdrúbal, o Perfeito Fortuna... Estava o Jorginho de Carvalho, que já era um expoente na iluminação, no Circo Voador, e se tornou um grande mestre – já era um mestre ali, mas é cada vez melhor o trabalho dele como iluminador. Então foi a maior galera. Eu nem me lembro quantos éramos, mas éramos muitos. E depois se juntaram a nós lá no México, vindas de Varig (refere-se a uma extinta companhia aérea brasileira), várias outras pessoas. Foi muito legal essa vivência lá, porque era todo mundo no mesmo hotel, eram brincadeiras diárias... foi um negócio muito legal e que aproximou também os integrantes que haviam ido como Intrépida Trupe. E aí a gente largou o Internacional – porque Intrépida Trupe Internacional eram a Felicity, inglesa, o Hector, colombiano, e o Fernando, brasileiro. Então pensamos: "Intrépida Trupe!". Fechamos esse nome, mais conciso, e foi criada assim a Intrépida Trupe. Na volta do México a gente continuou; o Circo Voador estava já na Lapa e a gente continuou fazendo ensaios lá, à tarde, [...] e antes dos shows de música a gente fazia as nossas apresentações, abrindo a noite, esquentando público. E era legal porque a gente ensaiava ali mesmo, apresentava ali e sentia do público o que era legal e o que não era, e assim foi nascendo a Intrépida Trupe. A gente diz que a gente nasceu no México. E aí quando foi... isso era época da Copa do Mundo, e quando foi outubro desse mesmo ano, 86, a gente fez uma apresentação na Praça da Apoteose, no Sambódromo, e lá a gente encontrou um trio de palhaços, que eram o Luiz Carlos Vasconcelos, o Dudu Andrade e o Geraldin Miranda. O Xuxu, o Luiz Carlos, já tinha uma Escola Piollin na Paraíba, que foi a primeira escola de circo do Brasil, eu acho; acho que foi anterior à de São Paulo. E ainda existe essa escola lá. O Piro-Piro [Geraldin Miranda] e o Xuxu já eram *partners* na Escola Piollin da Paraíba; o Luiz Carlos veio para o Rio e o Geraldin Miranda também. O Geraldinho, no filme da Intrépida (refere-se ao documentário *Será Que o Tempo Realmente Passa?*, dirigido por Roberto Berliner e Beth Martins), diz: "Eu vim para a Escola [Nacional] de Circo? Não, na verdade eu vim para o *Rock in Rio!*" (risos). O filme da Intrépida é legal você ver, tem muita história lá. Então esse trio de palhaços entrou para a Intrépida; a gente os acolheu e eles ficaram.

