



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**“CADÊ O CIRCO?”, “CADÊ OS PALHAÇOS?”: AS ALTERAÇÕES DO
CIRCO POPULAR AO CIRCO EXPANDIDO A PARTIR DA RELAÇÃO
COM O ESPECTADOR**

ROBSON SILVA SANTOS

Salvador - Bahia

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**“CADÊ O CIRCO?”, “CADÊ OS PALHAÇOS?”: AS ALTERAÇÕES DO
CIRCO POPULAR AO CIRCO EXPANDIDO A PARTIR DA RELAÇÃO
COM O ESPECTADOR**

ROBSON SILVA SANTOS

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profª. Drª. Deolinda Catarina França de Vilhena.

Salvador - Bahia

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santos, Robson Silva
"Cadê o circo?", "cadê os
palhaços": as alterações do circo popular ao circo
expandido a partir da relação com o espectador /
Robson Silva Santos. -- Salvador, 2025.
186 f. : il

Orientadora: Deolinda Catarina França de Vilhena.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia,
Escola de Teatro, 2025.

1. Circo brasileiro. 2. Circo popular. 3. Circo
expandido. 4. Relação artista -espectador. 5. Estética
circense. I. Vilhena, Deolinda Catarina França de. II.
Título.

CDD 792



TERMO DE APROVAÇÃO

Robson Silva Santos

"As Alterações da Estética ao Funcionamento do Circo Moderno ao Circo Contemporâneo do Ponto de Vista da Relação com o Espectador"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 15 de outubro de 2025.

Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente

gov.br DEOLINDA CATARINA FRANCA DE VILHENA
DATA: 19/10/2025 21:23:23-0300
Verifique em <https://validar.jti.gov.br>

Profª. Drª. Deolinda Catarina Franca de Vilhena (Orientadora)

Documento assinado digitalmente

gov.br FÁBIO DAL GALLO
DATA: 20/10/2025 19:13:09-0300
Verifique em <https://validar.jti.gov.br>

Prof. Dr. Fabio Dal Gallo (PPGAC/UFBA)

Documento assinado digitalmente

gov.br REGINALDO CARVALHO DA SILVA
DATA: 28/10/2025 11:14:35-0300
Verifique em <https://validar.jti.gov.br>

Prof. Dr. Reginaldo Carvalho da Silva (UNEB)

Aos encontros com sorrisos.

A meu pai, fundação da minha casa.

A meus irmãos, pilares da minha casa.

E a minha mãe (*in memoriam*) que me ensinou que é melhor ser bom que ser esperto.

Agradeço a Ana Brandão (a benzinha), pelo apoio e companheirismo
desde a primeira ideia de tentar o mestrado.

Agradeço aos Fabios, as Cris, as Samys, aos Ticos, aos Thiagos (com e sem “h”), as Naiaras, aos Fernandos, as Julietas, aos Pablos, aos Dodôs, as Ritas, aos Fafas, aos Binhos, aos Britos, aos Gordos, as Fernandas, as Nirlyns, aos Andrés, aos Clóvis, as Marys, as Maíras, as Fabianas, as Marinas, aos Iuris e aos Yuris, aos Jessés, aos Eudes, e tantos outros amigos e amigas que tornam a vida mais leve.

Agradeço a Anselmo Serrat (*in memoriam*) por ter criado e mantido por décadas a escola onde descobriria a vida circense.

Agradeço ao Circo Picolino e todos aqueles que fizeram, fazem e farão parte de sua história.

Agradeço a Bel Toledo, Junior Perim e Fernanda Vidigal por terem me acolhido e aberto “mil portas” quando ainda iniciava meu caminho nas trilhas do circo.

Agradeço a Lu, a Adelly, a Alexis e a Bea pelas entrevistas tão prontamente aceitas e tão generosamente cedidas.

Agradeço a meus tantos e tantos amigos do circo que me suavizam a jornada e reduzem minha sisudez.

Agradeço aos mestres, aqueles aos quais ainda posso me curvar e aqueles aos quais só nos vemos nos sorrisos.

RESUMO

Esta dissertação investiga as transformações do circo brasileiro contemporâneo, partindo da hipótese de que a relação entre artista e espectador é um eixo fundamental que estrutura as diferentes lógicas de produção. Argumenta-se que o campo circense no Brasil se organiza em dois ecossistemas distintos e complementares: o Circo Popular, herdeiro direto do circo moderno, e o Circo Expandido, surgido nas últimas décadas. O Circo Popular, cujo modelo de negócio se baseia na bilheteria, orienta-se pelo objetivo de "agradar" a um público amplo e heterogêneo, o que resulta em uma estética que visa o amplo acesso, pautada no espetacular e no grotesco, e em uma estrutura móvel. Em contrapartida, o Circo Expandido, sustentado majoritariamente por editais e políticas de fomento, é protagonizado por artistas com outro perfil sociocultural que expandem o objetivo de "agradar" pela busca de "se conectar" a um público segmentado. Essa busca resulta em uma poética da singularidade, alinhada à arte contemporânea, que valoriza a pesquisa de linguagem, a hibridização e a autoria. Com base em revisão bibliográfica e entrevistas com artistas, a pesquisa demonstra como a relação com o público se relaciona não apenas com as escolhas estéticas, mas também com os modelos de financiamento, com o perfil dos artistas e com as dinâmicas de formação, revelando que as tensões e os desafios do circo atual refletem a coexistência desses dois complexos e coerentes sistemas.

Palavras-chaves: circo brasileiro; circo popular; circo expandido; relação artista-espectador; estética circense

ABSTRACT

This dissertation investigates the transformations of contemporary Brazilian circus, positing that the relationship between the artist and the audience serves as a fundamental axis structuring different logics of production. It is argued that the circus field in Brazil is organized into two distinct and complementary ecosystems: the Popular Circus (Circo Popular), heir to the modern circus, and the Expanded Circus (Circo Expandido), which has emerged in recent decades. The Popular Circus, whose business model is based on box office revenue, is guided by the objective of "pleasing" a broad and heterogeneous audience. This results in an aesthetic aimed at broad access, grounded in the spectacular and the grotesque, and in a mobile structure. In contrast, the Expanded Circus, sustained primarily by public grants and funding policies, is led by artists with a different sociocultural profile who expand the objective of "pleasing" by seeking to "connect" with a segmented audience. This pursuit results in a poetics of singularity, aligned with contemporary art, which values formal research, hybridization, and authorship. Based on a literature review and interviews with artists, the research demonstrates how the relationship with the audience relates not only to aesthetic choices but also to funding models, the artists' profiles, and training dynamics, revealing that the tensions and challenges of the current circus reflect the coexistence of these two complex and coherent systems.

Key-words: Brazilian Circus, popular circus, expanded circus, artist-audience relationship, circus aesthetics

SUMÁRIO

1.	APRESENTAÇÃO	10
2.	INTRODUÇÃO	12
3.	CULTURA E CIRCO POPULAR: Diga-me com quem falas e eu te direi quem és ..	24
	3.1 Cultura popular, circo e a abordagem do público	24
	3.2 O Circo da elite montada para a elite burguesa e a passagem ao popular..	30
	3.3 “Para toda a família!”: O espetáculo cênico para todos	37
4.	O OBJETIVO DE AGRADAR ou EM BUSCA DO POVO: venha, goste e volte..	42
	4.1 Os herdeiros dos saltimbancos e artistas de feira	42
	4.2 “Se Maomé não pode ir ao circo, o circo vai a Maomé”: a estrutura e funcionamento que permitiu a mobilidade até o público	47
	4.3 Matriz replicável: a poética a serviço do <i>modus operandis</i>	52
	4.4 O caminho popular: a estética grotesca, onírica e disforme	57
5.	CIRCO EXPANDIDO: A INOVAÇÃO POR PRINCÍPIO	63
	5.1 Novos circenses, novos interesses, novas necessidades	63
	5.2 Financiamento e público: quando o bilhete não é mais o centro.....	73
	5.3 Novo circo, circo contemporâneo, circo expandido	79
	5.4 A estética contemporânea: e o aviso de “apenas para iniciados”	88
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
	APÊNDICE	108
	Apêndice 1 - Entrevista com Lu Menin	109
	Apêndice 2 - Entrevista com Alexis Ayala	126
	Apêndice 3 - Entrevista com Beatrice Martins	143
	Apêndice 4 - Entrevista com Adelly Costantini.....	164

1. APRESENTAÇÃO

Quem sou, o que me trouxe e trago até aqui

Contar histórias é como jogar malabares (Salman Rushdie em “Haroun e o mar de histórias”)

A trajetória que me trouxe até esta dissertação confunde-se com o próprio objeto de estudo aqui analisado. Minha experiência como produtor, gestor, artista e pesquisador transita de forma multifacetada entre os dois ecossistemas que estruturam esta pesquisa: o Circo Popular e o Circo Expandido. Diferente daqueles que nasceram no picadeiro, entrei para o mundo do circo através da Escola Picolino de Artes do Circo em 2005, quando já estava na faculdade de Psicologia. Este começo, comum a boa parte dos que iniciaram seus passos nos picadeiros a partir dos anos 1990, me posiciona como um circense contemporâneo — ou expandido. Desde então, minha carreira tem sido uma navegação consciente entre as diferentes lógicas de produção, financiamento e relação com o espectador que definem o campo. Essa dupla vivência, que articula a gestão prática à reflexão acadêmica, me confere um lugar privilegiado para analisar as tensões e os diálogos que marcam o setor.

Minha atuação no Circo Expandido foi marcada por iniciativas que buscam a profissionalização e a inovação. Como fundador da Cadena Produções, especializei-me na gestão de projetos e companhias, assinando a produção de grupos como a Cia LuanaSERRAT, a Trupe Malabares Mágicos e a Fulanas Companhia de Circo. Essas experiências abriram espaço para minha participação em eventos estratégicos, como ser convidado para mesas e debates de festivais como o Festival Mundial de Circo (que realizou em 2025 sua vigésima terceira edição) e o CIRCOS – Festival Sesc de Circo – onde também já fui convidado para participar em duas edições do Encontro de Programadores.

Além da gestão, minha contribuição se estendeu à curadoria e idealização de relevantes projetos na área. A criação de plataformas como o #somoscirco Festival, a Convenção Baiana de Malabarismo, Circo e Arte de Rua e o Seminário Nacional de Circo demonstra um compromisso

com a criação de espaços para a difusão e a reflexão. A fundação da PRODUCIRCO – Rede de produtores e gestores de Circo – consolida minha atuação como um agente que não apenas estuda o campo, mas que participa ativamente em sua articulação.

Paralelamente, a faceta de pesquisador acompanha toda a minha jornada. Desde a monografia de graduação em Psicologia, intitulada "(Des) Cadenando Lonas: As (Co-)relações do Circo com a Sociedade Pós-Moderna" (2009), minha produção intelectual busca analisar as transformações do circo. Contribuí com publicações que aprofundam o debate, como o capítulo "O novo no novo circo contemporâneo", publicado no Brasil na coletânea "A arte do Circo na América do Sul" (Edições Sesc, 2023) e depois traduzido na Argentina (em 2024). A participação ativa em simpósios e seminários, com apresentação de trabalhos e como membro de comissões organizadoras, reforça meu trânsito entre a prática e a teoria.

A análise aprofundada sobre as lógicas de financiamento, um dos eixos centrais deste trabalho, é diretamente informada por minha experiência em instâncias de decisão de políticas culturais. Minha participação em alguns dos mais importantes órgãos consultivos e deliberativos do país proporcionou-me uma visão interna dos mecanismos que moldam a produção artística. Atuei como membro da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) no biênio 2015-2016 e fui representante da sociedade civil no Conselho Nacional de Política Cultural/Colegiado Setorial de Circo por dois mandatos (2013-14 e 2015-16). Em âmbito estadual e municipal, fui membro e presidente do Colegiado Setorial de Circo da Bahia e, posteriormente, conselheiro no Conselho Municipal de Política Cultural de Salvador. Essa vivência é complementada por minha atuação como parecerista para programas como a Lei Rouanet (PRONAC) e o FUNCULTURA de Pernambuco, o que me permitiu compreender os critérios que orientam o fomento ao circo, principalmente ao Circo Expandido.

Ao mesmo tempo, minha compreensão do Circo Popular e do "objetivo de agradar" não é apenas teórica. Ela foi forjada na prática, em um mergulho na realidade dos artistas que mantêm viva a tradição itinerante. Através do projeto "Oficina de Qualificação nos Circos", realizei intercâmbios e ministrei oficinas em circos de lona como o Circo Sulamérica e o Circo Show Brasil. Também atuei na captação de recursos e gestão de projetos de manutenção para circos como o Weverton Circo e o Circo Bismark, compreendendo na prática sua organização e seus desafios de sustentabilidade. Minha participação em comissões de seleção de prêmios voltados

para as tradições populares, como o Prêmio Funarte às Famílias Circenses, demonstra um profundo respeito e conhecimento desse ecossistema, essencial para a análise aqui proposta.

Essa vivência integral, que se completa com minha atuação como artista e diretor da Trupeniquim Cia de Circo desde 2006 e na coordenação do Circo Picolino (2017 – 2024), fundamenta a perspectiva adotada nesta dissertação. A jornada que se inicia como aluno, passa pela criação artística, pela produção, pela gestão de grandes eventos, pela formulação de políticas públicas e pela pesquisa acadêmica, oferece um ponto de vista único sobre o fenômeno circense. É a partir desse lugar, de quem vivencia na prática as teorias que investiga, que este trabalho foi construído.

2. INTRODUÇÃO

Mas o que é o circo, afinal? Esta pesquisa surge de uma experiência vivida por mim na primeira edição do FIC - Festival Internacional de Circo de São Paulo no ano de 2018. Neste ano, tinha sido convidado a participar como jurado da Mostra Competitiva e para participar das mesas de debate. Este convite me permitiu, por sorte, acompanhar toda a programação do festival. Eu me encontrava ali, portanto, não como um espectador comum, mas na posição de jurado e debatedor, imerso em um panorama da produção circense contemporânea. A programação era intensa, mas havia um espetáculo que despertava mais minha curiosidade: “Sobrevoltas”, da companhia que hoje é chamada de Circo Enxame e dirigido pelo artista e fundador da companhia Circo Mínimo, Rodrigo Matheus. No dia da apresentação havia fila na entrada, como em todos os outros espetáculos, evidenciando o sucesso do festival naquele ano e, principalmente, o desejo de uma parte numerosa da população por assistir espetáculos circenses. No entanto, após cerca de 15 minutos do início da performance, parte do público começou a sair e podia-se escutar frases como “cadê o circo?”, “cadê os palhaços?”. Embora não tenha sido a primeira vez que presenciei cenas assim, com certeza essa foi a mais enfática. Até então. Ao final daquela edição, fui convidado pelo Diretor Artístico do festival, Hugo Possolo, a escrever algumas linhas sobre o evento e, claro, escrevi sobre isto. Para as próximas duas próximas edições do festival 2019 e 2022 eu fui convidado a assumir a função de coordenador de infraestrutura e logística do festival e agora, nos bastidores, veria cenas parecidas ocorrerem diversas vezes.

Estas cenas nos provocam diversas perguntas. Talvez, a mais óbvia dela seja “o que mudou para o que o espectador já não reconheça aquele espetáculo como circo?”; esta provoca outras perguntas subordinadas: “qual é o circo que este espectador reconhece?” ou “quais as características e marcadores que caracterizam este circo?” até chegar à pergunta final: “o que é circo, afinal?” Estas provocações me levaram a perguntar que mais me motivou a partir de então: “o que querem estes artistas?” ou “quais seus ‘objetivos’ cênicos?”

Se por um lado parecia – e continua a – haver uma frustração de um público que buscava o riso franco e o maravilhamento do risco, e se deparava com a introspecção e a metalinguagem. Por outro, havia – e há – a convicção de artistas empenhados em explorar novas fronteiras, em hibridizar linguagens e em se recusar a entregar o que era convencionalmente esperado deles. Neste descompasso evidente entre a expectativa do público e a proposta do artista vi um sintoma. Um sintoma de uma cisão, uma bifurcação no campo circense ocidental e, especificamente, brasileiro.

De um lado, um circo que dialoga com uma memória afetiva coletiva, um circo de lona, itinerante, que se anuncia “para toda a família” e tem como métrica de sucesso o aplauso caloroso e a bilheteria cheia. Um circo cujo objetivo cênico primordial, assumido sem pudor, é agradar¹. Do outro, um circo que ocupa os palcos dos teatros, os centros culturais e os festivais, financiado por editais, que dialoga com os códigos da arte contemporânea e que, muitas vezes, parece ter como objetivo a provação, a reflexão, o desafio intelectual. Um circo que não quer apenas ser visto, mas investigado pelo espectador.

Esta dissertação nasce, portanto, desta inquietação. Ela parte da hipótese de que a chave para compreender as múltiplas e complexas transformações do circo no Brasil não reside em uma suposta “evolução” linear de suas formas, mas na análise da relação fundamental entre o artista e o espectador. Argumentamos que a natureza dessa relação – e os objetivos cênicos que dela decorrem – é o eixo que molda, de maneira determinante, as escolhas estéticas, os modelos de

¹ Ao conversar sobre um número ou espetáculo com um circense – principalmente aqueles chamados “circenses tradicionais”, agrupamento que trataremos mais a adiante – é comum ouvir perguntas e frases como: “e aí? o espetáculo agrada?”, “ele é muito bom, viu? agradou todo mundo”. O verbo agradar é comumente utilizado no meio circense sem que isso signifique qualquer demérito. Ao contrário, como veremos a seguir, agradar parece converter-se na única ou mais importante métrica de análise da obra artística, sendo mais admirados – e copiados – aqueles que conseguem maior nota nesta escala. Em outras palavras, é possível dizer que este circense tinha como principal objetivo cênico agradar ao espectador. Assim, adotaremos este termo neste trabalho.

funcionamento, as lógicas de financiamento e o perfil profissional que caracterizam as duas grandes vertentes que aqui denominaremos Circo Popular e Circo Expandido.

Não se trata de uma mera questão de gosto ou de estilo. Trata-se de dois ecossistemas socioculturais distintos, que, embora compartilhem um mesmo nome – “circo” –, operam sob lógicas internas radicalmente diferentes. Investigar como esses ecossistemas se estruturam, como coexistem, como se tensionam e o que revelam sobre a cultura brasileira contemporânea é o desafio ao qual nos propomos nas páginas que se seguem.

Qual Circo?

No Brasil, onde as primeiras companhias circenses começam a se estabelecer ainda no século XIX, circo tradicional ou circo itinerante são os termos ordinários mais comumente utilizados para se referir ao formato-estrutura-organização herdeiros do que os pesquisadores chamam de Circo Moderno. De acordo com uma das maiores autoridades na pesquisa relacionada ao mundo do circo, a pesquisadora Eliene Benício (2018, p. 33) “[...] no século XVIII surge o Circo Moderno, confluindo para ele os artistas das feiras e da *commedia dell'arte* [...]”, este, estendeu suas atividades até os dias atuais. É dado ao suboficial da cavalaria inglesa Philip Astley o título de seu criador (BOLOGNESI, 2003; SILVA, 2003). Ele transferiu as apresentações que eram feitas nas feiras/prações públicas para um recinto fechado como apontado pelo também referente historiador e pesquisador das atividades circenses Mario Bolognesi (2003): “[...] O espetáculo da praça transferiu-se para o interior de uma sala e, com isso, foi possível a cobrança de ingresso [...]” (p. 31).

Sem negar as terminologias acima, adotaremos neste trabalho o termo “circo popular” por promover uma rápida associação com o popular e a Cultura Popular, cujas noções e características serão vitais a nossa abordagem. Este termo também fará um recorte geográfico, referindo-se ao circo brasileiro. Embora as características possam ser compartilhadas com círcos de muitos outros países, neste trabalho, nossa atenção ficou voltada apenas ao circo praticado nas terras de nosso país. Também delineamos em termos de tamanho referindo-se a círcos e companhias de pequeno e médio porte. Embora as características tratadas possam ser encontradas também em estruturas maiores, elas são mais comumente encontradas nos menores.

Como veremos adiante, definimos o Circo Popular como um dos dois ecossistemas fundamentais que estruturam o campo circense brasileiro na atualidade, tendo como características principais: (a) organiza seu modelo de negócio na bilheteria, um pilar que molda de maneira determinante sua teleologia cênica. O objetivo primordial, assumido sem pudor, é "agradar" a um público amplo e heterogêneo. Esta orientação não visa à segmentação, mas sim à maximização do alcance, buscando engajar o maior percentual possível da população. Tal estratégia se manifesta em abordagens de especificação flexíveis e na acessibilidade inerente de suas apresentações. A validação de seu sucesso é mensurada pelo aplauso caloroso e pela bilheteria cheia, indicadores da efetividade de sua conexão com a audiência; (b) A estética do Circo Popular é concebida para o amplo acesso, pautada no espetacular e no grotesco. Esta escolha dialoga profundamente com a memória afetiva coletiva, configurando um espetáculo cênico que se destina "para toda a família". Vamos esclarecer que o qualificativo "popular" não denota uma restrição a um público socioeconomicamente vulnerável, mas sim a obras artísticas cuja fruição e compreensão prescindem de conhecimentos específicos prévios, abrangendo, por princípio ou não-exclusão, todos os estratos sociais. Elementos como o humor dos palhaços, as acrobacias e performances que mesclam o fantasioso e o ridículo são emblemáticos dessa estética, que se traduz na celebração do grotesco e do onírico, desafiando normas sociais e instituindo um espaço de liberdade e subversão; (c) Uma das características mais marcantes do Circo Popular é sua estrutura móvel e itinerante. Essa mobilidade permite que o circo se desloque entre cidades, levando o espetáculo diretamente às comunidades, notadamente em áreas rurais e pequenas localidades onde o acesso a outras formas de artes cênicas é limitado. A itinerância, historicamente impulsionada por inovações como as ferrovias, constitui um fator crucial para sua popularização e para a capacidade de atingir um público vasto. No contexto brasileiro, vamos sublinhar que o circo já se estabeleceu como uma manifestação popular, integrando-se prontamente às tradições locais e adaptando-se às idiossincrasias regionais e; (d) A inter-relação entre artista e espectador no Circo Popular configura-se como um pilar fundamental, caracterizada pela proximidade física e pela interação direta. Essa dinâmica, legada dos primórdios do Circo Moderno, persiste nos espetáculos sob a lona dos circos itinerantes. O artista do Circo Popular mantém-se em constante sintonia com as respostas da audiência, adaptando sua performance ao humor e às expectativas do público. Essa capacidade de adaptação é vital para o êxito do espetáculo, particularmente nos números de humor, onde o timing e a entrega são cruciais.

Também adotaremos o termo Circo Expandido. Para justificar nossa escolha, analisemos as outras possibilidades.

- a. Na França, na década de 1980, surgiria aquilo que mais tarde se chamaria de “Novo Circo”. Porém a adoção desta nomenclatura tem resvalado na sugestão da existência de um circo “velho”, termo não-condizente, ou pelo menos contraproducente para uma produção artística.
- b. Outro termo que chegou a ser proposto é “Circo do Homem”, referindo-se ao distanciamento, no espetáculo, do uso de animais. Porém, embora a maioria das trupe e companhias representantes deste novo fazer-circense, não adotem o uso de animais em seus espetáculos, a adoção desta terminologia encontra resistência por dois motivos principais: a) o não-uso dos animais é uma escolha das companhias e não uma decisão político-filosófica podendo, portanto, ser alterada em qualquer momento e; b) o termo “Circo do Homem” possibilita associações maldosas referentes às outras modalidades circenses como “Circo dos Bichos”.
- c. A terceira terminologia é “Circo Contemporâneo”. A princípio parece ser a terminologia mais adequada, pois, refere-se a uma modalidade que “surge” na Idade Contemporânea e segue o padrão utilizado em outras artes: Dança Contemporânea, Teatro Contemporâneo e a própria Arte Contemporânea. Entretanto, pesa contra a adoção desta terminologia os diferentes significados que podem ser adotados. De acordo com o dicionário, a palavra “contemporâneo” refere-se a “que ou aquele que é do mesmo tempo ou do nosso tempo”. Significa que todos os círcos que mantêm suas atividades são, por semântica, contemporâneos.

Outras questões são levantadas quanto a esta terceira possibilidade: a) um circo pode manter a mesma estrutura estética e de funcionamentos aproximadas ao do Circo Moderno e, todavia, apresentar recursos, itens contemporâneos (música, por exemplo); b) ou aproveitar um fato contemporâneo em algum momento do espetáculo (um palhaço que faz piada do atual presidente em seu número, a título de exemplo). Daniel Lopes, Erminia Silva e Marco Bortoleto acrescentam: "Com efeito, é preciso debater a ideia de que o contemporâneo está também carregado de saberes provenientes de diferentes períodos e contextos históricos, criando uma ligação que pode ser debatida diante de suas particularidades, suas virtudes e limitações." (2020, p.146).

Dito isso, diante da necessidade de a adoção de uma terminologia neste trabalho visando facilitar a compreensão e a inexistência de uma denominação que se impõe de maneira incontestável, adotaremos um termo que vem ganhando força entre artistas circenses no Brasil e em outros países como França, Canadá, Argentina e Uruguai: circo expandido.

Aqui, iremos definir este ecossistema circense como sendo substancialmente diferente do Circo Popular. Sua emergência, nas últimas décadas, representa uma bifurcação no campo circense brasileiro, impulsionada por uma reconfiguração dos perfis artísticos, dos modelos de financiamento e das abordagens estéticas. Assim, estabelecemos como premissas: (a) o Circo Expandido é protagonizado por uma nova geração de circenses, cujo perfil destoa significativamente do artista do Circo Popular. Diferentemente da transmissão familiar de saberes e das origens socioeconômicas mais humildes que caracterizam o ecossistema anterior, os artistas do Circo Expandido provêm majoritariamente de classes média e média alta, possuem educação formal, frequentemente de nível superior, e são oriundos de centros urbanos. Sua formação se dá em escolas formais de circo, estabelecidas a partir da década de 1970, e é marcada por uma forte interdisciplinaridade, incorporando influências de diversas linguagens artísticas, como a dança contemporânea, o teatro físico e as artes visuais. O capital cultural prévio desses artistas, muitas vezes com *backgrounds* em áreas como filosofia ou psicologia, enriquece suas criações, elevando a técnica circense de um fim em si mesma a um elemento integrante de um repertório expressivo ampliado; (b) em contraposição ao Circo Popular, que se sustenta primordialmente na bilheteria, o Circo Expandido é financiado, em grande parte, por editais governamentais, patrocínios privados, parcerias institucionais e, mais recentemente, por modelos de financiamento coletivo. Essa nova lógica econômica desvincula a sustentabilidade do espetáculo da dependência exclusiva da venda de ingressos, permitindo que o objetivo cênico expanda o "agradar" trazendo para cena outros objetivos como "desafiar", "provocar" ou "surpreender" um público mais segmentado. Enfatizamos que os critérios dos editais, ao valorizarem a "pesquisa de linguagem", a "intersecção entre diferentes artes" e a "inovação estética", exercem uma influência determinante na direção da produção artística, consolidando uma estética alinhada às artes contemporâneas; (c) A estética do Circo Expandido privilegia a pesquisa de linguagem, a hibridização e a autoria, em consonância com os preceitos da Arte Contemporânea. Ao invés de buscar um público amplo e heterogêneo, como o Circo Popular, o Circo Expandido se relaciona com uma audiência mais específica, dotada de capital cultural para dialogar com propostas mais experimentais. A poética da singularidade

substitui a matriz replicável, e a figura do artista-criador emerge em destaque, contrastando com o artista-intérprete. As temáticas abordadas nos espetáculos frequentemente versam sobre questões sociais, ambientais, políticas e existenciais, distanciando-se do entretenimento. A mediação institucional, exemplificada pela atuação de instituições e centros culturais, possibilita a oferta de espetáculos a preços acessíveis ou gratuitamente, mas também introduz curadores e programadores que selecionam as obras, influenciando a relação entre artista e público e; (d) A relação entre artista e espectador no Circo Expandido é intrinsecamente mais complexa e desafiadora. O público não é concebido apenas como um consumidor de entretenimento, mas como um "espectador emancipado", que observa, seleciona, compara e interpreta, participando ativamente da construção de significados. O artista busca provocar reflexão e mudança, mesmo que isso implique a frustração de expectativas tradicionais associadas ao circo. Essa postura exige do público uma atitude mais ativa e reflexiva, convidando-o a adentrar territórios desconhecidos e, por vezes, desconfortáveis. A alteração no perfil do público é, simultaneamente, causa e consequência das transformações no perfil dos artistas, estabelecendo um movimento dialético em que novos artistas atraem um novo tipo de público que, por sua vez, legitima as inovações propostas.

A questão do espectador

Quando dizemos que o espetáculo é infantil nós estamos assumindo que o espetáculo foi criado, construído, encenado com objetivo de atingir a um público específico: o infantil. Aqui propomos que este direcionamento se dá também em todos os aspectos sociais (políticos, econômicos, territoriais, educacionais etc.). Em outras palavras, assumimos que todo espetáculo tem um espectador-alvo: o artista, ao criar, cria - consciente ou não - a partir de uma imagem deste espectador e imagina como atingi-lo decidindo as ferramentas que serão empregadas.

Pretendemos demonstrar que o Circo Popular tinha e tem um espectador-alvo popular: amplo e generalista. E tinha por objetivo agradá-lo, visando aumentar a chance de este voltasse e/ou indicasse o circo para outras pessoas - apontaremos que a principal receita da qual dependia a subsistência de toda a comunidade circense é oriunda da venda de ingressos (e comidas e bebidas dentro do circo). E que a partir deste espectador e deste objetivo, se construiu sua estética, estrutura, organização e funcionamento. Tudo isso se modifica no Circo Expandido por este ter, em nosso recorte, outro espectador-alvo.

A abordagem aqui adotada interessa-se em identificar a quem é direcionado o espetáculo - consciente ou inconsciente, direta ou indiretamente - e, a partir daí, avaliar os outros fatores que tomamos como subsequentes. Por exemplo, consideramos relevante a origem dos artistas - e por isso vamos abordá-la mais adiante - mas tomamos como fator paralelo, dando a primazia a relação com o espectador. É por isso que, embora o Circo Zanni seja constituído por pessoas oriundas em sua grande maioria da classe média, é considerado um circo popular em nossa análise. Entretanto, a companhia Instrumento de Ver, embora tenham artistas de perfil parecido a companhia anterior - classe média, vindos de escolas de circo etc. - a inscrevemos na categoria circo expandido como iremos detalhar mais adiante.

É a partir desta abordagem: relação artista - espectador-alvo/objetivo que vamos olhar para a história do circo e seus dias atuais. Note que aqui estamos olhando a partir do artista-criador. Não é objetivo deste trabalho entrar nas questões da recepção. É neste sentido também que abordamos o conceito de estética: não pelo lado do espectador, da contemplação sensorial ou apreciação do objeto artístico, mas pela ideia pensada e proposta pelo artista – independente deste ter alcançado seu objetivo – considerando que esta parte de um imaginário estético ao criar sua obra e com o qual deseja atingir o público.

Justificativa e Relevância: Por Que Olhar para o Circo Hoje?

As artes circenses muitas vezes se anunciam como porta de entrada dos cidadãos em seu contato com o maravilhamento dos espetáculos. (MIRANDA, Danilo, 2023, p. 9)

Consideramos que o circo funciona como um espelho de seu tempo, refletindo e refratando as tensões, os valores e as formas de sociabilidade de cada época em sua estrutura, funcionamento, perfil de seus integrantes, poética e estética. Neste sentido, estudar o circo em suas diferentes faces é, portanto, uma forma de compreender dinâmicas culturais mais amplas que marcam nossa sociedade.

Primeiramente, a tensão entre o Circo Popular e o Circo Expandido ecoa o debate mais vasto sobre a relação entre cultura popular e cultura erudita, ou, entre produção cultural de massa e produção artística de nicho. O Circo Popular, com sua lógica comercial direta e sua busca por uma comunicação ampla, nos permite analisar as estratégias de sobrevivência e a resiliência de

uma forma de arte que depende da aceitação direta de seu público. Ele nos obriga a questionar preconceitos que frequentemente associam o “popular” ao “simples” ou “menos elaborado”, revelando a complexa engenharia social e a sofisticada poética do acesso que o sustenta.

Por outro lado, o Circo Expandido, com sua dependência de políticas de fomento e sua inserção nos circuitos contemporâneos da arte, serve como um estudo de caso exemplar sobre o impacto das políticas culturais na produção artística. A análise deste ecossistema nos permite investigar como os critérios de editais, as curadorias de festivais e o apoio de instituições como o SESC² não apenas viabilizam, mas também moldam e, por vezes, condicionam a pesquisa de linguagem e as escolhas estéticas dos artistas.

Ademais, o campo circense demonstra-se um laboratório para a compreensão de novos modelos de formação, trabalho e profissionalização no campo da cultura. A passagem de um saber transmitido pela via da hereditariedade e da prática familiar (no Circo Popular) para um conhecimento adquirido em escolas formais e universidades (no Circo Expandido) revela uma profunda transformação no perfil do artista, em seu capital cultural e em suas aspirações. Estudar essa transição é entender como se formam, se legitimam e se sustentam as carreiras artísticas no século XXI.

Finalmente, a relevância deste estudo reside em sua contribuição para o próprio campo circense. Ao propor um modelo analítico que evita hierarquias e julgamentos de valor, buscando compreender a lógica interna de cada vertente, esperamos oferecer a artistas, produtores, gestores e formadores uma ferramenta para uma reflexão mais nuançada sobre suas próprias práticas. Em um momento de intensa diversidade, mas também de grandes desafios para a sustentabilidade, compreender a fundo as diferentes “regras do jogo” que regem cada ecossistema pode ser um passo fundamental para fortalecer o campo como um todo, promovendo diálogos mais produtivos e políticas culturais mais eficazes.

Percorso Metodológico: A Construção do Olhar

² Sigla para Serviço Social do Comércio, instituição criada por empresários do comércio de bens, serviços e turismo com objetivo de proporcionar bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e seus familiares, conforme site da instituição. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/faq/o-que-e-sesc/> Acesso em 05/09/2025.

A natureza multifacetada do nosso objeto de estudo exigiu uma abordagem metodológica igualmente plural, de caráter qualitativo, que combinou diferentes estratégias de investigação para construir uma visão panorâmica e, ao mesmo tempo, aprofundada do fenômeno. A pesquisa se caracteriza como etnográfica, inserida na teoria crítica do paradigma pós-positivista, por reconhecer que a realidade social é complexa, interpretativa e construída a partir de múltiplas perspectivas.

O alicerce de todo o trabalho foi uma extensiva revisão bibliográfica. Esta revisão não se limitou a teóricos específicos do circo (como Mário Bolognesi, Ermínia Silva e Eliene Benício), mas se expandiu para campos vizinhos, buscando em autores como Raymond Williams e Stuart Hall as ferramentas para pensar a Cultura Popular; em Mikhail Bakhtin, o conceito de carnavalização e grotesco; em Pierre Bourdieu, as noções de campo e capital cultural; e em Jacques Rancière, a figura do “espectador emancipado”. Essa base teórica interdisciplinar foi crucial para construir as lentes analíticas através das quais os dados coletados seriam interpretados.

A coleta de dados primários se deu por meio de estratégias participativas. A experiência pessoal do pesquisador, tanto como espectador quanto como profissional atuante em diferentes funções no campo (artista, jurado, curador, produtor, gestor, debatedor), forneceu o ponto de partida e uma sensibilidade etnográfica para as tensões aqui analisadas. A esta observação participante somaram-se entrevistas semiestruturadas com artistas expoentes do circo expandido em atuação nos estados da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo e no Distrito Federal. O objetivo dessas entrevistas foi capturar não apenas dados factuais, mas as narrativas, as visões de mundo e as autopercepções desses agentes sobre sua própria prática e sua relação com o público.

Estes entrevistados foram escolhidos pelos seguintes critérios:

1. Território de atuação: escolhi pessoas que atuassem nas regiões de maior e mais reconhecida produção artística em circo expandido (São Paulo, Rio de Janeiro e Distrito Federal) e uma pessoa de atuação no estado da Bahia, meu principal local de atuação;
2. Espetáculos ativos: foram escolhidas pessoas que tivessem espetáculos de circo expandido em atividade no momento de realização da pesquisa;
3. Perfil: se tentou buscar a maior diversidade de perfil (gênero, raça, nacionalidade, etc).

Finalmente, a análise dos dados coletados foi realizada de forma sistêmica, buscando não apenas descrever cada vertente isoladamente, mas, principalmente, estabelecer relações e contrastes. Conforme aponta Umberto Eco em sua "Obra Aberta", para estudar as poéticas das obras devemos nos basear em declarações dos autores e na análise das estruturas das próprias obras, "de sorte que da maneira como a obra está feita se possa deduzir o modo pelo qual ela queria ser feita" (Eco, 1976, p.25). O cruzamento constante entre a revisão bibliográfica, os dados das entrevistas e as observações do autor permitiu a construção dos dois modelos de ecossistemas que formam a espinha dorsal desta dissertação.

Estrutura da Dissertação: Um Mapa do Percurso

Para guiar o leitor através da exploração do tema e da argumentação desenvolvida, a dissertação foi organizada em três capítulos principais, sucedidos por esta introdução e seguidos pela conclusão. Cada capítulo se aprofunda em um aspecto da nossa hipótese, construindo o raciocínio de forma progressiva e cumulativa.

O capítulo "Cultura e Circo Popular: Diga-me com quem falas e eu te direi quem és" se dedica a construir as bases teóricas e históricas do Circo Popular. Iniciamos com uma discussão sobre os conceitos de cultura e cultura popular, revisitando autores como Raymond Williams e Stuart Hall para estabelecer nossa compreensão do "popular" como um campo de tensão e negociação. Em seguida, mergulhamos na história do Circo Moderno, traçando sua transição de um espetáculo de elite para uma forma de entretenimento de massa. Analisamos como a necessidade de agradar a um público amplo e diverso moldou sua estrutura itinerante, sua organização familiar e, crucialmente, sua estética.

No capítulo seguinte – "O objetivo de agradar ou em busca do povo: venha, goste e volte" aprofundamos a análise das lógicas que estruturam o circo popular, com foco específico no objetivo de agradar ao público e suas implicações. Examinamos como este objetivo central influencia todas as decisões artísticas, organizacionais e econômicas do circo popular. Analisamos o perfil dos artistas do circo popular, investigando suas origens sociais, trajetórias de formação e motivações artísticas, demonstrando como a transmissão familiar de conhecimentos e a vida itinerante criam um tipo específico de artista. Examinamos a estrutura organizacional e econômica que permite ao circo popular sua mobilidade característica, analisando como a dependência da

bilheteria cria pressões específicas que orientam as escolhas estéticas. Investigamos também a poética da “matriz replicável”, demonstrando como este sistema representa uma forma sofisticada de combinação entre tradição e inovação e a adoção da estética do grotesco, do onírico e do espetacular como ferramentas essenciais para garantir a comunicação imediata e a sobrevivência econômica baseada na bilheteria.

Finalmente, o capítulo, "Circo Expandido: A Inovação por Princípio", volta-se para a análise do circo expandido, investigando suas características distintivas e sua lógica de funcionamento. Iniciamos com uma análise do perfil dos "novos circenses" - artistas predominantemente oriundos da classe média urbana, formados em escolas de circo e portadores de um capital cultural específico. Examinamos como os diferentes modelos de financiamento (editais, patrocínios, contratações institucionais) impactam os objetivos cênicos e a relação com o público, demonstrando como a menor dependência da bilheteria permite maior experimentação estética. Dedicamos uma seção específica às questões terminológicas ("novo circo", "circo contemporâneo", "circo expandido") e suas implicações conceituais, justificando a escolha pelo termo "circo expandido". Analisamos as transformações estéticas do circo expandido, investigando como a emergência de uma dramaturgia global, os processos colaborativos de criação e a interdisciplinaridade redefinem a experiência proposta ao espectador, com particular atenção ao que se denomina "estética contemporânea" e suas implicações para a acessibilidade cultural.

Ao final deste percurso, na conclusão, retomaremos os principais achados, discutiremos as implicações teóricas e práticas do estudo, reconheceremos suas limitações e apontaremos caminhos para futuras pesquisas, reafirmando a vitalidade e a pluralidade do circo como um campo privilegiado para a compreensão da cultura brasileira contemporânea. Esta estrutura permite uma abordagem progressiva e aprofundada da questão central, partindo das bases históricas e teóricas, passando pela análise detalhada de cada vertente e chegando a reflexões sintéticas sobre as transformações do circo brasileiro contemporâneo. O fio condutor - a relação entre artistas e espectadores - mantém a coerência analítica ao longo de todo o percurso, permitindo que diferentes aspectos da questão sejam explorados sem perder de vista a perspectiva unificadora da investigação.

3. CULTURA E CIRCO POPULAR: DIGA-ME COM QUEM FALAS E EU TE DIREI QUEM ÉS

3.1 Cultura popular, circo e a abordagem do público

Ao investigar o conceito de cultura, o filósofo, sociólogo, crítico e historiador literário Raymond Williams vai retroceder aos primeiros usos da palavra e encontrar seu significado como “cuidado com algo, basicamente com as colheitas ou com os animais” (WILLIAMS, 2007, p. 117) até que no final do século XVIII e início do XIX vai ocupando um novo sentido:

Daí More: “para a cultura e o proveito de suas mentes”; Bacon: “a cultura e o cultivo das mentes” (1605); Hobbes: “uma cultura de suas mentes” (1651); Johnson: ela negligenciou a cultura de seu discernimento” (1759) (Ibidem, p. 118)

Este retorno aos primórdios nos leva a uma conceituação de cultura que não se limita às artes, literatura ou as chamadas “obras de espírito”. Aqui, o conceito de cultura abrange todo o modo de vida da sociedade, suas práticas, significados, valores e instituições.

No capítulo “Cultura: um conceito reacionário?”, do livro “Micropolíticas: cartografias do desejo”, o filósofo, psicanalista, psiquiatra, semiólogo e roteirista francês Félix Guattari vai nos apresentar três sentidos que a palavra cultura teve no decorrer da história: a) “cultura-valor”, como um atributo ao qual a pessoa possui e que a define como pertencente a determinados grupos sociais: tem ou não tem cultura; b) “cultura-alma-coletiva”, como sinônimo de uma identidade cultural ou de um território coletivo: cultura baiana, cultura grega, cultura indígena e; c) “cultura-mercadoria”:

A cultura são todos os bens: todos os equipamentos (como as casas de cultura), todas as pessoas (especialistas que trabalham nesse tipo de equipamento), todas as referências teóricas e ideológicas relativas a este funcionamento, tudo que contribui para a produção de objetos semióticos (tais como livros e filmes), difundidos num mercado determinado de circulação monetária ou estatal. (GUATTARI & ROLNIK, 2013, p. 23)

Se o conceito de cultura apresenta muitas feições, o mesmo acontece com o conceito de cultura popular que, embora amplamente discutido por teóricos das ciências humanas e sociais, sua definição permanece fluida e multifacetada.

O teórico cultural e sociólogo Stuart Hall (2003) nos ajuda a compreender que a cultura popular não pode ser entendida apenas como um conjunto de tradições ou práticas culturais

específicas, mas como um terreno de luta constante onde diferentes forças sociais disputam significados e representações. Para ele, não existe uma 'cultura popular' íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais.

O historiador inglês Peter Burke (2010) vai propor observarmos o que as separa num movimento em dois sentidos: o da cultura popular, “de baixo pra cima”, onde os artistas recorrem à herança cultural, modos, costumes e repertórios populares para produzir suas obras; e o de “cima pra baixo” onde os artistas se inspiram em padrões extraídos da cultura erudita. Essa dinâmica reflete a capacidade da cultura popular de se adaptar e se reinventar, absorvendo influências de diferentes contextos sociais e históricos.

Para Williams (2007), a cultura popular é uma forma de expressão das classes subalternizadas, que se contrapõe à cultura erudita, associada às elites. Enquanto a cultura erudita é marcada pela complexidade, pela racionalidade e pela busca de um ideal de perfeição estética, a cultura popular é caracterizada pela acessibilidade, pela espontaneidade e pela conexão direta com o cotidiano das pessoas. Essa distinção, no entanto, não é estanque, e as fronteiras entre cultura popular e cultura erudita são cada vez mais permeáveis, especialmente em um mundo globalizado onde as culturas se misturam e se influenciam mutuamente.

Essas discussões preliminares nos alertam que o conceito de cultura popular somente poderá ser suficientemente compreendido em termos de diversidade, não sendo possível concebê-lo como um modelo a ser seguido ou um padrão a ser imposto. Nesse sentido, somente é possível falar de cultura popular no plural. Não existe uma cultura popular, mas sim culturas populares. (SILVA E DANTAS, 2016, P. 10)

Sendo um conceito polissêmico e impreciso, não está incluída nas pretensões deste texto definir o que é cultura popular ou culturas populares. Nos parece mais proveitoso analisar as interações entre a chamada cultura erudita e a popular.

A partir da abordagem que adotamos neste trabalho, definimos popular como sendo algo ou aquilo destinado ao povo, ao conjunto amplo da população ou da comunidade. Esclarecemos que não se trata de dizer que apenas a população socioeconomicamente vulnerável terá acesso ou aprazia no contato com estas obras. Não tomamos popular como sinônimo de pobre ou exclusivamente destinado a pobres. Junto a isso, definimos como obra artística popular àquele cujo acesso - e compreensão - se dá sem a necessidade de a pessoa ter tido contato com conteúdo e conhecimentos específicos comumente reservados a determinados agrupamentos sociais; mas, os produtos culturais cujo destinatário incluem - por princípio ou não-exclusão - todos os segmentos

sociais. Por outro lado, também através da abordagem que estamos utilizando, uma obra é erudita ou elitizada - ou setorizada - por estar destinada a um agrupamento social específico, seja porque contém símbolos e elementos cuja compreensão ou reconhecimento exigem determinada bagagem prévia, seja porque o interesse sobre aquele conteúdo, formato ou estética se dá apenas nestes grupos, ou porque seu acesso se torna geográfica ou economicamente inviável para as classes mais populares.

Disputas e intercâmbios

A cultura popular não é um conjunto fixo de tradições, mas um campo de disputa simbólica onde significados são negociados e poder é contestado (HALL, 2003). Essa perspectiva ajuda a entender por que o circo, desde suas origens, oscila entre a marginalidade e a legitimação, entre o popular e o erudito. O dramaturgo e encenador Sérgio de Carvalho aponta: “É certo que isso contém muito de anulação de antagonismos sociais e, menos do que uma resolução concreta de um problema que na verdade está também fora da arte, propõe um apaziguamento provisório pela suspensão festiva.” (s.d. p. 128).

O conceito de “carnavalização” de Mikhail Bakhtin (2010), filósofo da linguagem, historiador e teórico da literatura e da cultura, traz uma contribuição para essa discussão ao se referir à inversão temporária das hierarquias sociais e à celebração do grotesco e do cômico. Para Bakhtin, a cultura popular é marcada por uma estética grotesca, que desafia as normas estabelecidas e cria um espaço de liberdade e subversão. Ao apontar o lugar que os aspectos sérios e cômicos ocupavam numa sociedade de classes, sendo o primeiro destinado às elites - e aos assuntos mais relevantes - e ao cômico os inferiores e inferiorizados, o pensador russo vai nos dar pistas para compreendermos comportamentos e formas de expressão da cultura popular. O antropólogo, colunista e produtor de TV Roberto DaMatta (1997), ao analisar o carnaval no Brasil, propõe que manifestações culturais populares funcionam como um espaço de inversão de hierarquias sociais, permitindo uma expressão momentânea daquilo que é marginalizado no cotidiano. O carnaval é, portanto, um momento em que as regras sociais são suspensas, permitindo a existência de um mundo à parte, onde outras formas de organização e expressão são possíveis.

Bakhtin também aponta que o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações

hierárquicas, privilégios, regras e tabus. O circo, com seus palhaços que zombam da autoridade, seus acrobatas que desafiam a gravidade, e sua celebração geral do extraordinário, cria um espaço carnavalesco onde as regras normais da sociedade são temporariamente suspensas.

A compreensão da cultura popular como um espaço de disputa, hibridez e afirmação de identidades permite uma leitura mais complexa do circo. Mais do que uma forma de entretenimento acessível, o circo moderno e contemporâneo se posiciona como um campo de negociação cultural, onde tradições populares são ressignificadas e novos significados são criados na interação com o público.

A história do circo parece marcada por estes movimentos, seja pela incorporação dos elementos das feiras e dos saltimbancos que marcou os princípios do circo moderno - inicialmente voltado para a elite burguesa -, seja pelo uso - cômico ou não - de estéticas elitizadas pelos artistas circenses no chamado circo contemporâneo. Enquanto os elementos estéticos grotescos parecem marcar de forma inequívoca a história do circo se manifestando nas figuras dos palhaços, nas acrobacias e performances que misturam o onírico e o ridículo, em contraste, o que chamamos circo contemporâneo (ou expandido) parece associar-se à racionalidade, à ordem e à perfeição, características comumente vinculadas à cultura erudita, destinada a um público específico, possuidor do conhecimento necessário para apreciar suas nuances e complexidades.

Embora possam ser vistos como dois polos distintos, a cultura popular e a cultura erudita se influenciam mutuamente e se misturam em diversas formas de expressão artística. O antropólogo argentino Nestor García Canclini (2008), aponta que as fronteiras entre cultura popular e cultura erudita são cada vez mais fluidas, especialmente em um mundo globalizado onde as culturas se misturam e se influenciam mutuamente. O circo, nesse sentido, é um exemplo de como essas fronteiras podem ser transgredidas, ao incorporar e mesclar, por onde passa, elementos de diversas culturas populares e eruditas em suas apresentações.

Neste sentido, Homi Bhabha (2013) propõe o conceito de hibridismo cultural. Para este estudioso e teórico crítico indiano-britânico, a cultura emerge de um "terceiro espaço" onde influências locais e globais se misturam, criando identidades fluidas. No Brasil, o circo é um exemplo vivo desse processo: técnicas europeias do século XIX, como o picadeiro circular de Philip Astley, fundiram-se com manifestações locais, como o humor dos saltimbancos e a musicalidade afro-brasileira. O palhaço Piolin, ícone modernista dos anos 1920, personificou essa síntese. Seu humor ágil, misturando referências urbanas e sátira política, revela como o circo

brasileiro não é simplesmente uma cópia do modelo europeu, mas uma reinvenção eivada pelas contradições do país.

O público

A forma e capacidade de transitar entre o popular e o erudito é o que torna o circo uma arte única e universal atingindo pessoas de variadas idades, classes sociais e culturais. Ao se apropriar da estética e elementos da cultura popular, o circo não apenas se conecta com um público mais amplo, mas também reflete e dialoga com as identidades coletivas, criando uma experiência que é ao mesmo tempo acessível e transformadora. Em paralelo, a incorporação de elementos da cultura erudita, como dramaturgias do teatro e movimentos da dança, permite ao circo um diálogo com vertentes mais exploratórias, inovadoras e disruptivas, atingindo um público mais especializado.

Ao longo dos séculos, no circo moderno, a relação entre artista e público foi um dos pilares fundamentais do circo, diferenciando-o de outras formas de arte pela sua proximidade física e interação direta. Enquanto em outras modalidades e/ou estilos das artes cênicas o público está distante do palco, muitas vezes separado por uma quarta parede invisível, o circo moderno rompeu essa barreira, criando um ambiente de intimidade e participação. Essa interação não é apenas um elemento adicional do espetáculo, mas uma parte essencial desta experiência artística.

Um exemplo clássico dessa interação é o número de palhaço onde o artista "escolhe" alguém da plateia para participar do espetáculo. Essa participação, que muitas vezes parece improvisada, gera risos e aplausos, mas também cria uma conexão emocional entre o artista e o público. O espectador se torna ativo, parte integrante do espetáculo. Essa dinâmica, herdada dos artistas de feira se mantém presente até os dias atuais, sejam em espetáculos sob a lona dos circos itinerantes, sejam em números cômicos - "de palhaços" de artistas das mais diferentes escolas e vertentes.

Outro exemplo desta relação é a capacidade - e necessidade - do artista se adaptar aquilo que retorna da plateia. Ao contrário de práticas cênicas, onde o roteiro é fixo e as reações do público são previsíveis, o circo exige que o artista esteja constantemente atento às respostas da audiência. Um número que funciona bem em uma cidade pode precisar de ajustes em outra, dependendo do humor e das expectativas do público. Essa adaptação é especialmente evidente nos números de humor, onde o timing e a entrega das piadas são cruciais para o sucesso da

performance. Um palhaço experiente sabe quando prolongar uma piada para maximizar o riso ou quando mudar rapidamente de assunto se a plateia não estiver respondendo como esperado, um acrobata habilidoso altera sua rotina e trejeitos buscando se conectar com aqueles que o observam, um hábil diretor de espetáculo muitas vezes altera a ordem de apresentação dos números fazendo entrar mais vezes o artista que mais “agradou”.

Neste sentido, devemos considerar papel da cultura popular como espelho das identidades sociais. Como aponta o filósofo, escritor, teórico político, jornalista, crítico literário, linguista, historiador e político italiano, Antonio Gramsci (2000), a cultura popular é uma forma de resistência das classes subalternas, que usam a arte para afirmar sua identidade e desafiar as estruturas de poder. No circo moderno, essa resistência se manifesta na celebração do grotesco e do onírico, que desafiam as normas sociais e criam um espaço de liberdade e subversão. O palhaço, por exemplo, é uma figura que representa o marginalizado, o excluído, mas que, através do humor, consegue se impor e ganhar a simpatia do público. Essa figura, ao mesmo tempo ridícula e heroica, reflete as contradições e as lutas do homem comum, criando uma identificação imediata com a plateia.

Ao oferecer representações acessíveis e compreensíveis para todos, a cultura popular contribui para a construção e fortalecimento das identidades de grupos sociais criando um espaço de reforço e celebração de uma “identidade coletiva”. Ao “adotar” Piolin como símbolo da cultura nacional, os modernistas brasileiros clareiam essa conexão entre cultura popular e identidade coletiva. Com seu humor direto e suas piadas baseadas no cotidiano das pessoas, Piolin foi tomado como um símbolo da cultura popular brasileira, representando o homem comum com suas alegrias e dificuldades.

Diante dessas reflexões, percebemos que a cultura popular não pode ser compreendida como um conceito fixo e homogêneo, mas sim como um campo em constante transformação e disputa. O circo moderno, ao se inserir nessa dinâmica, torna-se uma expressão vibrante das culturas populares, unindo elementos de diferentes vertentes para atender a um público amplo e diverso. Hall (2003) nos alerta que mesmo quando a cultura popular parece estar operando de forma "autônoma", ela está na verdade articulada com diferentes estruturas sociais e institucionais. O autor argumenta que o significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar. Esta perspectiva nos ajuda a compreender como o circo, enquanto manifestação cultural, opera simultaneamente

em diferentes campos sociais, articulando-se tanto com tradições populares quanto com estruturas comerciais e institucionais.

Dois outros aspectos não podemos deixar de citar em nossa defesa da filiação dos herdeiros brasileiros do Circo Moderno à cultura popular. O valor dos ingressos - quando não a gratuidade - e a capilaridade do espetáculo. Ao permitir a entrada a preços populares, o circo democratiza o acesso atingindo um público mais amplo. Essa democratização do acesso é fundamental para a construção de uma identidade coletiva, pois permite que pessoas de diferentes origens e realidades sociais compartilhem a mesma experiência. Ao mesmo tempo, o baixo valor praticado nos ingressos facilita a entrada de famílias inteiras que compartilham experiências e trocam valores estéticos e simbólicos que são passados para as gerações seguintes. Por outro lado, a itinerância permite ao circo acessar públicos de pequenas cidades do interior do Brasil. Esses equipamentos culturais levam o espetáculo a comunidades rurais e pequenas cidades, onde o acesso a outras formas de artes cênicas é limitado. Trataremos mais detalhadamente destes aspectos mais adiante.

No Brasil, o Circo Popular se consolidou como uma forma de entretenimento acessível, conectando-se às tradições culturais e incorporando influências das narrativas locais. A itinerância, os valores acessíveis e a interação com o público tornam essa manifestação essencial para a compreensão da cultura brasileira.

Em conclusão, nos alinhamos às correntes que consideram que os circos herdeiros do Circo Moderno no Brasil filiam-se às culturas populares. Seja pela estética adotada ou pelo funcionamento e organização empresarial estes circos parecem estar direcionados a um público amplo e generalista e, por isso, popular. O mesmo não irá ocorrer com o que chamamos Circo Expandido. Nas páginas seguintes, exploraremos com maior profundidade esta distinção, investigando como essas transformações influenciam a relação com o espectador e os desafios que cada modelo enfrenta na contemporaneidade.

3.2 O Circo da elite montada para a elite burguesa e a passagem ao popular

O Circo Moderno, tal como o definimos hoje, tem suas raízes no final do século XVIII, em um contexto de transformações sociais, políticas e culturais que marcaram a Europa da época. O crédito pela criação do Circo Moderno é frequentemente atribuído a Philip Astley, um ex-militar inglês que, em 1768, fundou o *Astley's Amphitheatre* em Londres. Astley era sargento-mor do

Regimento dos Dragões, da cavalaria inglesa. Ele descobriu que poderia atrair a atenção do público ao realizar manobras equestres em um espaço circular, que permitia melhor visibilidade e equilíbrio para os cavaleiros. “[...] a força centrifuga favoreceria a condução do animal e o equilíbrio do cavaleiro, em pé sobre o cavalo, a galope, além de possibilitar melhor visão para o espectador [...]” (COSTA, 1999, p. 44). Também descobriu “que um homem pode se manter em pé no dorso de um cavalo, em uma arena de treze metros” (BOLOGNESI, 2002, p.1). Essa descoberta levou à criação do picadeiro circular, que se tornaria uma das marcas registradas daquilo que os pesquisadores passaram a chamar de Circo Moderno.

Este circo-espetáculo nasce no seio da aristocrática cavalaria voltado a um público também aristocrático: “A aristocracia correu para ver as exibições de Astley, que também executava o ‘volteio sobre três cavalos’” (BENÍCIO, 2018, p. 58). Inicialmente, o circo de Astley era voltado para a elite burguesa e aristocrática da Inglaterra. As apresentações, que incluíam demonstrações de habilidades equestres, eram vistas como um espetáculo de alta qualidade e sofisticação, destinado a um público que valorizava a disciplina militar e a elegância dos cavalos.

Em seu princípio, o Circo Moderno tinha estabelecimento fixo (não-itinerante) e destinava-se às classes dominantes: “O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e praças, frequentador das feiras e apreciador da cultura popular. Dirigia-se aos aristocratas e à crescente burguesia [...]” (BOLOGNESI, 2003, p. 34). O Circo Moderno tornaria espetacular o símbolo social mais caro da aristocracia, o cavalo, fazendo com que esta se identificasse com esta forma nascente de espetáculo. (BOLOGNESI, 2003). Essas apresentações não apenas atraíam a elite, mas também reforçavam os valores e os símbolos da aristocracia, criando uma identificação entre o público e o espetáculo.

O sociólogo alemão Norbert Elias (2011), em *O Processo Civilizador*, analisa como a burguesia europeia internalizou normas de comportamento para se distinguir das classes populares. O circo inicialmente seguiu essa lógica: apresentações estruturadas, com ênfase na precisão e controle, refletiam o ideal de civilidade burguesa. A companhia de Astley adotou diversas características militares aos seus espetáculos, como os uniformes, o rufar dos tambores e as vozes de comando na execução dos números. Cavalos bem adestrados e cavaleiros uniformizados eram metáforas de uma sociedade que valorizava a ordem e a hierarquia. Em diálogo com o historiador Eric Hobsbawm (1983), podemos sugerir que essa apropriação ilustra o conceito de “tradição inventada”, no qual práticas culturais são ressignificadas para criar uma identidade artificialmente

vinculada ao passado. O circo de Astley, ao misturar manobras militares a espetáculos equestres, inventou uma tradição que associou cavalaria aristocrática ao entretenimento burguês, legitimando-se como símbolo de refinamento.

Através destes elementos - que passariam a ser identitários do Circo Moderno -, Astley acenou à elite aristocrática, burguesa e militar, sendo estes seu primeiro espectador-alvo, de modo a filiar esta aurora do Circo Moderno nas fileiras da cultura erudita, no entanto, isso mudaria rapidamente.

Ao perceber a monotonia das apresentações exclusivamente equestres, adotou a diversificação da arte dos saltimbancos, já que as novas regras de comercialização da economia (e da cultura) provocaram o esvaziamento das feiras e suas práticas culturais, disponibilizando um contingente razoável de saltadores, acrobatas, prestidigitadores etc. (BOLOGNESI, 2001, p.102).

Astley iria encontrar nas feiras de Londres, que passavam por mudanças na organização e estrutura, os artistas que o permitiram acrescentar novas atrações ao seu espetáculo. Se dentro do picadeiro se perfilavam ex-soldados com vistosos uniformes militares e saltimbancos e artistas populares oriundos das feiras, o público também crescia em números e fidelidade encantados como “situações antes inimagináveis, como jovens bailarinas evoluindo sobre imponentes cavalos” (BENÍCIO, 2018, p. 59).

O circo de Astley rapidamente começou a incorporar elementos das culturas populares, que tornaram o espetáculo mais diversificado e atraente. Um dos primeiros elementos a serem incorporados foi o humor, que era representado pela figura do palhaço. Embora o palhaço não fosse uma figura central nas primeiras apresentações de Astley, ele rapidamente se tornou uma parte essencial do espetáculo, trazendo consigo uma tradição de humor e irreverência que era familiar ao público popular.

Um dos elementos mais importantes para nossa discussão nesta incorporação de acrobacias e malabarismos que eram realizados pelos integrantes recém-chegados refere-se ao público. Esses artistas já eram conhecidos por suas performances nas feiras e praças públicas e trouxeram para o circo elementos artísticos e uma linguagem que eram acessíveis e compreensíveis para um público amplo.

Fechados em um espaço, com a correspondente cobrança de ingressos, a habilidade sobre o cavalo associou-se aos famigerados saltimbancos errantes, dando origem ao circo moderno e seu espetáculo. Ao menos sob a forma de espetáculo, a aristocracia e a plebe se encontraram (BOLOGNESI, 2001, p.102).

Contextos

Embora a incorporação dos artistas de feira e saltimbancos tenha se dado de maneira rápida, logo no início, a transição do circo de uma arte elitista para uma forma de arte-entretenimento popular foi um processo gradual, marcado por mudanças significativas na estrutura, no conteúdo e na audiência dos espetáculos. Este processo se deu ao longo do século XIX, onde o circo passou por uma série de transformações que o tornaram mais acessível. Essas mudanças foram impulsionadas por fatores sociais, econômicos e culturais, que criaram uma demanda por uma forma de lazer que fosse ao mesmo tempo acessível e emocionante.

A incorporação de elementos populares trazidos pelos artistas de feira e saltimbancos rapidamente fez com o que circo passasse a atingir novos públicos e caísse no gosto do povo indo ao encontro da Cultura Popular. Se por um lado, como vimos acima, porque desejava novos públicos e os artistas de feira eram um caminho direto; por outro havia naquele período um interesse pelas culturas populares impulsionado pelo romantismo. Conforme assinala Bolognesi, o romantismo vai investir no nacionalismo e vai entender “As marcas de uma nação seriam embasadas nas características e peculiaridades de seu povo. Então, nada mais coerente do que a valorização das culturas populares” (BOLOGNESI, 2002, p.4).

E continua:

O espetáculo circense cumpria, para os românticos, alguns dos principais tópicos de sua luta poética: abolição da rigidez normativa dos gêneros; exaltação do nacionalismo; valorização do espetáculo dos saltimbancos; afirmação de uma imagem de homem que se sobrepuja e vence os limites do possível; adoção do corpo como elemento fundamental de um espetáculo (BOLOGNESI, 2002, p.4).

Importante considerar que a Revolução Francesa (1789) teve um impacto profundo na estrutura social e cultural da Europa, promovendo o declínio dos privilégios aristocráticos e fortalecendo a classe média. Esse processo alterou o panorama do passatempo, permitindo que manifestações antes restritas às elites passassem a dialogar com um público mais diversificado. Roger Chartier (1990), historiador cultural francês, destaca que a dissolução das hierarquias tradicionais abriu caminho para uma reconfiguração das práticas culturais, tornando o espetáculo acessível a diferentes estratos sociais: “A derrocada das antigas distinções corporativas, sobretudo

depois de 1789, abriu espaço para novas formas de difusão cultural que passaram a atingir grupos sociais até então excluídos.” (p. 25).

O século XIX foi um período de grandes mudanças na Europa e nas Américas, impulsionadas pela Revolução Industrial. A industrialização trouxe consigo um aumento significativo na produção de bens e na urbanização, com milhões de pessoas migrando do campo para as cidades em busca de trabalho. Esse processo de urbanização criou uma classe de trabalhadores urbanos, que viviam em condições precárias, mas que buscavam formas de distração acessíveis e fáceis de entender.

Nesse contexto, o circo emergiu como uma das formas de entretenimento mais populares, capaz de atrair um público amplo e diversificado. Burke (2010), apontou que a cultura popular na Idade Moderna foi marcada por uma crescente demanda por entretenimento que fosse acessível e comprehensível para um público cada vez mais variado. O circo, com sua linguagem visual e sua combinação de humor, acrobacias e espetáculo, se mostrou adequado para atender a essa demanda. Entretanto, apesar de sua popularização, os elementos aristocráticos permaneceram enraizados em sua estética e organização. Elias (2011) argumenta que os valores de refinamento e disciplina da elite se perpetuam em práticas culturais que, mesmo após sua popularização, preservam estruturas hierárquicas. Esse fenômeno pode ser observado no circo moderno, onde a exigência técnica e a busca pela perfeição nos números artísticos refletem ideais de mérito e exclusividade.

No Brasil, onde a cultura popular assume contornos particulares devido às diversas matrizes culturais que influenciaram o desenvolvimento das manifestações artísticas. O circo, que chegou ao país no século XIX e rapidamente se integrou às tradições locais, passou a percorrer o território nacional, adaptando-se às realidades sociais de cada região. Figuras icônicas, como Benjamim de Oliveira, considerado o primeiro palhaço negro do Brasil, simbolizam a fusão entre as narrativas populares, a influência da *Commedia dell'Arte* e as tradições afro-brasileiras.

Nas terras brasileiras, o circo chegou já como uma manifestação popular, diferentemente da Europa, onde surgiu vinculado à elite. No entanto, ele manteve uma forte influência dos modelos europeus, especialmente no que diz respeito à organização dos espetáculos e à adoção de elementos estéticos aristocráticos. Essa perspectiva permite compreender como o circo brasileiro mesclou tradições populares locais com modelos importados.

Acessos

Um dos fatores mais importantes para a popularização do circo foi a adoção de uma estrutura itinerante, que permitiu que os circos viajassem de cidade em cidade, levando o espetáculo diretamente ao público. Como aponta Mário Bolognesi (2003), "a expansão dos circos itinerantes foi fundamental para a popularização do circo, pois permitiu que ele chegassem a comunidades que antes não tinham acesso a formas de entretenimento organizadas" (p. 45).

No início do século XIX, os circos começaram a se expandir para além das fronteiras da Inglaterra, chegando a outros países da Europa e, posteriormente, às Américas. Essa expansão foi facilitada pelo desenvolvimento de novas tecnologias, como as ferrovias, que permitiram que os circos viajassem mais rapidamente e para mais lugares, novas técnicas de iluminação e de montagem de estruturas temporárias que permitiram que os circos realizassem espetáculos em locais antes impensáveis, como praças públicas e áreas rurais. Esta ideia é corroborada pelo professor e pesquisador das Artes Cênicas e do Circo Reginaldo Carvalho (2014) em sua tese de doutorado "Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX", onde analisa os impactos culturais das ferrovias no interior da Bahia, especialmente a *Bahia and San Francisco Railway* e a Estrada de Ferro São Francisco, e como essas vias de transporte potencializaram a circulação de espetáculos circenses e teatrais. Em suas palavras:

O uso das novidades do século XIX transformou a cultura circense. Tomemos o exemplo do trem: ele causou impactos nas rotas dos artistas e modificou em alguma medida a itinerância errante. Suas estações definiam paradas, o tamanho das estações anunciava as cidades maiores, economicamente mais desenvolvidas e que polarizavam microrregiões para onde, a partir daquela base, os artistas podiam se movimentar com mais facilidade. Existia um elemento da modernidade que diminuía as distâncias e impunha caminhos (p. 176).

Um exemplo prático é o Circo de John Bill Ricketts, um dos primeiros circos a se estabelecer no “novo mundo” (Estados Unidos). Ricketts, que havia trabalhado com Charles Hughes - rival de Philip Astley - na Inglaterra, levou para os Estados Unidos uma série de números que incluíam acrobacias, malabarismos e performances cômicas. Em sua primeira turnê, no dia 22 de abril de 1793, receberia o então presidente norte americano George Washington. Seu circo, viajou por todo o país, com uma estrutura móvel e um espetáculo que misturava números equestres, acrobacias e palhaço:

The Circus was an arena without a roof that could accommodate around 800 patrons. Its central part, the ring, was about 13 meters in diameter and filled in with a mixture of soil and sawdust. The show on that day consisted of a performance of horsemanship, rope-dancing, tumbling, and a clown show³. (HISTORY OF CIRCUS, s.d.)

Outro aspecto relevante nesta trajetória rumo ao popular refere-se às estratégias de precificação. Os circos que adotaram a itinerância precisavam - e precisam - atingir o maior percentual de público da cidade onde ele está e por isso passou a adotar diferentes abordagens para garantir que todos os interessados pudessem ir. A mais comum é adotar uma trajetória decrescente no valor do ingresso, sendo mais alto na estreia e indo pouco a pouco barateando. Leva-se em conta o período (férias escolares são meses fortes, por exemplo) e até se é começo do mês (período em que a maioria das pessoas recebem seus salários) ou fim do mês, quando se torna necessário baixar os valores. Também são utilizados descontos para famílias, dias e horários mais baratos, parcerias com instituições, entre outras táticas.

Chiquinho, do Circo do Chiquinho, em entrevista ao antropólogo e professor de antropologia da Universidade São Paulo José Guilherme Cantor Magnani no livro Festa no Pedaço (2023), explica:

Às vezes a gente ganha num bairro e procura saber é que está, se está bom de dinheiro. Então a gente vai nas casas comerciais - eles já estão mais ou menos a par, eles já informam para a gente, então a gente experimenta cobrar um pouquinho mais caro. Se acaso ver que deu resultado, então fica naquele preço. Nos bairros mais centrais, bairro mais no centro, vamos dizer, então é bairro que a gente pode cobrar um pouquinho mais. Agora, bairro mais afastado, de condução, daí já é bairro que pode cobrar bem baratinho senão não vai ninguém com o circo (p. 50-51)

Se, por um lado, o circo burguês inventou tradições para legitimar-se como arte refinada, por outro, sua expansão geográfica e hibridização com culturas marginais mudou sua rota. No entanto, Elias nos traz outra reflexão: “Mesmo quando penetram nas camadas populares, determinadas formas de entretenimento conservam dispositivos hierárquicos oriundos das elites; neles se expressa o conflito permanente entre códigos de civilidade e práticas consideradas ‘menos civilizadas’.” (2011, p. 92). Assim, o circo exemplifica a constante negociação entre tradição e

³ Tradução - O Circo era uma arena sem teto que podia acomodar cerca de 800 espectadores. Sua parte central, o picadeiro, tinha aproximadamente 13 metros de diâmetro e era preenchida com uma mistura de terra e serragem. O espetáculo daquele dia consistia em uma apresentação de equitação, dança na corda, acrobacias e um show de palhaços. Disponível em: <https://www.historyofcircus.com/circus-origin/john-bill-ricketts/>

inovação, elite e povo, erudição e espontaneidade, sendo um reflexo das complexas interações que definem a cultura popular.

3.3 “Para toda a família!”: O espetáculo cênico para todos

A “Turminha do MPF” é uma ação educativa do Ministério Público Federal do Brasil que conta com dez personagens (incluindo um cão-guia) com objetivo de contribuir para a formação cidadã de crianças e adolescentes. Num artigo veiculado no site da EBC - Empresa Brasil de Comunicação, a turminha conta a história do circo, do circo brasileiro e registra algumas de suas características e principais modalidades. Este artigo é denominado “Circo: um espetáculo para toda a família”⁴.

Esta afirmação, quase bordão, de que o espetáculo circense é *para toda família* exprime de maneira muito simples e direta de que ele é direcionado a todas as pessoas, indiscriminadamente. Ao mesmo tempo que é um slogan, esta frase resume para as pessoas, numa comunicação simples e objetiva, a informação de que aquele espetáculo é voltado a todas elas, numa estratégia que reflete sua busca por universalidade. Em outras palavras, diz: - este espetáculo é para todo o povo, em sua generalidade, amplitude e diversidade social, econômica, etária, de formação etc.

Como vimos, o circo moderno é uma das poucas formas de entretenimento que se destina explicitamente a todas as faixas etárias e classes sociais. Desde o início de sua popularização no século XIX, estes empreendimentos buscaram oferecer algo que ressoasse com todos, de crianças a adultos, criando uma experiência que fosse ao mesmo tempo acessível e emocionante.

Esta inclusividade pode ser vista em sua programação, que é cuidadosamente planejada para agradar a todos os membros da família. Os números de palhaços, por exemplo, são especialmente populares entre as crianças, que se divertem com as brincadeiras e as piadas. Já os números de acrobacia e malabarismo atraem os adultos, que apreciam a técnica e a habilidade dos artistas. As performances de ilusionismo, as apresentações de animais, as performances de dança, todos são números que parecem querer agradar a todas as idades e classes sociais.

A “linguagem” do circo é um convite a participação. O filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas (1989), ao discutir a esfera pública, destaca como as práticas culturais funcionam como

⁴ Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/infantil/ja-sou-grande/2014/09/circo-um-espetaculo-para-toda-a-familia>

espaços de sociabilidade e formação de identidade coletiva. Para ele, a cultura popular, quando acessível a diferentes grupos sociais, permite a criação de um espaço de deliberação e trocas simbólicas. Ao convidar a plateia a interagir — seja através da escolha de um espectador para participar do número do palhaço, seja adaptando piadas conforme o humor local —, o circo cria uma experiência colaborativa com a comunidade. No circo, essa participação se traduz em risos compartilhados entre gerações, onde crianças e adultos se conectam através de uma linguagem visual e emocional comum.

Em diálogo com o geógrafo e pensador britânico David Harvey (1992), relacionamos essa adaptação à acumulação flexível do capitalismo, onde o circo itinerante precisa constantemente reinventar-se para sobreviver em mercados fragmentados. A mobilidade geográfica do circo é tanto uma virtude quanto uma armadilha, pois o obriga a negociar identidades em troca de sobrevivência econômica. Uma das estratégias adotadas pelo circo para enfrentar essa questão foi buscar uma linguagem “universal” através da “simplificação”. Isso é especialmente evidente nos números de acrobacia e malabarismo, que dependem mais da habilidade física e da estética do que de diálogos ou narrativas complexas. Um trapezista realizando um salto arriscado ou um malabarista manipulando vários objetos ao mesmo tempo são espetáculos que transcendem barreiras linguísticas e culturais, criando uma conexão imediata com o público. Qualquer público. Trataremos deste tema de forma mais detalhada quando tratarmos da estética do circo moderno e sua ligação com o grotesco.

Além dos aspectos já apontados acima, essa inclusividade do circo tem um impacto significativo na relação artista-público. Esta relação, marcada pela interação direta e uma proximidade física que são raras em outras linguagens artísticas, torna o circo capaz de atrair um público acostumado a uma interação menos contemplativa em suas atividades. Parece haver no público, guardada suas proporções, o mesmo interesse de participação que se encontra numa roda de samba onde todos podem participar em maior ou menor grau e um anônimo pode “ganhar os holofotes” em determinados momentos. Ao mesmo tempo, os artistas parecem buscar uma conexão com o espectador em um nível direto e não-verbal. Atento às reações do público, o artista busca encontrar o número/performance que agrade ao maior e mais variado número possível de pessoas. Seja incluindo ou retirando elementos, aumentando ou reduzindo o tempo de performance, o artista se adapta àquilo que ele percebe de reação da plateia. Importante apontar que, no mundo do circo moderno, um bom artista é aquele que agrada.

O cientista social, antropólogo, sociólogo e escritor canadense Erving Goffman (2012), em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, oferece uma lente que pode contribuir para o entendimento desta questão. Para ele, todo ator social ajusta sua representação conforme o palco e a plateia analisando como os indivíduos constroem identidades performáticas em diferentes contextos. Um exemplo é o palhaço que modifica seu humor: em bairros periféricos, prioriza piadas sobre o cotidiano local; em áreas nobres, satiriza hábitos burgueses.

Inclusivo (?)

Outro aspecto importante da inclusividade do circo é a acessibilidade econômica. Como apontado anteriormente, o Circo Popular, adotou e adota diversas estratégias de precificação de modo a maximizar o acesso do público. Isso é especialmente importante para famílias. A adoção de um ingresso mais barato e de promoções para ingressos familiares, permite que todos os membros de uma mesma família possam ir ao circo juntos. Tendo a família como um espectador-alvo, era de se esperar que o empreendimento circense não apenas adotasse estética-linguagem artística capaz de acessar esse público, mas que também adotasse estratégias de acesso que facilitasse sua participação.

Ao descrever as estratégias de precificação e atração de público utilizadas pelo Circo-Teatro Bandeirantes armado na Vila Ipojuca no ano de 1979, José Magnani (2023) nos diz que “os preços não são fixos: dependem do bairro e do programa anunciado”, que a presença de artistas conhecidos eleva os valores dos preços, mas que durante a semana, apenas com o elenco do próprio circo, os valores eram menores. Cita que um dos mecanismos para atrair o público “é o clássico ‘senhoras e senhoritas grátis’, durante a semana, que por um lado atrai a presença do público pagante masculino e por outro lado estimula o comparecimento de familiares, namorados etc.” (p. 45).

A ideia de que o espetáculo circense é "para toda a família" expressa sua amplitude e seu caráter democrático, tornando-o uma das expressões mais emblemáticas da cultura popular. Entretanto, é importante analisar criticamente essa suposta universalidade.

Os famosos filósofos e sociólogos da Escola de Frankfurt de pesquisa social Theodor Adorno e Max Horkheimer (2022), alertam para os riscos da padronização cultural. Ao buscar agradar a "todos", o circo pode cair na lógica da indústria cultural, diluindo singularidades em prol

de um modelo comercialmente seguro. Eles apontam que a cultura de massa homogeneíza diferenças, transformando arte em mercadoria. Um aspecto que não pode deixar de ser notado, principalmente quando muitos veem e se referem ao circo mais como entretenimento do que como arte cênica.

Ainda, apesar do discurso inclusivo, o circo "para toda a família" também enfrenta contradições. Grupos marginalizados — como pessoas com deficiência, LGBTQIA+ ou comunidades quilombolas — raramente se veem representados⁵ nos espetáculos. A infraestrutura física dos circos itinerantes, por exemplo, muitas vezes não oferece acessibilidade para pessoas com mobilidade reduzida, reforçando exclusões. A itinerância, embora democratize o acesso geográfico, também limita o alcance social. Comunidades rurais sem transporte ou segurança dificilmente recebem circos, e famílias de baixa renda, mesmo com ingressos populares, priorizam gastos básicos. Assim, a "universalidade" anunciada esbarra em estruturas socioeconômicas que o circo, sozinho, não pode transpor.

Por outro lado, embora o circo tenha promovido algum espaço de inclusão, historicamente, ele reproduziu estruturas de gênero e hierarquias sociais presentes na sociedade e em outras formas culturais. Durante grande parte de sua trajetória, as mulheres foram relegadas a papéis específicos e tiveram suas vidas controladas. O modelo tradicional do palhaço, por exemplo, foi historicamente dominado por homens, reforçando certas normas de masculinidade associadas ao humor e à autoridade cômica. A grande maioria dos “donos de circo” eram – e são – homens e pouquíssimas eram as pessoas negras em papel de destaque dentro do espetáculo e organização do circo.

De certa forma, uma vez que a finalidade direta e objetiva do circo popular não era questionar, desafiar ou se contrapor, mas agradar quem assiste, é esperado que acabe refletindo e replicando os padrões socioculturais existentes no público/sociedade que assiste e com quem dialoga. Essas circunstâncias, apesar de suas exceções ao longo da história, só vieram a ser questionadas e alteradas com o surgimento do circo expandido, que ampliou as possibilidades de atuação e direitos das mulheres e outros grupos sociais minorizados. Embora a representação de

⁵ O aprofundamento deste tema necessaria um mergulho nos temas da representação social e respostas a perguntas sobre o que é ser representado e a diferença entre o ser e sentir representado. Também seria importante analisar a ligação desta representatividade e o público-alvo deste circo. Em suma, uma discussão que em muito supera o recorte e capacidade desta dissertação.

identidades de gênero, diversidade étnica e outras questões sociais e identitárias no circo mereçam uma análise mais aprofundada que foge ao escopo deste trabalho, torna-se necessária citá-las.

A ideia do circo como um espetáculo "para toda a família" continua sendo um dos pilares fundamentais dessa arte, mas deve ser problematizada em relação às transformações culturais e sociais contemporâneas. Sua linguagem universal e estratégias de adaptação permitem conexões emocionais amplas, mas a lógica comercial e as pressões sociais e econômicas limitam seu alcance.

Ao longo deste capítulo, analisamos a trajetória do circo desde suas origens aristocráticas até sua consolidação como um espetáculo popular, problematizando as transformações que marcaram sua relação com o público e levantando os argumentos que nos fazem considerar que o circo moderno é um circo popular. Primeiro por ter sido forjado na cultura popular, a partir de artistas e artes populares e, por isso, ter um público aberto, múltiplo: características comuns às culturas populares. Observamos que, apesar da sua popularização, elementos aristocráticos permaneceram em sua estrutura, influenciando sua organização e estética caracterizando uma transição não linear, mas como um processo dialético de tensões e negociações entre tradição e inovação, erudição e popularidade, acessibilidade e exclusividade.

Neste sentido e em contraponto, consideramos que o circo expandido/contemporâneo acaba por atingir um público específico, interessado em histórias, temas ou estéticas específicas, como veremos mais adiante. Emergido na segunda metade do século XX como uma vertente que dialoga com elementos teatrais e performáticos comuns às artes contemporâneas, o que chamamos circo expandido, distancia-se do modelo popular baseado na sequência de números independentes. Essa modalidade muitas vezes se destina a públicos segmentados, inserindo-se no circuito de festivais e salas de espetáculo que exigem um repertório cultural mais específico. Essa distinção será aprofundada no quinto capítulo, onde discutiremos como essas transformações impactam a relação entre artista e público.

4. O OBJETIVO DE AGRADAR OU EM BUSCA DO POVO: VENHA, GOSTE E VOLTE

4.1 Os herdeiros dos saltimbancos e artistas de feira

Como vimos no capítulo anterior, o Circo Moderno, como definido hoje, tem suas raízes profundamente entrelaçadas com a história dos saltimbancos e artistas de feira. Estes artistas itinerantes, percorriam praças, feiras e festas populares em busca do público. Destas apresentações provinha sua principal fonte de renda e sustento. Estes artistas foram os precursores diretos dos artistas circenses que viriam a formar as primeiras companhias de circo no final do século XVIII e início do século XIX. As pesquisadoras Eliene Benício (2018) e Regina Horta Duarte (2018) fornecem uma visão detalhada dessas origens, destacando como as práticas destes artistas foram incorporadas e transformadas pelo circo moderno. Para compreender a natureza e o perfil dos artistas do Circo Moderno, é crucial examinar esta linhagem histórica e as transformações sociais que desaguaram nesta forma de espetáculo que se prolonga até os dias atuais.

Os saltimbancos, termo derivado do italiano "*saltare in banco*" (saltar no banco), eram artistas versáteis que realizavam acrobacias, malabarismos, contorcionismos e outras habilidades físicas em espaços públicos. Já os artistas de feira incluíam uma gama mais ampla de performers, desde músicos e dançarinos até domadores de animais e ilusionistas. Estes artistas ambulantes, muitas vezes marginalizados pela sociedade, carregavam consigo tradições performáticas que remontavam à Idade Média e ao Renascimento. Desde os primórdios – quando o termo “saltimbanco” designava artistas errantes que se apresentavam em feiras e praças – até sua incorporação nas primeiras manifestações circenses, a dinâmica da performance popular esteve sempre imbricada com a ideia de mobilidade e de ruptura com as estruturas fixas da sociedade aristocrática. Nas palavras do ensaísta e crítico literário Jean Starobinski: “O saltimbanco faz da estrada a sua morada; sua arte ambulante desconstrói os enquadramentos hierárquicos erigidos pela sociedade estabelecida.” (2013, p.12).

Assim, os saltimbancos surgem como figuras itinerantes, portando consigo não apenas habilidades acrobáticas e artísticas, mas também uma carga simbólica relacionada à irreverência e à transgressão. Nessa perspectiva, a figura destes artistas precursores do circo moderno emerge

como o prenúncio de um espetáculo que dialoga com o cotidiano do povo e que se constrói a partir da interação direta entre o artista e a plateia.

A transposição dessa prática para o universo circense se deu com a incorporação de elementos estéticos e performáticos oriundos diretamente das feiras, onde a espontaneidade e a proximidade com o público eram os elementos centrais do espetáculo (BOLOGNESI, 2001). Essa herança, que se reconfigura a cada nova cidade e contexto, versa sobre a dialética entre tradição e inovação. Em muitas vezes, o mesmo número foi adaptado e retocado, de modo a estabelecer uma conexão imediata com as expectativas e os costumes de cada público de modo a atingir o objetivo de “agradá-lo” aumentando a possibilidade de que este volte.

Perfis e retratos

Duarte (2018) observa que o circo moderno surgiu como uma síntese entre as habilidades equestres militares e as artes populares dos saltimbancos. Esta fusão criou um tipo de espetáculo que rapidamente se popularizou na Europa e nas Américas. Esta fusão também transformou o perfil social dos artistas envolvidos. Se os saltimbancos eram frequentemente vistos como vagabundos ou marginais, os artistas do circo moderno começaram a ganhar um status mais respeitável, mesmo que ainda estivessem longe de serem plenamente aceitos pela sociedade convencional.

A análise socioeconômica dos primeiros artistas do Circo Moderno revela uma interessante mistura de origens. Enquanto alguns vinham diretamente das tradições de saltimbancos e artistas de feira, outros eram ex-militares (especialmente nos números equestrados) ou artesãos que encontraram no circo uma nova forma de aplicar suas habilidades. Esta diversidade de origens contribuiu para a riqueza e variedade dos espetáculos circenses. Mário Bolognesi (2003, p. 48) destaca: "O circo moderno tornou-se um espaço de encontro entre artistas ambulantes tradicionais e pessoas de origens muito distintas, atraídas pela possibilidade de ascender socialmente por meio da arte".

Embora o perfil dos artistas circenses possa parecer homogêneo à primeira vista, uma análise mais detalhada revela uma diversidade significativa, composta tanto por pessoas descendentes de outros circenses quanto por aquelas que se juntam ao circo pelo deslumbramento ou por encontrar nele uma alternativa de vida. No Brasil, por exemplo, o circo moderno incorporou

artistas de diferentes origens sociais e culturais. Benjamim de Oliveira, considerado o primeiro palhaço negro do Brasil, é um exemplo notável dessa característica. Sua trajetória ilustra como o circo moderno foi um espaço de inclusão e resistência para artistas marginalizados.

Um aspecto fundamental do perfil dos artistas do Circo Moderno, que o distingue de outras formas de arte performática, é a natureza familiar de sua organização. As famílias circenses não eram apenas unidades sociais, mas também unidades de produção artística e econômica. Crianças nascidas no circo eram frequentemente treinadas desde muito jovens em diversas habilidades, criando artistas versáteis capazes de desempenhar múltiplas funções no espetáculo.

Como observa os historiadores Erminia Silva e Luís Alberto de Abreu (2009), a família circense é mais que uma unidade de parentesco; é uma escola, uma empresa e uma tradição viva que se transmite de geração em geração. Esta estrutura familiar não apenas garantia a transmissão de conhecimentos e habilidades, mas também criava um forte senso de identidade e comunidade entre os artistas circenses. O circo não era apenas um local de trabalho, mas um modo de vida completo.

Essas famílias transmitem sua cultura de geração em geração, mantendo vivas as tradições circenses. No entanto, vale apontar que muitas das famílias são formadas por pessoas que “seguiram com o circo”. Pessoas que ao se encontrar com o circo em sua cidade se juntou a ele. Há poucos estudos sobre o perfil destes circenses, mas se pode afirmar que a maioria são oriundos da zona rural, de baixa escolaridade e de uma situação financeira economicamente desfavorável.

Tradição e reinvenção

A identidade dos artistas circenses é marcada por uma dicotomia que pode ser entendida como o equilíbrio entre a manutenção de um legado e a capacidade de reinvenção. Ao aprofundarmos a análise sobre os herdeiros dos saltimbancos, é imprescindível atentar para a constituição sociocultural dos artistas do Circo Popular. Estes indivíduos, historicamente oriundos de contextos populares, forjaram suas identidades a partir de uma confluência de influências – entre as quais se destacam tradições familiares, a oralidade e os saberes empíricos transmitidos de geração em geração.

Como aponta Eliane Benício (2018, p. 45), "os saltimbancos descendem de antigas castas de jograis e menestréis medievais; seus saberes se perpetuam por linhagens familiares,

constituindo autênticas dinastias de artistas." Esta transmissão familiar de conhecimentos e habilidades seria uma característica que se manteria no Circo Moderno, criando famílias circenses que perpetuariam suas tradições por gerações.

Nesse sentido, os artistas de circo são, em grande medida, os portadores de um legado que transcende o fazer artístico. Eles atuam como transmissores de uma memória social que resiste à homogeneização advinda dos discursos corporativistas e da padronização das indústrias culturais. Ao formar coletividades itinerantes, onde a transmissão dos saberes – acrobáticos, de *timing*, de funcionamento e infraestrutura –, ocorre de maneira oral e performática, esses artistas criam um espaço de habitação cultural que cumpre importantes funções sociais: a reafirmação e transmissão da identidade popular, a contestação das hierarquias e a resistência à fragmentação cultural.

Ainda, a dinâmica da itinerância circense revela uma tensão entre o desejo de preservar uma tradição histórica e a inevitável necessidade de inovação para se adaptar a contextos e audiências mutantes. Ao mesmo tempo em que a tradição dos saltimbancos é mantida, é preciso reagrupar e ressignificar os repertórios num processo que se assemelha a uma tradição inventada – termo cunhado pelo historiador Eric Hobsbawm (1983) para explicar práticas culturais que, embora baseadas em elementos históricos, são constantemente renovadas e adaptadas às demandas contemporâneas.

Como aponta Stuart Hall (2003), a cultura popular é um terreno de lutas, de negociações de significados, onde o que se diz e o que se faz assumem dimensões de poder e de resistência. Nesse contexto, os artistas circenses populares, ao se posicionarem como herdeiros de uma tradição que remonta aos saltimbancos, assumem simultaneamente a responsabilidade de conservar elementos essenciais de sua cultura/tradição e de inovar, adaptando seus números a novos tempos e conquistas sociais continuando relevante no interesse e desejo do público.

A evolução das habilidades e técnicas dos artistas circenses populares ao longo do tempo é outro aspecto crucial para entender o perfil destes profissionais. Se inicialmente as apresentações eram relativamente simples, baseadas nas habilidades tradicionais dos saltimbancos, rapidamente começaram a se desenvolver técnicas mais complexas e espetaculares. Esta evolução técnica foi acompanhada por uma crescente profissionalização dos artistas circenses. Se os saltimbancos aprendiam suas habilidades informalmente, geralmente no seio familiar, os artistas do Circo Popular começaram a desenvolver métodos mais sistemáticos de treinamento.

Nós e os outros

A itinerância, característica fundamental do Circo Popular, também teve um impacto profundo no perfil de seus artistas. A vida nômade exigia não apenas habilidades artísticas, mas também uma grande capacidade de adaptação e resiliência. Estes artistas circenses precisavam ser capazes de se apresentar em condições variadas, lidar com públicos diversos e enfrentar os desafios práticos e emocionais de uma vida em constante movimento.

Esta itinerância também influenciou a forma como os artistas circenses se relacionavam com a sociedade mais ampla. Por um lado, eles eram frequentemente vistos como *outsiders*, figuras fascinantes, mas potencialmente perigosas que desafiavam as normas sociais convencionais. Por outro lado, eles eram portadores de novidades e experiências exóticas, trazendo para comunidades isoladas um vislumbre do mundo além de suas fronteiras.

A itinerância permitiu atingir novos públicos, mas também trouxe consigo desafios logísticos e econômicos significativos que são analisados por Gilmar Rocha (2018). Os circos itinerantes precisam gerenciar o transporte de estruturas, a alimentação dos artistas e o alojamento, entre outros aspectos. Enquanto os artistas precisam desenvolver a capacidade de adaptação e improvisação para superar esses desafios e garantir o sucesso do espetáculo e do empreendimento.

Neste contexto, a relação com os públicos – no plural - se torna ainda mais relevante. Os artistas circenses desenvolveram uma habilidade especial de interagir diretamente com os espectadores, seja através do humor dos palhaços, seja através da tensão dramática dos números de risco. Esta capacidade de conexão direta com o público era uma habilidade cultivada e valorizada, tão importante quanto as habilidades técnicas específicas de cada número. Os artistas circenses aprendiam a "ler" o público, a ajustar suas performances em tempo real e a criar uma experiência que era ao mesmo tempo universal e intimamente pessoal para cada espectador.

Em conclusão, o perfil dos artistas do Circo Popular é multifacetado e complexo, refletindo tanto suas origens nos saltimbancos e artistas de feira quanto as transformações sociais e culturais que acompanharam o surgimento desta nova forma de espetáculo. Caracterizados por sua versatilidade, resiliência e profunda conexão com o público, estes artistas criaram uma forma de arte que continua atraindo públicos variados até os dias de hoje.

Sua herança não se limita apenas às habilidades técnicas que desenvolveram e refinaram, mas também a uma ética de trabalho, um senso de comunidade e uma capacidade de adaptação

que permitiu ao circo sobreviver e evoluir por mais de dois séculos. Compreender o perfil destes artistas é fundamental não apenas para apreciar a história do circo, mas também para entender sua contínua relevância e capacidade de reinvenção no mundo contemporâneo.

Neste subcapítulo, aventuramo-nos a traçar o perfil dos agentes que carregam, ainda que de forma reconfigurada, o legado da cultura popular na forma de espetáculo circense. Assim, “os herdeiros dos saltimbancos” são entendidos como aqueles cujas origens se fundem na herança das manifestações artísticas surgidas nas feiras, nas praças públicas e nas celebrações populares – espaços em que o riso, a irreverência e a crítica social se entrelaçaram, vindo a se transformar nos atos performáticos que hoje caracterizam o Circo Popular.

A proposta deste recorte é refletir sobre as origens e a formação identitária destes artistas, bem como sobre as sofridas negociações simbólicas que os mantêm em constante reinvenção. Assim, o presente trabalho dialoga com autores que, há décadas, apontam a importância das culturas populares como espaço de resistência, de contestação de valores hegemônicos e de afirmação de identidades. Partindo dessa premissa, buscamos evidenciar como os artistas circenses não são meros executantes de uma tradição importada, mas agentes capazes de transformar, ressignificar e reinventar a estética e a poética do circo em cada apresentação sempre seguindo os objetivos de ir até o público e de agradá-lo. A seguir, discutimos mais profundamente sobre a infraestrutura e o funcionamento do empreendimento.

4.2 “Se Maomé não pode ir ao circo, o circo vai a Maomé”: a estrutura e funcionamento que permitiu a mobilidade até o público

A mobilidade não foi um acidente histórico, mas uma decisão comercial que impactou todo o desenrolar da história circense. Se, por um lado, o espetáculo inicialmente se restringia a espaços fixos, destinados a uma elite aristocrática, por outro, o desejo – e a necessidade – de “ir atrás” de um público mais variado levou o circo a experimentar uma série de adaptações estruturais e logísticas. Este subcapítulo debate como a opção pela itinerância redefiniu a linguagem, economia e sociabilidade circenses, tornando o picadeiro um espaço de encontros efêmeros – mas culturalmente potentes – entre artistas nômades e comunidades.