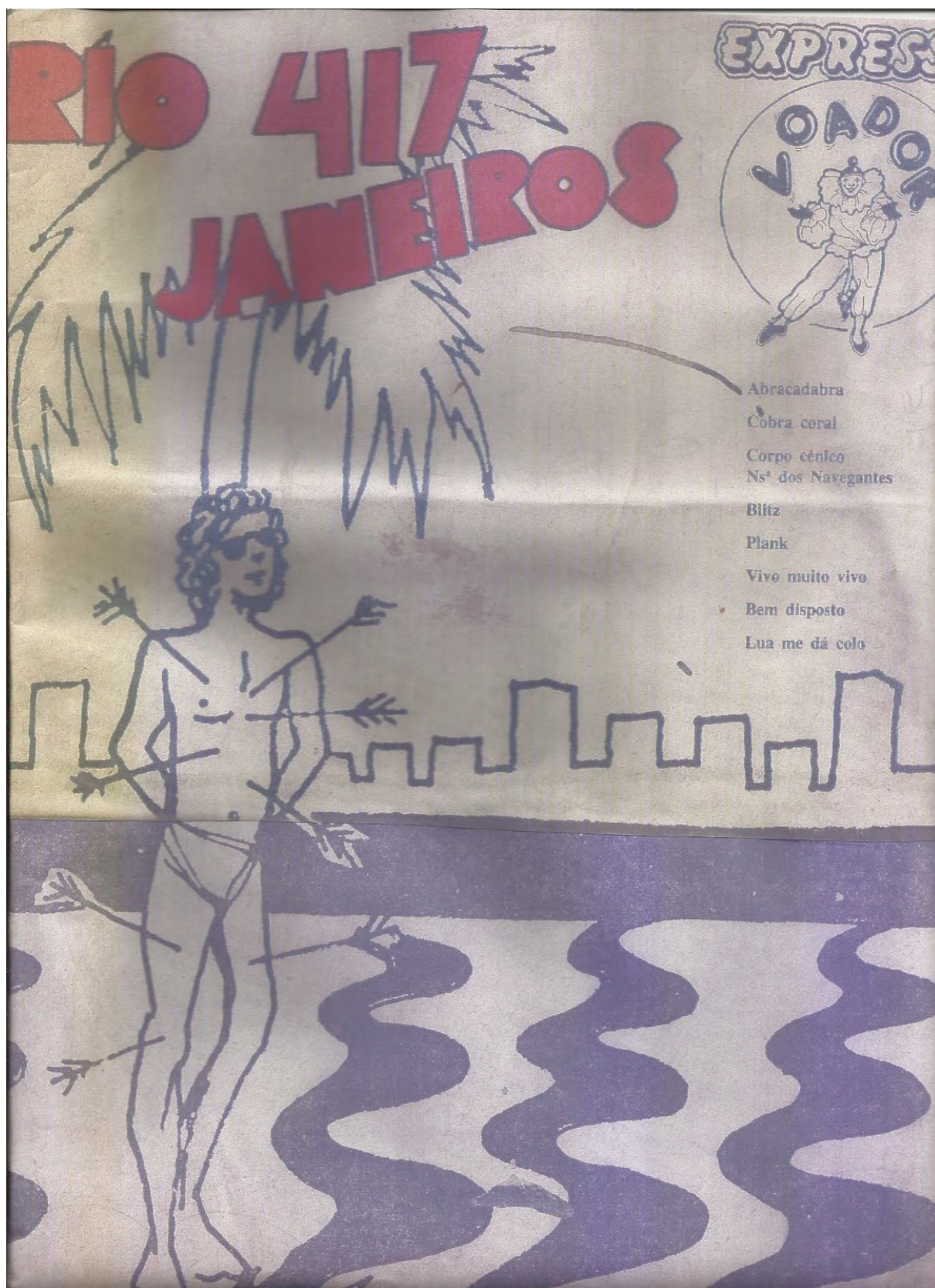
Foi muito legal, porque antes a gente tinha um trio de palhaços também, que eram os mesmos acrobatas... eram o Alberto Magalhães, o Dalmo Cordeiro e o Fernando Neder, que já tinham ido para o México, já estavam desde o início da formação do grupo. Eles faziam palhaço muito bem, mas quando entrou esse trio de palhaços eles perderam um pouco o espaço... mas aí começamos um trabalho mais acrobático com eles, começamos a criar outros números mais teatrais, também. O Alberto sempre foi um grande parceiro e a gente fazia tudo, desde os adereços. O Dudu é um desenhista industrial e bonequeiro maravilhoso, fez um King Kong de perna de pau, um macacão que todo mundo adorava. Éramos esse grupo – que era bastante gente, acho que eram umas doze pessoas, contando com os palhaços – e aí a gente começou a aparecer. Quando a Alice foi convidada para dirigir o Prêmio Mambembe, acho que foi em 87...

Amanda Dias Leite – A Alice Viveiros [de Castro]?