Como vimos anteriormente, a gênese do Circo Moderno está intrinsecamente ligada à necessidade de aproximação entre o espetáculo e o público. O próprio Philip Astley, passou a

percorrer diferentes espaços, cidades e países com seu espetáculo e durante o final do século XVIII e início do XIX, os circos fixos começaram a perder espaço para aquelas companhias que apostavam na mobilidade, demonstrando que esta se apresentou como uma estratégia central para garantir público e manter a relevância social e comercial do circo. Artistas como John Bill Ricketts, que atravessaram de forma pioneira os oceanos levando suas companhias para as Américas, representam o ápice desse processo (Silva, 2022).

Além de suprir à necessidade de garantir a perenidade do espetáculo - que vamos nos aprofundar mais adiante ao analisar a poética circense -, a escolha pela itinerância serviu à busca por novos e ampliados públicos. Gilmar Rocha (2018), destaca que a mobilidade do circo permitiu que ele se tornasse uma das principais formas de entretenimento da classe trabalhadora e dos moradores de pequenas cidades e regiões afastadas dos grandes centros urbanos: “O caráter itinerante do circo popularizou o espetáculo entre operários e moradores de vilas afastadas, tornando-o a principal forma de divertimento desses grupos.” (p. 512).

No Brasil, a importância desta mobilidade foi ainda mais significativa, considerando as proporções continentais do país e a desigualdade no acesso a espaços culturais. A chegada de um circo a uma cidade pequena era um acontecimento social e mobilizava a população local tanto pelo ineditismo quanto pela possibilidade de interação com o espetáculo. Os circenses também obtiveram vantagens. Na análise de Silva (2014), a rápida adoção do circo às novas tecnologias, principalmente os transportes hidroviário, ferroviário e rodoviário lhe permitiu “viajar por mais cidades de diferentes estados em um menor intervalo de tempo, o que, dentro das distâncias do país, significava mais conforto, rapidez e consequente rentabilidade” (p. 181).

Essa característica consolidou a itinerância como um elemento essencial diferenciando o circo de outras expressões artísticas que permaneciam restritas aos grandes centros urbanos.

A lona como extensão do corpo: arquitetura e tecnologias da itinerância

A itinerância exigiu uma adaptação estrutural significativa para que o circo pudesse ser montado e desmontado em diferentes territórios. Se nas primeiras décadas o circo necessitava de espaços previamente existentes – como praças, feiras e pavilhões improvisados –, com o avanço do século XIX foram desenvolvidas estruturas móveis próprias. Os primeiros anfiteatros fixos,

construídos em madeira e alvenaria, deram lugar a estruturas desmontáveis que poderiam ser transportadas de cidade em cidade.

O historiador e promotor do circo Pascal Jacob (2013) observa que a criação de novas soluções técnicas, como o desenvolvimento de mastros desmontáveis, lonas reforçadas e sistemas eficientes de montagem e desmontagem, foi essencial para que o circo atingisse sua plena mobilidade. Essa adaptação possibilitou uma maior autossuficiência do circo que, assim, passou a criar sua própria espacialidade em qualquer território. A lona, que se tornaria um símbolo icônico do circo, foi uma inovação crucial neste processo. Mais leve e versátil que as estruturas de madeira, permitia uma montagem e desmontagem relativamente rápida, além de oferecer proteção contra intempéries. A adoção da lona representou uma revolução na arquitetura circense, permitindo uma mobilidade sem precedentes e criando um espaço único que se tornou parte fundamental da identidade do circo.

O desenvolvimento dos sistemas de transporte foi outro aspecto crucial desta transformação. Silva (2014) vai apontar a importância que as ferrovias, em particular, tiveram na expansão do circo itinerante durante os séculos XIX e XX, na Bahia, no Brasil e no Mundo. Grandes companhias circenses organizavam verdadeiros comboios que transportavam não apenas os equipamentos e animais, mas toda uma cidade móvel, incluindo áreas de moradia, oficinas e cozinhas:

Em 1870 nasceu nos EUA o que poderíamos traduzir como circo-ferrovia ou trem de circo. Primeiramente o empresário William Cameron Coup fez uma parceria entre o P. T. Barnum's Grand Traveling Museum, Menagerie, Caravan and Circus e uma empresa ferroviária para que, em determinado dias e horários, esta servisse exclusivamente à cidade onde o circo estava armado, atendendo a passageiros-espectadores. Em 1872, em acordo com outra empresa, a Pennsylvania Railroad Company Coup adaptou vagões para animais e vagões com cama para os artistas, possibilitando uma viagem mais rápida, confortável e rentável em relação ao que o universo circense conhecia até ali, dando ao circo uma fisionomia industrial. Neste novo modelo de circulação – que optava pelas cidades mais populosas – o trem passava parte da noite viajando e da madrugada ao fim do dia o circo era montado na cidade; apresentava-se de um a três espetáculos, desmontando em seguida todo o aparato e seguindo para outra cidade, num ritmo quase fabril. (p. 181)

Com o declínio do transporte ferroviário e o desenvolvimento das rodovias, os circos adaptaram-se novamente, passando a utilizar caminhões e carretas. Esta transição trouxe novos desafios e possibilidades, permitindo maior flexibilidade nas rotas, mas exigindo investimentos significativos em frota e manutenção.

No Brasil, as condições geográficas e urbanas complexas também moldaram a arquitetura circense consolidando-a como tecnologia social ao integrar-se a realidade, circunstâncias e tecnologias locais como aponta Silva (2014):

três tipos de circo coexistiram no país entre a segunda parte do século XIX e a primeira do século XX, antes da chegada do modelo americano: o *tapa-beco*, o *pau-a-pique* e o *pau fincado*. A transição do primeiro para o segundo modelo de construção apresentou um problema para os circenses, pois se o *tapa-beco* era feito apenas com tecidos que literalmente tapavam um beco no interior do qual se faziam as apresentações, no *pau-a-pique*, construído com madeira e tecido, a presença da madeira impunha aos circenses deixar o material no local onde haviam se apresentado, pois além das condições das estradas serem precárias os custos do transporte do material eram altos. Foi com o modelo *pau fincado* que nasceu o circo volante, cujo material usado na construção passou a ser transportado com os circenses: sem as ferrovias, a madeira das arquibancadas até então inexistentes e a cobertura – de zinco ou alumínio – da estrutura onde antes se usava tecido não poderiam ser transportados em lombos de animais ou sem grande esforço em carros rudimentares puxados por eles. A situação econômica da companhia influía no tipo de material usado na sua estrutura arquitetônica [...] (p. 176-177).

A concretização da itinerância do circo passou, inevitavelmente, pelo aprimoramento de diversas técnicas logísticas. O processo de montagem e desmontagem dos equipamentos – tendas, picadeiro, arquibancadas e jaulas para animais – configurou um verdadeiro sistema de organização móvel que exigiu dos circenses um alto grau de disciplina e flexibilidade operacional.

Geopolítica da estrada: rotas, conflitos e alianças na economia itinerante

Como vimos, a adaptação do modelo circense europeu às dimensões continentais do Brasil exigiu transformações estruturais profundas. Enquanto na Europa do século XIX os circos ocupavam construções fixas, como anfiteatros já prontos ou construídos com essa finalidade, no Brasil colonial precisavam se reinventar como unidade móvel. Isso ocorreu pela confluência de três fatores:

1. A ausência de infraestrutura viária permanente;
2. A dispersão populacional em vastos territórios;
3. A necessidade econômica de acompanhar ciclos produtivos regionais.

A relação com as cidades visitadas era outro aspecto crucial do funcionamento do circo itinerante. Era necessário negociar licenças, encontrar terrenos adequados, estabelecer relações

com fornecedores locais e conquistar a confiança da comunidade. Como aponta Magnani (2023), o circo precisava constantemente negociar seu espaço nas cidades, tanto física quanto simbolicamente, construindo uma rede de relações que permitisse sua sobrevivência.

As adaptações regionais eram fundamentais para o sucesso do circo itinerante. Cada região apresentava desafios específicos em termos de clima, infraestrutura, preferências culturais e poder aquisitivo do público. O circo precisava ser capaz de adaptar não apenas seu espetáculo, mas toda sua estrutura de funcionamento a estas diferentes realidades.

Os aspectos econômicos da itinerância são particularmente interessantes. A partir dos trabalhos de Silva (2022), Duarte (2018), Magnani (2023) e Silva (2014) podemos afirmar que o circo desenvolveu estratégias sofisticadas para maximizar seus ganhos e minimizar riscos, incluindo:

1. Planejamento cuidadoso das rotas, considerando fatores como sazonalidade e eventos locais
2. Diversificação de fontes de renda (venda de comidas, *souvenirs* etc.)
3. Sistemas de precificação flexível adaptados à realidade local
4. Parcerias com comerciantes e autoridades locais

Em suma, foi necessário desenvolver capacidades gerenciais, logísticas e diplomáticas para lidar com um empreendimento itinerante. Uma estrutura que é ao mesmo tempo casa, escola, local de ensaio e espaço de apresentação e comercialização.

Ao mesmo tempo, a mobilidade do circo também flerta com a transformação social. Ao romper com as barreiras geográficas e sociais, o circo itinerante não só democratiza o acesso ao entretenimento, mas também se propõe como um agente de transformação cultural atuando como interlocutor entre cidades, tempos e espaços. O deslocamento do espetáculo provoca uma inversão temporária das hierarquias sociais, na qual o público se veria confrontado com uma experiência que transcende os limites da sedentariedade cultural imposta num cenário fixo (HALL, 2003). Nesse sentido, o modelo itinerante reafirma a função do circo como espaço de interação e de ressignificação simbólica, fortalecendo a cultura popular e promovendo uma experiência coletiva que se adapta às condições e expectativas de diferentes comunidades.

Em conclusão, a transformação do circo em uma estrutura itinerante foi muito mais que uma simples mudança logística - foi uma completa reinvenção de sua forma de existir e se relacionar com o público. Esta mobilidade não apenas permitiu que o circo alcançasse um público mais amplo, mas também moldou profundamente sua identidade e sua forma de criar e apresentar sua arte-cultura.

A estrutura e o funcionamento desenvolvidos para permitir esta mobilidade criaram um modelo único de organização que combina flexibilidade e tradição, improvisação e planejamento, autonomia e integração com as comunidades locais. Este modelo não apenas garantiu a sobrevivência do circo por mais de dois séculos, mas também influenciou profundamente sua poética e sua relação com o público.

Como veremos no próximo subcapítulo, esta estrutura itinerante teve um impacto direto na forma como o circo desenvolve e apresenta seus números, criando uma poética específica que é ao mesmo tempo universal e adaptável às diferentes realidades encontradas em sua jornada.

4.3 Matriz replicável: a poética a serviço do *modus operandis*

A construção do espetáculo circense, na vertente itinerante e popular, revela uma dupla dinâmica entre a manutenção de uma tradição herdada e a constante necessidade de adaptação a contextos variados. Neste subcapítulo, pretende-se demonstrar como a construção de uma “matriz replicável” – expressão que aqui designa o processo de reprodução sistemática dos números circenses – firma-se como o *modus operandis* no circo moderno. Essa prática, que à primeira vista pode sugerir uma mera imitação, mostra, sob a análise crítica, uma poética própria, em que os elementos tradicionais são respirados, ressignificados e, inclusive, reinventados em cada apresentação. Assim, a repetição de formas e procedimentos – sem, contudo, apagar a singularidade de cada execução – configura um mecanismo estrutural que garante a flexibilidade e a adaptabilidade do espetáculo, contribuindo para sua perpetuação e para a construção de uma memória coletiva.

Ao se considerar a ideia de uma matriz replicável no contexto circense, é fundamental compreender que a repetição dos números (cenas circenses) não implica, necessariamente, em uma negação da originalidade ou em uma estagnação estética. Ao contrário, ela possibilita a criação de uma base de repertório sólida que, a cada encenação, se transforma e alia a técnica à improvisação.

Cada apresentação, embora fundamentada em um “texto” previamente consolidado, se ressignifica mediante a interação com o público, na adaptação dos tempos, no ajuste do humor e na incorporação de aspectos contextuais específicos.

Poética: copiar é criar; criar é copiar

O pesquisador Roberto Duarte (2014) separa o sentido adjetivo do termo poética - como a qualidade de ter ou expressar poesia ou efeito semelhante - do seu sentido substantivo. Primeiro delimitado pelo filósofo Aristóteles em sua Arte Poética, que pretendia descrever o que caracteriza cada gênero poético: “Nesse sentido a Poética passou a ser como a ciência do fazer poético, instituindo regras e normas que deveriam ser seguidas pelo poeta. Consagrou-se a primeira versão da Poética como substantivo. Porém, como nome próprio. Com P maiúsculo. E passou a ser a norma básica do período conhecido como Classicismo” (p. 03). Depois, surge uma nova acepção com o desenvolvimento dos estudos sobre a estética: “A partir de Eco pode-se considerar a poética agora como substantivo comum, com p minúsculo, como poética de cada obra de arte e não mais uma Poética geral, única.” (p.04).

Assim, consideremos, também, o conceito de poética proposto pelo escritor, filósofo, semiólogo e linguista Umberto Eco na Obra Aberta (1976) “[...] não como sistema de regras restritivas, mas como programa operativo que a cada vez o artista se propõe, o projeto de obra a se fazer como o artista explicitamente ou implicitamente o tem em mente” (p. 24). E a reflexão de Luigi Pareyson, filósofo italiano, sobre o processo artístico na obra “Os problemas da estética” (1997) onde ele chega à conclusão de que não há uma lei universal para a arte senão a regra individual, na qual cada obra determina as ações da qual resultará: “em suma, que a única lei da arte é o critério do êxito” (p. 184).

O que significa, em primeiro lugar, que em arte não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte a regra é uma lei férrea, inflexível e inderrogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e, se não lhe obedecem, nem mesmo consegue fazê-la. (PAREYSON, 1997, p. 184)

Em seguida, este autor discorre sobre o par invenção e execução apontando que, ao longo dos séculos, dois caminhos foram seguidos por aqueles que meditaram sobre a questão: por um

lado, aqueles que afirmam que o “o processo artístico consiste no copiar uma imagem interna: invenção e produção, concepção e execução, são dois processos diversos e distintos no tempo” (PAREYSON, 1997, p. 186); no outro lado, há aqueles para os quais o processo artístico é a própria realização - a própria imagem só existe quando é executada.

Estas duas concepções são diametralmente opostas: para a primeira, o artista é primeiro inventor, e depois copiador da própria obra, porque ela precede a sua execução, enquanto, para a segunda, mais que inventor da sua obra o artista é seu espectador, porque ela nasce quando ele já terminou o seu trabalho (PAREYSON, 1997, p. 186).

Ao fim, o espetáculo do Circo Popular parece desejar se encaixar nas duas acepções: é uma obra de arte que se repete e, ao mesmo tempo, se recria. Por ter como objetivo final agradar o espectador, o espetáculo se comporta como um “texto que é encenado uma vez após outra”. Adaptado ao local, tempo e àqueles que encenam. Ao mesmo tempo único - pelas características da própria encenação, em específico - e uma cópia, reconhecível e desejada. No caso, a obra circense - sua imagem - já está no imaginário tanto do artista quanto do público, mas só passará a existir quando voltar a ser executada.

O Circo Popular parece ter desenvolvido, portanto, uma poética que o ajudasse a alcançar dois objetivos: buscar e agradar ao público. De modo a aumentar a quantidade e garantir o retorno dos espectadores, criou-se uma “fórmula” que foi replicada incontáveis vezes, ao mesmo tempo que era única, exclusiva daquele circo-momento-circunstância em específico, com alguma identidade própria - mesmo que os números e dramas encenados fossem os mesmos.

Longe de ser uma mera reprodução mecânica, este processo criativo reflete a engenhosidade e adaptabilidade que são marcas registradas do circo. Como observa Erminia Silva (2022), a poética circense é indissociável de seu modo de vida itinerante. Cada número, cada técnica, carrega em si não apenas a tradição, mas também a necessidade de constante adaptação às diferentes realidades encontradas na estrada.

O ensaísta, filósofo, sociólogo e crítico literário Walter Benjamin, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, já ressaltou como a reprodução pode, paradoxalmente, renovar a obra ao permitir sua circulação e ressignificação (BENJAMIN, 2024). Ele distingue a cópia técnica (industrial) e a recriação a partir da tradição, o que se aplica ao circo: cada performance de um número clássico traz nuances gestuais e temporais únicas, embora repita uma estrutura conhecida. Assim como a cultura popular traz algo que é ao mesmo tempo copiado

e improvisado - segue uma “fórmula” sem deixar de dar espaço ao improviso -, os processos poéticos do circo popular também seguem uma estrutura previamente testada e aprovada. Com isso não queremos dizer que a construção se dê a partir de uma imagem muito precisa do que agrada ou não. Há a intuição e há também a tentativa e erro. E, principalmente, há a história do resultado dessa combinação (intuição e testes) que era e é amplamente utilizado: aquilo que funciona, se copia, se repete. Aquilo que não, é jogado fora sem a menor preocupação.

O Modus Operandis: Estrutura e Funcionamento

O modo de operar nas companhias circenses é estruturado por uma “fórmula” que se repete, mas que se ajusta conforme a necessidade. Esse procedimento é marcado pela existência de uma coreografia interna própria, na qual os números se sucedem segundo uma sequência que, embora previsível, admite variações e ajustes a partir da interação com o público e do contexto em que o espetáculo se insere. O circo desenvolveu um formato de espetáculo que é ao mesmo tempo reconhecível e flexível. Como aponta José Guilherme Cantor Magnani (2023), o espetáculo circense segue uma estrutura familiar ao público - a sucessão de números diversos culminando em uma atração principal - mas a ordem e o conteúdo específico desses números podem variar de acordo com as circunstâncias.

No Saltimbancos Urbanos, Eliene Benício (2018) nos apresenta um retrato desta estrutura do espetáculo circense:

Em todo mundo, os números do circo são apresentados segundo uma sequência lógica, convencional, do espetáculo, porém, não sujeita a leis rígidas. Os números atrativos são sempre colocados no fim das duas principais partes do espetáculo, que é dividido em dois tempos, com um intervalo necessário para as operações de montagem da rede para os volantes ou das jaulas para as feras. Essa sequência caracterizou os espetáculos circenses durante todo o século XIX até meados do XX (p. 93).

E segue apresentando a posição da orquestra e estilo e ordem das músicas a serem tocadas, o posicionamento dos desfiles, a ordem dos números, os que geralmente encerram as primeiras e segundas partes. Segundo a autora, “Este é o esquema básico de um espetáculo circense, que já sofreu várias alterações durante a última metade do século XX, devido à introdução de novos elementos, impostos pelas mudanças de interesses do público e do próprio progresso tecnológico” (2018, p. 93).

Esta estrutura/poética dos números e espetáculos do circo desenvolveu-se totalmente integrada à sua própria estrutura física como se pode ver no relato que o artista e proprietário de circo Alberto Orfei (1996) apresenta da primeira experiência num teatro:

“Adaptar-se a trabalhar em um palco de teatro não é coisa fácil para muitos artistas de circo. No circo, o público está à sua volta; só uns dez ou quinze por cento do espaço são ocupados pelo camarim. No teatro o público está só de um lado e o resto é ocupado pelos bastidores. No picadeiro, é indiferente onde o artista vai fazer um determinado exercício, pois o público está de todos os lados; no palco as coisas são diferentes, pois para o público ter uma boa visão de determinado exercício é preciso fazê-lo sempre no mesmo lado. Isso dificulta um pouco a evolução do número” (p. 58).

Ao mesmo tempo, a influência do contexto social e histórico na poética circense não pode ser subestimada. O circo, em sua jornada itinerante, absorve e reflete as mudanças sociais e culturais das comunidades que visita. Isso se manifesta não apenas nos temas e referências incorporados aos números, mas também na própria estrutura e ênfase do espetáculo. Duarte (2018, p. 180) destaca como o circo no Brasil do século XIX incorporou elementos da cultura local: "Os circos que percorriam o Brasil não apenas traziam novidades do exterior, mas também absorviam e reinterpretavam elementos da cultura brasileira, criando um espetáculo que era ao mesmo tempo universal e profundamente local."

De geração em geração

O conceito de “tradição inventada”, conforme desenvolvido por Hobsbawm (1983), ilumina a prática da “matriz replicável” ao demonstrar como elementos históricos, mesmo que reproduzidos em sequência, adquirem novos significados a cada reencenação. A sistematização dos números, com seu caráter repetitivo e adaptável, desempenha um papel crucial na construção da identidade dos circenses. Ao reproduzirem os elementos que foram consagrados como parte do repertório tradicional – com ajustes e nuances que variam de apresentação para apresentação –, os artistas reforçam uma identidade que é simultaneamente coletiva e individual. Essa prática contribui para a manutenção de um “senso de pertencimento” dentro da companhia circense e para a consolidação de uma estética que se torna imediatamente reconhecível pelo público.

Cada vez que um número é copiado – e, simultaneamente, adaptado – o espetáculo reconstrói seu vínculo com um passado que, embora distante, permanece influente. Este processo de “invenção” da tradição permite que os artistas se alimentem da herança dos saltimbancos e das

feiras, mas também que a ressignifiquem à luz das demandas e transformações de sua época. Nesse sentido, a dinâmica da replicabilidade é, também, um ritual de memória e de resistência, que apoia a identidade dos circenses e reafirma a continuidade da cultura popular.

Adicionalmente, a “matriz replicável” possui a função de aproximar o espetáculo das expectativas do público, que se beneficia do familiar e do previsível, quase como um repertório canônico, mas sempre ansioso por descobrir alguma novidade neste. Assim, o processo de repetição e ressignificação atua como um elo entre o passado e o presente, proporcionando ao espectador uma experiência que, embora ancorada na tradição, se renova a cada encenação. Essa articulação é fundamental para que o circo moderno se mantenha competitivo e relevante dentro do cenário cultural e artístico, ao mesmo tempo em que preserva suas raízes populares (WILLIAMS, 2007).

Em conclusão, a poética da “matriz replicável” no circo popular é um reflexo direto de sua natureza itinerante e adaptável. Esta poética não é uma simples reprodução, mas um processo criativo dinâmico que envolve transmissão, adaptação e inovação constantes. Ela permite que o circo mantenha sua identidade reconhecível enquanto se adapta a diferentes contextos e públicos.

Esta poética serve diretamente ao modus operandi do circo, permitindo que o espetáculo seja montado e adaptado rapidamente em diferentes locais, respondendo às necessidades e preferências de públicos diversos. Ao mesmo tempo, ela cria uma linguagem artística única que combina tradição e inovação, físico e simbólico, universal e local.

No próximo subcapítulo, examinaremos como esta poética se manifesta na estética específica do circo moderno, particularmente em sua relação com o grotesco, o onírico e o disforme. Veremos como estas características estéticas não apenas refletem a poética da “matriz replicável”, mas também servem para criar a experiência única e memorável que é o espetáculo circense.

4.4 O caminho popular: a estética grotesca, onírica e disforme

"O grotesco na cultura popular se opõe a todas as formas de perfeição acabada e estável. Ele celebra o inacabado, o aberto, o que está em processo de transformação." Mikhail Bakhtin (2010, p. 17)

O conceito em si do grotesco surge entre os séculos XV e XVI, de um termo italiano, *grottes*, que se referia a um estilo inspirado em esculturas encontradas em grutas romanas recém

escavadas. Para Bakhtin (2010), o grotesco não é apenas um estilo, mas um sistema de comunicação popular, onde a deformação do corpo e a exacerbação de seus traços operam como crítica às estruturas de poder. Enquanto as cortes europeias do século XVIII cultuavam a elegância e a precisão geométrica, os circos itinerantes exibiam corpos que desafiavam os cânones: palhaços com narizes bulbosos, mulheres barbadas, homens-anões que riam de sua própria pequenez.

O romancista, poeta, dramaturgo e ensaísta Victor Hugo é considerado o primeiro a abordar o tema de um ponto de vista estético-filosófico⁶ e George Santayana o primeiro filósofo a se ocupar sobre o conceito. Para Santayana, contido na teoria da forma, o grotesco é “um efeito produzido sempre a partir da transformação de um tipo ideal, seja pelo exagero de alguns aspectos, seja pela combinação com elementos externos” (ROBLE & ARAÚJO, 2016, p.152). Portanto, o grotesco seria algo distorcido, deformado.

A partir do filósofo e diplomata francês Henri Bergson, os pesquisadores Odilon Roble e Raíssa Araújo vão dizer que “o riso irrompe no reconhecimento de algo estranho ou indevido no aspecto físico ou moral de uma personagem, que faz com que ela, de modo maquinal, atrapalhe a vicissitude dos acontecimentos” (Ibidem, p.156). Bakhtin vai observar que a comédia grotesca, anota que “frequentemente, apresenta personagens hiperbólicas que usam perucas, enchimentos, nariz postiço, entre outros apetrechos” (1987, p.157).

Bakhtin (2010) aponta o exagero como elemento importante do grotesco e do riso, do cômico. Principalmente porque o exagero é importante para impedir que o espectador crie empatia com a personagem. Escondendo, portanto, outros aspectos dramáticos ou trágicos que poderiam se sobrepor ao cômico. O acadêmico estruturalista russo Vladimir Propp vai concluir que “apenas os pequenos defeitos são engraçados, os defeitos mais graves podem gerar sentimentos de repulsa e desgosto, o que tende a conduzir o espectador ao sofrimento, e não ao riso” (ROBLE & ARAÚJO, 2016, p.157)

De certa forma, o grotesco carrega em si uma espécie de crítica social e um rompimento com padrões. Roble e Araújo continuam:

Ainda que se apresente, frequentemente, em uma roupagem cômica, o grotesco possui forte aspecto existencialista, uma vez que se ocupa de representar deformações que são fruto da relação entre aspectos naturais da condição humana e um sistema de normas impostas. Corpo e mente, vício e moral, sagrado e profano, indivíduo e sociedade, tragédia e comédia, vida e morte são aspectos opostos, em princípio, que são intimamente

⁶ O prefácio da peça “Cromwell” se tornou tão relevante que hoje é vendido de forma separada com o nome “do grotesco e do sublime”.

relacionados por meio do grotesco de modo a provocar um aguçamento das sensibilidades (Ibidem, p.152)

No artigo “O corpo como princípio”, Mário Bolognesi nos aponta que a matéria-prima do espetáculo circense é o corpo do artista: “Qual seria a matéria principal do espetáculo de circo? Linguagem, sons, cores, traços e formas que dele participam, mas não chegam a ser fundantes. A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco” (BOLOGNESI, 2001, p.103). É consenso entre os pesquisadores do Circo que, ao menos naquilo que se refere aos palhaços e bufões, o circo moderno adota uma estética grotesca. Analisaremos alguns detalhes a seguir.

Onírico, fantasioso e suavizado

A imagem das bailarinas sobre o cavalo do tempo de Astley, de um trapezista que corta os céus fazendo cambalhotas aéreas ou um contorcionista expandindo os limites das dobras do corpo, podem ser vistas como representações do sonho, do onírico, o que abordaremos agora.

Partimos do entendimento de que o sonho, o fantástico, a fantasia, são elementos da estética grotesca conforme apontam Roble e Araújo (2016) ao dizer que “o grotesco pode constituir uma categoria estética própria, capaz de alimentar o cômico, bem como o horror, o fantástico, entre outros” (p.149) e que “na renascença, o grotesco firma-se como um estilo pleno de fantasia e bizarrice que frequentemente evoca o sonho e a loucura (p.150).

Como citado anteriormente, o circo moderno, nascido no seio do romantismo buscava romper com valores eruditos. Neste aspecto, a adoção do grotesco como estética predominante da arte circense coincidia com o ideal romântico, pois este, “é tomado como contraponto da estética clássica, reconhecida por valorizar o lado harmonioso e racional do objeto artístico” (Ibidem, p.150).

Para o pesquisador e professor de estudos teatrais Patrice Pavis, “o uso que se fez do grotesco, então, não nos transmite uma imagem harmoniosa da sociedade. Pelo contrário, parece desafiar a ordem, denotando um equilíbrio instável entre risível e o trágico” (2008, p. 150).

Há também uma vertente suavizada do grotesco. Ao analisar os ornamentos de Rafael nas pilastras das *loggia papais*, o estudioso de literatura Wolfgang Kayser vai apontar que “em comparação com seus contemporâneos, a ornamentação grotesca de Rafael se afigura discreta, inofensiva e alegre; é como se fora particular, fantástico mundo lúdico” (2013, p.18).

Roble e Araújo vão assinalar que “para Kayser, o grotesco pode se manifestar pelo viés do fantástico e do satírico, sendo o primeiro ligado ao universo onírico e ao hibridismo, [...] e o segundo, à crítica do comportamento humano em seu caráter mais deplorável” (2013, p. 153). No artigo “‘Tomai, comei; isto é meu corpo’: a resistência do grotesco”, Antônio Vargas Sant’Anna e Karina Pedigoni Segantini, assinalam que “no século XVIII, o novo gosto classicista rejeita o grotesco por considerá-lo algo imaginado, sonhado, fantasiado, fora de motivos reais, sem significado, de mau gosto, distante da inteligência e da verdade” (2019, p.187).

Ao analisar os traços mais característicos do imaginário grotesco e o lugar reservado ao corpo neste, Albertino Gonçalves (2002), professor e pesquisador em sociologia da cultura e da arte, afirma que “no universo grotesco, os principais protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos hiperbólicos e exorbitantes, que se afirmam como autênticas alegorias do mundo, da vida e da morte” (p.119). Ele continua:

A vida e a morte, o sagrado e o profano, os céus e os infernos, o alto e o baixo, o princípio e o fim, o interior e o exterior, a bela e o feio, os mundos físicos, vegetal, animal, humano e divino, tudo se enlaça e se mistura num abraço aglutinante. Qualquer elemento à parte, alienado ou abstrato, carece imersão no caldo da turbulência grotesca (p.122)

Esta definição do corpo grotesco combina, a título de exemplo, com nossa imagem da contorção: “o corpo grotesco organiza-se como uma espécie de puzzle fantástico. O corpo é desmontável. Cada membro ou órgão pode adquirir uma existência autônoma e peregrinar à vontade. O homem não é, portanto, ‘feito de uma só peça’” (Ibidem, p.126).

É preciso também considerar a integralidade estética do espetáculo/obra artística. Ao apresentar um grotesco suavizado, onírico, o espetáculo circense contribui para a função do riso. Nas palavras de Gonçalves (2002), no grotesco,

Tudo é risível, nada existe que não tenha a sua parte de ridículo. O riso toma tudo relativo, arbitrário, transitório, efêmero, mesquinho, em suma, vulnerável. Nesta ‘epifania do mundo às avessas’, nada permanece absoluto, puro ou intocável. Nem Deus nem o Diabo. O riso funciona, assim, como um corretivo potente de toda e qualquer gravidade presunçosa. Túmulo do poder, ‘o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida’.

A dimensão onírica funciona como um convite para o espectador mergulhar em uma experiência que transcende a lógica linear e racional do dia a dia. Em muitos casos, esse “sonho acordado” se articula com a tradição carnavalesca descrita por Bakhtin (2010), que transforma o espetáculo num espaço de liberdade e transgressão. Assim, os números circenses que adotam a

perspectiva onírica não apenas encantam pela técnica, mas despertam uma sensação de encantamento e de poder imaginar novas possibilidades.

A relação com o público

Dentre estas possibilidades, incluímos o sonho de superar a morte – simbolicamente a maior representante das opressões do mundo – e sua presença constante no universo grotesco-onírico circense. Seja de maneira clara e aberta em nomes de aparelhos (giro da morte, pêndulo da morte, globo da morte) e na superação do risco iminente, seja no sentido simbólico de superar a queda do corpo no equilibrismo ou de objetos nos malabares - nestes últimos, subjugar uma força natural, a gravidade, é uma forte representação de superação de forças sociais opressoras.

Ao evocarmos a imagem de uma jovem bailarina realizando volteios sobre o cavalo no circo, evocamos também outros elementos que compõem a cena grotesca: o figurino sensualizado, o riso de disponibilidade, as cores berrantes e contrastantes, brilhos diversos, música e sonoplastia, além da integralidade do espetáculo: que cena veio antes, que cena virá depois.

Defendemos, portanto, que, adotar a estética grotesca e atenuá-la de modo a manter suas características populares, mas sem ferir as diversas “sensibilidades” foi uma maneira do circo manter-se fiel ao seu objetivo de buscar e agradar o maior público possível. Na voz do palhaço Chevrolet:

Quando eu entro para trabalhar eu olho todo o público. Porque tem público que você usa coisas picantes, piadas picantes, gestos picantes. Outros, não gostam, já acham vulgar. Então, você tem que trabalhar nos dois termos: você tem que trabalhar no termo limpo, como a gente diz, e no termo sujo, porque existe um nível de público para tudo, entendeu? O público de elite já não gosta de gesto pornográfico, agora o público de vilas já gosta. Você sabe que é o circo o único que junta toda a sociedade, classe baixa, média, alta... é a única diversão que junta todos ao mesmo tempo (BOLOGNESI, 2009, p. 17-18).

O espetáculo do Circo Moderno que perdura até os dias atuais vai ser representante do: hibridismo que “materializa a ideia de um corpo humano que não reconhece fronteiras e não estabelece limites físicos e morais entre os seres, propiciando transfigurações e metamorfoses” (ROBLE & ARAÚJO, 2016, p. 154-155) e; ao mesmo tempo, uma representação da realidade, subjugando-a no nível inconsciente do imaginário social. Nas palavras de Bakhtin:

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e

da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 2010, p. 21-22)

A associação entre o onírico e o grotesco torna-se ainda mais marcante quando se observa a transição entre a realidade e o imagético, criando um mosaico de sensações que, ao mesmo tempo, diverte e provoca reflexões sobre a própria natureza da realidade. Essa dualidade contribui para a consolidação de uma estética que é, em sua essência, democrática, capaz de dialogar tanto com o infantil quanto com o adulto, e de romper com as barreiras impostas pelos padrões estéticos convencionais.

Em síntese, vimos ao longo deste capítulo a história e as características do circo moderno, com foco em sua natureza itinerante e na estética grotesca. Exploramos as raízes do circo nos saltimbancos e artistas de feira, a evolução das estruturas circenses para permitir a mobilidade e a poética da “matriz replicável” que garante a flexibilidade do espetáculo. Também abordamos sua estética, destacando o uso do grotesco, do onírico e do disforme como elementos-chave da experiência circense.

O circo moderno, com suas múltiplas dimensões, é revelado não apenas como um espetáculo itinerante, mas como uma tradição viva com raízes nos saltimbancos e artistas de feira. O texto traça o perfil dos artistas circenses, suas origens e formação identitária, bem como as negociações simbólicas que os mantêm em constante invenção. O circo é apresentado como um espaço de resistência, contestação de valores hegemônicos e afirmação de identidades.

A escolha pela itinerância é debatida como uma decisão comercial - que visava ampliar e diversificar seu público - que impactou a história circense, redefinindo a linguagem, economia e sociabilidade. A lona é destacada como uma extensão do corpo do artista, uma inovação crucial que permitiu a mobilidade e influenciou a estética do espetáculo. O desenvolvimento dos sistemas de transporte, como as ferrovias, também desempenhou um papel fundamental na expansão do circo itinerante.

Exploramos a poética da “matriz replicável” no circo popular, onde a repetição de números não implica em estagnação estética, mas possibilita a criação de um repertório sólido que se transforma a cada encenação. A poética do circo é vista como um reflexo de sua natureza itinerante e adaptável, permitindo que o espetáculo seja montado e adaptado rapidamente em diferentes locais seguindo o objetivo de agradar ao público.

Por fim, abordamos a estética do circo moderno, com ênfase no grotesco como linguagem principal. O grotesco é explorado como um sistema de comunicação popular, onde a deformação do corpo e a exacerbação de seus traços operam como crítica às estruturas de poder. O documento também explora o onírico, o fantástico e a fantasia como elementos da estética grotesca.

Com base nesses pontos, o capítulo confirma que o “agradar” não se dá por acaso; ele é fruto de uma estrutura coerente que alia tradição e inovação, a qual possibilita a este circo construir relações sólidas com seus espectadores – fazendo com que venham, gostem e, sobretudo, voltem.

Ao encerrar este capítulo, estabelecemos as bases para a próxima etapa da dissertação. No Capítulo 3, avançaremos na análise do fenômeno do Circo Expandido, discutindo as inovações poéticas e estéticas que surgiram a partir da evolução do circo moderno, bem como as novas formas de financiamento e as exigências de um público cada vez mais segmentado e especializado. Dessa forma, o leitor estará preparado para compreender como essas transformações ampliam as possibilidades de criação e desafiam as convenções históricas do circo, ao mesmo tempo que modifica a relação deste com o espectador.

5. CIRCO EXPANDIDO: A INOVAÇÃO POR PRINCÍPIO

5.1 Novos circenses, novos interesses, novas necessidades

Ao adentrarmos o campo do circo expandido, constatamos que os novos circenses não se limitam a reprodução dos modelos tradicionais que vimos anteriormente; eles emergem de uma dialética de inovação e recriação, articulando interesses pessoais com as demandas de públicos mais específicos. À luz dos debates sobre a interseção entre as artes cênicas e a cultura contemporânea, o presente subcapítulo propõe delinear um perfil dos artistas que atuam no universo do circo expandido, destacando os novos interesses, as necessidades artísticas e socioeconômicas e as especificidades metodológicas que caracterizam essa nova geração. A análise almeja aprofundar a relação entre artista e público, ponto focal desta dissertação, evidenciando as diferenças entre estes circenses e os que vimos nos capítulos anteriores.

Da transmissão familiar às escolas de circo: uma nova genealogia circense

O perfil dos artistas que fazem o circo contemporâneo — ou expandido, como prefiro chamar — difere radicalmente daquele que traçamos dos artistas do circo popular nos capítulos anteriores. As origens sociais, econômicas, formativas e até mesmo as motivações que levam estas pessoas a se dedicarem à arte circense apresentam contrastes significativos que impactam diretamente a relação estabelecida com o público. Enquanto o circo popular foi constituído historicamente por pessoas de origem majoritariamente rural, de classes economicamente menos favorecidas e baixa escolaridade, formadas dentro da própria estrutura familiar circense, o circo expandido é feito predominantemente por pessoas de classe média e média alta, com educação formal, frequentemente de nível superior, e oriundos dos centros urbanos.

Até meados do século XX, a transmissão dos saberes circenses era essencialmente familiar. Como observa Ermínia Silva (2003), o circo-família constituía uma unidade de produção e reprodução de conhecimentos. Neste, o processo de socialização e o ensino/aprendizagem dos saberes circenses ocorriam de forma integrada, revelando um entrelaçamento entre a educação familiar e o trabalho. Os mais velhos transmitiam seus conhecimentos aos mais jovens através da oralidade e da prática cotidiana, garantindo a continuidade da tradição circense.

A ruptura desse modelo ocorreu gradativamente a partir da década de 1970, quando surgiram as primeiras escolas formais de circo do ocidente na França: Au Carré e Fratellini, ambas em 1974 conforme linha do tempo do circo publicado pelo Centro de Memória do Circo e coordenação de Verônica Tamaoki (2017). Ainda em terras francesas, a criação do *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC) em 1985 representa um marco nesta transformação, sendo seguido por outras escolas na Europa e nas Américas. No Brasil, de acordo com Tamaoki (2017) é criada em 1978 a primeira escola de circo, a Academia Piolin de Artes Circenses. Alguns anos depois, outros espaços de formação vão surgir como a Escola Nacional de Circo fundada em 1982, no Rio de Janeiro, o Circo Escola Picadeiro no ano de 1984, em São Paulo e a Escola Picolino de Artes do Circo, em Salvador, em 1985, seguidas por outras dezenas que se multiplicaram nas décadas seguintes.

Estes novos circenses demonstram um perfil multifacetado, que mescla experiências formais com vivências informais. Ainda que a tradição/legado dos saltimbancos seja respeitada, há uma clara abertura - e desejo - para a experimentação. Estes novos artistas já não se restringem

às rígidas técnicas circenses herdadas, mas incorporam influências da dança contemporânea, do teatro físico e dos rituais performáticos que dialogam com o ambiente contemporâneo. Luciana Menin (Lu Menin⁷) descreve sua entrada no universo circense⁸:

Eu tive conhecimento da possibilidade de se fazer uma escola de circo em 1996, lá em Londres, num curso intensivo de teatro físico e mímica que eu fazia. E tinha duas matérias, que era palhaçaria e manipulação de objetos, e me interessou muito essas duas matérias. E, até então, eu não sabia que, se eu não tivesse nascido no circo, eu tinha uma possibilidade de ser artista circense. Já tinha dançado muito, já tinha feito o teatro clássico, capoeira. Estava naquele momento buscando o teatro físico, já buscando uma coisa mais corporal, e me apareceu isso de que existem escolas [...] Voltei para o Brasil e na minha cidade, por sincronicidade, né? Porque não vou nem falar coincidência, é uma grande sincronicidade, estava nascendo a primeira escola de Belo Horizonte, né? Eu entrei ainda como uma escola de artes. Eu fazia uma aula que era dança para atores e nem imaginava que ali, nos bastidores, eles estavam levantando um programa de um curso profissionalizante de circo. Então eu fiz seis meses desse curso de dança para atores e no final do ano já tive essa notícia de que no próximo ano começaria um curso profissionalizante de circo. Fiz a prova e entrei como bolsista, aí eu fiz essa escola por três anos, lá em Belo Horizonte.

O relato de Lu Menin exemplifica o perfil dos novos circenses: pessoas que migram de outras linguagens artísticas ou esportivas e encontram no circo um campo mais amplo de expressão ao mesmo tempo que amplia os horizontes do fazer circense.

Essa ampliação dos repertórios formativos reflete não apenas uma mudança estética, mas também uma transformação na relação com o público – que agora é percebida de maneira mais participativa e crítica. Portanto, os circenses expandem seus métodos de comunicação e, ao mesmo tempo, estabelecem uma postura autocritica frente à manutenção das práticas tradicionais, incorporando elementos colaborativos e experiências coletivas que dinamizam o fazer circense.

Esta transformação no modelo de formação alterou substancialmente o perfil demográfico dos artistas. Com as escolas de circo, pessoas que nunca tiveram contato prévio com o universo

⁷ Lu Menin é uma artista circense multidisciplinar formada na SPASSO-Escola Popular de Circo de Belo Horizonte nas modalidades parada de mãos e aéreos. Dança, capoeira e teatro físico fazem parte de sua formação artística/técnica. Uma das fundadoras do Circo Zanni/SP desde 2004, participa com números de parada de mãos, mão a mão, doble e triple trapézio, corda marinha em balanço e bicicleta acrobática. Foi integrante das companhias circenses Trampulim/BH de 1997 a 2000, Linhas Aéreas/SP de 2000 a 2004 e Circo Amarillo (Brasil/Argentina) de 2003 a 2019, na criação de 7 espetáculos. Uma das sócias fundadoras da Cia Barnabô, desde 2019, com seu parceiro de vida e de cena há 21 anos, Pablo Nordio. No repertório atual 4 espetáculos: Altissonante, Rústico, Allegro Andante e Casal 20-União Instável. Por 26 anos apresenta o número de corda marinha em balanço, que a levou a vários países do mundo. Apaixonada por linguagens, é estudante da UNIP EAD de Letras. Desenvolve há 30 anos trabalhos artísticos e formativos, e nos últimos 4 anos de direção artística. Sempre em cena, dando aulas e exercitando seu olhar externo.

⁸ Entrevistas semiestruturadas concedidas ao autor via plataforma online entre setembro e outubro de 2023, como parte da pesquisa para esta dissertação.

circense — muitos deles já adultos e vindos de outras áreas — puderam acessar esses conhecimentos. Estas escolas passaram a atrair principalmente jovens de classe média urbana, frequentemente com formação superior em outras áreas, como educação física, dança, teatro ou artes visuais. O público destas escolas raramente tem contato com o circo tradicional antes de sua entrada no universo circense. São pessoas interessadas nas artes do corpo, na expressão estética contemporânea, muitas vezes após já terem experimentado outras formas artísticas. Alexis Ayala⁹, um artista chileno residente no Brasil, exemplifica essa nova genealogia ao relatar sua trajetória:

Eu estava finalizando a minha formatura de agronomia, quando conheci uma pessoa. Um amigo. Ele fazia circo. Ele fazia lira e começou a me falar do mundo do circo. E eu assim, ‘uau, que massa!’. Eu sempre fui muito apaixonado pela dança, pelo teatro. Na escola, sempre assistia nas oficinas, nas salas do grupo de teatro, das atividades paralelas da escola. Aí eu, quando decidi entrar na faculdade, fiquei com um pouco de medo [...] Fiquei com medo de fazer um curso que estivesse relacionado ao teatro. Eu me lembro que estava entre as duas alternativas, entre estudar dança, teatro ou estudar agronomia, e sempre fui muito apaixonado pelo mato, pelas plantas. Aí, com esse medo, né, interno, esse medo social também, aí finalmente decidi entrar, estudar agronomia. (Entrevista com Alexis Ayala, 2023)

Uma pesquisa realizada por Alex Machado (2024) sobre o perfil dos alunos da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, revelou que 41% possuem ensino médio completo e 59% possuem ensino superior (30 porcento dos quais já completaram os estudos). Estes dados contrastam com o perfil educacional dos artistas do circo tradicional, majoritariamente formados na prática, ainda na infância e sem educação formal específica. Beatrice Martins¹⁰, outra artista do circo expandido, complementa:

⁹ Alexis Ayala é artista circense de nacionalidade chilena que reside em Salvador-Ba desde 2019. É dançarino formado na escola técnica de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia em 2023; Foi artista e monitor de circo social na escola profissional de artes circenses *El Circo Del Mundo*, no Chile, em 2016; Formou-se em engenharia agrônoma, na *Universidad Iberoamericana de Ciencias y Tecnologías*, em 2013. Criador-intérprete das companhias Encontro Dança e Circo e Cia. Circonstance, ambas atuantes na cena artística brasileira com seus espetáculos "A risca" e "Por acaso". Também atua no espetáculo solo e autoral chamado "Reptar". Na área formativa tem participado desde 2016 como professor de técnicas circenses aéreas, mão a mão e dança acrobática. É criador e diretor do festival *Encuentro Danza y Circo* (desde 2018) e fundador e coordenador do Espaço Núcleo de Circo, desde 2023, em Salvador, Bahia, Brasil.

¹⁰ Beatrice Martins é acrobata desde os 5 anos. Integrou a seleção brasileira de ginástica artística na adolescência e competiu em diversos torneios nacionais e internacionais, incluindo os Mundiais do Japão (1995) e de Porto Rico (1996). Se juntou ao circo em 2001 e, desde então, pesquisa as relações entre as acrobacias, as técnicas circenses e a dança. Em 2008, circulou pelos EUA com a companhia Universoul Circus. De volta a Brasília, em 2009, integrou a cia. Nós No Bambu, participando dos espetáculos "Ultrapassa!" (dir. Willian Lopes) e "Teia-Paralaxe do Imaginário" (dir. Roberto Magro). Em parceria com diretora Raquel Karro, criou o número de trapézio Beatrice e pôde apresentá-lo na Académie Fratellini, em Paris, no laboratório Brasil/Europa CircusNext - Jeunes Talents Cirque Europe, em 2012. A coreografia, EXUFRIDA, transformada em videodança pelo cineasta Cícero Fraga, participou de festivais nacionais e internacionais e recebeu as premiações de "Melhor filme" pela escolha do público no Raksa Ciné-

[Alguém da minha família foi do circo?] Não, não [...] Na verdade, a minha família é uma família de ginastas. O meu pai foi ginasta, meu tio também, e meu irmão também. E eu comecei no circo e tal. Aí passou alguns anos, meu irmão, que era ginasta lá do Flamengo, no Rio, ele entrou no *Cirque du Soleil*. Então meu irmão trabalhou, foi ‘portô’¹¹ lá no espetáculo "Alegria" por alguns anos. É isso, assim, essa experiência de circo na minha família. (Entrevista com Beatrice Martins, 2023)

No Brasil, o Circo Escola Picadeiro, a Academia Brasileira de Circo, a Escola Piolim, e mais tarde o Circo Escola Picolino, o Crescer e Viver, entre outros, formaram uma geração de artistas cujo perfil socioeconômico e cultural diferia radicalmente daquele dos artistas oriundos das famílias tradicionais.

Capital cultural e formação interdisciplinar: artistas híbridos

O conceito de capital cultural, elaborado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1989), é particularmente útil para compreender as diferenças entre os artistas do circo popular e os do circo expandido. Bourdieu define capital cultural como o conjunto de conhecimentos, habilidades, informações e qualificações intelectuais transmitidos pela família e pelas instituições escolares ao longo da vida do indivíduo. Os novos circenses, em geral provindos de famílias de classe média, já possuíam um capital cultural prévio significativo antes mesmo de iniciarem seus estudos circenses.

A antropóloga e pesquisadora Julieta Infantino (2014), ao estudar o circo em Buenos Aires (Argentina), observa que muitos destes artistas possuem formação acadêmica e frequentemente transitam entre o universo universitário e o circense. Ela aponta que não é incomum encontrar, entre os artistas do circo contemporâneo argentino, pessoas com formação universitária em áreas como filosofia, psicologia, cinema, artes plásticas ou antropologia, que trazem este repertório conceitual para suas criações circenses.

Danse du Monde (França, 2019), “Escolha do público” no Sans Souci Dance Film Festival, edição drive-in (Estados Unidos, 2020) e “Melhor Intérprete” pela escolha do júri no FuoriFormato Festival (Itália, 2021). É artista e gestora do coletivo Instrumento de Ver (Brasília/DF) desde 2009, sendo intérprete-criadora dos espetáculos “23 fragmentos desses últimos dias”, “PORUMTRIZ”, “Estudos de Aproximação”, “Estudos para uma odisseia”, “Meu chapéu é o céu” e “Parabolé”. Formada em Comunicação Social pela Universidade Católica de Brasília, também é responsável pelo pensamento de comunicação e divulgação dos espetáculos e projetos do coletivo, como “Pão e Circo”, “Instrumento de Ver - um coletivo em todos os sentidos” e o “Arranha-Céu - Festival de Circo Atual”.

¹¹ Portô, do francês *porteur*: de suporte, de apoio. No Brasil também é chamado de “base”. É a pessoa que num número coletivo tem a função de ser o suporte e/ou de lançar o(s) outro(s) artista.

Esta formação prévia afeta diretamente a maneira como estes artistas se relacionam com o conhecimento circense e, consequentemente, com o público. A técnica circense deixa de ser um fim em si mesmo e passa a ser vista como mais um elemento dentro de um repertório expressivo ampliado. O domínio de diferentes linguagens artísticas e o acesso a um referencial teórico diversificado permite que estes artistas concebam suas criações a partir de pressupostos completamente distintos daqueles que orientam o circo popular.

Adelly Costantini¹², artista circense, destaca a importância da interdisciplinaridade em sua criação e formação: "Ah, o Flávio¹³, ele é uma pessoa que vem bastante do teatro e da palhaçaria, né? Então ele trouxe muita, muita coisa do teatro, assim, para o trabalho, sabe? Para mim também, porque a minha formação, ela é bem circense e de dança. E o Flávio, ele foi bem maneiro nesse sentido de trazer coisa mesmo, trazer conteúdo, fazer treinamento, sabe? Trabalhar em mim coisas que iriam caber ali no espetáculo." (Entrevista com Adelly Costantini, 2025). Beatrice Martins também reforça essa visão:

Eu fiz muita aula de dança contemporânea quando estava no Rio [de Janeiro], que a Raquel [Karro]¹⁴ me dava as orientações, sugeria, e eu ia fazendo tudo. Então, eu fiz, durante esse processo de criação, fiz aulas de dança. Fiz também um curso de [...] Viewpoints. Então, estava ali com o pessoal do teatro fazendo essa oficina de Viewpoints. Foram, sei lá, uns dois meses de oficina, assim, três vezes por semana, algo assim. Eu participei, o que me ajudou bastante ali na hora de estar em cena. (Entrevista com Beatrice Martins, 2025)

Esta formação híbrida se reflete diretamente na produção artística do circo expandido. Enquanto o artista do circo popular domina profundamente uma ou algumas poucas técnicas específicas que executa com maestria, o artista do circo expandido frequentemente opta por um domínio menos virtuosístico, porém mais diversificado, de diferentes técnicas e linguagens, buscando uma combinação inovadora e surpreendente.

¹² Adelly é multiartista e produtora cultural. Atua nas artes cênicas há 20 anos. Cria, atua e produz espetáculos de circo autorais como MÃO, ONDE EU GUARDO UM SONHO e A PRIMEIRA CENA DE UM FILME. Os espetáculos têm em comum a criação de estruturas originais como suporte da dramaturgia circense e participaram de importantes festivais como MIMO, FIL, FIT Rio Preto, CIRCOS SP, FIC URUGUAI entre outros além de circulações pelo Sesc e CCBB. Também cria projetos que mesclam circo com outras linguagens, como audiovisual, literatura e artes visuais, além de atuar como preparadora corporal como no espetáculo Fábrica de Nuvem (Prêmio de preparação corporal CBTIJ 2024) e a novela Cara e Coragem (Globo - indicada ao Emmy 2023). Conduz projetos formativos, tanto em circo (Laboratório Aéreo) como em produção cultural. Além de seus próprios espetáculos, criou o Festival Rio no Ar, e produz-produziu outros trabalhos de Foguetes Maravilha, Carolina Cony e Thierry Trémouroux.

¹³ Flávio Souza – ator, diretor e figurinista.

¹⁴ Raquel Karro – atriz, diretora, coreógrafa e professora de artes da cena.

Do artista-intérprete ao artista-criador: novas relações de autoria

Uma das transformações mais significativas trazidas por este novo perfil de artistas foi a emergência do conceito de artista-criador em contraponto ao artista-intérprete do circo popular. No circo popular, como vimos no capítulo anterior, predominava o modelo da “matriz replicável”, onde os números já estabelecidos eram transmitidos de geração em geração, com relativamente pouca margem para inovações estruturais. O artista era valorizado por sua capacidade de executar com perfeição um repertório predeterminado, adaptando-o apenas quando necessário e sem alterar muito sua estrutura.

Alexis Ayala exemplifica essa transformação:

"Eu queria falar um pouco do meio ambiente. Aí me encontrei com essa personagem, que é uma personagem reptiliana. E que também vem a partir da referência de muitos amigos que me falaram, “você é como uma cobra, é como uma serpente quando sobe no tecido” [...] aí eu comecei a me sentir assim, sabe? Eu não queria ser eu na cena, eu queria trazer outra personagem. E aí apareceu essa personagem réptil" (Entrevista com Alexis Ayala, 2025)

Esta mudança na auto-concepção do artista altera profundamente sua relação com o público. Enquanto o circo popular buscava "agradar" a plateia, oferecendo aquilo que ela esperava ver, o artista do circo expandido, embora também deseje agradar, frequentemente busca provocar, questionar ou surpreender seu público, mesmo que isso signifique frustrar suas expectativas iniciais.

Esta transformação no objetivo artístico é diretamente decorrente das diferentes origens, formações e referências culturais destes novos artistas. Lu Menin exemplifica isso:

No momento [da criação] do [nossa espetáculo] Rústico foi bem parecido. Primeiro espetáculo nosso. A gente quer falar das nossas origens, bem parecidas, porque eu sou de Minas Gerais, Pablo de Córdoba. Lugares montanhosos, proximidade com a natureza, o artesanal. Então o Rústico também partiu dessa premissa. O que que a gente quer falar nesse momento? Quem combina com esse nosso discurso, né, digamos? E aí montamos sempre equipe e no frigir dos ovos, a gente parte, muito importante, das técnicas de circo que a gente quer usar para contar aquela história (Entrevista com Lu Menin, 2025)

A questão da autoria torna-se central no circo expandido. Enquanto no circo popular os números eram frequentemente anônimos ou associados vagamente a famílias circenses específicas, no circo expandido há uma valorização explícita da assinatura do criador. Espetáculos são

creditados a diretores específicos, a companhias com identidades artísticas bem definidas, e mesmo os números individuais são vistos como obras autorais.

Motivações políticas e sociais: para além do entretenimento

As motivações que levam os novos circenses a escolherem esta arte também diferem significativamente daquelas dos artistas do circo popular. Se para estes últimos, como vimos, o circo era frequentemente uma herança familiar ou uma alternativa de sobrevivência, para os artistas do circo expandido, a escolha pelo circo é frequentemente motivada por questões estéticas, políticas e existenciais.

Alexis Ayala ilustra essa dimensão política:

[...] Até que teve uma crise aqui em Salvador e foi, “e agora, Alexis, para você, artista, faz o quê?”. Vou criar. Aí meio que eu comecei a juntar tudo o que eu queria, que eu gostava. Foi claro, o meio ambiente e toda essa luta da natureza, da floresta, da Amazônia, toda essa guerra meio ambiental que existe atualmente. Eu quis levar para um espetáculo. E meio que foi nascendo assim, a partir desse lugar. Eu queria falar do mato, queria falar da terra, queria falar da água, e fui me encontrando, finalmente. (Entrevista com Alexis Ayala, 2025)

Esta dimensão política manifesta-se não apenas na escolha da profissão, mas também nas temáticas abordadas nos espetáculos. Questões sociais, ambientais, políticas e existenciais ganham espaço nas criações do circo expandido, afastando-se de como estes pontos eram/são - quando o são - tratados no circo popular.

Beatrice Martins, sobre como o contexto político do Brasil influenciou a criação do espetáculo “23 Fragmentos desses últimos dias”: “[...] no início de 2019, início do governo Bolsonaro, nós três estávamos chocadas com o que estava acontecendo. E não tinha como não trazer isso para a sala de ensaio.” (Entrevista com Beatrice Martins, 2025).

Esta postura altera fundamentalmente a relação com o espectador, que deixa de ser visto como um consumidor de entretenimento e passa a ser considerado um interlocutor em um diálogo estético e político. Trataremos mais detidamente sobre este ponto mais adiante.

O impacto na relação com o público

Todas estas transformações no perfil dos artistas do circo expandido convergem para uma redefinição fundamental da relação com o público. O artista do circo popular, como vimos nos capítulos anteriores, tinha como objetivo primordial "agradar" ao espectador, oferecendo uma experiência artístico-cultural - e de entretenimento - que correspondesse às suas expectativas.

Já o artista do circo expandido, com sua formação interdisciplinar, sua consciência autoral e suas motivações políticas e estéticas, estabelece uma relação mais complexa e, muitas vezes, mais desafiadora com seu público.

Beatrice Martins destaca essa mudança na relação com o público: "Não é só entretenimento, não. Não estou falando mal do entretenimento, que é muito bom, eu consumo muito entretenimento. Mas, assim, do que a gente faz, o que a gente gosta de fazer estando em cena e o que a gente gosta de transmitir para o público, a sensação que a gente gostaria que o público saísse do espetáculo" (Entrevista com Beatrice Martins, 2025). Alexis Ayala complementa: "Mas que quero agradar, mas também trazer consciência, as coisas que estão acontecendo, né? Quero agradar e trazer consciência" (Entrevista com Alexis Ayala, 2025).

O filósofo francês Jacques Rancière (2012), ao refletir sobre o espectador contemporâneo, propõe o conceito de "espectador emancipado", aquele que não é passivo diante da obra, mas que participa ativamente na construção de seus significados. Esta noção parece particularmente adequada para compreender o tipo de relação que o circo expandido busca estabelecer com seu público.

"O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu em outros espaços cênicos e em outros tipos de lugares. Ele compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente." (RANCIÈRE, 2012, p. 19)

Os artistas do circo expandido parecem conceber - e buscar - seus espectadores a partir desta perspectiva: sujeitos ativos, interessados em construir sentidos próprios a partir da experiência que lhes é oferecida. Isso se traduz em estratégias cênicas que desafiam as expectativas tradicionais associadas ao circo, exigindo do público uma postura mais ativa e reflexiva.

Adelly Costantini complementa: "E aí, com a Margot [sua filha], eu fui observando [...] o interesse da criança e o que era oferecido para criança enquanto produto de criança, entendeu? Então me interessava pensar o circo ou um espetáculo nesse lugar, sabe?" (Entrevista com Adelly Costantini, 2025).

Diferente da relação com o público no circo tradicional, que busca primordialmente a diversão e o maravilhamento, o circo expandido propõe ao espectador a provocação, o desafio e a surpresa. A este espectador é proposto o pacto de adentrar territórios desconhecidos, mesmo que isso implique em momentos de estranhamento ou desconforto.

Esta mudança na concepção do espectador está diretamente ligada ao perfil dos novos circenses e suas trajetórias formativas. Sua própria experiência como espectadores de diferentes manifestações artísticas - teatro contemporâneo, dança, artes visuais, cinema de autor - informa sua compreensão sobre o que pode ou deve ser a relação artista-público. E a alteração no perfil do público é, ao mesmo tempo, causa e consequência das transformações no perfil dos artistas. Como em um movimento dialético, os novos artistas atraem um novo tipo de público, que por sua vez reforça e legitima as inovações propostas por estes artistas.

Em suma, a transformação no perfil dos artistas circenses que emergiu nas últimas décadas representa uma das mais profundas rupturas da história desta arte. A entrada de indivíduos oriundos de outros contextos sociais, econômicos e culturais no universo do circo resultou em uma reconfiguração radical das técnicas e estéticas circenses e da relação entre artista e espectador, foco deste trabalho.

O circo expandido, ao ser produzido majoritariamente por artistas de classe média, com formação acadêmica e referências culturais mais diversas, naturalmente se afasta do objetivo de "agradar ao povo" que caracterizava o circo popular. Em seu lugar, surge uma multiplicidade de propostas artísticas que buscam estabelecer diferentes tipos de diálogo com públicos mais específicos.

O deslocamento do perfil socioeconômico e cultural dos artistas circenses inevitavelmente resulta em um deslocamento do público. O circo expandido não fala mais para 'toda a família' indiscriminadamente, mas para segmentos específicos com capital cultural para dialogar com propostas mais experimentais.

Esta transformação, longe de representar uma "evolução" linear ou um "melhoramento" do circo tradicional, revela principalmente um desvio, uma bifurcação. O circo expandido não substitui o circo popular, mas cria um caminho paralelo, com diferentes premissas, objetivos e públicos.

No próximo subcapítulo, analisaremos como as diferentes formas de financiamento impactam e reforçam estas transformações, criando estruturas econômicas que sustentam e moldam as novas propostas estéticas e suas relações com os espectadores.

5.2 Financiamento e público: quando o bilhete não é mais o centro

O fenômeno do circo expandido, delineado na contemporaneidade, não se constrói apenas por meio da inclusão de novos atores, das modificações estéticas ou da reconfiguração dos repertórios artísticos; ele também se articula em torno de mecanismos de financiamento que, por sua vez, interagem profundamente na formação de sua linguagem e na relação com o público. Enquanto o circo popular, como vimos anteriormente, depende fundamentalmente da venda de ingressos para sua sobrevivência, o circo expandido se desenvolveu num cenário de modelos de sustentabilidade econômica que impactam diretamente sua relação com o público.

Esta mudança na fonte primária de receitas não é apenas um detalhe operacional, mas um fator determinante que influencia profundamente as escolhas estéticas, as temáticas abordadas e, principalmente, o tipo de diálogo estabelecido com o espectador.

Nesse cenário, torna-se imprescindível analisar como as novas dinâmicas de financiamento – sejam elas oriundas de editais governamentais, patrocínios privados, parcerias institucionais ou modelos colaborativos – influenciam o processo criativo e o posicionamento dos artistas circenses. Esta discussão é central para a dissertação, na medida em que revela tanto as pressões e exigências do mercado cultural quanto às possibilidades de autonomia dos artistas e a importância do espectador para o financiamento do fazer artístico.

Da bilheteria aos editais: uma nova lógica econômica

Historicamente, o financiamento das artes cênicas experimentou uma evolução que passou de estruturas patronais e apoio estatal concentrado para modelos que hoje se caracterizam pela pluralidade de fontes. No âmbito do circo, enquanto o modelo tradicional dependia quase que exclusivamente da bilheteria e das receitas provenientes de vendas acessórias – como alimentos e bebidas –, os circos contemporâneos começam a se beneficiar de uma rede mais diversificada de recursos. Editais públicos, leis de incentivo à cultura (como a Lei Rouanet no Brasil), patrocínios

privados e, mais recentemente, o financiamento coletivo via plataformas digitais (*crowdfunding*) compõem um cenário que oferece maior visibilidade e autonomia aos projetos artísticos.

O circo popular/tradicional opera fundamentalmente em uma lógica de mercado direto: o sucesso financeiro do espetáculo depende diretamente do número de espectadores pagantes. Esta dependência estabelece uma relação de causa e consequência entre a satisfação do público e a sustentabilidade do empreendimento: agradar ao público não é apenas um objetivo estético ou artístico, mas uma necessidade econômica vital. A bilheteria representa não apenas o reconhecimento do trabalho, mas a própria possibilidade de continuar existindo.

Esta estrutura econômica foi determinante para o desenvolvimento da poética e da estética do circo popular, que, como discutimos anteriormente, tinha como princípio fundamental "agradar" ao maior número possível de pessoas, buscando um denominador comum que pudesse satisfazer a um público generalista e heterogêneo.

Em contraste, o circo expandido desenvolveu-se em um ecossistema econômico significativamente diferente. A partir da década de 1980, com o surgimento das primeiras políticas culturais voltadas para as artes cênicas em diversos países, incluindo o Brasil, foi possível conceber e produzir espetáculos circenses que não dependiam exclusivamente da bilheteria para sua viabilidade.

Este novo modelo de financiamento alterou radicalmente a relação entre artista e público. Se no circo popular o público era, simultaneamente, o destinatário da obra e seu financiador direto, no circo expandido essas funções se separam: o financiamento vem de fontes indiretas (governos, empresas patrocinadoras, fundações), enquanto o público passa a ocupar uma posição diferente na equação econômica.

Lu Menin, sobre a regra geral para a criação na sua companhia, a Barnabô, aponta que "para criar espetáculo. A gente sempre tem o fomento de um edital, um chamamento público" (Entrevista com Lu Menin, 2025). Adelly Costantini também destaca a diferença que os editais fazem: "Então acho que teve essa vantagem de editais assim, públicos tem isso, assim, poder deixar a gente fazer um negócio lá, ver o que acontece e depois, quem sabe, poder transformá-lo, né? (Entrevista com Adelly Costantini, 2025).

Esta modificação na relação econômica entre artista e público tem consequências profundas que vão muito além do aspecto financeiro, impactando diretamente o tipo de obra que se produz e o público para o qual ela se dirige.

O poder invisível dos editais: definindo estéticas e públicos

Os mecanismos de financiamento via editais, patrocínios ou leis de incentivo não são instrumentos neutros que simplesmente viabilizam economicamente projetos artísticos. Eles exercem, mesmo que não explicitamente, uma influência determinante sobre o tipo de obra que será produzida e, consequentemente, sobre o tipo de público que será alcançado. Autores como Debord (1967) e Jenkins (2022) enfatizam a importância do contexto econômico na produção cultural, apontando que os modelos de financiamento podem tanto impulsionar a inovação quanto restringir a liberdade criativa, na medida em que os financiadores – sejam eles institucionais ou privados – estabelecem critérios e metas que direcionam a linguagem e a estética dos espetáculos.

No caso específico do circo brasileiro, é possível identificar que os editais de fomento às artes cênicas, especialmente a partir dos anos 2000, tendem a valorizar projetos com "pesquisa de linguagem", "intersecção entre diferentes artes" e "inovação estética". Estes critérios de seleção não são neutros, mas refletem uma determinada concepção de arte e cultura. Os editais para artes cênicas no Brasil a partir dos anos 2000 claramente privilegiavam projetos que rompem com formatos tradicionais e propõem hibridização de linguagens, favorecendo assim o desenvolvimento da linguagem do circo contemporâneo em detrimento do circo tradicional. Lu Menin nos conta sobre a criação do seu espetáculo: "Ele, o Altissonante começou de um ProAC¹⁵ de criação de número que eu mandei para criar um número de acrodança" e continua "Aí depois com a Cris Zonzini¹⁶ na produção, a gente escreveu um ProAC circulação e aí eu terminei de pagar e construir." (Entrevista com Lu Menin, 2025).

Esta orientação dos editais teve um impacto direto na consolidação de uma estética circense mais alinhada com as artes contemporâneas e, por extensão, com um público específico, familiarizado com as convenções da arte contemporânea. Como resultado, observa-se uma crescente distância entre o circo financiado por editais e o público generalista que continua sendo o alvo do circo popular.

Ao investir em projetos circenses via editais, financiadores – tanto públicos quanto privados – assumem, de certa forma, o papel de curadores, que qualificam e direcionam a produção

¹⁵ ProAC – Programa de Ação Cultural é uma iniciativa do Governo do Estado de São Paulo criada para apoiar e incentivar a produção artística e cultural no estado. Disponível em: [https://www.cultura.sp.gov.br/sec_cultura/Fomento/Programa_ProAC_\(Editais\)](https://www.cultura.sp.gov.br/sec_cultura/Fomento/Programa_ProAC_(Editais))

¹⁶ Produtora cultural atuante no estado de São Paulo.

cultural. Essa mediação exige que os artistas se posicionem de maneira assertiva na definição de suas propostas, caminhando no sentido de construir uma narrativa que ressoe com os parâmetros dos financiadores. Esta relação com os mecanismos de financiamento cria um ciclo que se auto reforça: quanto mais um grupo depende de editais, mais sua produção se orienta pelos critérios valorizados nestes editais, que frequentemente privilegiam a inovação e a ruptura em detrimento do diálogo com públicos mais amplos.

SESCs e centros culturais: novos espaços para novas relações

No Brasil, instituições como o SESC (Serviço Social do Comércio) assumiram um papel fundamental na viabilização e circulação do circo expandido. Com sua rede de teatros e centros culturais distribuídos pelo país, o SESC se tornou um dos principais contratantes de espetáculos de circo contemporâneo, oferecendo não apenas espaços adequados tecnicamente para as apresentações, mas também remuneração justa para os artistas.

Esta relação com instituições como o SESC cria um modelo econômico onde a contratação direta substitui parcialmente a dependência da bilheteria. Os espetáculos podem ser oferecidos a preços acessíveis ou até gratuitamente, uma vez que o custo de produção já foi coberto pelo contrato com a instituição.

Adelly Costantini comenta sobre a importância destas instituições culturais no momento de criação de seu espetáculo: "Não foi um negócio assim: ‘criar um produto para vender para o Sesc porque eles querem isso’. Não foi isso. Mas eu também não queria deixar o Sesc de fora. Queria que fosse, sim, um trabalho que falasse para todo mundo" (Entrevista com Adelly Costantini, 2025).

No entanto, este modelo também introduz um intermediário entre o artista e o público. Enquanto no circo popular esta relação é direta – o público decide com seu dinheiro se o espetáculo vale a pena –, no modelo institucional há um curador ou programador que seleciona previamente o que será apresentado, baseando-se em critérios que podem ou não refletir os interesses e desejos do público.

A mediação institucional entre artista e público altera fundamentalmente a dinâmica da relação. O artista passa a precisar convencer primeiro o curador ou programador do valor de seu trabalho, e só depois se defronta com o público. Isso pode proporcionar maior liberdade criativa,

mas também pode criar uma bolha estética onde o diálogo com plateias mais amplas deixa de ser uma prioridade.

Esta mediação institucional também influencia o tipo de proposta artística que encontra espaço. As instituições culturais tendem a valorizar espetáculos que se alinham com suas próprias missões e valores. Seja o SESC, um centro cultural bancário ou um festival internacional, cada instituição possui critérios próprios que definem o tipo de obra que interessa programar. Estes critérios raramente são apenas artísticos, mas também institucionais, muitas vezes relacionados à imagem que a instituição/curadoria deseja projetar.

Assim, observa-se uma tendência de alinhamento entre as propostas do circo expandido e os valores de instituições culturais contemporâneas, que frequentemente valorizam a inovação, a interculturalidade, a diversidade e o engajamento sociopolítico. Este alinhamento, se por um lado abre portas institucionais, por outro pode estreitar o diálogo com públicos mais amplos e/ou populares.

Também podemos incluir neste rol outros modelos de financiamento como as coproduções nacionais e internacionais e o financiamento coletivo. Estas produções tendem a priorizar uma linguagem corporal e visual mais universal, reduzindo elementos textuais ou excessivamente locais. Esta tendência à universalização, paradoxalmente, pode resultar em espetáculos que, embora teoricamente acessíveis a qualquer público, acabam se conectando mais profundamente com uma audiência cosmopolita, habituada a códigos estéticos globalizados, do que com públicos locais mais diversos.

Economia da singularidade: quando o valor está na diferenciação

Um conceito particularmente útil para compreender a economia do circo expandido é o de "economia da singularidade", proposto pelo sociólogo Lucien Karpik (2007). Segundo este autor, determinados bens e serviços são valorizados não por sua capacidade de satisfazer necessidades básicas ou por sua utilidade objetiva, mas por suas características únicas, pela experiência singular que proporcionam.

Nos arriscamos a aplicar este conceito ao circo expandido. Este opera claramente em uma economia da singularidade. Seu valor não está em proporcionar entretenimento genérico para o maior número possível de pessoas, mas em oferecer experiências únicas, singulares, para um

público disposto a valorizá-las precisamente por sua especificidade e não por sua capacidade de agradar universalmente.

Esta lógica econômica está perfeitamente alinhada com os modelos de financiamento que analisamos anteriormente – editais, patrocínios, instituições culturais, coproduções – que tendem a valorizar a inovação, a originalidade e a ruptura com formatos estabelecidos. Neste contexto, a capacidade de se diferenciar, de propor algo único, torna-se mais importante economicamente do que a capacidade de atrair grandes públicos.

Esta mudança de lógica econômica impacta diretamente a relação com o espectador. No circo popular, onde o imperativo é agradar ao maior número possível de pessoas, o público é visto primordialmente como cliente, cujos desejos e expectativas devem ser atendidos. Já no circo expandido, operando em uma economia da singularidade, o público é visto mais como interlocutor, como parceiro em uma experiência única.

Beatrice Martins comenta sobre a singularidade de seu trabalho “Por um Triz”:

Bom, o espetáculo, ele é autobiográfico, né? Eu falo ali da minha transição. [...] eu inicio como sendo uma ginasta e aí depois ele vai desenrolando. Então, ali no início já tem um acidente. Aí eu leio todo o meu laudo médico. É o real, de verdade, eu leio ali, só que de um jeito cênico. Eu estou vestida com uma asa de anjo em um trapézio, subindo, descendo, lendo meu laudo médico num caderno e com um microfone. [...] Depois, eu me desconstruo e conheço o circo. E aí eu brinco de ser circense, até o momento que eu tiro esse figurino circense e sou a Beatrice atual. (Entrevista com Beatrice Martins, 2025)

Esta economia da singularidade encontra um público específico, disposto a valorizar (e pagar por) experiências únicas em detrimento de entretenimento mais previsível. Trata-se de um público que a socióloga francesa Nathalie Heinich (2017) descreve como "consumidores culturais", cujas escolhas de lazer e cultura estão ligadas à construção de uma identidade social e à acumulação de capital cultural.

Adelly Costantini, ao descrever o espetáculo Mão e seu público nota “que é um espetáculo que tem gente que vai olhar ali e vai achar interessante, tem gente que não. Ele é muito singular, ele não é uma linguagem circense, ele não é um ‘para toda a família’, ele não é necessariamente nada, assim”. (Entrevista com Adelly Costantini, 2025)

Esta lógica econômica da singularidade, ao mesmo tempo que permite ao circo expandido existir sem a pressão de agradar a grandes públicos, também contribui para afastá-lo do público generalista que constitui a base do circo popular.

Considerações finais: para além do binômio comercial-subsidiado

Os diversos modelos de financiamento que sustentam o circo expandido proporcionam, sem dúvida, maior liberdade criativa aos artistas. Ao não depender exclusivamente da bilheteria, os criadores podem propor experiências mais arriscadas, experimentais ou desafiadoras, sem a pressão de agradar imediatamente ao público. A menor dependência da bilheteria permite aos artistas do circo contemporâneo explorarem territórios estéticos e temáticos que seriam impossíveis no modelo tradicional. Esta liberdade expandiu enormemente as possibilidades expressivas da linguagem circense.

A análise dos diferentes modelos de financiamento que sustentam o circo expandido revela como as estruturas econômicas impactam diretamente a relação entre artistas e público. O afastamento da dependência exclusiva da bilheteria permitiu uma expansão significativa das possibilidades expressivas da linguagem circense, mas também contribuiu para uma especialização do público.

É importante ressaltar, entretanto, que esta análise não deve ser entendida como uma valoração hierárquica entre os diferentes modelos. Não se trata de definir um modelo "superior" ou "mais avançado", mas de compreender como cada modelo cria condições específicas de produção e recepção, com seus próprios potenciais e limitações.

A coexistência do circo popular – sustentado primordialmente pela bilheteria – e do circo expandido – financiado por modelos diversos – contribui para uma maior riqueza e diversidade do campo circense como um todo, ampliando as possibilidades de diálogo com diferentes públicos.

No próximo subcapítulo, analisaremos como estes diferentes modelos de financiamento e as novas relações com o público se expressam nas poéticas e nomenclaturas do circo expandido, investigando como as transformações econômicas e sociais se traduzem em novas propostas estéticas e artísticas.

5.3 Novo circo, circo contemporâneo, circo expandido

Quando nos referimos ao fenômeno circense que surge como contraponto ao circo moderno/tradicional/popular, encontramos uma diversidade de termos: "novo circo", "circo contemporâneo", "circo atual", "circo de criação" e, mais recentemente, "circo expandido". Cada

um destes termos reflete não apenas uma maneira de classificar, mas também uma maneira de conceber esta prática artística e, consequentemente, sua relação com o espectador.

Neste subcapítulo, exploraremos as diferentes nomenclaturas propostas para designar esta vertente circense, analisando o que cada termo revela sobre as poéticas, os processos criativos e, fundamentalmente, sobre a relação com o público que cada concepção propõe. Mais do que uma questão terminológica, estamos diante de diferentes maneiras de entender o que é o circo e qual seu lugar na contemporaneidade.

Genealogia das nomenclaturas: tensões e territórios

O termo "*nouveau cirque*" (novo circo) surgiu na França no final da década de 1970, para designar companhias como Archaos, Cirque Plume e Cirque Baroque, que propunham uma renovação da linguagem circense, aproximando-a do teatro e da dança contemporânea e afastando-se do formato tradicional de números independentes. Como aponta o artista, pesquisador e diretor Jean-Michel Guy (2010), surgiu da necessidade de distinguir estas novas práticas do circo tradicional. Ele marca uma ruptura estética e organizacional, mas também estabelece uma filiação: é 'circo' porque mantém elementos fundamentais desta arte (risco, virtuosidade técnica, relação com objetos), mas é 'novo' porque propõe modos inéditos de utilização destes elementos.

No mesmo período, surgem também termos como "circo de criação" e "circo de autor", que enfatizavam o aspecto autoral e criativo destas novas propostas, em contraponto ao modelo da "matriz replicável" que caracterizava o circo popular. A criação do *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC) em 1985, na França, oficializou de certa forma esta nomenclatura, estabelecendo o "novo circo" como uma categoria reconhecida.

No entanto, como observa Pascal Jacob (2013), a persistência do termo "novo" se tornou problemática com o passar das décadas: "Vinte anos após seu surgimento, o termo 'novo circo' revelou suas limitações. Afinal, quanto tempo algo pode continuar sendo 'novo'? À medida que estas práticas se consolidavam e se institucionalizavam, o adjetivo 'novo' parecia cada vez mais inadequado." (JACOB, 2013, p. 47)

Esta inadequação levou a uma segunda onda de denominações. O termo "circo contemporâneo" ganhou força a partir dos anos 2000, estabelecendo um paralelo com outras artes

(dança contemporânea, teatro contemporâneo, arte contemporânea). Esta nomenclatura se popularizou especialmente em países de língua latina, como França, Espanha, Itália e Brasil.

A opção pelo termo "circo expandido", que adotamos neste trabalho, não é aleatória. Como discutimos brevemente na introdução, este termo tem ganhado força no Brasil e em outros países latinos nos últimos anos por sua capacidade de expressar não apenas uma ruptura temporal (como sugere "novo circo") ou uma filiação estética específica (como sugere "circo contemporâneo"), mas um movimento de expansão das fronteiras da linguagem circense em múltiplas direções.

O 'circo expandido' não propõe apenas uma atualização temporal ou estética do circo, mas um questionamento de suas próprias fronteiras. Expandir significa aumentar os limites, tensionar as bordas, incluindo novos territórios sem necessariamente abandonar o núcleo central que define a especificidade circense.

Esta perspectiva dialoga diretamente com o conceito de "campo expandido" proposto pela crítica, teórica e professora de história da arte moderna e contemporânea Rosalind Krauss (2015) para as artes visuais e posteriormente apropriado por outras linguagens artísticas. O "expandido" sugere um movimento centrífugo, que parte do núcleo da linguagem circense em direção a territórios fronteiriços, criando zonas de hibridização e intercâmbio com outras artes e saberes.

A escolha deste termo também reflete uma mudança na relação com o público. Enquanto o "novo circo" ainda carregava a intenção implícita de substituir um modelo anterior, e o "circo contemporâneo" sugere uma atualização temporal que poderia implicar superioridade, o "circo expandido" propõe a coexistência de diferentes modalidades circenses, cada uma com seu valor e seu público específico.

O termo 'circo expandido' nos parece mais adequado por não estabelecer uma hierarquia implícita entre as diversas práticas circenses, mas sim uma relação de complementaridade. Não se trata de um circo 'melhor' ou 'mais avançado', mas de uma expansão das possibilidades expressivas desta linguagem, que pode dialogar tanto com públicos especializados quanto com audiências mais amplas. Essa parece ser um foco de interesse dos artistas e criadores do que chamamos Circo Expandido, nas palavras de Adelly Costantini: "Eu tenho gostado muito de uma coisa que eu tenho estudado, que é o campo expandido da arte. Eu acho que esse trabalho está muito nesse lugar, sabe?" (Entrevista com Adelly Costantini, 2025).

Uma das características mais distintivas do circo expandido em relação ao circo popular/tradicional está em sua abordagem dramatúrgica. Se no circo moderno predominava a estrutura de números independentes, sem necessariamente uma conexão narrativa ou temática explícita entre eles, o circo expandido tende a adotar uma perspectiva dramatúrgica que busca criar unidade e coerência ao longo de todo o espetáculo.

Jean-Michel Guy (2010) identifica como um dos aspectos fundamentais da ruptura estética proposta pelo circo contemporâneo a introdução de uma dramaturgia global, que organiza o espetáculo como um todo coerente e não como uma sucessão de números independentes. Esta dramaturgia pode ser narrativa, temática, visual ou conceitual, desde que crie um 'fio condutor' que estrutura a experiência do espectador.

Esta abordagem dramatúrgica transforma profundamente a relação com o público. No circo moderno, como analisamos anteriormente, cada número funciona de maneira relativamente autônoma, buscando provocar reações imediatas (admiração, riso, tensão) que não dependem necessariamente do que veio antes ou do que virá depois. Já no circo expandido, propõe-se ao espectador uma experiência mais complexa, que se constrói progressivamente ao longo do espetáculo.

Lu Menin comenta sobre a busca por uma dramaturgia em seu trabalho:

E aí a gente pensou no Leandro Mendoza, que é um argentino que mora na Espanha há muitos anos. [...] nós conhecíamos o Leandro já há 17 anos [...] e as coisas que ele estava trazendo com os grupos que ele estava dirigindo, nos conectou muito. Essa questão de usar eucalipto, usar bambu, sair desse lugar do circo pronto que você chega e você já vê tudo o que vai acontecer no espetáculo. O Lei [Leandro] estava naquele momento, muito: “nossa, um diretor que traz uma dramaturgia circense!”, né? O nosso olho brilhou naquele momento. E aí a gente convidou, né? Convidamos ele.

O investimento na dramaturgia não significa, entretanto, uma adesão simples ao modelo teatral narrativo. O circo expandido desenvolveu abordagens dramatúrgicas próprias, que dialogam com as especificidades da linguagem circense. Esta dramaturgia não é uma mera importação de modelos teatrais, mas uma construção específica que parte das particularidades do circo: a relação com o risco, com os objetos, com a virtuosidade técnica. Trata-se de uma dramaturgia que frequentemente opera por justaposição, associação e metáfora, mais do que por progressão narrativa linear. Uma abordagem dramatúrgica específica que dialoga diretamente com o que Hans-Thies Lehmann (2007) denomina "teatro pós-dramático": uma cena que não se

estrutura primordialmente pela narrativa, mas pela criação de estados, atmosferas e experiências que mobilizam os diversos sentidos e faculdades interpretativas do espectador.

No Brasil, companhias como a Intrépida Trupe e o Circo Mínimo foram pioneiras na exploração destas possibilidades dramatúrgicas. Seus espetáculos rejeitam tanto a simples sucessão de números do circo tradicional quanto a narratividade linear do teatro convencional, criando estruturas híbridas que propõem novas formas de organização do tempo e do sentido.

Ao optar por uma dramaturgia não-linear e multissensorial, a obra redefine a relação com o espectador, exigindo dele uma postura mais ativa na construção de sentido. Não se trata mais de "agradar" no sentido tradicional, mas de provocar, desestabilizar e convidar à reflexão.

O processo colaborativo e a pesquisa como método criativo

Outra característica distintiva do circo expandido está em seus processos criativos. Enquanto o circo popular opera majoritariamente em um modelo vertical e hierárquico, onde o diretor ou proprietário do circo determina a estrutura do espetáculo e os artistas executam números pré-estabelecidos, o circo expandido tende a adotar processos mais horizontais e colaborativos.

Antônio Araújo (2015), pesquisador do processo colaborativo nas artes cênicas brasileiras, observa que o processo colaborativo, metodologia de criação onde todos os integrantes são coautores da obra, é um modelo que dissolve as fronteiras rígidas entre funções (diretor, intérprete, dramaturgo) e propõe uma criação mais dialógica e horizontal.

Este modelo de criação colaborativa está intimamente ligado ao perfil dos novos circenses, que, como analisamos anteriormente, frequentemente possuem formação acadêmica e múltiplas influências artísticas. Não se trata apenas de executar técnicas aprendidas, mas de participar ativamente da concepção estética e conceitual da obra.

Alexis Ayala comenta sobre o processo colaborativo em sua companhia: "A gente só se encontrou para treinar juntas, cada um com suas técnicas. E o apresentava para o outro. Assim, tipo, olha, fiz esse trabalho. Ah, que massa, assim o outro. As opiniões, era muito legal nessa obra, até que um dia foi, 'Ah, vou apresentar junta assim, agora fazer um trabalho'" (Entrevista com Alexis Ayala, 2025)

Esta horizontalidade no processo criativo impacta diretamente a relação com o público, na medida em que o espetáculo deixa de ser concebido a partir de uma visão única ou de uma fórmula

preestabelecida, abrindo-se para uma multiplicidade de vozes e perspectivas: "A gente fez um trabalho de residências artísticas, que é algo que a Raquel [Karro¹⁷, diretora do espetáculo] gosta de fazer, que a gente encontra algumas pessoas para contribuir na criação de espetáculos" (Entrevista com Beatrice Martins, 2025)

Outro aspecto fundamental dos processos criativos no circo expandido é a ênfase na pesquisa e na experimentação. O conceito de "laboratório" - ou residência -, emprestado das ciências e das artes visuais, ganha centralidade na metodologia criativa destas companhias.

Esta valorização da pesquisa como parte integral do processo criativo contrasta com a abordagem do circo popular, onde a eficiência e a aplicabilidade imediata tendem a ser priorizadas. Não se trata apenas de uma diferença de método, mas de uma diferença fundamental de relação com o conhecimento e com o tempo.

A introdução da pesquisa como elemento central do processo criativo traz consigo uma outra temporalidade. Enquanto o circo tradicional valoriza a rapidez e a eficiência – um novo número precisa estar pronto para ser apresentado o quanto antes –, o circo expandido se permite tempos mais dilatados de investigação, onde o 'erro' e a experimentação sem garantia de resultado imediato são valorizados.

Esta temporalidade estendida da pesquisa reflete-se também na relação proposta ao espectador. Por um lado, se o circo popular busca provocar reações imediatas e facilmente reconhecíveis (riso, espanto, admiração), o circo expandido frequentemente propõe uma experiência que se desdobra no tempo, que pode exigir reflexão posterior e mesmo múltiplos encontros para ser plenamente absorvida. Por outro lado, como vimos anteriormente, a sobrevivência do circo popular depende de agradar o público diretamente e essa relação não permite tempos muito dilatados, enquanto o circo expandido, pode usufruir de tempo para experimentações.

A interdisciplinaridade como princípio poético

A interdisciplinaridade – ou transdisciplinaridade, como preferem alguns autores – é outro princípio fundamental da poética do circo expandido. Enquanto o circo moderno já incorporava

¹⁷ Raquel Karro, atriz, circense, dançarina e diretora de espetáculos cênicos.

elementos de outras artes (música, teatro, dança), o circo expandido leva esta interação a um novo patamar, borrando as fronteiras entre as linguagens e criando zonas híbridas de expressão artística.

Esta abordagem interdisciplinar manifesta-se em diferentes níveis. No nível técnico, observa-se a hibridização de técnicas circenses tradicionais com princípios de dança contemporânea, *performance art*, artes marciais, entre outras práticas corporais. No nível dramatúrgico, incorporam-se estratégias narrativas do cinema, da literatura e das artes visuais. No nível estético, dialogam-se com referências que vão da cultura pop às vanguardas artísticas.

Esta interdisciplinaridade pode ser vista como uma estratégia de renovação da linguagem circense. Não é que o circo expandido busque abandonar sua especificidade, mas enriquece-la através do diálogo com outras linguagens. Este movimento de abertura e contaminação permite que técnicas tradicionais como trapézio, malabares ou acrobacias sejam ressignificadas e ganhem novas camadas de sentido.

No contexto brasileiro, esta interdisciplinaridade assumiu contornos específicos, frequentemente incorporando elementos da cultura popular, da música brasileira e de rituais afro-brasileiros. Companhias como a Intrépida Trupe e Cia Picolino1 desenvolveram trabalhos que articulam técnicas circenses contemporâneas com referências marcadamente brasileiras, criando uma identidade própria dentro do panorama internacional.

Lu Menin, ao falar sobre sua escolha pelo circo, afirma que se deve "justamente [a]o fato de [que], no circo é... eu consegui passar por todas as artes, por várias linguagens artísticas na minha busca artística. Foi onde eu falei, pronto, aqui eu vou poder dançar, cantar, tocar, atuar, misturar com a capoeira e me pendurar e parar de mão" (Entrevista com Lu Menin, 2025)

Esta abordagem interdisciplinar impacta diretamente a relação com o público, na medida em que multiplica as possíveis chaves de leitura e pontos de entrada para o espetáculo. Ao mesmo tempo, esta multiplicação de referências pode representar um desafio para espectadores menos habituados a articulá-las tornando esta riqueza interdisciplinar, simultaneamente, sua força e seu potencial limitador. Se por um lado ela amplia as possibilidades expressivas e os diálogos possíveis, por outro ela pode exigir do espectador uma bagagem cultural específica para a plena apreciação da obra. Esta tensão entre ampliação de possibilidades e potencial elitização da experiência é uma das questões centrais na relação do circo expandido com seu público, tema que aprofundaremos nos subcapítulos seguintes.

Da sucessão de números ao espetáculo integral

A questão da temporalidade é outro aspecto fundamental que distingue a poética do circo expandido daquela do circo popular. Enquanto este último opera tipicamente em uma lógica de sucessão de números relativamente curtos, separados por entradas cômicas ou apresentações do mestre de cerimônias - numa dramaturgia que ficou conhecida pelo binômio tensão X relaxamento -, o circo expandido tende a adotar uma temporalidade mais contínua e dilatada.

Jean-Michel Guy (2010) observa que circo contemporâneo frequentemente abandona a estrutura episódica tradicional em favor de uma temporalidade contínua, onde as transições entre diferentes momentos ou técnicas se dão de maneira orgânica, sem interrupções. Esta continuidade temporal cria uma experiência de imersão diferente daquela proposta pelo circo tradicional.

Esta mudança na estrutura temporal não é apenas formal, mas afeta profundamente a experiência proposta ao espectador. No circo popular, a estrutura episódica permite ao público momentos de descompressão entre os picos de tensão ou emoção provocados por cada número. Já no circo expandido, a continuidade temporal exige do espectador uma atenção mais sustentada e uma disponibilidade para mergulhar em uma experiência sem os momentos de alívio proporcionados pelas pausas e interrupções.

Esta dilatação temporal e a continuidade narrativa do circo expandido propõem ao espectador uma experiência mais próxima do cinema ou do teatro contemporâneo do que do circo tradicional. Esta temporalidade exige uma disponibilidade diferente, uma atenção mais contínua e uma capacidade de construir conexões entre diferentes momentos do espetáculo.

Esta transformação da temporalidade está intimamente ligada à abordagem dramatúrgica discutida anteriormente. Se o espetáculo não é mais uma sucessão de números independentes, mas uma totalidade articulada por um fio condutor – seja ele narrativo, temático ou visual –, então a experiência temporal também se modifica, tornando-se mais contínua e coesa.

Além disso, observa-se no circo expandido uma tendência a valorizar momentos de suspensão, pausas e silêncios, elementos raramente presentes no circo popular, que tende a manter um ritmo mais acelerado e um contínuo estímulo sensorial. Esta inclusão de momentos de rarefação cria uma dinâmica temporal mais complexa, que alterna densidade e leveza, intensidade e repouso.

Esta nova temporalidade, mais dilatada e complexa, exige do espectador uma postura diferente daquela solicitada pelo circo popular. Não se trata mais de reagir imediatamente a estímulos sucessivos e independentes, mas de se engajar em uma experiência contínua, que se constrói progressivamente ao longo do tempo.

Considerações finais: uma poética da expansão

As diferentes nomenclaturas utilizadas para designar o fenômeno que aqui chamamos de "circo expandido" revelam não apenas disputas terminológicas, mas diferentes concepções sobre o que caracteriza essa vertente circense e, consequentemente, sobre sua relação com o público.

As transformações poéticas e processuais que analisamos – a emergência de uma dramaturgia global, os processos colaborativos de criação, a interdisciplinaridade como princípio, a ressignificação da virtuosidade técnica e a dilatação temporal – configuram um panorama complexo, que redefine fundamentalmente a relação entre artista e espectador.

Se o circo popular, como vimos nos capítulos anteriores, tem como princípio básico "agradar" ao público, oferecendo-lhe o que ele espera e deseja ver, o circo expandido propõe uma relação mais complexa e multifacetada. Não se trata necessariamente de confrontar ou desagravar o espectador, mas de convidá-lo a uma experiência que pode transcender suas expectativas iniciais, que pode exigir dele uma participação mais ativa na construção de sentidos.

O circo expandido propõe ao espectador um pacto diferente daquele do circo tradicional. Não promete apenas entretenimento e maravilhamento, mas também desafio intelectual, provocação estética, experiência sensorial complexa. Este novo pacto não pretende substituir o anterior – ambos podem coexistir –, mas oferece possibilidades expressivas que expandem os horizontes da arte circense.

Esta expansão dos horizontes expressivos do circo não significa, entretanto, um afastamento completo de seus princípios fundamentais. Mesmo as propostas mais experimentais do circo contemporâneo mantêm elementos essenciais que definem a especificidade circense: "Eu sei que muitas linhas da de estudos de circo na contemporaneidade também estudam ou trazem o pensamento dramatúrgico para a cena circense Mas eu acho também delicado, porque eu não deixo de achar que um número clássico de trapézio não tenha dramaturgia, sabe?" (Entrevista com Adelly Costantini, 2025)

É precisamente esta tensão entre tradição e inovação, entre especificidade circense e diálogo interdisciplinar, que caracteriza a poética do circo expandido. Não se trata necessariamente de negar o passado ou de romper completamente com a tradição, mas de expandir suas possibilidades, de tensionar suas fronteiras, de explorar territórios até então inexplorados pela linguagem circense.