Vanda Jacques – É. A Alice já foi vedete de musical e depois trabalhou por muitos anos na Funarte, também. Ela é uma apaixonada por circo, e fazia a ponte com a gente... Porque até essa época, os professores da Escola [Nacional] de Circo não gostavam muito de nós. Eles achavam que a Intrépida Trupe ia lá roubar truques... Então quando nós, em 89, fomos para o *Cirque de Demain* – um festival, na França – chamamos o Luiz Olimecha para dirigir o nosso número. Ele era o diretor da Escola, e a gente começou a se aproximar. Depois, houve uma prova no Circo Espacial para filhos de circenses que ainda não tinham a documentação profissional e para outros [artistas] que também já trabalhavam com isso e que não tinham. A gente entrou para fazer essa prova também. Os professores da Escola eram os jurados; eles se encantaram com trabalho da gente, e isso nos aproximou muito [...]. A gente fez reciclagem lá e teve uma acolhida diferente, depois disso. E eles, claro, nos capacitaram como profissionais. Mas eu estava falando uma coisa, antes... Ah, sim: com a entrada dos palhaços na Intrépida, o Luiz Carlos começou me botar pilha para eu fazer uma vovó, porque eu sempre quis... [...] Eu falava: "Eu posso entrar para fazer o *Abelhinha*, ou para fazer *A Luta*" (refere-se a duas reprises cômicas). E eu comecei a entrar... Na luta, [reproduz uma parte do diálogo presente na esquete, em que dois personagens discutem após uma briga e o mais fraco sai de cena em busca da proteção de sua mãe] eu entrava de velhinha, com uma bengala, saía dando pancadas, defendendo o filho, e acabava apanhando também. Então, quando você pergunta se eu tive dificuldades (refere-se à questão número 5 do roteiro reproduzido no início desta transcrição), eu acho que, por acaso, não. Bem por acaso mesmo, porque... eu... Ah, não sei... Eu fazia acrobacias junto com os meninos, eu era volante do grupo junto com o Paulinho Diaz. Quase todo mundo era volante. Os meninos eram pequenos também. Tanto que, na Escola [Nacional de Circo], o [Luiz] Olimecha não queria que eles fizessem adágio. Quando a gente fundou a

Intrépida, eles começaram a fazer adágio comigo... então foi uma coisa que nós criamos juntos, todo mundo, mesmo. Não tinha um diretor; era uma grande família. Eu falo na minha monografia que essa vivência na Intrépida, para mim, foi um resgate da infância; sempre foi um trabalho de muita aventura, de coletivos, de brincadeiras e de coisas de risco. [...] Foi uma criação coletiva, ninguém era empregado de ninguém. E era muito prazeroso, tudo. [...] Em 88 a gente fez o primeiro espetáculo em teatro, no Teatro Ipanema, com a direção coreográfica da Graciela Figueroa e com a direção de arte do Gringo Cardia. Então o Gringo deu para a Intrépida essa cara *pop*, contemporânea, colorida... [...] Na época, [além de Vanda Jacques e Beth Martins] havia a Dani Lima, o Alberto Magalhães, o Dalmo Cordeiro, o Renato Coelho, o Paulinho Diaz [...], havia os três palhaços – o Dudu [Eduardo Andrade], o Xuxu [Luiz Carlos Vasconcelos] e o Piro-Piro [Geraldin Miranda] – e havia o Hector [Fabio Cobo Plata] e a Felicity [Simpson], e ainda o Ricardo Camillo e a Cláudia Gouda. Eles eram uma dupla, também formada pela Escola Nacional [...]. No espetáculo do Ipanema eu fazia a vovó. Era a história da Intrépida Trupe, que era uma família; os pais saíam e as crianças ficavam em casa com a avó. E, quando os pais saíam, tudo na casa crescia, porque era a visão das crianças [descreve trechos do espetáculo]. Todos os meus personagens dentro da Intrépida eram meio teatrais, também. Aliás, a linguagem da Intrépida é assim. Não é a trapezista no trapézio, a acrobata aérea na lira. Há uma história, [...] há uma ligação entre os planos do espaço cênico e entre os personagens. [...] Não é uma coisa demonstrativa, pura e simples... A gente sempre gostou desse trabalho mais teatral. Eu acho que foi isso que encantou, e consagrou a Intrépida na mídia. Hoje em dia, se você fala em circo carioca... se alguém vir um tecido, sabe, vai dizer: "Ah! É a Intrépida Trupe!"... [...] Ficou uma marca muito forte, e acho que é por conta disso: porque trata de uma coisa muito arquetípica, dentro dos personagens. Há os monstros, também, que a gente sempre gostou de ter... o Godzilla, o King Kong, os macacos... E o Gringo também botava muito essa pilha, de personalizar os acrobatas. Eu me lembro numa passagem em que a gente estava construindo um número de casais; cada casal tinha uma sequência e depois a gente ia juntar essas sequências e fazer uma cena. A gente fez a cena, que começava com os casais, cada um tinha uma coreografia, um duo, e depois juntava todo mundo; havia trabalhos de trios, de quartetos, e a coisa ia crescendo. E aí quando o Gringo veio fazer o figurino para esse número, ele colocou todo mundo de marinheiro, de marinheiro homem. Então virou [...] uma coisa de casal homem-mulher, só que com todo mundo vestido de homem. E isso também era uma brincadeira... Para mim, a coisa da palhaça nasceu no meio disso tudo. A primeira palhaça que eu fiz foi a vovó, por conta de uma pilha que o Luiz Carlos me botou: "Uma velhinha ia ficar muito legal!". Então o Dalmo roubou a roupa da avó dele e me deu (risos) e aí eu comecei