Esta expansão, como vimos, implica uma redefinição da relação com o público. O espectador do circo expandido é convidado a uma experiência que pode ser mais exigente em termos de repertório cultural e disponibilidade interpretativa, mas que também pode ser mais rica em camadas de significado e possibilidades de conexão. No próximo subcapítulo, aprofundaremos a análise desta relação, explorando como os temas específicos abordados pelo circo expandido, particularmente a tendência autobiográfica, definem um tipo particular de público e de experiência espetatorial.

5.4 A estética contemporânea: e o aviso de “apenas para iniciados”

Ao analisar a estética do circo expandido, deparamo-nos com uma transformação profunda não apenas das formas e linguagens circenses, mas também do tipo de experiência proposta ao espectador. Se o circo popular, como vimos anteriormente, desenvolve uma estética grotesca, onírica e espetacular que busca atingir o maior número possível de pessoas, o circo expandido adota frequentemente uma abordagem estética mais próxima da arte contemporânea, com seus códigos específicos e suas demandas particulares ao público.

Neste subcapítulo, analisaremos as características estéticas do circo expandido a partir do impacto na experiência do público. Discutiremos como estas escolhas estéticas podem simultaneamente abrir novas possibilidades expressivas e criar barreiras simbólicas de acesso,

estabelecendo, implícita ou explicitamente, um "aviso de apenas para iniciados" que contrasta com a vocação "para toda a família" do circo popular.

Do espetacular ao conceitual: a ressignificação do risco

Uma das transformações estéticas mais significativas no circo expandido está na abordagem do risco e da dificuldade técnica. Como observamos nos capítulos anteriores, o circo

popular se caracteriza por uma estética do espetacular, onde o virtuosismo técnico e o enfrentamento visível do risco ocupam lugar central. O artista do circo tradicional busca impressionar o público com feitos extraordinários, com números tecnicamente difíceis que parecem desafiar os limites do humanamente possível.

No circo expandido, entretanto, observa-se frequentemente uma abordagem mais conceitual do risco e da técnica. Como aponta Philippe Goudard (2009), o risco no circo contemporâneo não desaparece, mas se desloca. Não se trata mais necessariamente de propor o salto mortal triplo mais espetacular, mas de explorar conceitualmente a própria noção de risco, de suspensão, de vulnerabilidade. A dificuldade técnica pode estar presente, mas como meio para uma expressão mais ampla, não como fim em si mesma.

Ao dizer porque considera que seu espetáculo é circense, Adelly Costantini destaca: um novo lugar para a performance técnica – e para o risco –:

A gente considera um espetáculo de circo porque somos todos circenses, falamos todos a mesma linguagem circense e a gente trabalhou muito essa questão do risco, dos desequilíbrios, dentro do que a estrutura poderia proporcionar. Dentro do que a gente queria, como dramaturgicamente e esteticamente não cabia, a gente escolheu não fazer algumas coisas que a gente até treinou pra colocar, tipo, uma parada de mão lá no alto. Alguns elementos bem circenses, assim, né, vamos dizer assim, porque a gente achava que quebrava um certo fluxo que a própria estrutura propõe e que não cabia ali naquele momento (Entrevista com Adelly Costantini, 2025)

Esta abordagem estética altera fundamentalmente a relação com o espectador. O público não é mais convidado apenas a admirar passivamente um feito extraordinário, mas a refletir sobre as implicações do risco, da queda, da vulnerabilidade. Marina Guzzo (2009) apontará que o trabalho com uma estética que revela a fragilidade, que assume o possível erro, estabelece outro tipo de diálogo com o público, provocando reflexão sobre a condição humana e sobre nossa fragilidade compartilhada.

Esta reflexividade exige, entretanto, um espectador disposto a engajar-se neste tipo de proposta, a olhar para além do virtuosismo técnico e construir sentidos a partir de uma experiência menos facilmente codificável do que a admiração direta pelo feito extraordinário. Na estética relacional que caracteriza muitas expressões da arte contemporânea, a obra só se completa na relação com o espectador, que é chamado a participar ativamente da construção de sentido. A arte contemporânea, e o circo contemporâneo em particular, frequentemente opera neste regime relacional, onde o significado não está dado a priori, mas se constrói no encontro entre a proposição artística e a subjetividade do espectador.

Esta exigência de participação ativa na construção de sentido pode representar uma barreira para espectadores não familiarizados com este tipo de proposta estética, estabelecendo implicitamente a necessidade de um "letramento" específico para a plena fruição da obra.

Do excesso à rarefação: minimalismo vs. espetacularidade

Outra característica estética marcante do circo expandido é sua frequente opção por uma estética minimalista, em contraste com a exuberância visual do circo popular. Enquanto este último tradicionalmente se caracteriza pelo excesso – cores vibrantes, figurinos elaborados, iluminação intensa, música constante –, o circo expandido muitas vezes opta pela rarefação, pela economia de elementos, pela valorização dos silêncios e espaços vazios.

Ao descrever a recepção do espetáculo “Rústico”, Lu Menin observou “aquele comentário – Nossa, que circo diferente! Primeiro, porque ele não tem cores vivas do circo, né? Ele é todo tons pastéis, cor da terra, água, cor de palha. A única coisa viva que ele tem é um lenço vermelho que é o que o personagem do Pablo, que é o dom Molina, usa. Então ele tem essa estética” (Entrevista com Lu Menin, 2025)

Adelly Costantini ao falar sobre o ritmo do espetáculo Mão recorda: “a gente tinha umas vontades de proporcionar, por exemplo, esse esgarçamento do tempo. Lugar. Esse lugar de simplesmente parar e ver uma coisa a ser construída, sabe?” (Entrevista com Adelly Costantini, 2025)

Esta opção estética pela rarefação também altera profundamente a relação com o público. Enquanto a estética saturada do circo popular busca garantir o entretenimento constante, não dando tempo ao espectador para se entediar ou desengajar, a estética minimalista do circo expandido exige uma disponibilidade diferente, uma capacidade de encontrar interesse e significado mesmo nos momentos de aparente “vazio”.

Como observa Anne Cauquelin (2005), esta é uma característica central da arte contemporânea: a valorização do vazio, do silêncio, da ausência como elementos significantes. No entanto, esta abordagem exige um tipo específico de espectador, capaz de engajar-seativamente com estes vazios, de construir sentido a partir do não-dito, do não-mostrado.

"A estética minimalista pressupõe um espectador que encontra prazer na contemplação, na sutileza, nos pequenos detalhes. É um tipo de fruição que requer tempo, paciência,

atenção concentrada – qualidades que nem sempre são cultivadas em uma sociedade marcada pela saturação de estímulos e pela velocidade." (CAUQUELIN, 2005, p. 78)

Esta exigência de um outro tipo de atenção e disponibilidade pode representar uma barreira para certos públicos, especialmente aqueles mais habituados à estética da saturação que predomina não apenas no circo tradicional, mas em grande parte da cultura de massa contemporânea, aproximando esse fazer circense de um público mais específico.

Hibridação estética: desfocando as fronteiras

A hibridação de linguagens e referências estéticas é outra característica marcante do circo expandido. Enquanto o circo popular, mesmo absorvendo elementos de outras artes, mantém uma identidade visual e sonora claramente "circense", o circo expandido frequentemente apaga deliberadamente estas fronteiras, criando obras que dialogam tão intensamente com o teatro, a dança, as artes visuais ou a *performance art* que se tornam difíceis de classificar.

Esta hibridação manifesta-se em diferentes níveis: na incorporação de técnicas e métodos de outras linguagens (princípios da dança contemporânea aplicados a técnicas circenses, por exemplo), na adoção de referências estéticas de outros campos (instalações que remetem às artes visuais, estruturas narrativas inspiradas no cinema), e no diálogo direto com obras e artistas de diferentes áreas.

Alexis Ayala ao descrever seu gosto e filiação sobre as vertentes circenses, diz:

[...] gosto muito mais da linguagem contemporânea porque me sinto mais identificado. Porque é um circo que se mistura mais com a dança, que se mistura mais com o teatro. É desde o lugar mais poético, mais que do virtuosismo. O circo é virtuoso, a gente nunca vai tampar essa parte, mas o que eu acho interessante no circo contemporâneo é que ele se nutre também dessas outras vertentes, que são a dança e o teatro. (Entrevista com Alexis Ayala, 2025).

Adelly Costantini ao falar sobre o espetáculo Mão, aponta que: "Eu acho que ele pode ser chamado de circo contemporâneo, mas também pode ser chamado de dança, sabe? Eu acho que ele está nesse não lugar, nesse não pertencimento a uma coisa específica, sabe?" (Entrevista com Adelly Costantini, 2025).

Esta hibridação estética também se manifesta nas referências culturais e artísticas mobilizadas pelos artistas do circo expandido. Enquanto o circo popular tende a operar com referências mais amplas e acessíveis, facilmente reconhecíveis pelo público generalista, o circo

expandido frequentemente mobiliza referências mais específicas, que exigem um repertório cultural particular para serem plenamente reconhecidas e apreciadas.

No Brasil, espetáculos como Guerreiro da Cia. Picolino, que dialoga com as obras do cineasta Glauber Rocha, exemplifica esta tendência a mobilizar referências culturais específicas que, embora possam enriquecer a experiência para espectadores familiarizados com elas, podem também criar uma sensação de exclusão para aqueles que não compartilham deste repertório.

Como observa Pierre Bourdieu (1989), a capacidade de apreciar e decodificar certos tipos de expressão artística está diretamente ligada ao capital cultural do indivíduo, que não é distribuído de forma homogênea na sociedade, mas condicionado por fatores como classe social, nível educacional e acesso a bens culturais.

Esta perspectiva nos ajuda a compreender como as escolhas estéticas do circo expandido, ao mobilizarem referências culturais específicas e ao adotarem códigos mais próximos da arte contemporânea, podem inadvertidamente estabelecer barreiras simbólicas que tornam a plena apreciação de suas obras dependente de um certo tipo de capital cultural, menos amplamente distribuído que aquele necessário para a fruição do circo popular.

O corpo político: estética como posicionamento

O circo expandido frequentemente assume uma dimensão política explícita em suas escolhas estéticas. Enquanto o circo popular tende a evitar posicionamentos políticos controversos, buscando agradar a um público amplo e diverso, o circo expandido muitas vezes utiliza a estética como forma de posicionamento e intervenção social, abordando explicitamente questões como gênero, raça, classe, sexualidade ou meio ambiente.

Marina Guzzo (2009) observa que o corpo circense sempre foi político em algum nível. Entretanto, o circo expandido assume esta dimensão de forma mais explícita e consciente. As escolhas estéticas – desde os corpos que ocupam a cena até os elementos visuais e sonoros – são entendidas como posicionamentos em relação a questões sociais e políticas contemporâneas.

No Brasil, espetáculos como "Viver com, morrer com" (2020) da Cia. A Penca Circo, que discute questões ambientais e, “Protagonistas – O movimento negro no picadeiro” que vai debater o lugar e protagonismo dos corpos negros circenses, exemplificam esta tendência a utilizar a estética circense como ferramenta de intervenção política.

Estes espetáculos não separam forma e conteúdo, estética e política. A própria escolha dos corpos em cena, dos elementos visuais, dos ritmos e materiais, é parte integral do discurso político que se constrói. Não se trata apenas de usar o circo para 'passar uma mensagem', mas de uma compreensão em que as escolhas estéticas são, em si mesmas, políticas.

Esta estética politicamente engajada altera significativamente a relação com o público. O espectador não é mais visto apenas como alguém a ser "agradado", mas como um interlocutor em um diálogo sobre questões sociais e políticas. Como observa Jacques Rancière (2012), esta abordagem pressupõe um "espectador emancipado", capaz de estabelecer suas próprias conexões e interpretações, não um consumidor passivo de entretenimento.

Esta concepção do espectador como agente ativo e crítico é fundamental para o circo expandido politicamente engajado. No entanto, ela estabelece exigências específicas em termos de repertório cultural e mesmo de posicionamento ideológico. Esta observação nos leva novamente à questão do "circo apenas para iniciados". As escolhas estéticas politicamente engajadas, embora potentes e necessárias, podem inadvertidamente reforçar a segmentação do público, privilegiando aqueles que já possuem o repertório cultural e ideológico para dialogar com estas propostas.

A análise das características estéticas do circo expandido revela como suas escolhas formais, visuais e sensoriais impactam profundamente a relação com o público. A ressignificação do risco, a opção por uma estética minimalista, a hibridação de linguagens, a experimentação com novas tecnologias e materialidades e o engajamento político explícito constituem um conjunto de transformações que redefine o pacto entre artista e espectador.

Estas transformações estéticas ampliam significativamente as possibilidades expressivas do circo, permitindo que esta linguagem dialogue com questões contemporâneas complexas e estabeleça conexões com outras formas artísticas. No entanto, elas também podem estabelecer, mesmo que inadvertidamente, barreiras simbólicas que tornam estas obras menos acessíveis a públicos não familiarizados com os códigos da arte contemporânea.

Este desafio de equilibrar inovação estética e acessibilidade se manifesta de maneiras diversas no campo do circo expandido. Algumas companhias optam deliberadamente por uma estética mais hermética, assumindo o diálogo com um público específico como parte de seu projeto artístico. Outras buscam criar pontes entre a experimentação contemporânea e códigos mais amplamente reconhecíveis, visando ampliar o alcance de suas obras.

A companhia Picolino, por exemplo, desenvolve espetáculos que combinam elementos do circo contemporâneo com uma abordagem mais acessível e lúdica, buscando estabelecer diálogo com públicos diversos. Já a Cia. Instrumento de Ver assume uma estética mais experimental e conceitual, dirigindo-se predominantemente a um público já familiarizado com os códigos da arte contemporânea.

Não se trata aqui de defender uma 'simplificação' da arte em nome da acessibilidade, nem de celebrar o hermetismo como sinônimo de qualidade. Trata-se de reconhecer que diferentes propostas estéticas estabelecem diferentes tipos de diálogo com diferentes públicos, e que esta diversidade tem trazido vitalidade para o campo artístico como um todo.

O que importa, em última análise, é a consciência por parte dos artistas sobre as implicações de suas escolhas estéticas para a relação com o público. A estética não é apenas uma questão formal, mas define fundamentalmente o tipo de experiência proposta ao espectador e o tipo de engajamento solicitado dele.

Esta questão se torna ainda mais relevante quando analisamos a tendência autobiográfica do circo expandido, que frequentemente aborda temas específicos dirigidos a públicos específicos, aprofundando a segmentação das audiências e redefinindo o lugar social desta arte que nasceu com vocação universal.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação investigou as transformações do circo brasileiro a partir da relação entre artistas e público, traçando um percurso desde a consolidação do circo como manifestação popular no século XIX até a emergência do circo expandido na contemporaneidade. A tese central postula que as alterações estéticas, econômicas e organizacionais do circo não são meras evoluções lineares, mas respostas a diferentes objetivos cênicos, moldados pela interação com o espectador. Especificamente, argumentamos que o circo popular prioriza o "objetivo de agradar" a um público amplo e generalista, enquanto o circo expandido busca inovação e experimentação, direcionando-se a audiências mais segmentadas e reflexivas.

Ao final deste percurso investigativo, que nos levou das origens aristocráticas do circo moderno às experimentações conceituais da cena contemporânea, emerge com clareza a

confirmação de nossa tese central: as transformações estéticas, estruturais e econômicas do circo no Brasil são fundamentalmente impulsionadas pela natureza da relação que cada vertente estabelece com seu espectador. A distinção entre o que denominamos Circo Popular e Circo Expandido transcende a mera categorização estilística; ela revela a existência de dois ecossistemas socioculturais distintos, cada um operando com uma lógica interna coerente que articula, de forma indissociável, seus objetivos cênicos, seus modelos de financiamento e, consequentemente, suas escolhas estéticas.

Ao longo dos capítulos, esta tese foi comprovada por meio de uma análise multifacetada. Inicialmente, exploramos o circo popular como herdeiro das tradições dos saltimbancos e feiras, com uma estrutura itinerante que facilita o acesso ao "povo" e uma estética grotesca-onírica que celebra o coletivo e o acessível. Em seguida, contrastamos isso com o circo expandido, onde artistas de origens urbanas e acadêmicas adotam processos colaborativos e hibridizações estéticas, financiados por editais e instituições, o que permite uma relação mais provocativa com o espectador. Os achados, baseados em revisão bibliográfica, entrevistas e estudos de caso, revelam que essas vertentes não se opõem hierarquicamente, mas coexistem em ecossistemas culturais distintos, cada um respondendo a necessidades sociais e econômicas específicas.

Sem repetir detalhes exaustivos, esta síntese reafirma que a relação artista-espectador é o eixo analítico que ilumina as tensões e inovações do circo brasileiro, contribuindo para uma compreensão mais nuançada de sua identidade cultural. Estas considerações finais se dedicam a revisitar os argumentos e as evidências apresentadas, aprofundando a análise das implicações dessas descobertas e consolidando a contribuição deste estudo para a compreensão do fenômeno circense em sua complexa e vibrante atualidade.

A Lógica do Agradar: A Construção do Circo Popular

Nossa análise demonstrou que o Circo Popular, herdeiro direto do circo moderno que se massificou ao longo do século XIX e XX, não é "popular" por acaso ou por uma vocação inata, mas como resultado de uma série de decisões estratégicas e adaptações necessárias à sua sobrevivência e prosperidade. O objetivo primordial que rege este ecossistema é o de agradar ao maior e mais heterogêneo público possível. Este objetivo não é um mero capricho artístico, mas uma necessidade econômica vital, uma vez que seu modelo de sustentabilidade se baseia quase

exclusivamente na venda direta de ingressos e produtos. A bilheteria, neste contexto, funciona como um plebiscito imediato e implacável: o sucesso de um espetáculo é medido pela sua capacidade de atrair e satisfazer a audiência, garantindo não apenas o retorno financeiro, mas, como vimos, o desejo do espectador de voltar e de recomendar o circo.

Esta dependência direta do público pagante forjou cada aspecto de sua constituição:

1. A Estrutura Itinerante: A mobilidade não foi apenas uma forma de alcançar novos mercados, mas uma estratégia para manter a demanda sempre renovada. A chegada do circo em uma cidade era um evento, e sua partida, uma garantia de que a audiência não se saturaria. A própria arquitetura da lona, como exploramos, é uma obra de engenharia social: um espaço democrático, circular, que dissolve hierarquias visuais e cria uma sensação de comunidade e proximidade física, essencial para a experiência cênica.
2. A Poética da “Matriz Replicável”: Argumentamos que o *modus operandi* da repetição e adaptação, longe de ser uma falha criativa, é uma sofisticada poética da eficiência e da resiliência. A manutenção de um repertório de números clássicos e testados (o palhaço, o acrobata, o malabarista) funciona como uma "gramática" reconhecível, que gera conforto e atende às expectativas do público. O espectador sabe o que vai ver, mas se encanta com a execução única de cada artista. Esta "fórmula" permite uma montagem rápida e eficiente, ao mesmo tempo que a improvisação e a adaptação ao humor e repertório local garantem que cada espetáculo seja, paradoxalmente, único e familiar.
3. A Estética Grotesca: A linguagem estética do Circo Popular é uma consequência direta da necessidade de comunicação universal. Para agradar a um público diverso em idade, classe e formação, a estética precisa ser imediata, visual e visceral. O grotesco, como analisado através de Bakhtin, com seus corpos exagerados, suas inversões e sua celebração do "baixo", é uma linguagem oriunda das classes populares (carnavalescas) e, portanto, perfeita para a conexão com o espectador que transcende barreiras intelectuais. Não há tempo para decodificações complexas; a emoção-conexão deve ser instantânea.

Portanto, o Circo Popular se revela como um sistema perfeitamente ajustado ao seu objetivo. Sua relação com o público é de prestação de serviço e encantamento. O artista é um

mestre intérprete, cuja excelência é medida por sua capacidade de executar com perfeição e de "ler" a plateia, ajustando o ritmo e a energia para maximizar o agrado. É uma arte da comunhão, do riso compartilhado e da celebração coletiva.

Em síntese, o Circo Popular, conforme apresentado nesta dissertação, representa um complexo ecossistema circense que, por meio de um modelo de financiamento centrado na bilheteria, uma estética acessível e espetacular, uma estrutura itinerante e uma interação profunda com o público, busca incessantemente agradar e dialogar com a memória afetiva e as identidades culturais de uma audiência ampla e heterogênea, consolidando-se como uma expressão vital e resiliente da cultura popular brasileira.

A Lógica do Desafio: O Surgimento do Circo Expandido

Em contraste, o Circo Expandido emerge de uma lógica radicalmente diferente. Como demonstramos, seu surgimento está ligado a uma profunda transformação no perfil de seus agentes. O novo artista circense é, em sua maioria, um indivíduo de classe média, com formação acadêmica (em circo e/ou em outras áreas), que não chega a esta arte por herança familiar ou como única opção de subsistência, mas por uma escolha estética, intelectual e, muitas vezes, política.

Esta mudança no perfil do artista altera fundamentalmente o objetivo cênico. A busca não é mais por "agradar", mas por desafiar, questionar, provocar e estabelecer um diálogo complexo. O artista-intérprete dá lugar ao artista-criador, que vê o circo como uma linguagem para expressar suas inquietações pessoais e sua visão de mundo. A autoria, a pesquisa de linguagem e a originalidade tornam-se valores centrais.

Este novo paradigma só se torna viável devido a uma mudança crucial no modelo de financiamento. A dependência da bilheteria é substituída pela captação de recursos via editais públicos, leis de incentivo e patrocínios privados. Esta nova economia da cultura introduz a figura do intermediário: o curador, o parecerista, a comissão de seleção. O artista agora precisa primeiro "convencer" este intermediário do valor de seu projeto. Os critérios de seleção, como vimos, raramente são a capacidade de atrair um grande público, mas sim a "relevância social", a "inovação estética", a "pesquisa de linguagem" e a "interdisciplinaridade".

Esta nova lógica econômica e cultural reverbera em toda a estrutura do Circo Expandido:

1. A Estética do Conceitual e do Minimalista: Em vez do espetacular, busca-se o conceitual. O risco não é mais apenas um feito a ser admirado, mas um conceito a ser explorado – a vulnerabilidade, a falha, a resiliência. Em vez do excesso grotesco, muitas vezes se opta pela rarefação minimalista, onde o silêncio, o vazio e o gesto sutil ganham peso, exigindo do espectador uma atenção focada e uma postura interpretativa. A estética se aproxima deliberadamente dos códigos das artes visuais, da dança contemporânea e do teatro pós-dramático.
2. A Relação com o Público: A relação deixa de ser de consumo para se tornar uma proposta de diálogo intelectual e sensorial. O público-alvo se segmenta. Não se fala mais para "todos", mas para "iniciados" – um público que já possui o repertório cultural e a familiaridade com os códigos da arte contemporânea necessários para "decifrar" e apreciar a obra. O aviso de "apenas para iniciados" pode não ser explícito, mas está implícito nas escolhas estéticas. O prazer não vem da satisfação de uma expectativa, mas do desafio de construir um sentido, de ser provocado e de participar de uma experiência singular.
3. A Hibridização como Princípio: A fusão com outras artes não é mais um adorno, mas o cerne do processo criativo. A dramaturgia sofre transformações tornando-se mais diversas e fragmentadas, a técnica circense é contaminada por princípios da dança, e a cenografia dialoga com as instalações. Esta hibridação é, ao mesmo tempo, uma estratégia de enriquecimento da linguagem e uma forma de legitimação perante o campo da arte contemporânea, que valoriza a diluição de fronteiras.

O Circo Expandido, portanto, também se constitui como um sistema coerente. Sua relação com o público é de interlocução e desafio. O artista é um autor que propõe uma experiência única, e o espectador é um co-criador de sentidos. É uma arte da reflexão, da provocação e da experiência individual.

Em suma, o Circo Expandido, conforme definido neste trabalho, constitui um sistema complexo que se afasta do modelo tradicional ao redefinir o perfil do artista, as fontes de financiamento, a estética e a relação com o público. Ele não se apresenta como um substituto do Circo Popular, mas coexiste como um caminho paralelo, com premissas e objetivos distintos, refletindo a vitalidade e a pluralidade do circo brasileiro contemporâneo.

Esta dissertação contribui para o campo das Artes Cênicas ao oferecer uma análise integrada das transformações do circo brasileiro, centrada na relação artista-espectador como lente para compreender dinâmicas estéticas, econômicas e sociais. Ao demonstrar que Circo Popular e Circo Expandido operam em lógicas distintas e válidas, rejeitamos narrativas evolutivas que posicionam o circo expandido como "superior" ao popular, o trabalho enfatiza a coexistência de ecossistemas distintos: o popular como manifestação acessível e coletiva, enraizada na cultura popular, e o expandido como campo de experimentação interdisciplinar, alinhado à arte contemporânea. Essa perspectiva crítica desmistifica hierarquias implícitas, mostrando que cada modelo responde a contextos específicos – o popular à necessidade de inclusão e sobrevivência, o expandido à busca por inovação em um mercado cultural globalizado e evitamos o julgamento de valor que frequentemente contamina este debate – onde um é visto como "arte pura" e o outro como "mero entretenimento", ou vice-versa. Ambos são complexos, ambos exigem um imenso talento e ambos cumprem funções sociais e culturais cruciais. O Circo Popular mantém viva a tradição do riso coletivo e da celebração comunitária, enquanto o Circo Expandido expande as fronteiras da linguagem e insere o circo em diálogos estéticos contemporâneos.

A coexistência destes dois modelos, no entanto, não é isenta de tensões. O Circo Expandido, ao se legitimar através de um discurso de "inovação" e "superação" do modelo tradicional, por vezes corre o risco de reforçar uma elitização que o afasta da base popular que sempre foi a força do circo. Por outro lado, o Circo Popular enfrenta desafios imensos de sustentabilidade em um mundo onde o entretenimento de massa é dominado por plataformas digitais e grandes eventos. A compreensão mútua entre estes dois campos é, portanto, vital para a saúde do ecossistema circense como um todo.

A contribuição teórica reside na articulação entre estética e economia: tentamos demonstrar que o "objetivo de agradar" no circo popular não é demérito, mas estratégia vital para públicos amplos, enquanto a inovação no expandido, sustentada por financiamentos indiretos, permite rupturas que segmentam audiências. Isso enriquece debates sobre hibridismo cultural, revelando o circo como "outro espaço" de negociação entre popular e erudito. Praticamente, o estudo ilumina tensões observadas em eventos como os festivais, onde espetáculos de circo expandido geram saídas de público, questionando a "universalidade" do circo.

Há ainda outras implicações. Para artistas, a pesquisa oferece ferramentas para refletir sobre objetivos cênicos: circenses populares podem inovar sem perder a “universalidade”, enquanto os expandidos podem mitigar elitizações incorporando elementos da cultura popular. Produtores e gestores culturais beneficiam-se ao aprofundar o pensamento curatorial. No âmbito educacional, escolas de circo podem integrar análises como estas na formação estética-crítica dos novos profissionais circenses. Em suma, o trabalho ajuda a compreender o circo como campo vivo, capaz de navegar tensões entre tradição e contemporaneidade, contribuindo para a cena cultural no Brasil.

Reconhecemos, contudo, os limites desta investigação. O recorte geográfico limitou-se a contextos urbanos brasileiros, o que pode não capturar nuances regionais em áreas rurais ou mais afastadas do grande centro, onde o circo popular ainda predomina. A análise, focada na polaridade entre os dois modelos, pode ter simplificado a vasta gama de práticas híbridas que existem entre eles. Há inúmeros grupos e artistas que transitam habilmente entre a busca de um público amplo e a experimentação estética, criando pontes valiosas. Um estudo futuro poderia se dedicar a mapear e analisar estas “zonas de fronteira”, investigando suas estratégias de sustentabilidade e suas poéticas da mediação.

Também não abordamos a questão do Circo Social, fenômeno no qual a arte circense é utilizada como ferramenta pedagógica para a formação e educação de indivíduos, especialmente aqueles em situação de risco social, como define o pesquisador Fabio Dal Gallo (2009). Conforme apontado por Gallo (2010), o circo social teve importante papel na renovação da cena circense e, por consequência – do Circo Expandido. No entanto, neste trabalho, não foi possível tratar deste tema com a profundidade necessária que este exige.

Ademais, como apontado ao longo do texto, questões relacionadas aos grupos minorizados dentro do universo circense foram apenas tangenciadas. Como as mulheres, as pessoas negras e os artistas LGBTQIA+ negociam seus espaços e suas narrativas dentro da lógica do Circo Popular? E como o Circo Expandido, apesar de seu discurso progressista, lida com as barreiras de classe inerentes ao seu próprio sistema de produção e recepção?

Outra restrição é o foco na perspectiva dos artistas-criadores, sem uma investigação empírica robusta da recepção pelo público, o que poderia enriquecer os achados sobre “agradar” versus “provocar”. Por fim, a pesquisa qualitativa, embora rica em entrevistas e bibliografia, carece

de dados quantitativos (ex.: mapeamentos de públicos ou análises econômicas comparativas), potencialmente enviesando para interpretações subjetivas.

Essas limitações abrem caminhos para pesquisas futuras. Uma sugestão é explorar o impacto de gênero e etnia no circo expandido, investigando como artistas *queer* ou indígenas ressignificam estéticas tradicionais em contextos de resistência. Outra linha poderia adotar uma abordagem da recepção, com etnografias de públicos em festivais para mapear reações a espetáculos híbridos, complementando as análises com dados empíricos. Pesquisas quantitativas sobre financiamento, como análises de editais, poderiam quantificar a segmentação de públicos e propor modelos híbridos de sustentabilidade. Finalmente, estudos transnacionais comparando o circo expandido brasileiro com o restante da América do Sul ou o europeu elucidariam dinâmicas globais de hibridismo, ampliando o debate sobre expansão cultural em tempos de globalização. Essas sugestões não apenas superam as limitações aqui identificadas, mas impulsionam o campo das Artes Cênicas para uma maior compreensão do circo como fenômeno social.

Por fim, esta dissertação se encerra com um olhar de admiração para a resiliência e a capacidade de reinvenção da arte circense. Seja na lona colorida de uma cidade do interior ou no palco climatizado de um festival internacional, o circo continua a nos confrontar com a potência e a fragilidade do corpo humano, com a beleza do risco e com a necessidade humana de se reunir para sonhar, rir e refletir. A multiplicidade de caminhos que o circo brasileiro trilha hoje não é um sinal de fraqueza ou de cisão, mas a prova mais contundente de sua extraordinária vitalidade. O circo não morreu; ele se multiplicou. E em cada uma de suas novas formas, ele continua a nos convidar para o espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, T. Indústria cultural e sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

Araújo, A. (2015). O processo colaborativo como modo de criação. *Olhares*, 1(1), 48–51. <https://doi.org/10.59418/olhares.v1i1.8>

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENÍCIO, Eliene. Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no brasil, 1980 - 2000. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BENJAMIN, Walter. Estética e sociologia da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. Circos e palhaços brasileiros / Mario Fernando Bolognesi. - São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

_____. “O circo ‘civilizado’” [comunicação]. In: VI INTERNATIONAL CONGRESS OF THE BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION (Brasa), Atlanta, Geórgia (EUA), 2002.

_____. O corpo como princípio. TRANS/FORM/AÇÃO: Revista De Filosofia, 24(1), 2001, p. 101–112. <https://doi.org/10.1590/S0101-31732001000100007>

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, N. G. As culturas populares no capitalismo. Brasília: editora brasiliense, 2008.

CARVALHO, Sérgio de. Nota sobre Piolin e o modernismo paulista. Relatório de qualificação para doutorado em Literatura Brasileira. São Paulo: FFLCH-USP, s.d.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CLARKE, John; HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony et al. Subcultures, cultures and class. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (org.). Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1976.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Nova Iorque: Zone Books, 1967.

DUARTE G., Roberto. Poesia. Poética. Poético. Cine Cachoeira, 2014. Disponível em: <<https://www.cinecachoeira.com.br/2014/09/poesia-poetica-poetico/>>. Acesso em: 01 de julho de 2022.

DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.

ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GALLO, Fabio Dal. A renovação do circo e o circo social. Repertório. /S. l./, n. 15, p. 25–29, 2010. DOI: 10.9771/r.v0i15.5209. Disponível em: <http://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5209>. Acesso em: 28 ago. 2025.

_____. Da rua ao picadeiro: Escola Picolino, arte e educação na performance do circo social. Tese (doutorado em artes cênicas). Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

GONÇALVES, A. (2002). O delírio da disformidade. O corpo no imaginário grotesco. *Comunicação E Sociedade*, 4, 117–130. [https://doi.org/10.17231/comsoc.4\(2002\).1286](https://doi.org/10.17231/comsoc.4(2002).1286)

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

GOUDARD, Philippe. Estética do risco : do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, E. (org.). O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. Vol. 2: Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. Micropolíticas: Cartografias do Desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GUY, Jean-Michel. Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: Autrement, 2010.

GUZZO, Marina. Risco como estética, corpo como espetáculo. São Paulo: Fapesp, 2009.

HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HARVEY, David. Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEINICH, Nathalie. A Sociologia da Arte. São Paulo: Edusc, 2017.

HISTORY OF CIRCUS. John Bill Ricketts – The First American Circus Owner. Disponível em: <https://www.historyofcircus.com/circus-origin/john-bill-ricketts/>. Acesso em: 12 de novembro de 2025.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2022.
_____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

INFANTINO, Julieta. Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa. Buenos Aires: Inteatro, 2014.

JACOB, Pascal. Le Cirque: du théâtre équestre aux arts de la piste. Paris: Larousse, 2013.

JENKINS, Henry. Cultura da convergência. São Paulo: Aleph, 2022.

KAYSER, Wolfgang. O Grotesco: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KARPIK, Lucien. L'économie des singularités. Paris: Gallimard, 2007.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Arteversa, 2015. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arteversa/rosalind-krauss/>. Acesso em 12/01/2025.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo. Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, 2020.

MACHADO, ALEX RODRIGUES. Perfis dos artistas-estudantes circenses no Brasil: um estudo sobre a ESCOLA NACIONAL DE CIRCO LUIZ OLIMECHA.. In: Anais do Seminário Internacional de Circo. Anais. Campinas(SP) UNICAMP, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/5-SIC/909870-PERFIS-DOS-ARTISTAS-ESTUDANTES-CIRCENSES-NO-BRASIL--UM-ESTUDO-SOBRE-A-ESCOLA-NACIONAL-DE-CIRCO-LUIZ-OLIMECHA>. Acesso em: 01/08/2025

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Festa no Pedaço: Cultura Popular e Lazer na Cidade. São Paulo: Hucitec, 2023.

MIRANDA, Danilo. Apresentação. In: INFANTINO, Julieta (Org.). A arte do circo na América do Sul: trajetórias, tradições e inovações na arena contemporânea. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

ORFEI, Alberto. O circo viverá. São Paulo: editora Mercuryo, 1996

PAREYSON, Luigi. Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROBLE, O. J.; ARAÚJO, R. G. de S. Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 148–159, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15786>. Acesso em: 4 dez.

ROCHA, Gilmar. O Circo: memórias de uma arquitetura em movimento”. IN: São Paulo SP: Patrimônio e Memória – UNESP, v. 14, n. 2, p. 503-532, julho-dezembro, 2018.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. 6. ed. New York: Routledge, 2013.

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

_____. AS MÚLTIPLAS LINGUAGENS NA TEATRALIDADE CIRCENSE: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas , Unicamp, Campinas/SP, 2003.

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

SILVA, Reginaldo Carvalho da. Dionísio pelos trilhos do trem : circo e teatro no interior da Bahia, Brasil, na primeira metade do século XX. Tese (doutorado em artes cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia; Ècole Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, Université Paris Ouest La Défense, Salvador/Nanterre, 2014.

SILVA, R. de L., & DANTAS, J. L. C. (2016). Cultura Popular: seus contornos, desdobramentos e materializações. Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, 3(2). <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v3n2a2016-02>

STAROBINSKI, Jean. Portrait de l'artiste en saltimbanque. Paris: Gallimard, 2013.

TAMAOKI, Verônica. Centro de Memória do Circo. São Paulo: SMC, 2017.

VARGAS SANT'ANNA, A.; PEDIGONI SEGANTINI, K. "Tomai, comei; isto é meu corpo": A resistência do grotesco. DAPesquisa, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 185-196, 2019. DOI: 10.5965/1808312903052008185. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15359>. Acesso em: 15 jul. 2023.

WILLIAMS, Raymond. Palavras-Chave: Um Vocabulário de Cultura e Sociedade. XXXXX: Boitempo, 2007.

APÊNDICES

Apêndice 1 - Entrevista com Lu Menin

Figura 1 - Lu Menin - Artista circense



(Fotografia: Guilherme Augusto. Julho/2025 – Espetáculo Allegro Andante no Projeto Circo na Serra)

Transcrição da Entrevista

Entrevistada: Lu Menin¹⁸

Entrevistador: Robson Mol

Data da entrevista: 09 de outubro de 2023

Robson: Ok. Bom, aí eu quero começar falando sobre você, quero que você me diga assim, quem você é, idade, como você se lê em etnia, raça, classe socioeconômica, identidade de gênero, escolaridade e todo esse tipo de coisa.

Lu: Muito bem, primeiramente, muito obrigada pelo convite. É um prazer sempre falar com você, Robson. É, meu nome é Luciana Menin Quelotti, conhecida como Lu Menin. Sou nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 1974, tenho 49 anos. É, moro em São Paulo, no estado de São Paulo, há 22 anos. Tenho um companheiro há 20 anos e dois filhos, Gael, de 13 anos, e Guido, de 9 anos. Sou artista circense há 27 anos. É, dentro das artes desde que eu ando, né? Sempre fui das artes desde muito pequena. Sou branca, classe média, artista circense, estudante de Letras. No momento, moro em São Bento do Sapucaí, São Paulo.

Robson: Maravilha, aí eu vou fazer um exerciciozinho, que é meio difícil às vezes, mas faz sentido. Eu quero que você me conte assim como é sua rotina, se você pegasse uma semana do seu ano que seria assim, "esta semana é a semana normal da minha vida". Como é essa semana?

Lu: Normal da minha vida é acordar bem cedo, 10 para às 6h... 6h da manhã. Cada filho vai para a escola de uma forma, já cada um vai de forma não independente, né? Mas o Guido vai de van escolar, Gael vai de bicicleta, e aí vou para minhas aulas, na minha faculdade. A primeira coisa que eu faço no dia é estudar Letras, né? Faço EAD na UNIP, e aí faço almoço. Estou num momento super "como o que eu mesma faço", porque eu estou com uma alimentação super restrita, então é rotina eu fazer o meu almoço, o nosso almoço, no caso. À tarde, alguns dias eu dou aula, outros dias, produção, treinamento, ensaio. Isso são dias normais quando não tem viagens de espetáculo.

Robson: Como você entrou para o circo?

Lu: Eu entrei para o circo... É, eu tive conhecimento da possibilidade de se fazer uma escola de circo em 1996, lá em Londres, num curso de teatro físico e mímica intensivo que eu fazia. E tinha duas matérias, que era palhaçaria e manipulação de objetos, e me interessou muito

¹⁸ Redes sociais: @luzmenin @ciabarnabo

essas duas matérias. E, até então, eu não sabia que, se eu não tivesse nascido no circo, eu tinha uma possibilidade de ser artista circense. Já tinha dançado muito, já tinha feito o teatro clássico, capoeira. Estava naquele momento buscando o teatro físico, já buscando uma coisa mais corporal, e me apareceu isso de que existem escolas, é possível, você faz uma prova de entrada, cada uma de um jeito. Voltei para o Brasil e na minha cidade, por sincronicidade, né? Porque não vou nem falar coincidência, é uma grande sincronicidade, estava nascendo a primeira escola de Belo Horizonte, né? Eu entrei ainda como uma escola de artes. Eu fazia uma aula que era dança para atores e nem imaginava que ali, nos bastidores, eles estavam levantando um programa de um curso profissionalizante de circo. Então eu fiz seis meses desse curso de dança para atores e no final do ano já tive essa notícia de que no próximo ano começaria um curso profissionalizante de circo. Fiz a prova e entrei como bolsista, aí eu fiz essa escola por três anos, lá em Belo Horizonte. Em 1997 eu entrei para a escola.

Robson: Então, antes de você entrar no circo, não tinha ninguém da sua família que fazia circo, certo?

Lu: Não, nessa vida não, mas essa minha, essa minha resposta agora ela está um pouco mais complexa, porque eu descobri que eu sou a quinta geração de uma família de circo, né? Mas nessa vida, nessa família, não. Não tinha ninguém de circo antes.

Robson: E alguém da sua família das artes? Profissionalmente?

Lu: O meu pai, ele era baterista, mas ele era baterista de jovem, né? Chegou a ter bandas e tudo. Deixou a vida, mas sempre teve uma bateria na minha casa, a vida inteira teve uma bateria montada na sala de casa. Minhas tias cantavam, nenhuma profissional, mas eu tinha esses contatos com a música, pela família.

Robson: Ah, aí eu ia te perguntar assim, antes de você entrar para o circo, você falou que teve essa experiência lá em Londres, né? É, você já tinha uma imagem do que era o circo, de como é que o circo funcionava, de como era a atividade circense, que antes de você entrar, você tinha alguma coisa nesse sentido?

Lu: Não. Não, para mim, circo era aquele circo que passava. É... palhaço, né? Palhaço, trapezista, nada mais do que isso.

Robson: E o que te motivou a entrar?

Lu: É, justamente o fato de, no circo, eu consegui passar por todas as artes, por várias linguagens artísticas na minha, na minha busca artística. Foi onde eu falei: "pronto, aqui eu vou

poder dançar, cantar, tocar, atuar, misturar com a capoeira e me pendurar e parar de mão". E ali, sabe, no circo eu parei nessa busca que eu sempre tive. A dança não é suficiente, vou para o teatro. Ah, o teatro, a capoeira, tudo ali separado, né? Aí no circo é, eu acho que, né, o circo, ele traz isso dessa complexidade artística.

Robson: Quais são seus objetivos no circo?

Lu: É bom... meio de vida, né? O circo é meu meio de vida. O circo é uma forma de comunicação, é uma... é um... é uma forma de conhecer vários lugares, de conhecer várias pessoas, de trocar, né? Ao mesmo tempo que você se abre para dar, você também recebe, né? Então, é um lugar de troca, de crescimento, de amadurecimento. De vida mesmo, um meio de vida.

Robson: Analisando em perspectiva, você acha que você alcançou esses objetivos ou está alcançando eles?

Lu: Sim, sem dúvida.

Robson: Sobre o solo, vamos falar um pouco sobre o solo, é *Altissonante* que no dicionário fala que é o que soa muito alto, né? Retumbante, altíssimo ou que revela pompa, tipo pomposo, né? Campanudo, a palavra que eu não conhecia.

Lu: Campanudo, essa eu nunca tinha ouvido como sinônimo de altissonante.

Robson: É, eu vou conhecer, achei linda, campanudo. E... aí, isso é sobre o *Altissonante* que é o seu espetáculo, eu tenho aqui uma descrição dele, que fala assim: "*Altissonante* é o espetáculo solo da artista Lu Menin, que constrói a própria trajetória feminina em um aerotório, seu espaço de oração barroco, que se desdobra em linguagem pelo drama, emoção e movimento através das técnicas de parada de mão, acrodança aérea, teatro físico e canto. Essa figura altissonante se expressa. Ele traz inúmeras informações visuais, inquietações da mulher moderna, com todas as batalhas diárias, os ideais e a forma de lidar com a necessidade de ser várias mulheres em uma só. É, além de toda a delicadeza estética, também uma possibilidade crítica de como a sociedade lida com essa mulher, completa dona de si, com total controle do mundo que vive". Aí eu quero te perguntar: quais eram os objetivos ao criar o *Altissonante*?

Lu: *Altissonante* veio de uma necessidade de independência no sentido de só depender de mim mesma, né? Uma independência de grandes equipes, de grandes movimentações, um lugar que fosse portátil, né? E me representasse. Veio dessa necessidade e, e também da necessidade artística, né? Além dessa parte, bem assim, em termos de produção mesmo, né? Um espetáculo que não use estruturas muito grandes, que seja factível, né? Que seja possível ser feito em vários

lugares, poucas necessidades técnicas. E na parte artística, uma necessidade grande de juntar todo esse repertório, trajetória. No momento que eu realmente estava sozinha, com o meu marido fazendo o projeto Palco Giratório, né, do SESC, que ele viajou 10 meses no ano, aquele ano. E foi nesse momento que eu criei o meu solo, muito influenciada pela diretora Lu Lopes¹⁹. O *Altissonante* ele é meu e da Lu Lopes, né? É, foi muito parceria. Se não fosse ela, eu tinha desistido em vários momentos.

Robson: Maravilha, aí eu quero aproveitar esse gancho, tipo, me conta, quais mais profissionais estão envolvidos nessa criação?

Lu: *Altissonante* tem a direção artística, tem a direção técnica de montagem, que é o Pablo²⁰ e o Dodô²¹. Figurinista, na verdade, foi eu e a Lu Lopes. Assistência de direção que é a Maíra Campos²². Coreografia, Letícia Doretto²³ e Marina Abib²⁴. Preparação técnica, Paulo Maeda²⁵. Edição de trilha sonora, Arturo Cussen²⁶ e estúdio Gravilab. Preparação vocal, Ju Cassou. E produção que, né? É um cargo mais variável, mas tem essa linha.

Robson: Tá bom, agora vamos voltar para a parte artística do espetáculo, né? Me conte como ele foi criado, quais são as referências artísticas e estéticas, como foi, como foi esse processo criativo, tudo. Vamos aprofundar nisso.

Lu: Ele, o *Altissonante*, começou de um ProAC²⁷ Criação de Número que eu mandei para criar um número de acrodança. E convidei a Lu Lopes para dirigir esse número. A gente começou a criação em torno desse número, que é o número da escada, que eu tinha essa meta de fazer um número de acrodança com uma nova técnica que era descer escada na parada de mão. Então ele era, já sabia que era uma escada, e com a linguagem de acrodança, convidei a Lu Lopes. E aí no meio do processo dessa, dessa criação do número, que ela falou: "é então, a gente, vamos criar um espetáculo solo. Me aproveita, aproveita que eu estou aqui, aproveita que eu estou num momento da vida disponível". E a princípio me pareceu, né? Tipo, loucura, mas fomos. Então ele começou a partir desse número e a partir desse número a gente foi permeando, né? Ela foi me trazendo, é,

¹⁹ Lu Lopes – a palhaça Rubra. Atriz, diretora e artista circense.

²⁰ Pablo Nordio – Artista circense, técnico circense e esposo de Lu Menin.

²¹ Dodô Giovanetti – Artista circense, iluminador, cenógrafo e técnico circense.

²² Maíra Campos – Artista circense.

²³ Letícia Doretto – Dançarina e coreógrafa.

²⁴ Marina Abib – Dançarina e coreógrafa.

²⁵ Paulo Maeda – Artista Circense, professor de capoeira e educador físico.

²⁶ Arturo Cussen – Músico e compositor.

²⁷ ProAC – Programa de Ação Cultural – programa de incentivo à cultura do Governo do Estado de São Paulo.

muito um... não tudo aquilo que eu já tinha feito antes. Então ela me falava: "não, esse corpo eu já vi, não, essa Lu eu não quero", sabe? Eu fui para um lugar bem desconstruído da mulher circense que eu era até aquele momento. Muito amazona do Circo Zanni, né? A forte, a super-heroína e aquelas mulheres, né, do Circo Zanni representando ali. Então ela queria muito quebrar esse meu estereótipo. Então a gente foi para um lugar muito, é, é muito disso, não é? De oposições, de contrastes. A Marina Abib na época me trouxe contrastes maravilhosos, assim, tipo, é, é "mel na montanha com colapso". Eu fui para um lugar de criação dentro do circo muito autoral, no sentido de buscar umas sensações que eu não tinha tido ainda, numa criação de número, né? De circo. Então, primeiro solo de circo. É, eu usava todas, né? Eu tinha um repertório das minhas técnicas, mas eu nunca tinha ido por um caminho de criação como foi, né? De muitas mulheres, né, envolvidas. Um ano e meio de processo, então a gente precisou também... o fato de ele ter sido muito intenso na minha história de vida. É, vários momentos de choro, de querer desistir, de achar que não é interessante. Pausas, não é? Então a gente precisou, então dentro, foi um ano e meio ao todo, mas eu precisei de pausas de um mês, duas pausas de um mês, e foram os maiores insights, né? Então ele tem esse lugar muito dos insights, dos sonhos vir à tona. O método da Lu Lopes, que é o Autonomia Criativa, tem muito isso do intuitivo, né? De livre escrita, o que saía porque está dentro. Então a partir dessas provocações eu tinha imagens da saia de bexiga que virava de cabeça para baixo. E aí a gente, a partir dessas ideias, desses insights, a gente ia tentando levar para a produção, né? Aí fui pesquisar que tecido que virava, o que que era necessário ser leve para as bexigas virarem, quantas bexigas eram necessárias para virar a saia de cabeça para baixo. O que que seria aquela bexiga até chegar na bexiga de gás hélio? Isso com tudo, né? O tamanho da escada, que, né? Que foi a origem de tudo. A história do aerotório. Era um andaime que eu tinha de um outro espetáculo e, quando a gente olhou para ele, a gente falou: "gente, ele parece um oratório gigante", porque ele fecha e abre. Então foi entrando nesse lugar muito reconhecido dentro de mim, que é o barroco, né? O mineiro, essa estética do rococó, da florzinha, da composição bem, é, é bem barroca mesmo, né? Em no sentido de várias coisas, né? De várias referências visuais e estéticas. E aí veio as técnicas, né? Porque aí tem, tem isso no circo, que técnica que eu quero usar. Então parada de mão bastante, voltei bastante a fazer coisas de dança junto com isso. E a corda marinha, que foi o número, né? O meu número em balanço que foi o meu carro-chefe por muitos anos. E muito gigantesco, né? Doze metros de área livre, oito metros de altura. É, enfim, com... eu transportei ele para esse aerotório, né? Com 4 metros e 30 de altura como se fosse ela por dentro,

mas também com essa mensagem que é a corda marinha na minha vida, né? Como ela ali. Então ele é meio que isso, assim, como se fosse o meu altarzinho. O que que você põe no seu altar? É tipo o Altissonante para mim. Aí tem lá meu Divino Espírito Santo que são, né, rituais, coisas que eu, meus amuletos, né? E as coisas que eu queria dizer muito, né? Faço piada com meu marido, né? Com a permissão poética dele. O que que é essa mulher que tem dois filhos, um marido? É produtora, é artista, é dona de casa e toda essa, tudo isso que a gente tem de leque de atividades, né? E *skills*, tudo o que a gente consegue fazer nessa vida. E ele entra nesse lugar mesmo, a mulherada chora, fala: "nossa, estava falando de mim, me reconheci demais naquela cena", porque é isso, é o que a gente, como, né, como mulher, é, assume nessa vida. Essa *multi* tarefas.

Robson: Maravilha, ó. Você já respondeu as três próximas perguntas, mas eu vou te perguntar, para registrar, e é, se você quiser passar rapidamente, a gente pode. Qual o lugar e a importância da técnica circense no seu espetáculo? Eu estou te falando nisso porque para algumas pessoas, a técnica circense é central. Para outras, é a dramaturgia central ou para outras, são outras misturas, etc. Aí eu estou te perguntando neste sentido.

Lu: Olha, por mais que ele tenha dramaturgia, ele tem outras camadas, é fundamental as técnicas de circo nele. É, ele é em cima das técnicas de circo. Ele começa sendo um espetáculo de circo e eu, como artista de circo, eu sempre fui muito dedicada às técnicas, então é... ela, a técnica tá lá, e eu me preocupo e eu mantendo, sabe? Eu tenho essa preocupação da manutenção dela, é eterno. É bastante importante as técnicas de circo dentro dele, mesmo tendo essas outras camadas.

Robson: Ok, aí uma outra coisa que foi assim, você buscou ativamente nessa questão referências em outras linguagens artísticas ou áreas do conhecimento?

Lu: Sim, é, canto, dança, teatro físico, capoeira. Ele é permeado por, por essas linguagens, além do circo.

Robson: E a terceira pergunta que eu acho que você já respondeu um pouco, que é: há uma busca para falar sobre temas atuais ou autobiográficos?

Lu: Sim, totalmente. Inclusive o texto dele eu vou mudando. É, não é o mesmo texto que eu estreei, porque eu quero falar outra coisa agora, então eu vou, ele vai dando essa atualizada mesmo.

Robson: É que eu estou meio gripado ainda. Aí eu quero te perguntar: como ele foi financiado? Você falou que foi, ganhou um ProAC, né? Uma premiação. Teve outros financiamentos?

Lu: Então, na verdade, ele ganhou um ProAC de número, né? A equipe toda trabalhou por amor e eu, depois que o espetáculo estava pronto, assim, estava pronto, a gente falou, vamos fazer um ensaio aberto? Para as pessoas verem, para chamar programadores do SESC. Ainda sem grana nenhuma. Eu e a Lu Lopes ali, com uma dívida em relação a cachê mesmo, ela topou essa empreitada e eu também, né? Eu confiei que ia conseguir pagar todos com aquele mesmo trabalho, e foi o que aconteceu. A gente convidou programadores, no caso, foi a Ana Meyer²⁸ do SESC Pompeia, e já quis comprar a estreia. Aí ela comprou quatro espetáculos para o SESC Pompeia, já pagou uma parte das minhas dívidas. Aí depois, com a Cris Zonzini²⁹ na produção, a gente escreveu um ProAC Circulação e aí eu terminei de pagar e construir, né? O figurino mesmo, como ele é hoje, vários acessórios. Tudo terminou com o ProAC Circulação, que o *Altissonante* fez. Metade desse ProAC foi pego pela pandemia. Foi nessa época.

Robson: E, é...

Lu: Isso, agora. Não, é isso, só que... E agora ele tem sua vida independente, mas ele começou com apostas.

Robson: Maravilha. Eu quero falar sobre o público agora. Quando você começou a criar o espetáculo, quando vocês começaram a criar, vocês tinham algum interesse na relação com o público? Tipo assim, o que é que você esperava da relação com o público quando você começou a criar?

Lu: Total, né? Sempre. E com o público feminino. Ele tem bem esse foco.

Robson: E tipo, mas qual é o lugar? Assim? O que é que vocês esperavam? Você esperava provocar um sentimento, um pensamento específico no público? Você estava tentando provocar alguma coisa nesse sentido? O que seria?

Lu: Eu acho que é, primeiro, uma sensação de cumplicidade, né? De que as mulheres se sentissem representadas ali. E um convite também no sentido de levar para esse lugar que a gente, que a gente tenta levar com o *Altissonante*, né? Que é rir de si mesma, que é levar, trazer leveza para nossas dificuldades, para os nossos momentos de caos, né? Que a comédia supere os dramas, sabe? Tem essas mensagens e, que sabe, que curta sua vida. Se ame, se permita. Tem muito essa mensagem do "vamos aí, sabe, vamos juntas!".

²⁸ Ana Meyer – Programadora do SESC Pompeia na cidade de São Paulo-SP

²⁹ Cris Zonzini – Produtora Cultural

Robson: Em uma coisa do circo tradicional que se fala muito em "agradar ao público", a gente que é de circo já ouviu isso muitas vezes. Eu quero te perguntar se esse era um objetivo quando você começou a criar o espetáculo.

Lu: Olha, não o primeiro, mas a gente não quer fazer uma coisa que... a ideia do *Altissonante* nunca foi, por exemplo, chocar o público, que o público, né? Porque tem obras que são assumidamente incômodas e a proposta é essa. O *Altissonante*, não. Claro que não foi, não é pensando primeiramente no agrado do público, mas sim que o público venha. É um espetáculo que vai de mãos dada. Aquele espetáculo que o público... antes dela... que ela está falando, não entende, né? Que o público ande de mãos dada.

Robson: E qual a importância do público no trabalho de vocês, no sentido de financiamento, de continuidade? É, por exemplo, eu sei que nunca, pelo que você falou, sei que não viveu ainda de bilheteria, né? Tipo, não, bilheteria não é a principal fonte de receita desse espetáculo. Vocês esperam que algum dia se torne a principal fonte de receita?

Lu: Nossa, eu acho que é um sonho, né? Um sonho de todos da classe, que a bilheteria seja efetiva, né? No Brasil. A gente tem feito hoje em dia bilheteria com o Circo Zanni e não se viveria disso, né? É mais uma coisa. É um sonho, com certeza é um sonho, mas ele nunca fez bilheteria, o *Altissonante*, sempre contratos pagos.

Robson: Mas está na meta vir a fazer bilheteria?

Lu: É, sim. Por que não? Não tem nenhum projeto específico pensando nisso, mas, sim, estaria aberta para que fosse, sabe?

Robson: Entendi. Fazer umas duas perguntas sobre esse espetáculo e aí depois a gente passa para outro tópico. São as duas perguntas talvez mais dificeis, talvez mais fáceis. É um espetáculo de circo? E se sim, por quê? E te pergunto se você consideraria como um espetáculo de circo contemporâneo ou qualquer outro nome nesse sentido, e por quê?

Lu: É um espetáculo de circo, porque a minha principal formação é o circo. Ele tem técnicas de circo e, né? Mais de uma técnica de circo. É sempre uma pergunta que eu me faço quando eu vejo um espetáculo e falo: "esse espetáculo não parece ser de circo". Ele é um espetáculo que você olha e fala: "ele é de circo". Não teria como uma pessoa que não é de circo realizá-lo. E de circo contemporâneo. É essa questão, né? Essa pergunta, realmente ela não é simples. Eu acho que sim, porque ele é feito por uma artista contemporânea com a visão do atual, né? Do momento. Então isso é contemporâneo. Eu não uso esquetes clássicas. Ele foi criado em branco, né? Então

eu acho que isso traz uma contemporaneidade para ele, traz uma identidade. É, ao mesmo tempo, as técnicas são clássicas, mas a linguagem é contemporânea.

Robson: E eu vou retomar uma pergunta que a gente fez antes, porque eu vou retornar mais vezes justamente com esse espetáculo. Você considera que você atingiu os seus objetivos ao entrar no circo?

Lu: Sim, eu sou bem satisfeita com o *Altissonante*. Cada vez que eu faço ele é um universo que se abre e um retorno. Eu sempre tenho um retorno, sabe? Ele é um espetáculo que me, me traz de volta, assim.

Robson: Maravilha. Vamos falar agora sobre a companhia, a Companhia Barnabô. Quando e como foi criada essa companhia?

Lu: Barnabô foi criada quando eu estava justamente no momento de estreia do *Altissonante*. Eu ainda estreei como "Lu Menin apresenta". Mas a Barnabô já estava ali vislumbrando porque, no final do processo do *Altissonante*, eu tive conhecimento da minha tataravó de circo, uma suíça que tinha um circo no século 19. E o nome dela era Anne Marie Schmidt Barnabô. Aí através desse sobrenome, Barnabô, quando eu li, e eu li isso num livro que um primo meu, bem mais velho, escreveu. E um dos capítulos é a nossa ancestralidade circense. E aí, ali nesse capítulo fala dela. Ela levava o circo adiante, ela era equilibrista de bola e de corda. E quando eu vi o sobrenome dela, Barnabô, me deu uma coisa assim, eu preciso ter minha própria companhia, urgente. E aí, claro, com meu parceiro Pablo, a gente também... no final, foi tudo meio ali na mesma época, a gente ganhou um fomento para criar o nosso primeiro espetáculo juntos. Só eu e ele, né? Pablo Nordio e eu temos um histórico, né? Agora, com 20 anos de parcerias, mas sempre com coletivos, né? Ou Circo Amarillo ou Circo Zanni e só números. Nós dois sozinhos assim, era só números. E a gente ganhou o fomento do nosso primeiro espetáculo. Então a gente falou, né? Eu trouxe essa sugestão da gente fazer essa homenagem para a minha tataravó, fazendo o nome da companhia Barnabô com o com circunflexo para o brasileiro não falar "Barnabé", nem "Barnabê", né? Já falei, vou, né, já vou escrever como se fala. E aí foi isso. A Barnabô nasceu em final de 2018, é, já com esses dois espetáculos, porque a gente criou o *Rústico*, estreamos *Rústico* e *Altissonante* em 2019 e aí abrimos a empresa mesmo, CNPJ, Barnabô pessoa jurídica, no começo de 2020. É, tipo, semanas antes da pandemia. Então a Barnabô nasceu, começou a ter um monte de convites, congelou, fizemos várias coisas online e agora estamos na estrada. Um trabalho continuado, digamos, sem interrupções, esperamos.

Robson: Maravilha, ó, pelo que eu entendi a Barnabô é só você e o Pablo, e o Pablo é o seu marido. Então, se lembra que eu fiz o seu perfil social lá no começo, né? Tipo, uma mulher, né, branca e tal. O perfil do Pablo você considera que é muito parecido com o seu?

Lu: Sim, o perfil do Pablo é bem parecido com o meu, é, mas Pablo não é brasileiro. Pablo é argentino, mas no momento que a gente se encontrou, a gente tinha as escolhas bem parecidas e até hoje, né? E tanto escolha quanto origem, assim. Escola de circo, classe média, artista. Enfim, sim, é bem o mesmo perfil.

Robson: A rotina dele também é bem parecida com a sua ou não?

Lu: Sim, somos super atuantes como pai e mãe de, né? De duas crianças, então trabalhamos juntos, né? É bem parecida. Ele tem uma, ele tem um braço que é só dele, que é uma marcenaria criativa, mas todo o demais é bem compartilhado, sim.

Robson: E como são os processos de criação de vocês? De uma forma geral, como é que vocês criam espetáculos? Como é que vocês têm desenvolvido essas coisas?

Lu: Então, criação de espetáculo, tirando o *Altissonante*, que eu fiz sem um edital para ele, a gente sempre começa escrevendo um projeto. Claro que com uma vontade de criar um espetáculo, vamos escrever um projeto. E sempre também com o convite de um diretor. Essa equipe, né, que eu trouxe do *Altissonante*, ela é recorrente. A gente tem o *Rústico* e agora vamos criar outro com esse mesmo formato, né? Com vários profissionais agregando artisticamente e partindo de quais técnicas de circo a gente vai usar, né? No caso, ainda fazemos, ainda parte do circo, né? O espetáculo.

Robson: Mas, mais uma pergunta, ele parte de uma ideia de espetáculos, etc, ou de técnicas? Como é que funciona isso?

Lu: Ele parte de uma ideia. Posso dar de exemplo o projeto que a gente acabou de ganhar?

Robson: Claro.

Lu: Ele começou dessa ideia da gente comemorar 20 anos juntos. É? Então, vamos escrever sobre isso. O que que remete a isso? Somos dos anos 80, o Casal 20. Ah, um casal de detetives, né? Porque a vida é uma aventura. A gente não quer mais fazer só o circo como primeira arte, porque estamos beirando os 50 anos, não é? Então é um espetáculo que partiu disso, dessa realidade. E aí veio a vontade. Que diretor combina com essa vontade? Que coreógrafa, sabe? Assim. Figurinista. Compusemos a equipe. No momento do *Rústico* foi bem parecido. Primeiro espetáculo nosso. A gente quer falar das nossas origens, bem parecidas, porque eu sou de Minas

Gerais, Pablo de Córdoba. Lugares montanhosos, proximidade com a natureza, o artesanal. Então o *Rústico* também partiu dessa premissa. O que que a gente quer falar nesse momento? Quem combina com esse, nossa, com esse nosso discurso, né, digamos? E aí montamos sempre equipe e no frigir dos ovos, a gente parte, muito importante, das técnicas de circo que a gente quer usar para contar aquela história.

Robson: Maravilha. E como é que vocês normalmente, você já falou um pouco, eu estou só repetindo, porque às vezes eu preciso gravar, mas como é que vocês financiam os projetos e espetáculos de vocês? Tipo, se há, se vocês conseguem, têm conseguido ou têm buscado fontes de financiamento que seja também diretas do público, tipo bilheteria, vaquinha, etc e tal?

Lu: Para criar espetáculo, não. Para criar espetáculo a gente sempre tem o fomento de um edital, um chamamento público. Para realizar espetáculo, aqui em São Bento, que a gente mora há três anos, a gente voltou a fazer chapéu, mas não só, não como fonte única de entrada, né? Sempre um edital ou um contrato com SESC, SESI, prefeitura.

Robson: Vamos falar de *Rústico*. Como *Rústico* foi construído, quanto tempo, como é que surgiu a ideia? Conta um pouco da história dele.

Lu: O *Rústico* veio dessa vontade da gente ter um espetáculo somente Pablo e eu, né? Com a nossa trajetória. Na época, a gente tinha... o *Rústico* estreou em 2019. A gente tinha 17 anos juntos naquele momento, e ainda não tínhamos um espetáculo. E aí a gente também não queria fazer um espetáculo de circo com uma estrutura de *box truss*, com uma estética já vista, sabe? A gente queria trazer isso do artesanal, né? Dessa parte mais mineira e cordobesa, né? Dos nossos seres. E aí a gente pensou no Leandro Mendoza, que é um argentino que mora na Espanha há muitos anos. E é muito forte. Ele, dentro da nossa trajetória, nós dois conhecíamos o Leandro já há 17 anos, ao mesmo tempo que a gente se conhecia. E as coisas que ele estava trazendo com os grupos que ele estava dirigindo, nos conectou muito, sabe? Essa questão de usar eucalipto, usar bambu, é sair desse lugar do circo pronto, né, que você chega e você já vê tudo o que vai acontecer no espetáculo. Ele estava, né? O Lei estava naquele momento, muito nossa, um diretor que traz uma dramaturgia circense, né? O nosso olho brilhou para aquele momento. E aí a gente convidou, né? Convidamos ele. Mandamos um edital do fomento, com a Márcia Nunes³⁰ escrevendo junto comigo. Dentro da companhia, eu sempre faço essa parte de escritura de texto junto com a produção, né? Eu trago o mote, sempre começo e a gente vai batendo bola e ela vai me ajudando

³⁰ Márcia Nunes – Produtora Cultural

a formatar, planilhar, pensar na vida real. E foi assim que começou o *Rústico* e aí a gente ganhou esse edital.

Robson: Tipo, como é o processo de criação de vocês? Vocês tem uma ideia, e aí se chamam as pessoas... você consegue detalhar um pouquinho mais, como é que você faz esse tipo de pessoal? Mas a ideia no espetáculo, como é que, como é esse processo?

Lu: Então, o processo ele começa com um texto mesmo. Com um texto como se fosse uma escrita livre mesmo. O que é que esse espetáculo, que que essa, esse espetáculo, essa, esse projeto me traz, essa vontade me traz. E aí, a partir desse texto, a gente vai pensando nos profissionais que têm a ver com aquela linguagem que a gente está querendo usar. E com a parte, e com a parte de planilha, né? O que que significa isso em termos de que financiamento a gente precisa para essa ideia se concretizar, né? Para a gente poder pagar os profissionais envolvidos, pensar onde vai ser a criação. Isso é meio que parte do texto e chega nos números, né? E, no nosso caso, a gente ainda não fez um espetáculo que não fosse um prêmio ganho. Então a gente ganha aquele prêmio, né? A gente pede o financiamento para aquela ideia, a gente tendo o "sim", mãos à obra.

Robson: Ah, é? Quais são os profissionais envolvidos? Tem você, o Pablo, o Lei, e?

Lu: Tem uma trilha sonora original, que é o Nacho Lopes³¹. Tem uma direção acrobática, que é o Guga Carvalho³². Tem o desenho da, desenho da estrutura, que é um alemão que trabalha com o Lei, que é o Uli. Tem produção, tem preparação vocal, de novo a mesma Ju Cassou do *Altissionate*. Que mais teve no *Rústico*? Figurinista. Dodô Giovanetti na cenografia e acessórios. E adereços. E isso.

Robson: E esses elementos de cena, tipo cenário, iluminação, figurinos, as coisas, como é que ele é construído? No espetáculo, tipo, você primeiro parte, você criou, ele vem antes da construção dramatúrgica? Ele vem depois? Tipo, como ele é construído junto, como é que funciona?

Lu: É, ele vem depois. A gente não começa por eles. Chegam depois, né? Os acessórios e a estética e o figurino. Começa pela, começa pela história mesmo, pela dramaturgia. Para chegar na... na verdade, tem um pequeno trabalho pré-expressivo para chegar nos objetos que a gente tem vontade de explorar e na forma da estrutura, no caso dele, né? No caso do *Rústico*, a gente sabia que queria ter aéreos no espetáculo, mas que não era um aéreo convencional. Que aparelho seria

³¹ Nacho Lopes – Músico e compositor.

³² Guga Carvalho – Artista circense.

esse, né? Então chegou na primeira fase, né? Digamos, mas ainda cru, né? Chegou que seriam paus de eucalipto montáveis em cena com, e só, só acessórios de ferro que unissem. Então partiu dali. Aí depois chegou numa, numa mini cordinha em gota que está na ponta. Então, a princípio, era ele cru. Aí veio chegando a necessidade de ter mais um aparelho, e os acessórios vieram com a necessidade da gente ter cenas da natureza. O diretor trouxe pra gente: "que bicho te representaria nessa natureza?". E aí a gente chegou na égua do Pablo e no meu touro. E aí, a partir disso, foram criadas as cabeças. E as cabeças também não eram cabeças de acrílico prontas, foram feitas com tronquinhos de árvore, com esponjas vegetais, com palha, com a própria pele do bicho. Sabe, é... tipo, é a pele, né? Tipo, esses tapetes, a própria pele mesmo. Tem várias coisas do espetáculo que é com a própria pele e foi desenhado a partir da dramaturgia, né? É isso. Às vezes eu me perco um pouco nas minhas respostas, não é?

Robson: Imagina, está ótimo. Falando nisso, ó, são 2:30. Você ainda tem mais 10, 15 minutinhos?

Lu: Podemos 10 minutinhos? Eu combinei uma conversa às 2:30, mas tudo bem, 10 minutinhos eu consigo.

Robson: Ah, tem mais umas 6 perguntas, mais ou menos. É, tipo, quais são as referências do *Rústico*, tipo, ele busca referências em outras linguagens artísticas, outras áreas do conhecimento? Você já falou um pouco sobre isso, é só pra arrematar.

Lu: Sim, inclusive eu não falei dessa parte, que ele teve uma pesquisa de mesa em cima do Guimarães Rosa e do Molina Campos – que seria um Guimarães Rosa da Argentina, no sentido de um cara da literatura, das artes plásticas. Então ele tem essa premissa, *Rústico*. E sim, com essa história da música também, né? A letra são textos meus, musicados pelo diretor musical do espetáculo e com essa temática da vida a dois mesmo, né? A gente traz coisas nossas, escolhas como vida, né? Como cumplicidade, assim. Então ele traz essa teatralidade também. Ele tem uma história por trás, ele tem a música muito forte. E esses bichos, né? Então tem essa parte também, bem teatro físico corporal, que é a utilização dessas máscaras.

Robson: Maravilha. E como foi a recepção do público?

Lu: Foi e sempre é maravilhosa aqui. Aquele comentário: "nossa, que circo diferente". Primeiro, porque ele não tem cores vivas do circo, né? Ele é todo em tons pastéis, cor da terra, água, cor de palha. A única coisa viva que ele tem é um lenço vermelho que o personagem do Pablo, que é o Dom Molina, usa. Então ele tem essa, a estética já é diferente. E a linguagem, né?

Ele tem comicidade sem ser palhaço, ele tem acrobacia sem ser o número de mão-a-mão, sabe? Tem aéreo sem ser um trapézio. Então é aquela sempre: "nossa, que circo legal, diferente, né?" Diferente desse comum do circo, não é?

Robson: Eu vou adiantar, então, a outra pergunta para já nos encaminharmos, está falando, vocês consideram que é um espetáculo de circo, então? E é circo contemporâneo?

Lu: Sim.

Robson: Sim para as duas?

Lu: Sim, para as duas. E bom, ele é, obviamente, de circo, porque, por isso, não é? Porque usa as técnicas de circo, porque somos artistas de circo, é a linguagem principal dele, digamos, é o circo. E contemporâneo, muito com essa questão da estética, da forma da estrutura aérea, né? Uma estrutura que é montada em cena. É com paus de eucalipto. Aparentemente, né? Não é um aparelho já feito, né, do circo. E também fala da gente, né? Traz nossa história, é nossa poética. De uma forma autoral, não dentro do clássico do circo.

Robson: Então você já respondeu a outra pergunta que era a questão do autobiográfico, se buscava falar sobre esse tipo de temas. Sim, né? E sim, voltando à coisa do público, vocês tinham interesse em "agradar o público", como o conceito de agradar que a gente conhece no circo?

Lu: É, o *Rústico* é um espetáculo que uma das premissas do diretor é: "não peçam palmas". Então ele tem esse lugar também diferente do circo tradicional e clássico que é: "Hey!", né? Ele não tem "hey", o *Rústico*, mas sim, a gente quer comunicar com o público, mas é uma comunicação sutil, é, beira o cinematográfico. Tem cenas que a gente brinca que tem um pouco de "circomatográfico" no *Rústico*. Que são cenas mais contemplativas, ele não tem tanto essa comunicação direta, por exemplo, como o Circo Zanni, como o próprio *Altissonante* dentro do nosso repertório, que é mais "hey", é mais "vocês estão aí mesmo?", né? Ele tem esse lugar da cumplicidade, mas ele é na sutileza, o *Rústico*.

Robson: E esse seria, então, quais seriam esses objetivos na relação com o público que vocês buscavam?

Lu: De intimidade, de um lugar da emoção mais sutil do que o "ai", sabe? Do que aquele lugar que o truque te leva. Era uma premissa mesmo. Por exemplo, eu tenho uma parte do aéreo que eu faço uma nuca. A gente sabe que a nuca é um "trucaço" de circo. Ele pediu para eu fazer ela em segundo plano, para eu não fazer um braço pedindo aplauso, sabe? Então ele tem esse lugar,

é, mais contemplativo. O público está com a gente, não tão diretamente, mas obviamente ele não tem quarta parede, por exemplo. Sabe, não chega a esse ponto.

Robson: E com relação ao público, tipo, nesse sentido de um... você, há um desejo de formação de público? Vocês querem formar um público? Vocês estão vendendo uma identidade para o público, estão buscando uma coisa?

Lu: Sim. Inclusive, tem uma oficina que às vezes a gente consegue vender ela acoplada ao espetáculo, que é justamente para artistas em formação, com pela proposta da linguagem, propostas técnicas de circo que... uma busca de que esses jovens em formação tenham um olhar para o que eles querem dizer com a técnica deles, né? O *Rústico* tem essa bandeira, sim, da identidade, né? No uso das técnicas de circo.

Robson: E vocês esperam algum dia que a bilheteria se torne a principal fonte de receita desse espetáculo?

Lu: Olha, como sonho ideal, sim. Sim, seria lindo. Na realidade, não existe. O *Rústico* é um que a gente nunca fez nem ao chapéu, pela complexidade, pela necessidade dos técnicos, pela empreitada que ele é, como produção dentro da companhia. Sempre edital ou venda.

Robson: Ok. É, eu quero voltar. Duas perguntas, que são as perguntas que a gente está fazendo várias vezes que é tipo assim: você considera que com esse espetáculo, os objetivos que vocês tinham ao criar a companhia, vocês alcançaram eles?

Lu: Sim. Sim, alcançamos, sim.

Robson: E você, particularmente, depois de toda essa reflexão sobre sua vida, sobre seus espetáculos, etc, aqueles objetivos que você falou lá atrás ao entrar no circo, você acha que atingiu eles, continuam a ser os mesmos, continua, acha que está alcançando?

Lu: Sim. Te digo que sim. Estamos cumprindo nossos propósitos.

Robson: Que maravilha. Bom, eu não tenho mais perguntas, você quer falar sobre alguma coisa que a gente não falou, que você queria falar um pouquinho mais?

Lu: Não, na verdade, falando disso, né? Só complementando essa resposta. Sim, né? Estamos vivendo dos nossos propósitos. Claro que a gente ainda sonha com políticas públicas melhores para a nossa arte, né? Sempre tem essa questão da formação de público, inclusive. Isso, isso sim, a gente ainda tem propósitos a cumprir, sabe? Como metas de classe, no meu ver. Claro que a gente é super satisfeita, a gente vive do que a gente faz, né? A gente vive da nossa arte, mas tem um ideal aí ainda a ser cumprido como classe dentro do país. Nesse sentido, das prefeituras,

de outras formas de financiamento, de chegarmos numa bilheteria, de chegarmos a um público consciente da necessidade do nosso trabalho. Das instituições mesmo, né? A gente está justamente num momento que a gente acabou de fazer um SESI, que é formação de público. Que impressionante aquelas crianças da formação de público, eles já sabem assistir espetáculo e com certeza eles vão ser um público, se é que não vão estar no ofício, se é que não vão ser da área daqui a um tempo. E agora a gente está num circuito da prefeitura que as crianças não sabem nem onde elas estão. Então, sabe. Estou com isso na cabeça. Até quando você falou "vou fazer uma entrevista sobre o público", eu falei: "nossa, é, estou com isso mesmo. De que importância que é a formação de público, né?".

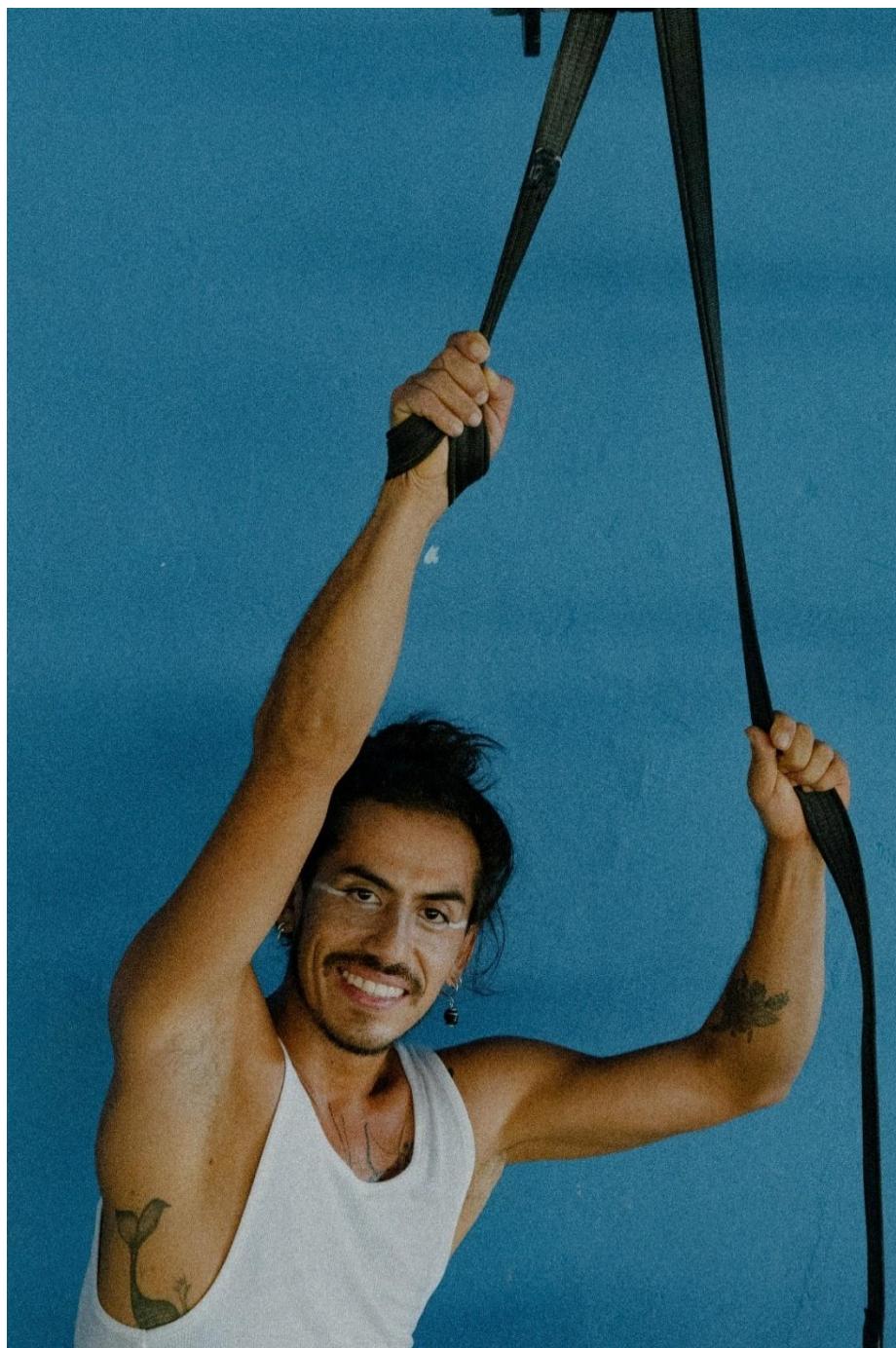
Robson: E eu entendo de pensar o público na construção, não é? Tem uma única coisinha, assim que você falou assim, quando você estava falando de *Altissonante*, você falou que ele era de circo porque só uma pessoa de circo poderia fazer esse espetáculo. Achei isso muito interessante. E você acha que isso é uma forma de dizer "isso é de circo" ou não?

Lu: Eu acho que sim. Nunca temos uma resposta "ponto final", né? Mas eu trago que sim, e é uma coisa que eu penso quando eu vejo um espetáculo de circo que aparentemente não é de circo. Aí eu falo: "claro que é de circo". O que que me faz ver nesse espetáculo circo? Essa qualidade daquele artista. Sabe? É porque o "ser de circo", ele traz uma bagagem, né? Do "ser de circo". Isso representa muito no porquê aquele espetáculo é de circo, é retrata aquela escolha, né?

Robson: Maravilhoso. Adorei, obrigado.

Apêndice 2 - Entrevista com Alexis Ayala

Figura 2 – Alexis Ayala – Artista circense



(Fotografia: Nti Iruá. Novembro/2024 – Local: Circo Picolino, Salvador, Bahia. Residência Pitaco)

Transcrição da Entrevista

Entrevistado: Alexis Ayala³³

Entrevistador: Robson Mol

Data da entrevista: 10 de outubro de 2023

Robson: Vamos para o primeiro bloco. O primeiro bloco é sobre você. Eu quero traçar o seu perfil, aí quero que você me diga seu nome, idade, como você se lê, né? Sua raça, classe socioeconômica, identidade de gênero e escolaridade.

Alexis: Tá, e você vai me lembrando assim, se eu deixo alguma coisa para trás. Meu nome é Alexis Ayala, sou artista circense, dançarino, sou chileno, residente já aqui no Brasil faz 4 anos, entre 4 e 5 anos. Tenho 34 anos. Minha orientação sexual? Perguntou isso, sim, sim, né? LGBT, gay. É, que mais, minha raça. Eu me considero indígena, mas dentro dos protocolos formais, né, eu seria considerado como uma pessoa branca, mas eu me considero indígena, me autodeclaro indígena. É isso, que mais?

Robson: É a sua identidade de gênero. Você já falou, né? Tipo, homem cis, gay. E a escolaridade.

Alexis: A escolaridade, eu sou formado como engenheiro agrônomo na faculdade. Aí depois estudei numa escola artística, que é a escola de uma escola circense, El Circo del Mundo. Aí eu fui titulado como artista circense e monitor de circo social e atualmente estou estudando na Escola Técnica de Dança da FUNCEB, Fundação Cultural da Bahia.

Robson: E sua classe social, a socioeconômica? Tipo, classe média, classe baixa.

Alexis: Eu acho que tenho a classe baixa.

Robson: Como é uma semana comum, uma semana normal da sua vida? Como ela é, mais ou menos? Qual é a sua rotina?

Alexis: Bom, a minha rotina compreende várias coisas. Uma que eu estudo, né, aqui formal da FUNCEB, onde eu estou me formando. Então, aí tem ensaios. Atualmente eu não estou, não estou fazendo aula lá. Eu só estou no laboratório criativo, que está sendo um pouco paralelo às atividades da FUNCEB, mas está servindo como uma matéria. E essa seria já o último passo para eu me formar. Minha semana também compreende os meus ensaios próprios como artista, já seja dentro da área de dança ou dentro da linguagem técnica do circo mesmo. Dentro da área artística,

³³ Redes Sociais: @alexisayalacirco

dentro da área de produção, eu sou integrante e gestor de um espaço, o Núcleo de Circo, que é um espaço aberto a criadores circenses, um espaço também que está se abrindo para dar aulas e para a formação de novos artistas circenses. Então, dentro disso, né, tem um lugar que tem uma demanda física dentro do espaço e também tem uma demanda, que é através do computador, através da gestão, um pouco mais protocolar e burocrática. Isso, no geral, está compreendido na minha semana dentro das áreas profissionais, que imagino que é onde está dirigida a pergunta.

Robson: Maravilha. E me conte um pouco da sua história no circo, como foi que você entrou no circo, etc.

Alexis: Lembranças, sim. Isso foi, ui, já eu já nem me lembro o ano. Mas foi aproximadamente faz uns 10 anos. Eu estava finalizando a minha formatura de agronomia, lá na faculdade eu me licenciei, me formei e tudo. Quando conheci uma pessoa, conheci um amigo. Aí ele fazia circo. Ele fazia lira, e aí ele começou a me falar do mundo do circo. E eu assim, uau, que massa. Eu sempre fui muito apaixonado pela dança, pelo teatro. Na escola, sempre assistia nas oficinas, nas salas do grupo de teatro, das atividades paralelas da escola. Aí eu, quando decidi entrar na faculdade, fiquei com um pouco de medo, fiquei com bastante medo na real, de entrar e estudar uma carreira. Não sei se se diz isso aqui, carreira também.

Robson: É, tipo. É tipo um curso, na verdade.

Alexis: Então, um curso. Fiquei com medo de fazer um curso que estivesse relacionado ao teatro. Eu me lembro que estava entre as duas alternativas, entre estudar dança, teatro ou estudar agronomia, e sempre fui muito apaixonado pelo mato, pelas plantas. Tenho uma cercania muito forte. Aí, com esse medo, né, interno, esse medo social também, aí finalmente decidi entrar, estudar agronomia. Só que acho que minha real vontade foi tão forte nesse momento que quando eu já finalizei o curso, voltei novamente à área das artes, através do circo, por esse amigo que eu te falei. E aí fiquei um ano fazendo circo numa agremiação que se chama, ou que se chamava Circoticón nesse tempo. E ele treinava numas praças, num largo, sabe? Assim, não era uma carpa, não era uma lona, não era um galpão, era um espaço aberto, um espaço de jovens artistas que se encontravam no largo. Aí eles botavam os tecidos nas árvores, eles levavam umas estruturas desmontáveis e aí se juntava toda a galera para treinar. Era um lugar muito, muito aberto, muito para a comunidade mesmo.

Aí eu cheguei, fui ficando cada vez mais próximo, né? Eu também tinha uma facilidade, sinto, nesse momento. Então minha primeira técnica foi o tecido. Eu comecei a me desenvolver

nessa técnica e fiquei, fiquei muito apaixonado, assim, por tudo o que era fazer circo. Então, tipo, era uma expressão artística que se misturava com o movimento, com a cena, né? Eu me lembro que quando a gente criava também já trazíamos uma dramaturgia, tipo, a gente já se questionava: “tá, mas eu vou fazer o quê? Sou quem?”. Então era assim, muito legal. Aí passou um ano em que eu fiquei nessa companhia, só como aprendiz, como aluno mesmo. E comecei a trabalhar num lugar que era fora de Santiago. Eu sou de Santiago. E como agrônomo mesmo, até que se abriram as audições na escola El Circo del Mundo, do Chile, lá que é a escola onde eu estudei. E começou, né, me mexeu muito assim, sabe? Assim, “gente, eu nem sabia que existia uma escola profissional de circo lá”. Aí falei, “uau, que massa!”.

Foi, “bom, faço o quê?”. Assim, porque realmente me mexeu muito. Está aparecendo novamente essa chamada artística. Aí, meio que comecei a conversar com meus amigos, com um namorado que tinha. E ele falaram assim, “vai, você vai, você é jovem, tem 24 anos, tipo, você pode sair desse trabalho quando quiser. E se você não é aceito na escola, você procura outro trabalho e não acontece nada, Alexis”. Assim, “olha, bom”. E foi assim, “vocês têm razão”. Aí eu saí desse trabalho, fui fazer a audição uma semana lá na escola e eu não tinha um treino tão dedicado nesses tempos, sabe? Assim, eu já tinha deixado um pouquinho o circo, faz um mês, mais ou menos. Aí eu me lembro que a primeira prova da audição foi uma prova de preparação física. Gente, eu nunca antes tinha tido uma prova assim tão desafiante, tão forte. Aí eu me lembro que quando voltei para casa... O final dessa audição era “apresente o seu número”. Aí passamos por diferentes provas, né, que era de preparação física, malabares, teatro, dança, acrobacia, equilíbrio de mãos, aéreos.

Alexis: E me lembro que nessa primeira aula eu fiquei assim, destruído, sabe? Cheguei em casa e não conseguia fazer nada, mas eu fui, “meu Deus, o que é isso aqui?”. Aí, no segundo dia, acho que não foi tão pesado. E aí no terceiro dia eu já precisava montar o meu número para apresentar no final. Só no terceiro e quarto dia eu consegui subir de novo para o tecido, sabe? Porque realmente esse primeiro dia, meu corpo ficou muito cansado mesmo. Aí consegui, faço a minha sequência, apresentei na escola. Aí eu morava com os meus pais ainda. Aí eles me falaram, né, quando eu tinha saído desse trabalho, “você fez, está fazendo o quê?”. Assim, “eu vou fazer uma escola de circo. Estava audicionando”. Aí ele disse assim, “que circo? Mas isso se estuda?”. Tudo lá eu quero. Eu assim, “não, assim é uma escola, é bom”. Aí minha mãe finalmente falou

assim, “bom, tá bom. Faz como a gente não tem sentido te prender, porque finalmente você é o dono da sua vida”.

Né, eu fiz a audição toda e aí depois, na próxima semana, eu fui chamado para receber a ligação da secretaria da escola, que tinha sido aceito na escola, e foi assim, com muita alegria, muita alegria mesmo. Aí entrei na escola, comecei a trabalhar nos fins de semana, fazendo outras coisas que nada a ver com o que eu já tinha estudado. Eu era formado, era engenheiro agrônomo, então isso também mexia muito com o meu ego, sabe? Assim, eu estava trabalhando num posto de gasolina nesse fim de semana. Que mais? Tipo, nesse momento era a única opção que eu tinha, porque eu não conseguia trabalhar como agrônomo, porque a escola era muito demandante, era das 9 da manhã até às 5 da tarde, então, tipo, não conseguia ter outro emprego que não fosse de fim de semana. Mas, finalmente, isso também foi uma ajuda, né? Porque durante a semana eu treinava super duro. Aí no fim de semana eu trabalhava, mas trabalhava sentado, então, tipo, também era o lugar para eu descansar o corpo mesmo. Então assim também me salvei de muitas lesões, sabe? Que às vezes meus colegas, super empolgados, ficavam treinando na semana e no fim de semana também continuavam a treinar, então também sobrecregaram seus corpos. Aí, esse foi na salvação, assim, para mim. Finalizei a escola super de boa.

Foram 3 anos, já no último ano eu já tinha conhecimento técnico do tecido bem forte, e consegui começar a me sustentar a partir do circo, comecei a dar aulas num espaço cultural. Comecei a acessar também alguns trabalhos como artista circense. E aí a vida começou a virar mais alegre para mim novamente, né? Assim, já estava me envolvendo nos trabalhos artísticos circenses. Aí finalizei a escola El Circo del Mundo e eu audicionei na companhia profissional do Circo del Mundo. E aí fiquei. Fui selecionado para fazer um espetáculo, “La Sangre de la Tierra” se chamava. Era um espetáculo que falava sobre a produção de vinho lá no Chile e era um projeto que integrava vários artistas, assim, com muita experiência, artistas assim muito maravilhosos, nacionais do circo, e aí eu me sentia um iniciante, né? Assim, e foi uma experiência de muito aprendizado para mim estar com essa gente incrível, esses artistas maravilhosos. E aí comecei a acreditar, assim, que bom, em diante, assim que bom, era isso que eu queria para minha vida. Aí estava dentro dessa companhia, foi muito legal, né? Eu me sentia realmente... Era uma companhia profissional que ela se sustentava com projetos do governo, com projetos estaduais. Então, tipo, eu tinha um cachê bom, pago. A gente viajava, fazia turnê pelo Chile, ficávamos em hoteis e assim era muito legal. Tipo, sabe? Tudo o que um artista realmente merece, assim, ter um bom salário,

ter um bom salário por criação, um salário por apresentação, era muito legal. Aí eu dava aulas também. Eu fazia muitas aulas de dança, sempre fui muito apaixonado pela dança. E trabalhei em outros projetos pessoais também. Aí conheci uma amiga dançarina, Solange Aguilera, uma grande amiga, também chilena, e a gente criou um encontro que se chama “Encontro Dança e Circo”, que era, e é ainda, um espaço que queria integrar essas artes cênicas. A arte do movimento da dança e a arte do movimento do circo. Então a gente fez duas edições lá no Chile, uma que foi em Santiago, outra que foi em Valparaíso, e aí as duas foram muito sucesso. Aí um, tipo, muito feliz. Foi muito trabalho mesmo. Foi um trabalho assim, de graça para todo o mundo da nossa parte, né? Mas a gente cobrava o ingresso, que esse mesmo ingresso era para sustentar os professores e para sustentar os artistas. Foram aulas, eu acho que foram aulas de balé, dança contemporânea, dança contato, mão a mão e equilíbrio de mãos. A gente trouxe essas disciplinas do circo e da dança, e na noite a gente fez um sarau, uma varieté, com diferentes também artistas convidados, que trabalhassem essas duas linguagens, sim. Aí foi super sucesso.

O interessante nesse primeiro Encontro Dança e Circo, que os mesmos artistas, os mesmos professores, começaram a falar a partir das suas experiências, aonde era que se encontrava o circo, aonde era que se encontrava a dança, como eles interagiam, assim, de uma forma muito espontânea. Então a gente, com Solange, na observação, falamos: “olha, que ótimo, agora fazemos, numa segunda edição, um fórum, um bate-papo, né? E traz alguns convidados. E deixamos as pessoas e as suas problemáticas, suas ideias, né? Quais são suas necessidades também, né, dentro de uma formação do circo que, como seria mais integral também a dança dentro do circo, e também para o outro lado, né, como seria o circo também dentro da dança”. A gente começou a questionar, né, o que era o circo e o que era a dança, tipo, para trazer palavras-chave. Aí dentro da dança, a gente nesse momento, nomeou a dança como fluxo, deixamos a dança com esse nome, e deixamos o circo com a palavra risco. Então, a partir dessas palavras foi feito o bate-papo.

O primeiro encontro foi só de um dia. O segundo encontro, “Dança e Circo”, que foi em Valparaíso, foi de dois dias. Aí também foi muito sucesso. Muitas inscrições de pessoas. A sala ficou lotada. Aí, na terceira versão, minha amiga vinha morar aqui em Salvador. Eu nem conhecia Salvador, sabe? Não sabia nada. Eu só sabia que Salvador era Brasil, mas não tinha ideia. Aí ela me falou assim, “amigo, bora fazer um encontro aqui em Salvador?”. Eu, super empolgado, né? Aí eu justo tinha dois meses livres, que na companhia a gente não tinha espetáculos, e a gente fez esse projeto aqui em Salvador, “Encontro Dança e Circo”, e foi muito legal. Só que a gente errou

um pouco na divulgação, porque a gente não conhecia muitas pessoas, né? Então, a gente também levou o encontro para Plataforma³⁴, então também não teve tanto acesso, sabe? Aí, internamente, dentro dessa troca intercultural, artística, foi muito legal. A gente não conseguiu apresentar, a gente não teve muito público dentro das apresentações, mas as oficinas ficaram lotadas, foram muito legais.