a fazer a vovó. Mas, pensando bem, eu sempre gostei dessa coisa de experimentar outros mundos, outros universos, outros personagens. Eu adoro fazer personagens masculinos, e meio monstros também, e bichos... eu fazia um macaco... eu passei anos fazendo um macaco, e eu adorava, porque era uma coisa meio de brincar... [...] Dependendo do que fosse necessário no roteiro do espetáculo, eu sempre me colocava à disposição para fazer, por exemplo, um maestro ou uma espanhola maluca que cuspia fogo... [...] Então, na verdade, eu sempre gostei da coisa excêntrica, sempre tive essa tendência. [...] Eu acho que o meu personagem mais interessante talvez seja essa coreógrafa maluca que nasceu um pouco depois, nos anos 90, eu acho, que é a Herotilde Hernandez. Eu sempre, na minha infância, escutei muito espanhol, porque Mato Grosso é divisa com Bolívia, Paraguai, e também acho que, por conta disso, as minhas primas que estudavam aqui no Rio nos anos 60, 70, traziam músicas da Eydie Gormé... *Sabor a Mi, La Barca*... Eu sempre ouvi muito isso quando criança, e gostava daquela melodia do espanhol. Quando a gente foi para o México, também, eu aprendi umas outras palavras. Depois, em Portugal, eu achei umas fitas cassetes da Celia Cruz e comecei a ouvir muito aquilo. É uma cantora cubana, que cantava os personagens de Cuba, as ervas que eram boas para a saúde, cantava as cidades... e com aquilo ali eu fui aprendendo um pouco mais espanhol, e comecei a ver algumas palavras [...] que tinham uma sonoridade diferente. Eu achava muito legal, sabe, por exemplo: *democracia* (em espanhol, pronuncia-se com ênfase no primeiro a), *atmósfera*... [improvisa alguns trechos]... umas coisas malucas que, quando eu captava e falava, as pessoas achavam muito engraçado. Aí eu fui colecionando esse negócio. Um belo dia, acho que caíram de paraquedas uns figurinos de bailarinas na mão da Valéria, que era nossa sócia na época, e a gente resolveu fazer a Herotilde, uma louca espanhola. Compramos uma peruca de franja, botamos uma pinta... e as meninas da companhia dela (refere-se à personagem), que ela adorava, eram os meninos – que se odiavam, como toda aquela coisa de balé, não é? Tem uma disputa muito grande, mas só que ninguém fala disso... e é tudo por debaixo dos panos, mas existe uma coisa muito acirrada que chega a ser cômica. Então a Herotilde... [...] ela se acha, assim, *A* coreógrafa. E, para ela, as meninas da companhia dela são o máximo. Só que as meninas vivem se estapeando por trás dela, entendeu, mas ela não vê nada disso... Então ela é aquela louca, sonhadora... [improvisa um trecho e descreve a cena, que pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=VTxS-l8ErDs>] (risos).

ANEXO B – PÁGINAS DO *EXPRESSO VOADOR*

CHOQUE que gera a beleza, **BLONDIE** é uma performance inspirada na intensa colisão de imagens e sons que faz a imaginação aguçada pelos meios de comunicação deslizar em instantâneas colagens. Meninas e meninos com suas mãos de gás e sangue transformam vários objetos em aparelhos repentinos criando um belo e estranho flipperama com rolos de papel fosforescente, televisores e aspirador de pó, sacos de lixo e contact, restos de boneca.