E aí a gente fechou esse primeiro ano com o “Encontro Dança e Circo” e eu conheci a Bahia. Conheci Salvador, me apaixonei por Salvador e também tinha a Escola de Dança da FUNCEB, e aí foi muito interessante para mim, não é, para voltar a ter essa conexão com a dança novamente, que eu tinha deixado. E aí dei xeitudo, voltei para o Chile para fazer o que precisava fazer para fechar, para eu também me concluir e ter uma, me dar uma resposta para mim mesmo, né? Se eu ficava lá ou se eu voltava aqui. Finalmente decidi vir aqui, audacionei novamente uma semana na Escola de Dança da FUNCEB e fiquei, e foi muito legal. Aí quando eu cheguei em Salvador, eu vinha, né, com toda uma energia do fazer e me encontrei com uma cidade que tinha um circo, mas o circo estava muito centrado, que era no Circo Picolino e, pelo menos quando eu cheguei, tinha outro ponto que era um encontro de malabaristas que se fazia em Rio Vermelho, que também era legal e que era o estilo de artistas de rua. Aí foi como, foi o meu lugar mais frequente também ali. Mas ainda, eu sentia que tinha uma carência de circo aqui dentro da cidade, sabe? Ou pelo menos dentro da integração dos artistas. Aí conheci outras pessoas que foram bem chaves, assim, que foram me mostrando a cidade. Aí tinha um espaço no casarão São Bento, tem o Life Circos, que eles não se consideram como uma escola de circo, mas eles sim também trabalham com circo, então também vai gerando uma divulgação para o circo. Tinha o Circo Picolino, né, que é o circo mais forte de Salvador, e tinha o Barracão das Artes, que ele também estava fazendo circo. E eu não me lembro de outro espaço por agora, mas foram esses pontos que eu encontrei. Aí fui um pouco mais abraçado pelo Barracão das Artes e fui ficando por aqui, por esses lados. Também a FUNCEB, acho que tinha alguns cursos de tecido.

É, aí fui ficando aqui, fui me desenvolvendo nessa área do Barracão, dentro do lugar mais da formação, dando aulas, até que conheci a Pauline³⁵. Aí nós nos encontramos, e foi muito legal, os dois com muita energia para criar, com muita energia para mover, né, também o circo em Salvador. E atualmente a gente conseguiu esse espaço que fica dentro do Forte do Barbalho, que

³⁴ Bairro no subúrbio da cidade de Salvador, Bahia.

³⁵ Pauline Zoé – artista circense.

está sendo emprestado até agora pela Bahia Criativa. O Núcleo Circo que era um projeto que já estava meio escrito, só que ele não tinha sido levado à prática. Então aí foi, está sendo muito legal nessa abertura que a gente está, que está sendo muito bem acolhida também pelas pessoas. A gente está sendo muito chamada por outras pessoas, então isso é muito legal, assim como saber que tem pessoas que estão procurando o circo, que estão querendo se formar para ser artista circense, então isso me deixa muito feliz. Saber que estou aportando dentro da cidade, né, que me abraçou. Que eu sinto que Salvador é muito forte, né, energeticamente. Então, Salvador te abraça ou Salvador te deixa fora. Aí eu me senti abraçado por Salvador e essa troca de agora, não é, assim, eu estar aqui também entregando esse trabalho e fazendo essa divulgação artística formativa também para o circo.

Sempre também gosto muito mais da linguagem contemporânea porque me sinto mais identificado, porque é um circo que se mistura mais com a dança, que se mistura mais com o teatro. É desde o lugar mais poético, mais que do virtuosismo. O circo é virtuoso, a gente nunca vai tampar essa parte, mas acho que o que eu acho interessante no circo contemporâneo é que ele se nutre também dessas outras vertentes, que são a dança e o teatro. E essa é a consigna atual, minha, pessoal. Continuar com esse circo integral. Agora está virando um circo muito terapêutico, sabe? Assim, como um circo para nós reconhecemos nossas habilidades e absorver também esse corpo primitivo, esse corpo ágil, sabe? A gente está virando uma pessoa que fica sentada na cadeira, observando o telefone, mas a gente já não está conseguindo nem subir numa árvore, sabe? Assim. Então, para mim, agora o circo está vindo desde esse lugar. Agora, bora trazer essa coisa, a gente animal, a gente tem um corpo muito forte, sabe? Assim, independente da sua idade, independente de seu gênero, independente da sua forma de corpo, né? Então isso, o circo agora, eu estou trazendo ele de um lugar muito do autorreconhecimento e de um lugar que o circo também é uma arte aberta, democrática, para todo o mundo e que não tem um padrão. E acho que toda essa satisfação está indo nesse caminho, né? A dança também, que em nenhum momento era muito quadrada, né, para certos corpos, ela também está se abrindo, então acho que o circo também está se abrindo nesses caminhos. Isso, como resumo da minha vida.

Robson: Boa, foi meia hora.

Alexis: Meia hora. Meu Deus.

Robson: Foi bom porque falou quase todas as perguntas que eu tinha desse primeiro bloco. Vamos falar sobre o *Reptar*, já que o primeiro bloco foi lindo, adorei, foi ótimo. Você falou tudo o que eu ia te perguntando, mas você já foi falando.

Alexis: Ótimo.

Robson: *Reptar*, o seu espetáculo, etc. Quais eram os seus objetivos ao criar *Reptar*?

Alexis: Sim, *Reptar* nasce desde um lugar muito interno. Sabe, como eu te falava, eu entrei a estudar agronomia também dentro de uma vontade muito pessoal que tinha essa conexão com as plantas, com a floresta. E eu sempre, quando estava na escola de circo, eu pensava, “gente, como vou misturar a agronomia com o circo?”. E aí ficava pensando, pensando. Até que teve uma crise aqui em Salvador e foi, “e agora, Alexis, para você, artista, faz o quê?”. Vou criar. Aí meio que eu comecei a juntar, né, tudo o que eu queria, que eu gostava. Foi claro, o meio ambiente e toda essa luta, né, da natureza, da floresta, da Amazônia, toda essa essa guerra meio ambiental que existe atualmente. Eu quis levar para um espetáculo. E meio que foi nascendo assim, a partir desse lugar. Eu queria falar do mato, queria falar da terra, queria falar da água, e fui me encontrando, finalmente. Eu queria falar um pouco do meio ambiente. Aí me encontrei com essa personagem, que é uma personagem reptiliana. E que também vem a partir da referência de muitos amigos que me falaram, “você é como uma cobra, é como uma serpente quando sobe no tecido”. Assim, ó, que massa. Assim como, claro, aí eu comecei a me sentir assim, sabe? Eu não queria ser eu na cena, eu queria trazer outra personagem. E aí apareceu essa personagem réptil. Aí, começaram a aparecer essa ideia que queria trabalhar com outras texturas, não é, além dos aparelhos técnicos do circo, que foi onde apareceu a terra. Mas aí também tinha que pensar bem, “não vou conseguir botar terra em qualquer teatro”. Aí pensei em botar um plástico. Foi, “ai, que legal, assim, gente, tipo, eu posso trabalhar também com o plástico, né?”. O que é que está destruindo a Terra? É o plástico. Ótimo. Então bora trazer o plástico para a cena. E aí foi se construindo a partir das técnicas circenses e a partir de alguns questionamentos dramatúrgicos que me trouxe o Diocélio Barbosa³⁶, que ele foi uma pessoa que chegou justo no momento que eu estava precisando de alguma linha dramatúrgica para o meu trabalho. Aí ele meio que fez arrumar minhas ideias também. E foi muito legal assim. É um trabalho que ainda está em construção. Eu só estreei essa vez que você assistiu, em janeiro. É um trabalho, mas um trabalho que está aberto para se modificar algumas coisas.

³⁶ Diocélio Barbosa – ator, artista circense, diretor e pesquisador.

Robson: E quais foram as pessoas que trabalharam junto com você, os profissionais e as funções deles?

Alexis: Bom, esse trabalho iniciou bem, bem desde um lugar sozinho. Comecei bem sozinho. Aí eu consegui uma sala no Teatro Solar Boa Vista. Sim, era uma sala de criação, uma sala de ensaio que eles tinham, e justo em janeiro, não tinha ninguém. Aí eu falei com a pessoa encarregada de lá, muito legal, ele foi muito aberto comigo, assim, muito, muito boa onda. Eu esqueci o nome dele agora. Mas era a pessoa encarregada do Teatro Solar Boa Vista. Aí eu fiz uma residência de um mês e meio lá. Foi um processo bem curto também. Aí, para esse primeiro lugar da dramaturgia, eu fui assessorado por Diocélio Barbosa, que ele fez um curso de dramaturgia para o circo. Então aí eu expus minhas ideias, né, e em base a metodologia que ele tem, consegui dar um formato para o meu espetáculo. Aí depois, como segundo lugar, fui observado também por Pauline Zoé, companheira de trabalho agora da Companhia Circonstance. Aí ela me deu algumas dicas também. Na parte da iluminação, eu consegui o espaço do Barracão das Artes, com Fábio Viana. Nesse momento, fez a fotografia e a filmagem a Fernanda³⁷, uma amiga também. E, tipo, foram pessoas que foram me ajudando num projeto que não tinha financiamento nenhum e que só com a ajuda de amigos eu fui criando esse espetáculo.

Robson: Tá, deixa eu te perguntar. Está correto dizer que você buscou ativamente referências em outras linguagens artísticas ou áreas do conhecimento, certo?

Alexis: Sim, sim.

Robson: Também está correto dizer que o espetáculo fala sobre temas atuais e/ou autobiográficos?

Alexis: Sim, acho que fala mais sobre temas atuais do que sobre temas autobiográficos. Eu acho que eu não exponho a minha vida aí, ou alguma coisa autobiográfica, além, né, desse interesse pela natureza. Acho que é uma coisa realmente mais da cena atual.

Robson: Maravilha. E qual a importância da técnica circense, da disciplina circense no espetáculo?

Alexis: Ah, bom, é um espetáculo, né, que ele é apresentado como um espetáculo de circo, e aí a importância do circo é principalmente a técnica, que é tipo esse ser do mato que ele tem esse corpo acrobático, sabe? A essência do espetáculo, na real, acho que 50%, 70% talvez, é circo. Bom, mas também está misturado com outras coisas, mas acho que a grande influência do

³⁷ Fernanda Presser.

espetáculo é circo. Assim, é um espetáculo técnico mesmo, que traz técnica de circo e que ele está decorado, vamos dizer, por outras linguagens.

Robson: Maravilha. Vou falar um pouco sobre o público. Como o seu espetáculo, como esse espetáculo chegou ao público? Como foi a recepção do público?

Alexis: É, acho que teve diversas reações, sabe? E também teve diversos públicos. Isso foi muito legal. Teve reações de pessoas que acharam muito lindo, muito maravilhoso, muito poético. Tipo, algumas mães me falaram, “eu queria muito ter trazido o meu filho aqui para assistir”, sabe? Algumas meninas me falaram, “nossa, eu chorei com algumas cenas”. E acho que para outras pessoas foi algo muito simples, sabe? Assim como muito, é, talvez a palavra não foi simples, mas muito pouco acabado, um pouco, muito pouco concluído, muito recente. Então, daí só esses dois comentários. E é assim, realmente, ele é um trabalho que estava na estreia, que só tinha um mês e meio de residência. Mas para mim foi muito legal ter tido toda essa devolução. Agora, quando eu começo a objetivar, não é, meu público, para onde é que eu quero dirigir meu espetáculo? Acho que eu, finalmente, porque antes eu queria que fosse mais amplo, sabe? Que chegasse tanto para a criança como para os adultos. Agora acho que é um espetáculo que é mais para adulto, sabe? Assim, eu quero trazer coisas um pouco mais, mais dramáticas, mais fortes, que às vezes eu não conseguia entrar nesse... por pensar nas infâncias também, né? Agora acho que quero que seja um espetáculo mais forte, talvez uma dramaturgia, às vezes até em alguns momentos, um pouco mais agressiva. Porque realmente é isso, tipo, a gente está numa crise meio ambiental muito forte e a gente ainda acha que não está acontecendo nada. E continuamos produzindo lixo todos os dias sem ter consciência. Então, realmente, é uma coisa que a gente precisa falar com urgência, precisamos falar para as novas gerações, mas também precisamos falar muito para os adultos. E, ah, outra coisa, assim, é que recebi muitos bons comentários sobre trazer elementos orgânicos na cena, e isso também me deixa muito feliz, sabe? Muito contente de saber que estava conseguindo fazer o que eu queria, o que eu queria propor: queria levar terra para o cenário, levar água para o cenário, levar folhas para o cenário.

Robson: Você, quando criou o espetáculo, você tinha o objetivo de provocar algo no público? Qual era o objetivo com o público?

Alexis: Sim, tinha o objetivo principal, né? O espetáculo finaliza com um texto de Ailton Krenak, que é um filósofo, né, defensor aí da Terra e meio ambientalista indígena. E que ele fala sobre esse contato que a gente deixou de ter com a terra. Então, quando eu falo, né, do nosso reptar,

é, a gente saiu... A gente começou a ficar vertical, né? E a gente foi também se deslocando da terra, foi se deslocando dos recursos, e a gente foi se sentindo um deus antes de tudo e foi se sentindo separado do universo mesmo, né? Do orgânico. E a gente foi perdendo o contato direto com a terra. E até falar, “não toque a terra, a terra é suja”, né? Então, essa é a... é um ponto muito grave, sabe? Assim, porque a gente também é terra. A gente também é carbono, a gente é hidrogênio, a gente é oxigênio, nitrogênio, então, tipo, a gente não pode estar separado da Terra. A gente é um. Então, esse é o objetivo, né? Assim, trazer essa consciência para a gente se sentir parte da terra, se sentir parte da água, se sentir parte...

Robson: Maravilha. O circo itinerante, ele usa um termo, que ele faz assim, “esse é um espetáculo para toda a família”, no sentido de dizer que é para todo mundo, né? Que o público-alvo dele é bem aberto. O seu espetáculo, ele foi pensado assim, para ser para toda a família, ou ele tem um público mais fechado?

Alexis: Sim, ele, no início, foi pensado mesmo para que fosse para toda a família. Que não tivesse idade, que não fosse restringido pelas idades. Mas atualmente eu dei uma volta nisso. Eu estou trazendo, né, um lugar talvez meio agressivo do que está acontecendo agora, e acho que talvez essa violência meio ambiental, não sei se pode ser tão exibida assim para as crianças. Eu ainda estou nesse estudo do que pode ser permitido e o que não é permitido para uma criança. Mas atualmente, acho que eu quero levar ele para um público mais adulto mesmo.

Robson: Duas perguntas, na verdade são quatro, mas vou fazê-las juntas. Você considera que é um espetáculo de circo? Por quê? Você considera que é um espetáculo de circo contemporâneo? Por quê?

Alexis: Sim, eu considero que é um espetáculo de circo porque tem técnicas circenses, tem o aéreo, tem equilíbrio de mãos, tem acrobacia, então, desde aí já é um espetáculo circense. E é um espetáculo de circo contemporâneo também, porque é um circo que não fica só no virtuosismo, não fica só no veículo da acrobacia, senão que a acrobacia fica em favor de uma dramaturgia, de uma fala. Sim, tem um objetivo, tem uma temática, tem uma mensagem a dizer, e acho que quando o circo tem uma mensagem a dizer, é um circo contemporâneo, que vai além da acrobacia ou do virtuosismo ou da magia do malabar.

Robson: No circo tradicional também se costuma falar de porque o espetáculo agradou ou não ao público. O objetivo principal do circo contemporâneo é agradar ao público? Eu quero saber se o seu espetáculo tem esse objetivo, se esse é o principal, se há outros objetivos juntos.

Alexis: Sim, eu acho que desde o lugar, né, egocêntrico, talvez a gente sempre queira agradar o público, né? Talvez se agradar desde o lugar poético, desde o lugar virtuoso mesmo que o circo faz. Mas quero agradar, mas também trazer consciência às coisas que estão acontecendo, né? Quero agradar e trazer consciência.

Robson: Maravilha, vamos falar sobre a Companhia Circonstance. As perguntas são: como ela foi formada? Você já contou um pouco, né, então já pode pular. Quem faz parte da companhia? Você e a Pauline, você também já falou um pouco. Mas eu quero te perguntar isso, você acha que a Pauline tem o mesmo perfil social que você, que você falou lá no começo? Se a Pauline tem mais ou menos o mesmo perfil?

Alexis: Acho que a gente combinou muito quando se encontrou. Talvez a gente trabalhava em espaços diferentes, né? Pauline vem muito mais do mundo da apresentação da rua. Eu vim de um lugar muito mais dessas apresentações dos teatros, das varietés. Mas a gente tem idades similares. Eu não sei se as condições socioeconômicas são similares. Mas ela vem da Europa, né? Acho que talvez aí temos coisas bem diferentes, né? Os objetivos da criação de Pauline, eles vêm desde o lugar mais virtuoso e mais teatral, que é muito legal, que também foi de muito aprendizado para mim, porque eu também vinha desde o lugar em que eu estava um pouco mais nem aí com a técnica, sabe? Mas aí eu, sendo muito técnico, eu sendo muito técnico, eu já em um momento falei assim, “ai, eu estou chato da técnica, assim, não quero mais”.

Aí, acho que a gente se encontrou, foi falando, né? Foi encontrando essa diferença, mas também encontramos muitas proximidades, porque a gente não trazia só um circo do virtuosismo, já trazíamos também outras provocações artísticas. E aí a gente conciliou em muitas coisas também. Estávamos, tínhamos chegado de fora a um país ou a uma cidade onde não tinha muitos espaços de criações. E a gente estava assim, querendo criar, querendo fazer, e os dois muito empolgados. Outra coisa que temos em comum é que somos assim, “bora fazer?”. “Bora fazer!”. E tipo, a gente sem recursos, faz. A gente vai conseguindo, vai falando. Então acho que isso foi muito, muito legal, muito sincrônico a gente ter se encontrado aqui.

Robson: Me conte um pouco sobre o processo de criação de vocês, como é que funciona o processo de criação? Pode dar um exemplo?

Alexis: A gente se conheceu aqui no ano 2019. Aí a gente só se encontrou, estava se encontrando inicialmente só para treinar juntas, cada um com suas técnicas. E um apresentava para o outro. Assim, tipo, “olha, fiz esse trabalho”. “Ah, que massa”. O outro dava opiniões, era muito

legal essa troca. Até que um dia foi, “ah, vamos apresentar juntas, assim, bora fazer um trabalho”. Aí a gente começou a pensar, né? E aí a nossa primeira ideia foi: “bora fazer circo sem aparelhos”, gente. Porque Pauline, né, trabalha com sua roda cyr de ferro. Eu trabalho com as alturas, com o tecido, com a lira, o trapézio, que também tem todo um equipamento técnico que a gente já estava meio chato, sabe, de montar, de desmontar, de carregar peso. Aí foi, “bora nós, só com nós, só nós”. E aí meio que a gente quis só ser um pouco mais simples, mais minimalista, no sentido de aparelhos e de montagem técnica. Aí só começamos a experimentar com os nossos corpos. Aí, Pauline também, nesse tempo, isso foi no ano 2021, finais de 2021, a gente começou a experimentar também com os bambolês. Começamos a experimentar com malabares. Pauline fazia roda, eu gostava de experimentar a lira. Aí a gente achou legal, né, só trabalhar com circo no chão, então. E a partir disso, meio que começou a aparecer, a nossa criação. Foi desde o lugar muito espontâneo. É que a gente, no início, queria deixar de lado todos os aparelhos técnicos. Só começamos a criar com os nossos corpos e, finalmente, a gente excedeu e trouxe todo o nosso material técnico de volta na cena, e fazer que o circo também fosse predominante na nossa criação.

Robson: Massa. Sobre *Por Acaso*, qual era o objetivo de vocês com este espetáculo?

Alexis: *Por Acaso* é um espetáculo que está pensado para a rua e é um espetáculo que está pensado para o cenário também. É um espetáculo que está pensado para que seja para um público-alvo mais amplo, para crianças e para adultos. E, *Por Acaso*, talvez ele é um pouco mais autobiográfico, porque ele fala dessa coincidência que se deu aqui por acaso, que chegamos duas pessoas estrangeiras aqui, residentes em Salvador. E onde a gente se encontrou e, com, dentro das nossas forças e vontades de fazer circo na cidade, a gente foi ficando e foi trabalhando junta. Isso seria como, como uma dramaturgia mais autobiográfica nesse sentido.

Robson: E vocês tinham uma relação com o público, o que é que vocês esperavam provocar no público com esse espetáculo?

Alexis: A gente procura no público é criar um momento agradável e criar um momento de leveza para o público também. Criar poesias corporais para as pessoas. Isso. Queremos levar momentos agradáveis de paz.

Robson: E é um espetáculo de circo, por quê? É um espetáculo de circo contemporâneo, por quê?

Alexis: É um espetáculo muito de circo... Nesse espetáculo você vai ver muita técnica mesmo, muita técnica circense. Tem acrobacia de dupla, tem bambolês, com muitos bambolês,

tem manipulação de objetos, tem aéreo. É muito, é um espetáculo circense, assim. E contemporâneo, sim, também é um espetáculo contemporâneo. A gente fala que ele é um espetáculo contemporâneo, porque a gente quer misturar, não é, o circo com a dança, o circo com o teatro. Então a gente ainda está nessa procura dramatúrgica. Um pouco. Temos dado algumas camadas no espetáculo, mas ainda queremos modificar ele mais um pouco. Nós chamamos que é um espetáculo que está em evolução ainda. E gostaríamos ainda mais de complexificar, somar, “aportar” mais coisas desse lugar dramático, teatral. Mas a dança está muito presente, a gestualidade está muito presente. E esse contato com o público também está muito presente.

Robson: Está correto dizer que ele busca referências em outras linguagens artísticas ou áreas do conhecimento?

Alexis: Ele, ele busca outras, sim, busca outras áreas na dança, nessa fluidez. A gente está dançando bastante no espetáculo. E também ele traz bastante atuação, traz muitas emoções aí dentro das cenas.

Robson: Está correto dizer que ele fala sobre temas atuais e/ou autobiográficos?

Alexis: Eu não acho que ele está falando sobre um tema atual. Mas se fala sobre... Ele é bem autobiográfico, né, por essa coisa que eu te falava, que foi um por acaso que a gente se encontrou aqui em Salvador. Tem pessoas que falam que as coisas nunca são por acaso, né? Mas para nós foi assim, “uau, você é um artista que está aqui em Salvador também, eu também”. Pra gente foi muito especial ter se encontrado aqui, nenhum sabendo que o outro ia ficar aqui. E a partir disso, a gente começou a trabalhar nessa companhia. Então, desde aí, eu sinto que é um trabalho muito autoral, que realmente fala sobre as nossas vidas que se encontraram em um ponto aqui, nesse caso, Salvador. E se eu tenho que escrever, se trata sobre o tema atual, acho que é que a vida é assim também, né? Às vezes a gente anda muitas vezes pela vida sem ter certeza de nada, não é? Às vezes a gente queria coisas, mas as coisas podem mudar em qualquer momento, e a gente traz um pouco essa referência do azar, o que é que te traz o azar? Quando é que você achou uma sincronia? Mas não é um tema que a gente exponha desde um lugar tão estrito, sabe? É uma poesia muito mais aberta desde esses lugares.

Robson: E uma última, a última pergunta. Vocês tinham interesse, o objetivo de agradar o público? Esse era o objetivo principal? Há outros objetivos, etc.?

Alexis: Sim, sim, é o nosso objetivo mesmo com esse espetáculo, agradar o público. É isso, agradar o público e agradar a nós mesmos. A gente, quando escolhe músicas, quando escolhe

movimento, passamos muito pensando no público e passamos muito pensando na gente mesmo, de fazer coisas que nós mesmos gostemos. Mas sim, queremos levar uma boa experiência para as pessoas.

Robson: E por quê?

Alexis: Por quê? Além de ter uma boa experiência, acho que a gente quer levar uma experiência diferente. Uma experiência que talvez não é tão vista aqui em Salvador. Então a gente pega referências de outros pontos, para compartilhar aqui. Isso. E por quê? Porque acho que o público tem que... como eu te falava, né, é um espetáculo aberto para todo o público, então a gente quer levar uma boa experiência para todos, porque a gente merece ir assistir alguma coisa legal e ficar bem assistindo a um espetáculo, não a um espetáculo do pensar, um espetáculo muito leve.

Robson: São 4:16. Eu quero só te fazer uma última pergunta, que é interessante, que é: como é que financiou esse espetáculo? Como é que vocês financiam ele? Você falou que é um espetáculo de rua, né? Então vocês financiam ele no chapéu, o chapéu é importante. Qual é a importância desse tipo de...?

Alexis: Foi tudo financiado... Foi um projeto financiado mesmo só com parcerias. Por exemplo, a gente tem a parceria do Teatro, do Coletivo 4. A gente teve a parceria do Barracão das Artes para gravar o primeiro *teaser*. A gente teve a parceria também de outro amigo fotógrafo, David. É isso. A gente foi falando só através das parcerias, das amizades e dos contatos que a gente foi criando o espetáculo. Com o objetivo de criar um produto para vender. Mas o espetáculo foi criado assim, a partir do nosso bolso e também do coletivo, né, da amizade, que é muito importante, né, para a arte em geral, se fortalecer, se acompanhar.

Robson: Você falou do objetivo de vender, mas tipo, para vender para quem, mais ou menos? Qual é o circuito que vocês estão planejando?

Alexis: Ah, a gente queria vender para todos os lugares. A gente tem pensado em vender o espetáculo para o Sesc, para os teatros, para festivais. A gente quer sair daqui do Brasil com esse espetáculo. Mas queremos chegar também, gostaríamos muito de chegar a apresentar esse espetáculo na comunidade, sabe? Sentimos que é um trabalho que não é muito visto ainda, sabe? Então queremos divulgar esse tipo de circo.

Robson: Então só para fazer o... porque esse tema me interessa, é o cerne da minha pesquisa, que é tipo assim, o que você diferencia do, comparando ele ao *Reptar*? Tipo, o *Reptar*,

você falou que o objetivo era agradar o público, mas que tinha outros objetivos. Nesse me parece que você está dizendo que o objetivo é agradar o público, principalmente.

Alexis: Esse, sim. Sim, sim, sim.

Robson: Qual é a diferença, né? Por que é que um vai para um lado e o outro está indo mais para o outro?

Alexis: A diferença. Sinto que *Reptar* ele nasceu desde o lugar da dramaturgia, e desde a dramaturgia, chegou o circo. A diferença de *Por Acaso*, a gente começou a partir da técnica circense e, como desde a técnica circense, foi se abrindo para outros caminhos. Então, com o *Reptar*, eu sinto que é um trabalho muito mais reflexivo, desde o lugar da crítica social, meio ambiental. E *Por Acaso* é um espetáculo muito mais leve, que é um espetáculo muito mais virtuoso. Só que ali se mistura com outras linguagens a partir da dança e do teatro, que faz ele ser um espetáculo de circo contemporâneo. Mas ele não tem um objetivo de reflexão agora, né? Como a gente está falando de um público, cada público vai receber a sua mensagem pessoal. Aí tem sido muito legal também a devolução, né? A gente trabalha com um corpo de homem, trabalha com um corpo de mulher, e é muito legal também quando se produz essa troca, quando o homem carrega a mulher, mas também quando a mulher carrega um homem. Então isso é muito forte para as pessoas “de ver”. Então a gente, não querendo falar disso, as pessoas leem muito isso, isso é muito legal para a gente, sabe? Porque a gente atualmente está numa época, né, que o patriarcado está sendo muito discutido, então é muito legal. A gente não tem esse foco de demonstrar isso, mas as pessoas leem isso também. Então a gente tem o objetivo de que o espetáculo seja leve, seja lindo, seja agradável para as pessoas, mas a leitura, finalmente, vai ficar em cada um. E essa é a parte interessante, de ver e depois de ter esse diálogo com as pessoas, né? Mas acho que essa é a diferença principal, que o *Reptar* foi construído a partir de uma dramaturgia específica, desde um lugar muito mais reflexivo e que tem um objetivo mais claro, à diferença do *Por Acaso*, que foi a partir deste lugar muito mais poético e agradável para as pessoas, mas ainda assim, por se tratar de uma mulher que, muitas vezes, carrega um homem, cria outro tipo de reflexões, muito mais internas, sem a gente querer falar disso.

Apêndice 3 - Entrevista com Beatrice Martins

Figura 3 – Beatrice Martins – Artista circense



(Beatrice Martins. Artista circense. Fotografia: João Saenger. 2020 – Antiga “Galpoa”, sede da
companhia Instrumento de Ver)

Transcrição da Entrevista

Entrevistada: Beatrice Martins³⁸

Entrevistador: Robson Mol

Data da entrevista: 10 de outubro de 2023

Robson: Boas-vindas, muito obrigado, Bea, por participar desta pesquisa. Quero te agradecer muito. Acho que vai ser uma ótima pesquisa. É muito interessante sua história, o que eu já sei sobre ela, etc. E aí eu quero começar perguntando isso, sobre você. Primeiro, traçar um perfil básico, só para a gente ter esse tipo de registro: qual é o seu nome, idade, raça, classe social, identidade de gênero, escolaridade, etc..

Bea: Está bom. Bom, meu nome é Beatrice Martins. Eu tenho 42 anos. Sou... me considero parda, sou uma mulher cis.

Robson: Classe socioeconômica, classe média.

Bea: Sim, classe média.

Robson: Escolaridade?

Bea: Tenho superior completo, sou formada, na verdade, em Comunicação Social, Publicidade e Propaganda.

Robson: Que maravilha. Aí eu vou te fazer uma pergunta assim, ela é meio... É para você propor, se eu te perguntar como seria uma semana comum na sua vida? Tipo assim, o que você faz numa semana normal no seu dia a dia normal?

Bea: É um pouco difícil dizer, né, agora, porque eu estou há 2 anos e meio numa rotina totalmente diferente do que eu tinha antes, né? Porque eu estou viajando muito para a França. Então, assim, menina, sei lá. Poderia dizer em Brasília.

Robson: Em Brasília, pode ser.

Bea: Bom, em Brasília, tudo depende também do dia da semana. Mas eu tento treinar de manhã. Fazer esse treinamento de manhã e à tarde fazer produção, assim. Aí tem, né, não dá para se fazer tanta coisa. Assim, tem dias que eu ensaio, tem dias que eu faço fisioterapia. Estou com o joelho machucado, então tenho que fazer fisioterapia. Bom, o tempo todo, todo dia, treinar ou ensaiar e, na outra parte, ou eu estou fazendo trabalho de produção ou de criação, ou resolvendo

³⁸ Redes sociais: @instrumentodever / Site: www.instrumentodever.com

coisas pessoais, né? Enfim. Basicamente é isso. Tá, quando eu não estou circulando espetáculo, aí já é outra coisa.

Robson: Claro. Como você entrou para o circo?

Bea: Bom, foi em meados de 2000. Foi num espaço aqui em Brasília, chamado Setor Leste. Na verdade, é um ginásio de ginástica artística que eu frequentei, onde eu comecei a treinar ginástica artística. E por causa do... né? Aí eu, enfim, fui ginasta da seleção, então fui morar em São Paulo, depois fui morar no Rio. Aí ali, na época, eu tive um acidente junto com a minha técnica e as outras ginastas e parei completamente. Voltei para Brasília, fiquei internada, né? Isso foi em 97. Fiquei internada aqui no Sarah Kubitschek, parei minhas atividades. E aí, só que meu pai, ele era treinador desse ginásio. Então, um dia, eu fui lá, já estava na faculdade e tal. Eu fui lá buscar meu pai e entrei no ginásio. Estava um monte de gente pendurada, em malabares, fazendo, enfim, um monte de gente... É, na minha visão da época, assim, entrar num ginásio, ver um monte de gente diferente, diversa, colorida, mais velhos, né? Porque um ginásio de ginástica olímpica são ginastas novos, né? São crianças e adolescentes. E ali, no caso, já eram adultos fazendo um monte de estripulias e pendurado num tecido, no trapézio e tal. Aí eu olhei assim: "ai, eu quero fazer isso também". Fazia tanto tempo que eu não fazia nada. Eu parei completamente de fazer esporte e tal. E aí foi em meados de 2000, 2001 que eu conheci o pessoal que hoje, enfim, boa parte da galera que está aí hoje, né, aqui em Brasília trabalhando, começou lá também. Então, sim, sim.

Robson: Que ótimo. E alguém da sua família é ou foi do circo ou de outra arte? Se alguém é artista profissional nesse sentido?

Bea: Não, não. Mas assim, eu descobri muitos anos, né? Eu descobri um tempo atrás, assim, que meu avô foi o palhaço Pepino num circo em Campinas. Acho que Circo Robattini, se eu não me engano. Isso eu descobri recentemente. E também, assim, na verdade, a minha família é uma família de ginastas. O meu pai foi ginasta, meu tio também, e meu irmão também. E eu comecei no circo e tal. Aí passou alguns anos, meu irmão, que era ginasta lá do Flamengo, no Rio, ele entrou no Cirque du Soleil. Então meu irmão trabalhou, foi porto lá no espetáculo "Alegria" do Cirque du Soleil por alguns anos. É isso, assim, essa experiência de circo na minha família.

Robson: Eu não sabia do seu irmão, que massa! Mas, se eu te perguntar, bom, antes de você entrar para o circo, antes de você começar essa coisa lá no Setor Leste, né, você tinha uma ideia, uma imagem do que era o circo, etc.? Tipo assim, você tinha alguma imagem do que era o circo, de como era trabalhar, viver de circo, etc.?

Bea: Ah, não, assim, quase nada. Na verdade, era mais uma imagem comum, né, que vem assim na cabeça, uma coisa mais, uma imagem mais clássica, né? Do circo de família, o circo itinerante. Eu assistia e, posteriormente, lógico, quando deu o *boom* do Cirque du Soleil, eu fiquei fã do Cirque du Soleil, né? Até porque também eu me identifiquei muito, porque o Soleil contratava muito ginastas, né? Então contrata até hoje, né? Eles têm um olheiro só para os ginastas, assim. E tive alguns colegas da ginástica que foram para o Cirque du Soleil, então aí também já abriu minha visão, assim, né, sobre o circo em si, sobre o fazer artístico.

Robson: Mas você chegou a sonhar ou pensar em fazer circo antes? Era um sonho antes de entrar para o circo ou foi uma coisa que, pelo que eu entendi, aconteceu?

Bea: É, eu acho que, no fundo, no fundo, eu tinha assim um olhar, tinha uma paquera pelo circo. Assim, quando eu assistia, eu queria ficar, queria... eu tinha vontade de aprender. "Quero aprender a fazer isso" e tal. Mas quando criança, assim, não sabia que era possível aprender. Depois eu fui ser ginasta e tal. Enquanto ginasta, fui vendo, já no final da minha carreira, esse circo fora das lonas, né, acontecendo nas aulas e tal. Aí começou a brilhar mais os olhos. Assim, mesmo, não posso dizer que era algo que eu sonhava, não, desde criança não. Eu acho que eu sonhava em continuar fazendo as acrobacias, né, trabalhar com o corpo e tal. Não sabia como continuar.

Robson: Massa. E quais são os seus objetivos no circo? Você consegue dizer?

Bea: Nossa, eu acho que eu já mudei tantas vezes meus objetivos. Bom, não sei dizer, Robson, assim. É tudo tão incerto, né, pra gente aqui no Brasil, principalmente. É, eu posso dizer agora o que eu gostaria: continuar tendo uma vida circense longeva. Assim digo, uma vida circense tanto como acrobata. Então, tenho o objetivo de manter meu corpo saudável, habilidoso. Isso faz bem pra mim, pra minha saúde mental, minha saúde física. Eu vejo muito isso assim, quando eu tenho que estar em forma – no momento estou fora de forma, mas quando eu tenho que estar bem em forma, assim, agora eu estou mais ou menos meio capenga – mas eu me obrigo, né, eu me coloco a ter uma alimentação e uma vida mais ativa, mais saudável. Eu gosto de esporte, eu corro, eu pedalo, nado, ou faço meus treinos em casa, meus treinos na sala de ensaio. Então, acho que tem esse objetivo assim, de manter, de ter essa vida circense em si. Essa vida corporal longeva e também, acho que junto com as meninas, né, do Instrumento de Ver, assim, também ter essa longevidade do grupo. Também porque o grupo é... não querendo romantizar o grupo, porque é bem difícil manter um grupo, né, por muito tempo. Mas eu digo, é trabalhar com arte, né? Isso que a gente já faz. A gente tem o nosso festival, a gente escreve uma revista, escreve um livro, cria um

espetáculo, cria um evento. Eu acho que isso também independe da idade, né? A gente vai adaptando com a idade também, né? Então, assim, não tem um objetivo assim tão grande. Acho que é mais manter o que eu tô fazendo, tentando ter dignidade pra fazer, né, pra continuar. Acho que é isso.

Robson: E artisticamente, você tem algum objetivo com o circo?

Bea: Artisticamente? Olha, eu acho que a gente está agora lá na França, conhecendo como as coisas funcionam, conhecemos artistas, o que é feito lá e tal. É, tá bem bacana assim. Estou aprendendo muito, tô conhecendo muito. Eu não tinha essa visão daqui, né, do Brasil. Aí, assim, eu acho que eu já fiz... Eu tô com 42 agora, tem o espetáculo "Por um Triz", inclusive eu tô querendo voltar com ele, né? Eu acho que ele já é super bom, assim, ele pode ter uma vida longa. Não sei dizer se eu tenho pretensão de criar novas coisas mirabolantes, assim. Eu acho que manter o que já tem, o que a gente já está fazendo. Não sei também até quanto tempo a gente vai fazer o "23 Fragmentos", essa circulação. Eu acho assim que já é tão trabalhoso que já está bem bom assim, da gente conseguir só manter. Mas é lógico que a gente também quer criar, né? A gente já tem perspectivas de criar novas coisas. Então, sempre quando a gente entra numa nova criação, a gente está fazendo novas pesquisas, quer trabalhar com novas pessoas, né? Quer trabalhar com novos objetos ou equipamentos, ou mídias, né? Também, a gente tem desbravado, seja no audiovisual. Eu gosto muito do audiovisual. Tenho um prazer de trabalhar. Acho lindo. Eu gosto de assistir vídeos que tenham circo, dança. Tenho achado cada vez mais criativo. Gosto de fazer, gosto de assistir. Então, acho que isso que a gente já está fazendo já é bem bom. Só manter e desenvolver.

Robson: Maravilha. Eu tinha pensado em falar sobre "Exufrida", mas se você preferir falar sobre "Por um Triz", pode ser. Você prefere qual?

Bea: Eu acho que um está embutido no outro, assim, mas o que você acha melhor, pode...

Robson: É que "Por um Triz" é o espetáculo inteiro, né? O "Exufrida" é só uma cena pequena, né?

Bea: Sim, é só uma cena do espetáculo, uma coreografia que depois virou um vídeo.

Robson: Sim, vamos falar sobre "Por um Triz", então, que fica mais completo. Sobre "Por um Triz", quais eram os seus objetivos com esse espetáculo?

Bea: Bom, meus objetivos eram vários. Mas eu posso dizer assim que o inicial foi continuar um trabalho que eu fiz com a Raquel³⁹, que foi um número de trapézio, né, "O Beatrice". A gente criou esse número lá em 2009, um número de 8 minutos, e a gente criou muito material corporal, muita coisa com aquele trapézio de um ponto, baixinho. E passou o tempo, continuando a trabalhar com o número, depois vieram outros trabalhos, mas fiquei na cabeça de voltar a trabalhar com a Raquel e com o trapézio e estar em cena novamente. E aí, nesse meio do caminho, assim, eu quis arriscar fazer um solo. E também juntar a minha história pessoal, que foi esse acidente que eu sofri em 97, no espetáculo. Eu achei que a Raquel era a melhor pessoa para fazer isso comigo. Então, a criação do espetáculo, já... enfim, quando a gente entrou na sala de ensaio, era colocar ali em cena todas as minhas habilidades corporais e a minha pesquisa corporal, né? Eu trago essa minha habilidade de ginasta já bem desconstruída, né? Já não sou mais uma ginasta, e sim uma circense, uma trapezista. É, não sei se eu respondi.

Robson: Respondeu, sim. Me fale, quais são as referências artísticas e estéticas do espetáculo?

Bea: Olha, não sei dizer muito, porque lá em 2015... tinha tantas referências. A referência era a Raquel, tudo que ela já tinha feito. Então, foi muito... eu fui muito bem conduzida por ela. Assim, ela poderia responder melhor essa pergunta. Porque, bom, ela... você conhece a Raquel, né? Ela se formou na Escola Nacional de Circo, também em teatro, em dança, na Angel Vianna. Então, assim, pra mim, a minha referência de arte, de espetáculo vivo, era a Raquel. Na época era a Raquel. Então, eu me coloquei completamente disposta, coloquei meu corpo, as minhas ideias, tudo para ela trabalhar em cima disso. E a partir daí, a gente fez um trabalho de residências artísticas, que é algo que a Raquel gosta de fazer, que a gente encontra algumas pessoas para fazer. Todas elas sabem que o intuito é a criação do espetáculo, mas elas vêm na residência para trabalhar criação com a Raquel e tal, e contribuir na criação do espetáculo. Então, o espetáculo, ele não começou com um objetivo certo do que que ia sair dali. A gente fez essas residências artísticas e as pessoas trouxeram as suas referências, principalmente pessoais. E eu, depois, eu também, né, trouxe muitas coisas. Na pesquisa do espetáculo, a gente trabalhou muito sobre o tema do risco. Então, a gente pesquisou na internet histórias, vídeos de acidentes. A gente chegou a falar sobre isso porque também coincide, né, com o meu acidente. Eu não tive um acidente no trabalho, né? O meu acidente foi viajando na estrada, mas ali no processo de criação, a gente viu muitas histórias,

³⁹ Raquel Karro – atriz, diretora, coreógrafa e professora de artes da cena.

históricos, né, de acidentes no circo. A gente fez uma palestra com a Alice Viveiros de Castro na Intrépida Trupe, porque a gente fez duas residências: uma no Rio de Janeiro, então fiquei um tempo lá trabalhando, e a gente fez uma residência aqui em Brasília também. Aí lá no Rio, além de ter os alunos da Crescer e Viver⁴⁰, os alunos da Escola Nacional de Circo ali trabalhando na residência com a gente, também os artistas, né, ali na época, a gente fez uma palestra também que teve a Alice conduzindo, falando sobre os riscos no circo, né, sobre o trabalho de pesquisa dela. E, por exemplo, o "Exufrida", que é a cena que você se interessa, veio de um depoimento pessoal da Júlia, uma das meninas do Crescer e Viver, se eu não me engano. Na época, fazendo um exercício de composição, de criação e composição com a Raquel, juntou um grupo e tinha uma cena que ela falava essa reza: "mau de carne aberta, mau de osso torto, meio que torcido ou quebrado, osso desconjuntado". Isso ela trouxe de uma memória dela, pessoal, que era a avó dela que fazia isso para ela. E, na hora, bateu em mim, na Raquel, a gente olhou uma para a outra e falou: "nossa!". A primeira coisa que entrou no espetáculo foi isso, foi essa reza. E aí depois foi se desenvolvendo. A coreografia foi feita de um jeito, em outro momento da criação a gente resolveu juntar a coreografia com a reza e criou essa cena. Então, assim, são várias referências. Na época, eu estava olhando muito e fascinada nos vídeos antigos de circo, e tem muito vídeo, tem muito registro do circo francês, né? Então, isso estava com a gente ali, principalmente comigo, pesquisando isso, porque eu fiquei maravilhada em assistir àqueles vídeos antigos e tal, as divas do circo. Aí um vídeo entrou, inclusive, né, no espetáculo. Então tem ali também uma homenagem ao circo clássico, ao circo antigo, ao circo francês, né? Porque o vídeo que aparece é um circo francês. Então, são várias, assim. Não saberia dizer um artista, um grupo ou uma estética específica. A gente foi trabalhando, pesquisando ali na hora.

Robson: Certo, eu tenho assim, duas próximas perguntas, você já falou um pouco, eu só vou marcar melhor elas. Vocês buscaram ativamente referências em outras linguagens artísticas ou áreas do conhecimento?

Bea: Olha, sim. Sim. Inclusive, a gente chamou uma coreógrafa... Eu fiz muita aula de dança contemporânea quando estava no Rio, que a Raquel me dava as orientações, assim, sugeria, e eu ia, fazia tudo. Então, eu fiz, durante esse processo de criação, fiz aulas de dança. Fiz também um curso que teve lá na época de... ai, espera aí, agora me fugiu... Viewpoints. Então, estava ali com o pessoal do teatro fazendo essa oficina de Viewpoints. Foram, sei lá, uns dois meses de

⁴⁰ Crescer e Viver – escola de circo localizada na cidade do Rio de Janeiro.

oficina, assim, três vezes por semana, algo assim. Eu participei, o que, lógico, né, me ajudou bastante ali na hora de estar em cena, né?

Robson: E há uma busca para falar sobre temas atuais ou autobiográficos?

Bea: Bom, o espetáculo, ele é autobiográfico, né? Eu falo ali da minha transição. Ele não surgiu, o espetáculo não surgiu assim, querendo ser cronológico. Acabou que, no final das contas, ele ficou cronológico. Então, eu inicio como sendo uma ginasta e aí depois ele vai desenrolando, né? Então, ali no início já tem um acidente. Aí eu leio todo o meu laudo médico. É o real, de verdade, eu leio ali, só que de um jeito cênico, né? Eu estou vestida com uma asa de anjo em um trapézio, subindo, descendo, lendo meu laudo médico num caderno e com um microfone. Então, assim, todo esse trabalho... mas é o laudo médico de verdade. Depois, eu me desconstruo e conheço o circo. E aí eu brinco de ser circense, até o momento que eu tiro esse figurino circense e sou a Beatrice atual, que é essa transição ainda no "Exufrida", né? O "Exufrida" faz essa transição da minha recuperação, da resiliência, pra acrobata, artista atual. O que tem de histórico, assim, não tem nada além disso, não tem nenhum fato histórico, nenhuma coisa atual. Eu acho que o espetáculo pode ser realizado em qualquer época também, né? Porque é a partir da minha história. Inclusive, também, quem sabe um dia, por uma outra pessoa. Não por mim, não sei. Pode ser. Inclusive já me perguntaram assim: "Ah, mas a história é sua? Eu não sabia que era sua". Eu achava engraçado, mas realmente, né, muita gente interpreta outras histórias. Então, quem sabe? Fica aí a ideia um dia.

Robson: Você já falou da Raquel, da Raquel Karro, né? Quais são os outros profissionais envolvidos e suas funções?

Bea: Tem... bom, junto com a Raquel, a gente trabalhou bem forte também com o Luiz Olivieri, que é o músico que fez a trilha sonora. Então, a trilha sonora é toda original, quase toda original. Tem a música do vídeo da homenagem que eu faço ao circo e também tem uma musiquinha havaiana, assim, só para dar um "tcházinho". Mas as das coreografias todas são originais. Tem o Cícero Fraga, que é o responsável, ele fez todos os nossos vídeos, né? Ele é o cineasta responsável por todos os nossos vídeos até hoje. E na época ele estava começando a trabalhar com a gente, que eu o conheci aqui num outro contexto, em Brasília. Ele já tinha feito o vídeo do número de trapézio que entrou no espetáculo das meninas. Então, a gente fica se misturando tudo nas nossas criações. Então, tem o Cícero Fraga, que é o cineasta. Tem o Roustang Carrilho, que é um figurinista daqui de Brasília, então ele criou esse nosso figurino também, a arte,

né? E tem um toque bem circense. A criação dele é uma estética bem limpa mesmo, né? A gente não tem uma cenografia grande no espetáculo, ela é bem *clean*. É... quem mais? São os mais básicos, porque para fazer a música tem os músicos, né? Então, eu lembro que a Valéria Lemos é flautista e coloca a voz também. No vídeo também tem os outros profissionais que ajudaram a fazer os vídeos. Tem fotógrafo. Na verdade, é o João Saenger que está sempre com a gente, mas tem outras fotógrafas também, que é a Stefany Dalila e a Sabrina Rocha, que também fizeram as fotos. Tem a Júlia Henning, que fez a assistência da Raquel na época e ela também opera o esquema de vídeo e de som no espetáculo, né? Tem todo um “esqueminha” assim no computador. Que mais? Ah, tem, lógico. Comigo em cena tem um técnico, né? É um espetáculo solo, mas um artista circense... aliás, nenhum artista faz um espetáculo sozinho, né? Então, principalmente no circo com os aéreos, tem o técnico de aéreos que criou e ajudou a fazer toda a maquinaria. Ali foi o Daniel Lacourt. Ele é circense também, artista, e trabalha com... é um mega profissional maravilhoso aqui, que eu coloco a minha vida nas mãos dele para todos os aéreos. E também já passou pelo espetáculo o Vini Martins, que também é técnico de segurança. Olha, esqueci de falar da luz ... o Pedro vai me matar (risos). É o Pedro Martins que criou a luz, e ele também fez uma vez o lugar do Daniel em cena. Então, o Pedro também sabe fazer essa parte de segurança, e ele é ator, também, acrobata, de tudo um pouco, e também participa. Então, assim, em cena sou eu junto com o Daniel ou o Pedro. Aí na luz tem... quando o Pedro não está em cena, ele está lá na luz ou, se ele não pode operar, é o João Dimas que opera. Aí tem a Júlia, que está ali na operação do som e dos vídeos. A Raquel na direção. E sempre tem uma produção com a gente.