Choque que gera beleza. Uma mulher seminua anda pela cidade em trapos; na TV, o noticiário mostra uma cidade bombardeada, uma música toca no rádio e liga a menina em trapos e a cidade bombardeada na cabeça de uma mulher que costura na sua Singer e emociona-se com a visão, acabando por derramar tinta em toda roupa costurada. Choque que gera beleza. **BLONDIE** é uma performance saída desse barato típico das enormes megalópolis cheias de contrastes de cor e de gente cercada por aparelhagens. **BLONDIE** é uma rapsódia sobre o eterno debut apocalíptico das metrópolis. **BLONDIE** é a cor da bomba mais atômica. Performance inspirada numa mulher. **BLONDIE** esses dias no **CIRCO VOADOR**. (FAUSTO FAWCETT)

A ingerência desse borralho gostaria de lembrar que criação não é apenas um passatempo inconsequente. Daí, entences, pede pra quem tem caraminholas embaixo dos cabelos, ou seja, propostas de números, performances, concepção de espetáculo, algo assim

O Luis Fernando Guimarães solicita que as pessoas que não estão fazendo os cursos, mesmo tendo passe livre dentro do Circo, que durante as aulas dele, procurem ir à luta de barquinho, ou, então, se banhem nas plácidas águas do Arpoador, o que também é uma boa. A concentração bate palmas.

Patrícia Travassos, o colosso, me dizendo no bem bom do Arpoador que "o Manhas & Manias e o Abracadabra deviam ser os mestres de cerimônias do Voador. Eles têm o tom exato da função de palco e picadeiro. Deviam, enfim, se apresentar e apresentar todos os dias". Nada como as boas sugestões devidamente acolhidas. Talvez assim o Corpo do Circo imitasse o dessa mulher em devidas proporções.

A Ruth Meseck que cuida como uma fada madrinha da divulgação do Circo Voador pede encarecidamente aos grupos que forem se apresentar nesse espaço com vista para o mar para mandar material de texto e fotos sobre o espetáculo em questão. O telefone é 2-526928 (SNT) ou 2-956486. Zele pelo trânsito das informações corretas. A gerência agradece.



MANHAS & MANIAS fez abrir o tempo nesse último fim de semana. Apresentando inutilidades harmoniosas, valsas pândegas e números audezes, o legendário **MANHAS** já se prepara para incursões na orla do imponderável. Esse grupo merece ganhar a Marmota de Neon no Festival de Bluemantal. Ou três Bororós Argentinos no Congresso de Indianópolis. No mínimo, um esquimó salgado de consolação. Ou um velho barreiro inteiro lá naquele paradeiro.



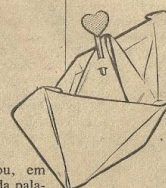
ABRACADABRA arrasou, em todos os milhares de sentidos da palavra, de terça a quinta, na noturna do Voador. Seu número "Acorrentados pelo Circo" foi deslumbrante. Malu e Breno, malabarizando em cima de caixas de vidro, à luz de velas e taças de champagne, mostraram que eles têm jogo para qualquer cabaré. Rolava nos bastidores que não eram eles em cena e sim, dublês idênticos. Já nos camarins, ouvia-se que eles são únicos e insubstituíveis.

HOJE, dia 3 de fevereiro, enquanto essa edição é fechada, o coração do **CIRCO VOADOR** já bate nos céus do Arpoador, emitindo pulsações pirilampas às naves que por aí circulam. Axé, Embaixadores de outras galáxias!

A direção do Circo Voador avisa aos navegantes dessa Arca que ainda não liberou. Por isso, bandeira vermelha no topo do mastro.

EXPRESSO VOADOR nº 4
Edição **NUVEM CIGANA**
Editores: **Chacal, Cafí, Dionísio, Rogerinho.**

sem açúcar com afelo



leva um pedaço
o doce do sal
guarde um beijo
natural
sobrenatural
deixa a ciranda
do teu sorriso
que estou perdido
na ilha
cantando na chuva
cego do teu olhar
sozinho de você