Robson: Tá bom. Como está seu tempo? Só para eu ver, são 1:45.

Bea: Tenho mais um pouquinho.

Robson: Você tem compromisso?

Bea: Eu tenho compromisso, eu tenho que sair daqui umas três e pouco.

Robson: Três, três e pouco? Então dá para umas duas e vinte, mais ou menos.

Bea: Acho que duas e vinte é o máximo, porque ainda tem isso, é, ainda tenho que me arrumar aqui, tomar banho e sair.

Robson: Então eu vou acelerar. Como foi financiado o projeto?

Bea: A Secretaria de Cultura daqui do DF.O FAC, né? Fundo de Apoio à Cultura do DF. Financiou, ajudou a financiar, porque, no final das contas, eu coloquei um bom dinheiro do meu bolso. Mas ajudou a financiar a criação e também, posteriormente, foi contemplado numa

circulação. Então, o espetáculo circulou pouco, não circulou muito. Foi até início de 2019. Aí depois já em 2020, né, teve pandemia e tal, e aí teve o "23 Fragmentos". Mas estamos querendo voltar com ele, vamos ver se vai dar certo.

Robson: Boa. E como ele chega no público? Vamos falar agora sobre o público. Como é a recepção do espetáculo para o público?

Bea: Olha, vou falar assim, uma lembrança das últimas vezes. O espetáculo, ele vai melhorando, né? Quando estreia, não é o espetáculo pronto. Estreia e nasce, né? Aí tem a vida do espetáculo. Então, depois de algumas outras apresentações, assim, ele vai ficando bom. Eu percebi relatos de pessoas: "Ah, mas vocês mudaram muito, não é o mesmo espetáculo". A gente até mudou só o inicinho, só pra ficar melhor, mas é o mesmo espetáculo. Eu acho que toca muito as pessoas. Eu tenho lembranças das pessoas fazendo fila para vir falar comigo, assim, parecia... eu me senti até uma diva do circo, querendo abraços e autógrafos, tirar foto. Isso aqui em Brasília, lógico, né? Em casa. É isso. Tem uns amigos que acompanharam, né, a minha recuperação da ginástica, do acidente e tal. Então, eles vêm falar comigo muito emocionados. Quando eu apresentei algumas vezes fora de Brasília, também vem muita gente falar comigo. Realmente, assim, ficam tocados, porque é uma história forte, né? De um acidente e tal. É lógico que eu fico sempre querendo que as pessoas observem mais a minha movimentação do que a história. Eu sei que faz parte, tal, não tem como sair, né? Um acidente desse, eu quase ter morrido, depois eu quase ter perdido o pé, amputado. Mas eu sinto que às vezes na imprensa eles fazem uma coisa meio sensacionalista, assim, sabe? Então eu sempre fui arredia em relação a isso. Então, não sei até que ponto o público vai por causa do acidente, ou o público vai por causa da história da ginástica, ou o público vai porque quer ver um espetáculo de circo, né?

Robson: E aí, nessa coisa de... qual era o interesse que vocês tinham quando vocês fizeram o espetáculo, nessa relação com o público? O que vocês queriam, quais eram os objetivos?

Bea: Olha, como eu te falei, quando foi criado esse espetáculo, especificamente, não tinha um objetivo final. O que a gente queria dizer, especialmente para o público. Quando eu me juntei com a Raquel, eu só queria fazer um espetáculo e que fosse meio catártico também, né? Que eu colocasse em cena essa experiência vivida do meu acidente, que eu jogasse para o mundo, assim. E eu queria estar em cena. Eu queria, né? Em 2015 eu tinha 33, 34 anos, assim, quando estava criando. Eu estava no auge ali do meu corpo e da minha criação, assim. Então eu queria estar em cena, fazendo o que eu fazia de melhor ali, né, colocar meu corpo à disposição pra contar aquela

narrativa. Mas eu acho, assim, a gente sempre quis emocionar o público, isso sim. Tínhamos uma preocupação de o espetáculo não ficar muito denso. Então, teve um momento que a gente estava estudando muito acidente de circo e a Raquel já deu uma cortada, falou assim: "não, não é por aí que a gente quer ir". A gente quer encontrar essa reviravolta, essa resiliência mesmo, né? Assim, você tá aqui, tá viva, você mesma tá contando aqui a sua história. Então acho que é aí que também toca muito o público, porque sou eu mesma contando a minha história. Quando o público vai assistir e depois vem falar comigo e sabe que é a minha história, eles ficam tocados, né, ficam mexidos com isso. Então, eu acho que é mais isso. Assim, a última cena, né, que eu fico lá, pendurada no trapézio, me segurando, né, na resistência, "eu não vou soltar daqui, não, não solto daqui ninguém me tira". Acho que tem a ver com isso, assim, essa resiliência, essa reviravolta.

Robson: E vocês tinham interesse em agradar o público?

Bea: Sim, acho que sim. Eu acho que o cerne do nosso trabalho não é muito para chocar, não, nem para contestar muito. Mesmo hoje, o "23 Fragmentos", que a gente faz, não chega a ser uma crítica aberta, assim, né? Ela é subjetiva. Quem tá entendendo, tá entendendo que a gente está criticando o contexto atual, o contexto político que a gente passou nos anos passados e tal. Tá ali, mas a gente tá fazendo o carnaval, a gente tá dançando passinho, dançando forró, samba, frevo, né, em cima disso. Então, posso dizer assim, eu, Beatrice, e também quanto coletivo Instrumento de Ver, a gente trabalha pra trazer uma poética, né, e tocar, emocionar as pessoas e deixar as pessoas maravilhadas, assim, né? E felizes, saírem de um espetáculo pensando, refletindo sobre, claro, né? Não é só entretenimento, não. Não estou falando mal do entretenimento, que é muito bom, eu consumo muito entretenimento. Mas, assim, do que a gente faz, né, o que a gente gosta de fazer estando em cena e o que a gente gosta de transmitir para o público, né, a sensação que a gente gostaria que o público saísse do espetáculo.

Robson: Vê se eu estou correto: você diria que tem o objetivo de agradar, mas também tem objetivos de outras coisas além do agradar, é isso?

Bea: Sim.

Robson: Esse espetáculo, o "Por um Triz", ele nunca viveu de bilheteria, não é isso? Ele tem como objetivo ou meta, algum dia, viver de bilheteria?

Bea: Eu sou um pouco descrente de isso acontecer aqui no Brasil, sabe? Porque para viver de bilheteria... você sabe, né? É caro. Aqui a gente aluga o teatro para apresentar, diferente da França, por exemplo, que contrata o espetáculo, né? Aqui a gente tem que pagar o teatro, tem que

pagar... depende do teatro, se não tem luz, você tem que alugar, né? Você tem que alugar equipamento de som. Tem todo o cachê da equipe. Eu acho difícil um espetáculo de um coletivo independente como o nosso viver só de bilheteria. Não tenho essa... não consigo acreditar que isso possa acontecer.

Robson: Eu vou te fazer duas últimas perguntas sobre esse espetáculo. Podem ser mais simples, as mais difíceis. Sobre "Por um Triz": é um espetáculo de circo? Por quê? E você considera que é um espetáculo de circo contemporâneo ou qualquer outra palavra que queira, né, circo expandido, etc., e por quê?

Bea: É um espetáculo de circo. Um espetáculo com... bom, deixa eu ver, deixa eu tentar falar sem me enrolar tanto. Porque tem uma dramaturgia teatral, porque ele é dirigido por uma atriz, né? A Raquel, ela traz essa força, né, ela traz esse perfil. Mas é um espetáculo de circo porque... deixa eu ver... eu acho que por coisas óbvias, assim, é feito por uma circense. Apesar de eu não ser de uma família de circo, não nasci num contexto de circo clássico, de família, mas sou filha do circo contemporâneo, né, que a gente faz aqui no Brasil. Não sou de escola de circo, nunca estudei em nenhuma escola de circo. Fiz residência na Escola Nacional por pouco tempo, tal. Mas não tenho esse histórico de escola de circo. Então, minha pesquisa, ela é bem pessoal mesmo, né? Junto com a Raquel, que é uma grande referência na minha vida, assim, mesmo nas pesquisas. Ela me ajudou muito a compreender minha movimentação, a conduzir minha movimentação e a querer experimentar novas movimentações, além do que antes eu era bem esticada, bem ginasta. Assim, hoje eu não sou. Quer dizer, ainda tenho resquícios de ginasta porque nasci na ginástica, né, com cinco anos de idade eu já estava dentro de um ginásio. Antes, até. Mas, enfim... que mais? Tem uma homenagem ao circo, mas não é também só por isso. Eu acho que são vários pequenos e grandes... na verdade... eita, eu, hein, estou me enrolando aqui.

Robson: E é contemporâneo?

Bea: Olha... bom, posso fazer uma pergunta? Ou não, é só pra mim?

Robson: Pode fazer perguntas.

Bea: Porque eu queria entender de você o que você entende por contemporâneo. O que é para você, assim?

Robson: Eu entendo que é todo circo que, esteticamente, tem outros objetivos além de agradar o espectador. Na minha pesquisa, o circo tradicional, o objetivo dele, o principal, o mais importante, é agradar para que o espectador volte. E para mim, um circo contemporâneo é diferente

porque ele tem outros objetivos além desse, e não necessariamente agradar. Se agradar, é também agradar, mas também fazer pensar, fazer refletir, discutir outros temas. Nesse sentido.

Bea: Uhum. Sim, é, pois é, tanta coisa, né? Assim, tem essa questão das escolas de circo que vieram... enfim, depois, também, estudando, li o livro da Erminia⁴¹ e vi também que tanta coisa que a gente fala que está fazendo agora, que é contemporâneo, já se fazia lá atrás, né? Em 1900, enfim, com o Benjamin, tudo o que ele fez e tal. Mas, assim, disso que você falou, é contemporâneo total. A gente não tá ali só pra agradar. Tem esse objetivo de agradar, mas quando tem essa questão da biografia, né? Trazer um assunto, um acontecimento pessoal que também pode tocar em algo pessoal de um outro ser que está ali. E isso acontece em todos os espetáculos. Seja no momento em que ex-ginastas, pessoas que fizeram ginástica artística e viram, né, e foram lá assistir ao espetáculo, e se comoveram. Pessoas que ficaram sabendo do acidente na época e assistiram, porque ele foi muito midiático na época, então... né? Que foram as ginastas do Flamengo que se acidentaram e tal, foi muito midiático. Tinha a Daniele Hypólito⁴² na época. Então, essas pessoas, né, isso traz essa memória. O que é que as pessoas estavam fazendo, o que é que elas sentiram quando viram essas ginastas que sofreram acidente e tal, a outra que ficou em coma... Eu acho que... acho que é isso. Disso que você me falou, é totalmente contemporâneo. E eu acho que tem essa questão da biografia também. Eu não fiz um estudo aprofundado sobre isso, gostaria de saber mais, mas eu acho que não tem muitos espetáculos biográficos. E antigamente, imagino que não tinha também, sabe? Acho que é algo mais de agora. Bom, lembrei aqui também de uma referência, né, que você me perguntou há um tempinho atrás. Na época, eu trouxe muito a referência da Frida Kahlo, né, que ela também sofreu um acidente, falou sobre a dor dela e tal. Na época, eu trouxe muito, tanto que o nome dela, né, tá em uma das cenas. Então, eu acho que essa questão biográfica, dentro de um espetáculo de circo, não um espetáculo de teatro, mas um espetáculo de circo, eu acho que é recente. Não sei. Gostaria de ver outros, inclusive. Já conheço outros espetáculos da atualidade que são biográficos. Inclusive tem um espetáculo de uma argentina, da Gabriela Parigi, conhece? "Consagrada", que ela foi ginasta na Argentina e hoje é trapezista, enfim, circense, e fez um espetáculo também falando sobre essa transição. Quero assistir, ainda não consegui.

⁴¹ Erminia Silva – historiadora e pesquisadora do circo.

⁴² Danielle Hypólito – ex-ginasta.

Robson: Sim, foi do Soleil também. Assisti, muito bom. A gente só tem 20 minutos, então a gente vai ter que passar os dois últimos blocos mais rápido. Vai repetir algumas perguntas, você vai ver que é bem parecido com o bloco anterior. Um é sobre o Instrumento de Ver: como a companhia foi formada?

Bea: A companhia foi formada lá em meados de 2002, com a Júlia, a Joana Henning e, se eu não me engano, o Luiz Olivieri, que era companheiro da Júlia na época. Eles fizeram um espetáculo aqui em Brasília, nessa época que eu te falei, estava todo mundo lá no Setor Leste. Eles estavam também, depois saíram e tal. Nesse contexto, nessa época, tinha um festival de circo aqui em Brasília, chamado Planeta Circo. E foi muito maravilhoso, um festival no CCBB⁴³. Foram dois anos, se eu não me engano, e era bienal, tipo 2002, 2004, uma coisa assim. E nesse contexto, eles se juntaram e criaram esse espetáculo. E a partir daí continuaram, né? Aí depois o Luiz saiu, depois a Joana saiu, depois ficou só a Júlia. A Júlia encontrou a Maíra⁴⁴. Aí a Maíra e ela, as duas juntas, tocaram, né, por muitos anos, só as duas, fazendo eventos aqui em Brasília, criando pequenas cenas e tal. Eu entro em 2009, logo depois que eu volto dos Estados Unidos, porque eu fui para os Estados Unidos e trabalhei numa companhia americana de circo tradicional, itinerante, em 2007, 2008. Foi bem desgastante para mim, fisicamente, mentalmente, energeticamente. Assim, eram 15 shows por semana, sabe? Dois shows por dia, três no sábado, três no domingo. Era uma loucura. Voltei para Brasília, quer dizer, não fiquei em Brasília, fui para São Paulo, cheguei em São Paulo, acabei de me estragar, voltei para Brasília. Nesse contexto, eu escrevo um projeto para a Secretaria de Cultura aqui de Brasília para criar um número, "O Beatrice". Esse número de trapézio, que é quando eu chamo a Raquel. Então, é nesse contexto, as meninas me ajudam. E aí eu entro, quando eu estreio com esse número. A gente faz uma noite aqui de estreia do meu número lá na Plínio Marcos – vocês conhecem a Plínio Marcos, aqui em Brasília? É a antiga Funarte. A gente faz uma estreia com outros números também, com a Raquel fazendo um número, a Júlia e a Maíra também apresentando. Lotou, o teatro lotou, filas, assim, enfim. E aí, nesse contexto, eu entro em 2009. E a partir daí, a gente começa a trabalhar mais com a Raquel, aí começa a trabalhar com o Cícero⁴⁵ também, deslancha. E passa a se chamar, ao invés de companhia, passa a se chamar coletivo. Porque tem um núcleo duro, que sou eu, a Júlia e a Maíra, hoje, e a partir daí tem outras pessoas,

⁴³ Centro Cultural Banco do Brasil.

⁴⁴ Maíra Moraes – artista circense e dançarina.

⁴⁵ Cícero Fraga – redator publicitário, roteirista e diretor de vídeos para cinema e web.

né? Tem o Cícero, o João, as outras pessoas que ficam aqui com a gente, eles têm outros trabalhos, né? Então, nós somos o núcleo duro que leva mesmo, né?

Robson: E se a gente fala em termos de perfil, como a gente falou do seu perfil lá atrás, né, classe média, parda, etc. Você acha que as duas meninas do núcleo duro têm perfis parecidos com o seu? Tipo, é todo mundo da classe média, mulheres cis e tal?

Bea: Sim, são elas, sim. A Júlia tem um mestrado. A Júlia é bem da área acadêmica, né? Ela escreve textos muito maravilhosos e ela tem um mestrado em Artes Cênicas, em circo mesmo, né? A Maíra, ela tem curso superior também em dança, formada em dança aqui em Brasília. Sim, nós temos o mesmo perfil: classe média, mulheres, elas brancas, eu, né, se for nessa questão assim, eu parda, mestiça, né?

Robson: E o dia a dia, você acha que a rotina de vocês é muito parecida também?

Bea: A gente se encontra em alguns momentos da rotina, porque a Maíra tem dois filhos, né? Um de, se eu não me engano, cinco e um de três, bem pequenos mesmo. O menor pode ser que tenha três ou quatro. Mas a Júlia tem uma filha de 15 ou 16. Outra coisa, né? Eu não tenho filhos, não tenho quem cuidar, não tenho que levar pra escola, né? Não tenho toda essa... a minha rotina é completamente diferente. Mas aí a gente se encontra no meio do caminho, na produção, quando a gente quer fazer alguma coisa, a gente precisa fazer...

Robson: O processo de criação de vocês é parecido? Como funciona?

Bea: Olha, eu acho que, durante tantos anos trabalhando juntas e passando por tantos processos, por tantas pessoas que fizeram a condução dos nossos espetáculos, né? Porque a gente já foi dirigida pelo Leo Sykes, que é diretor. O William, que é do teatro. O Leo Sykes é diretor do Udi Grudi, né, o grupo aqui de Brasília, de palhaços. Depois vem a Raquel, que ela é multi, né? A Raquel é do circo, da dança, do teatro, do cinema, ela é multi, e da novela. A Júlia e a Maíra foram fazer um curso de dramaturgia do circo na França, né? Então, elas também trouxeram muitas coisas que a gente mistura. A gente faz o nosso "mexidão" aqui. Então, na hora que a gente vai criar um trabalho novo, uma obra nova, a gente mistura tudo isso que a gente acha interessante de cada processo de criação que a gente participou, que a gente viu que tem potência. E tem muitas coisas que a gente traz, principalmente de composição, nesses momentos de composições criativas, que a gente trabalha com a Raquel e com o Thierry⁴⁶, que também é um diretor de teatro, marido da Raquel. A gente traz até hoje, a gente faz até hoje. E algumas coisas que as meninas trouxeram do

⁴⁶ Thierry Tremouroux.

curso de dramaturgia do circo, porque é teórico, mas também tem uma parte prática. Então, lá no grupo, elas colocaram na prática o que aprenderam no curso e trouxeram para cá. Isso é super bom pra gente. Eu acho que, lógico, tudo depende do que a gente está fazendo, né? A gente traz algumas coisas, repete algumas receitas que a gente sabe que dão certo, mas com ingredientes diferentes, com pessoas diferentes, saem caldos completamente diferentes, né? Depende também, principalmente, com quem a gente está trabalhando. Porque se a gente tem um espetáculo em que a gente chama para a criação o Cícero, que é do vídeo, da fotografia, e o Cícero também trabalha com música, ele vai trazer outras contribuições, né? A mesma coisa com o João, que é da fotografia. Muda tudo, mas a gente se repete e muda.

Robson: Vamos falar do "23 Fragmentos desses últimos dias". Pelo que eu entendi, ele é um espetáculo bem autobiográfico, né, baseado em fragmentos do que vocês identificam na atualidade, etc. Eu estou certo? Vou te fazer uma pergunta: quais são as referências do "23 Fragmentos"? Vocês buscaram referências em outras linguagens artísticas ou áreas do conhecimento? E se ele é um espetáculo que busca falar sobre temas atuais ou autobiográficos?

Bea: É, o "23 Fragmentos", ele tem temas da atualidade e é autobiográfico também. Como você assistiu, né, lá em São Paulo, sim, são vários fragmentos. A criação do espetáculo começou quando a gente convidou a Maroussia⁴⁷ para vir ter um olhar de fora. Ela nem ia dirigir. A gente já tinha um trabalho com corpo e objetos, uma pesquisa aqui em Brasília, trabalhando os objetos além dos equipamentos de circo – que também são objetos, né? O circense já trabalha com objeto, seja um trapézio, um malabar, né, seja uma bengala ou perna de pau, o próprio solo pode ser considerado, nesse caso. E a gente quis trabalhar com outro tipo de objetos: objetos descartáveis ou descartados, ou que a gente tem em casa, objetos cotidianos. A gente já tinha um projeto de pesquisa com isso desde 2016, foi muito bacana. Em 2017, a gente junta tudo isso, todas essas experiências e pesquisas, e começa a fazer umas apresentações num espaço aqui em Brasília que chamava, já fechou, um galpão de cervejaria, e era um bar também, um galpão cultural. A gente começou a fazer apresentações lá, criações rápidas, criações de um mês. A gente se juntava com artistas e tinha que criar uma coisa rápida. E nessa questão de ser rápido, a gente tem que pegar o que já sabe que dá certo, né? A gente não podia ficar mergulhando numa pesquisa nova. A gente queria trabalhar com objetos, e cada evento eram objetos diferentes. Aí no final disso, a gente começa a trabalhar com os vidros e com os bancos. E aí, nesse contexto, reabre um espaço cultural

⁴⁷ Maroussia Diaz Verbèke – artista e diretora do circo e das artes visuais.

aqui em Brasília, nós somos convidados para fazer uma apresentação e a gente fala: "ó, vamos pegar toda essa pesquisa aí de 2-3 anos, de objetos de circo e tal, e ao invés de ser um evento esporádico, vamos criar um espetáculo". Tem muito trabalho aí, tem muita coisa. Nesse contexto, a gente convida a Maroussia para vir fazer esse olhar de fora e, posteriormente, essa direção, essa escrita do espetáculo. A gente gostou do trabalho da Maroussia, da pesquisa dela em circo. A gente já estava nessa época pesquisando sobre a linguagem circense, né? O que é o circo, onde é feito o circo, como é feito. Nesse contexto, a gente lê Erminia, né? A gente traz muitas referências do livro da Erminia. Inclusive, na pré-estreia, a divulgação era com referências muito fortes em cima dos cartazes de circo que ela coloca no livro. E depois a gente também faz pesquisa sobre os cartazes, a divulgação do circo. Eu faço a divulgação do Instrumento de Ver, né? Então também tenho esse interesse, esse olhar sobre como o circo é divulgado, né? "O maior espetáculo do mundo", todo esse marketing do circo. E essa questão que a Maroussia traz na pesquisa dela, na palestra dela, né? Como um espetáculo de circo tem várias nuances. Ele pode encantar uma pessoa, né, um número de trapézio, um número de tecido, lira, e tal, e de repente botar medo, né? Botar um bufão tacando fogo em alguma coisa, ou mesmo o bufão indo lá em cima do público, botando medo ali. E aí vem, não sei, uma coisa mais engraçada, uma coisa mais perigosa, né, um trapézio. Então, ela trouxe essa questão fragmentada do circo, da diversidade do circo, de um espetáculo bem fragmentado, mas que ao mesmo tempo conversa, tem essa amarração, e que é muito bem estudado, não é do nada, né? Na hora de criar o espetáculo de variedades, por exemplo, tem que ter essa variação. E então, dentro disso, a Maroussia é uma referência também. Nesse momento que a gente estava pesquisando, a gente trouxe isso. E também, início de 2019, início do governo Bolsonaro, nós três estávamos chocadas com o que estava acontecendo. E não tinha como não trazer isso para a sala de ensaio. Foi algo que a Maroussia estranhou muito, porque eu acho que em sala de ensaio, lá na França, não se fala muito sobre o que está acontecendo na atualidade, a não ser que seja um assunto da pesquisa do espetáculo. Não era o nosso caso. A gente queria fazer circo, falar sobre circo, trabalhar com os objetos. E aí, não tinha como. Cada dia a gente chegava, uma chorando porque aconteceu alguma coisa, né? Bom, só a gente sabe o que a gente viveu no Brasil nessa época, né? Porque são coisas absurdas das pessoas da ultradireita começarem a se mostrar como elas são podres, né? E aconteciam coisas estranhas. E a gente não tinha como fugir, a gente trazia isso para o contexto. Eu levei a Constituição. Eu chegava lá na sala de ensaio e falava: "gente, que absurdo! Olha isso aqui na Constituição! O absurdo que está acontecendo, tinha

que ser preso!". Como é que... então, assim, a gente vinha com isso, e a Maroussia, muito sensível, e estava acontecendo, ela trouxe essa ideia junto com a gente, lógico, mas viemos todas juntas caminhando nessa ideia da diversidade, do circo fragmentado e desse Brasil que estava sendo destruído. E o que que a gente vai fazer com esse Brasil sendo destruído? E aí, a partir disso, também vieram outros contextos pessoais. Tem momentos ali... a minha cena do plástico-bolha é o ano de 1998, o ano todo que eu estou em recuperação. Eu sofri o acidente em 97, em 98 eu tô me recuperando e voltando a ser uma ginasta, na época. Tem esse contexto também. Tem relato dela também, pessoal. A parte do forró, é ela que se apaixonou pelo Brasil e tal. Então tem contexto histórico, contexto político e tem o pessoal também.

Robson: E, uma última pergunta, que é bem de encerrar, eu não posso deixar de falar de público. Você considera que todas essas coisas que vocês levaram para a sala de ensaio, vocês tentaram transmitir isso para o público? Quais são os objetivos com o público e como o público tem recebido?

Bea: Olha, então, o público francês e o público brasileiro são bem diferentes. Completamente diferentes. São públicos que assistem, né, e que se emocionam, se tocam e tal. Mas lá eles têm um jeito diferente de apreciar. E também tem toda uma educação de público, eu digo, no sentido de ter o hábito de ir mais assistir a espetáculos. A gente apresentou muitas vezes lá na França, estamos ainda viajando e apresentando, e praticamente todas as apresentações foram com teatros grandes lotados, bilheteria completa. Aqui no Brasil, a gente já apresentou em Recife, São Paulo e Brasília. Como as pessoas já estavam sabendo da gente e tal, lotou. Mas às vezes tinha o teatro cheio, assim, mas a gente sabe que não é uma realidade comum no Brasil. Nas nossas apresentações anteriores não era com teatro lotado e tal, né? E a outra coisa é que uma coisa é a gente, sendo brasileiros, fazer um espetáculo falando sobre o Brasil aqui no Brasil, e outra coisa é lá na França, né? Nem todo francês sabe o que acontece no Brasil, nem todo francês acompanhou. A maioria dos franceses sabe que a gente passou por um momento de Bolsonaro muito forte, muito destruidor. Eles são ligados nisso, e são interessados, mas também, nem todos, né? Enfim, como lá tem muita escola de circo, eles também querem ver muita virtuose, muito maravilhoso, né? Esses alunos de circo, jovens, lindos, maravilhosos. Nós somos lindas, maravilhosas também, mas ninguém ali é de escola de circo, né? Temos uma outra estética e uma outra ideia do que a gente acha importante e interessante ter num espetáculo, né? Mas eu vou dizer assim, de todas essas dezenas de apresentações que a gente fez na França, nós fomos muito bem recebidos lá. Lá na

França, eles não têm o costume... não sei se foi pra você que eu falei lá em São Paulo, que uma diferença é que, quando a gente apresenta aqui no Brasil, a gente termina, todo mundo levanta, bate palma, bate palma, a gente agradece e vai embora. Lá na França, são poucas as vezes. Vira e mexe, alguém levanta, já teve vezes que era o teatro todo levantado, mas lá na França, as pessoas levantarem é porque foi muito bom. Então não tem problema nenhum ficar batendo palmas sentada. Aqui no Brasil, né, a gente fica batendo palma sentado, fica até meio sem graça, né? Tipo, "você não vai levantar?". Lá, não, é tranquilíssimo, você está sentado batendo palma, "gostei, gostei muito". Mas, cara, se eu amei, se eu adorei, se foi "nossa, o melhor espetáculo da minha vida", eu vou levantar. E sim, a gente teve várias situações, na maioria das vezes as pessoas levantam. E vêm falar com a gente: "bravo! Nossa, o espetáculo maravilhoso! Vocês são maravilhosas, que energia boa de vocês! Eu não entendi muito, mas eu gostei muito". Outras pessoas já entendem. Os brasileiros que estão lá, adoram. Sempre vêm falar com a gente. A gente estreou em 2022, ano passado, né? Ainda estava no governo Bolsonaro, era antes das eleições. Então foi um contexto. Apresentar depois das eleições, é um outro contexto.

Robson: Tá, eu queria saber assim, vocês tinham um objetivo para o público, né? Tipo assim, quando vocês criaram o espetáculo, vocês estavam pensando nos objetivos de vocês, mas vocês tinham algum objetivo com o público? Por exemplo, agradar o público ou tinha outros objetivos? Etc. Vou te fazer outra pergunta, mais fácil, talvez te ajude a responder isso: você considera que é um espetáculo de circo e de circo contemporâneo?

Bea: Sim, é um espetáculo de circo e de circo contemporâneo. E sim, eu acho que, como eu te falei antes, o nosso trabalho, o nosso perfil, é sim de agradar o público, com certeza. E também de fazer refletir. Esse espetáculo, especificamente, o "23 Fragmentos", ele é para, assim... quem entende o contexto do Brasil, percebe que a gente está sendo muito político, o espetáculo, sem querer levantar bandeiras, sem querer enfatizar muito a política. Porque também tem isso, né? Nem todo mundo entende que tudo é político e não consegue entender que é importante falar sobre política, que não tem como não falar sobre política. Então, tem gente que fica um pouco incomodada se fica muito explícito: "estou aqui falando sobre política, estou aqui falando mal de um governante x, estou falando bem de outro". A gente não faz isso. A gente fala o que aconteceu a partir da nossa visão, né? Mas eu falei isso para colocar num contexto de que, sim, a gente quer agradar, mas também não dá pra agradar todo mundo, né? A gente quer agradar a partir de uma visão nossa, que a gente também acha importante que seja falada nesse espetáculo específico. Não

tem nada que vá desagradar alguém. Não tem algo que pode chocar. OK, um beijo entre duas mulheres vai chocar alguém hoje em dia? Assim, não sei se isso vai incomodar alguém, né? Não é nem um beijo, é só um selinho, dentro de um contexto que teve outros beijos ali, que é um outro contexto, não é nada sexual, não é nada erótico. A questão política também não é nada tão absurdo. A gente não fala nada absurdo, nada muito forte, agressivo, pelo contrário. Sim, eu acho que sim. Respondendo: sim, queremos agradar, queremos fazer refletir, queremos viajar muito, apresentar muito. E queremos fazer o nosso espetáculo, é o que a gente mais gosta de fazer. A gente sempre sai dali satisfeita com o que a gente fez. Satisfeita de estar em cena, apresentando para o público. Ainda mais quando é a primeira vez. Tem gente que vai mais vezes, sabe? Na última apresentação, no último lugar que a gente fez em... esqueci o nome, uma cidade pertinho de Paris... uma senhora veio, ela é francesa, mas fala um português de Portugal, veio falar com a gente no primeiro dia, disse que gostou, perguntou algumas coisas, queria saber da gente e tal. Aí ela falou: "tchau, vou tentar assistir vocês em Paris em dezembro". No dia seguinte ela estava lá, tinha nevado, com mais três amigas. Disse: "agora que estou vendo de um outro ângulo, quero assistir mais de longe", e tal. E levou as amigas, querendo entender mais o português.

Robson: Que massa. Deixa eu te fazer uma última pergunta, que é: você considera, depois de toda essa reflexão, né, toda essa nossa conversa, que seus objetivos com o circo estão sendo atingidos?

Bea: Sim. Sim. Posso dizer que sim, porque é uma situação atípica de estar nesse circuito francês. Porque trabalhar com circo só aqui no Brasil é muito difícil. A gente está tendo a oportunidade de estar indo pra França e apresentar muitas vezes, pra uma quantidade de gente maior, assim. Enfim, às vezes são 400, 500, 600 pessoas no público. Levando o nosso Brasil pra lá, nossa brasiliade pra lá, né? A música brasileira sem ser estereotipada. Os franceses gostam muito de bossa nova, MPB, que eu também adoro. A gente leva outra coisa, né? A gente leva o frevo, leva o passinho, leva um rock, leva outras músicas. Então isso é muito gratificante. É ser circense e ter o privilégio de poder apresentar muitas vezes e para muita gente. Isso é gratificante. E a gente sabe que aqui no Brasil não é tão possível isso, né? A gente apresenta pouquíssimas vezes. Tanto que a gente, em um ano e meio de espetáculo, de estreia, a gente apresentou em três cidades aqui. É difícil trazer o nosso espetáculo, apresentar aqui, né? Lá tem estrutura, tem muitos espaços de circo, teatros que comportam circo. O circo de alvenaria que tem lá... aqui não tem, né? Os teatros mal comportam a gente. Muito difícil, assim. Então, eu acho que, nesse contexto de

trabalhar só aqui no Brasil, talvez seja mais frustrante. Mas, no momento, a gente está podendo circular na França. É bacana, assim, é bom. Eu acho que o objetivo está sendo alcançado, assim.

Robson: Que bom, Bea. Parabéns por tudo, pelo trabalho, pela história. Muito obrigado pela entrevista.

Apêndice 4 - Entrevista com Adelly Costantini

Figura 4 – Adelly Costantini – Artista circense



(Adelly Costantini. Artista circense. Fotografia: Thaís Mallon. 2025. Apresentação do espetáculo “Mão” durante temporada no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília/DF)

Transcrição da Entrevista

Entrevistada: Adelly Costantini⁴⁸

Entrevistador: Robson Mol

Data da entrevista: 16 de outubro de 2023

Robson: Está bom. Bom, vamos começar com essa coisa bem básica, assim, que a ideia é criar um perfil seu que era o seu nome, idade, raça, classe socioeconômica, identidade de gênero, escolaridade e tudo isso.

Adelly: Adelly Costantini, 40 anos, branca, mulher cisgênero. Escolaridade: ensino superior incompleto. Classe média, classe média alta dentro de um padrão de a classe média são tão grande, né? Se eu me comparar com outras classes médias, eu acho que, como eu considero, mais de alta, assim. Que mais?

Robson: Não, é isso mesmo. Aí eu quero te perguntar como é sua semana. É um exercício assim, se você fosse falar uma semana muito comum, a mais comum, a que mais se repete na sua vida, como é que seria essa semana?

Adelly: Seria uma semana meio pautada na rotina da minha filha, que tem umas atividades extraescolares e o período escolar dela, que é no período da tarde. Então, durante a manhã, quando eu posso, eu faço as atividades com ela ou trabalho de casa, do computador. E quando eu tenho ensaios e outros trabalhos que eu tenho liberdade de marcar horário, eu trabalho de uma às seis ou de uma às sete. Em geral, é isso. E aí, depois das sete, tem esse momento ali, coisas de casa, mercado ou trabalho, levo ela, enfim. Mas, mais ou menos, a estrutura é essa.

Robson: Está bom. E me conta um pouco de como foi que você entrou para o circo e como é essa história com o circo.

Adelly: Cara, olha que engraçado. A Karen Acioly acabou de fazer um filme e me convidou para falar, para fazer um espetáculo-vivência falando da minha infância e o que da minha infância tem no meu trabalho. Então eu revisitei essa história agora, totalmente. Eu era, eu fui uma criança da ginástica olímpica. E era uma criança bem corporal, assim. E competia pela escola. Eu me dava muito mal em escola, assim, porque eu era muito ativa e tinha questões de ficar dentro da sala de aula, né? E a minha escola era bem careta, então a minha escola, esse momento de infância, foi o meu momento afetivo, assim, era pela ginástica olímpica, porque na escola, como eu

⁴⁸ Redes Sociais: @adellycostantini / Site: <https://www.adellycostantini.com/>

competia, tinha esse “núcleozinho” do esporte, assim, onde eu me sentia querida. E no lugar ali pedagógico, escola, eu era meio convidada a me retirar de sala. Eu era essa criança assim, meio problemática, vamos dizer assim, sabe?

E aí eu não tive muito acesso às artes do circo na minha infância e na minha adolescência, conhecia, mas eu era mais desse mundo do esporte. Assim, quando eu fui fazer faculdade, eu sabia que eu não ia me enquadrar muito. E aí, o que eu queria fazer era Belas Artes, porque dentro da minha noção artística, isso era uma coisa “estudável”, assim, que aqui no Rio tem universidade, né? E tudo mais. Acabei não fazendo porque meu pai disse que eu não ia ganhar dinheiro se eu fosse artista. Escolhi Psicologia, comecei a cursar. Quando eu estava no segundo semestre, uma amiga minha, que era atriz, falou que ia fazer uma aula experimental na Intrépida Trupe, de tecido. Aí me chamou pra ir com ela, eu fui. Aí eu acho que todo aquele corpo de ginástica olímpica, né, voltou assim. As coisas, muito rápido, assim. Eu abandonei a ginástica com uns 13 anos, mais ou menos.

E aí fiquei treinando, foi mudando minha vida, assim, no sentido de despertar interesse, de conhecer outras pessoas parecidas comigo, sabe? Porque eu era essa, ainda na adolescência e tal, eu fiquei sendo essa pessoa meio “erradinha”, assim, sabe? Que não se enquadra nas coisas. E aí, cara, na Fundição Progresso, na Intrépida Trupe. O meu primeiro professor foi o Renato Linhares, que é meu diretor e amigão hoje em dia, sabe? Então fui conhecendo esse mundo, até que na Intrépida, através do Caio e de outros alunos, me falaram da Escola de Circo, que eu até então também nunca tinha ouvido falar. E foi muito engraçado que a pessoa queria passar e a outra pessoa que estava conversando com ela falou assim: "Cara, perrengue, você vai para lá, vai ficar das 8h às 17h com um monte de professor circense assim, num treinamento tipo... é tipo exército. Treinando trapézio, treinando solo, treinando não sei o quê, você é obrigado a treinar tudo". Aí eu ouvi aquela parada e falei: "Caraca, quero fazer e quero, e quero isso". E aí o Caio, que era professor lá na Intrépida de solo, né? Falou: "Vou te treinar, vamos, vou te treinar, não sei o quê, vai fazer". Aí fiz e passei.

Aí nessa época eu ainda estudava Psicologia. E aí ficava meio assim, estudava e ia para a escola. E a escola, como é federal, né, tinha muitas questões de greve e tal, então eu meio que vivi assim: quando a escola estava em greve, eu dava um gás na Psicologia. Aí quando a escola voltava, eu voltava, e a Psicologia ficava toda “cagada”. Então fui meio que levando assim durante um tempo. Os professores, alguns me espezinhando, assim, que eles falavam: "Ah, você tem que

decidir", sabe? Meio que cobrando uma presença, os professores do circo. E aí, cara, rolou um fato importante na minha vida que foi: meu pai ficou muito doente e morreu. E eu fiquei naquele luto meio maluco, assim, sem desejo de nada, tudo assim, meio branco e preto. E cara, os espetáculos na época... a Escola de Circo fazia espetáculo para as crianças, assim, uma vez por mês. E aí eu vi que, nesses momentos, assim, eram os momentos que conseguiam me dar uma reerguida, assim, sabe? Um interesse, uma felicidade, uma alegria, ou qualquer coisa assim. E aí eu pensei: "Cara, possivelmente ao longo da vida eu vou...". Eu fiquei bem angustiada na coisa da Psicologia também, enfim, entrei num buraquinho na Psicologia, e aí tirei essa conclusão de que, cara, ao longo da vida eu ia passar por outros momentos difíceis, obviamente, e o melhor seria que eu escolhesse e ficasse naquilo que eu estou vendo que me faz bem.

Aí abandonei a Psicologia. Fiquei só no circo e, sei lá, três meses depois, veio um cara que é lá de São Paulo, mas que morava na Itália, fazer uma audição para ganhar bolsa para uma escola na Itália. Eu fiz, passei. Quinze dias dali eu fui morar na Itália. Aí fiz essa escola em Torino, dois anos. Cheguei lá e fazendo contato um pouco com uma galera que eu conhecia da França, principalmente a Raquel do *Archaos*, a Raquel Rache. E aí, quando eu terminei esses dois anos, um pouquinho antes de eu terminar esses dois anos lá na Itália, porque eu também não cheguei a me formar. No fim das contas, eu não me formei na Escola de Circo e também não me formei na Itália, porque também fui chamada para ir lá para o *Archaos* trabalhar com a Raquel. Aí, cara, aí foi meio isso, foi esse período assim que foi indo, indo, indo.

Eu fiquei na França dois anos. E resolvi vir aqui no Brasil porque meus amigos que estavam lá há muito tempo, eles... ah, estavam meio... a gente vive “estrangeirizado” quando a gente vive fora, sabe? E meus amigos que estavam lá há oito anos, nove anos, estavam num ponto que, assim, se eles voltassem para cá, eles iam estar muito tarde para recomeçar do zero. Aí eu fiquei um pouco nessa angústia, vim aqui, comprei uma passagem para passar cinco meses. Nesses cinco meses, obviamente eu não trabalhei com nada, porque eu estava chegando depois de quatro anos, né? As coisas acontecendo. E nem ia voltar. Começaram a me chamar para fazer coisas aqui. Aí acabou que eu fui ficando, fazendo assim, é, substituição em espetáculos, entrando meio que assim, coisas que meio que já existiam, sabe?

Aí, em 2013, mais ou menos, foi quando eu comecei a... porque lá na França eu já estava começando a escrever projeto e tudo mais para coisas lá, né? Aí aqui comecei a me engajar em fazer coisas aqui, em estudar, em escrever edital e tal. Só que ainda fazendo com produtoras

emprestadas, sabe? Assim, de produtora da minha amiga, bote o meu projeto e tal. Aí engravidei. Quando Margot nasceu, quando eu estava grávida, eu dei esse grau burocrático na minha vida de abrir uma empresa. E aí foi meio que indo assim, as coisas autorais foram vindo. Enfim, coisas foram nascendo também. Em 2014, 2015, estava bem murcho o movimento de circo criativo aqui, sabe? Tinha, assim, por um lado, tinha o Anjos do Picadeiro mega bombando. Tinham coisas grandes acontecendo, mas assim, pequenas companhias e grupos eram muito poucos, assim, sabe? Então fui entrando nesse movimento, assim. E, cara, acho que assim, num resumo grande, assim, de linha do tempo, foi meio isso, sabe? Fui me juntando com grupos, assim.

Até engraçado que a Karen, esse trabalho que a Karen pediu para eu fazer, ela convidou artistas dentro de uma edição do festival que se chama "Ímpares ou Pares", que são artistas que passaram a carreira toda desenvolvendo certas linguagens, mas que não necessariamente passaram a vida toda numa companhia, né? Pessoas únicas, ímpares, que foram... e aí ela me chamou. Ela me chamou falando isso. Eu falei: "Pode crer que eu sou uma pessoa meio assim". Que agora estou com esse trabalho solo e tenho meus coisas pedagógicas, minhas aulas, minhas oficinas solo e tal. Mas eu participo de muitas coisas de grupo, sabe? Tem um festival com a Valéria, aí tenho o Mão, aí faço parte dos espetáculos do Claudinho Baltar, sabe? Fui indo por aí, assim, meio que "vida me leva" e eu vou até onde eu consigo.

Robson: Muito bom. Se eu te perguntar, é... você já deu mais ou menos indiretamente, mas eu tenho que perguntar só para garantir: alguém da sua família é ou foi do circo? E aí, aumentando, é ou foi da arte? Num nível mais profissional, nesse sentido.

Adelly: Então, minha família que eu fui criada, não. O meu pai, num nível artístico amador, porque ele era músico, multi-instrumentista e tudo mais, mas era aquele cara que cresceu no subúrbio, filho único de mãe viúva, e ele foi trabalhar em banco, sabe? Assim. Mas era um cara... a minha relação com música vem muito dele e tal, mas mais para esse lugar sensível, musical, assim, sabe? E ele me levava bastante para ver, sei lá, Momix, sabe? Essas coisas assim que esse tipo de coisa ele consumia. Mas tem uma história legal que meu pai é de descendência italiana, porque meus avós vieram para cá. Meu avô veio criança da Itália. E aí passei um tempo querendo encontrar essa família italiana e tudo mais, que eu sabia de que região era. E aí, quando eu fui pra Itália, fiquei nessa pilha de, ah! de repente arrumo uma semana e vou lá para ver esse lance de passaporte e tal. E aí, Robson, quando eu estava na Itália, eu fui fazer um trabalho de dois meses num circo na Romênia, se chamava Circo *Acquatico Bellucci*. Aí estou eu lá, um cara me pega no

aeroporto, era o administrador do circo. Aí ele falou: "Ah, como você se chama?". Eu falei: "Adelly". Ele: "Adelly de quê?". "Adelly Costantini". Ele: "Sério? Eu também me chamo Gaetano Costantini". Aí eu falei... Ele é italiano, o circo é italiano. Aí eu: "Ah, não, mas o meu é Costantini, todo mundo que se chama Costantini é Constantini". Ele: "O meu também". "Sério, mas de onde vem?". Cara, conclusão: os nossos bisavós eram tipo primos, assim. Eu achei uma família no circo. E o Gaetano foi parar como administrador do circo porque o irmão dele, Giacomo Costantini, italiano, era artista de rua e foi parar nesse circo. E foi seguindo a vida, e aí levou o irmão. E aí eu encontrei essa parte, assim, muito distante da família, que é circense, coisa italiana. Mas foi depois. A gente foi para festival junto, passamos o Natal junto, enfim, foi um... Mas essa é uma família, assim, é só uma história ancestral, né? A família que me criou, não.

Robson: Maravilha. E quais são os seus objetivos no circo?

Adelly: Ai, ai. Já foi para a minha virginiana falar essas coisas. Cara, meus objetivos no circo, acho que tem muitas camadas. Eu adoraria... eu estou num momento assim, de quarenta anos, que pensando no futuro, que não é muito objetivo, mas pensando assim, vendo o meu corpo, o meu trabalho, para onde vai, né? Porque também, no meio de uma certa precariedade financeira, de vida de circo, eu também fui virando, fui pegando o meu *know-how* de produtora e fui também trabalhando como produtora em outros projetos, não necessariamente de circo, né? Escrevo projeto para outras pessoas. E aí, por conta disso também, e também por causa do circo que te bota num lugar muito múltiplo da sociedade, né? Em questão de território, assim, eu acho que eu fui tendo um contato com muitas camadas da cultura, assim. E eu já tenho esse objetivo principal que é, de, independente do que eu estou fazendo, ter esse olhar para a cultura aqui no município, de certa forma, né? Que ainda é como eu consigo me ver atuante, assim. E não sei, e continuar engajada dentro desse fazer artístico cultural, criativo, sabe? De alguma forma. Eu não sei dizer como, porque eu não sou muito uma pessoa que faz plano, assim, sabe? Mas isso, assim, meu objetivo é continuar nesse desenvolvimento de linguagem que me interessa do circo contemporâneo. Me interessa ampliar também investigações, seja por meio de espetáculo, por meio de oficinas criativas. Esse mundo da criança, sabe? O trabalho artístico para criança, assim, me interessa bastante. Me interessa bastante continuar criando dentro do que eu faço para que o circo também possa, cada vez mais, ser valorizado, sabe? Esse tipo de coisa. Não sei se isso é um objetivo ou um sonho, uma utopia, mas... é. Enfim, é meio isso, assim, sobre meus objetivos.

Robson: Não, tá ótimo. *Onde eu guardo um sonho*. Vamos passar por isso aí. Esse novo bloco é... vamos começar pelo começo, tipo assim, qual era a ideia do espetáculo? Como foi que você começou a criar ele e quais são as pessoas que estão envolvidas nesse espetáculo, nessa criação?

Adelly: Então, *Onde eu guardo* tem esse lance musical e esse lance em relação à infância. Assim, bom, eu tive filha há nove anos, praticamente, e caí de cabeça, sem querer, no mundo do universo da criança, né? Até então, eu não tinha muito envolvimento com isso, nem de convívio, nem de produzir para o público infantil. E aí, com a Margot, eu fui, cara, observando, fui participando, fui entrando na creche. Porque primeiro, quando ela era de escola pública, tem uma comunicação muito precária com as famílias. E como eu sou muito envolvida com tudo, sou a pessoa que vai se envolvendo, eu resolvi dar oficina na creche, de voluntária, para poder estar ali e, sabe, enfim, colaborar, trocar e participar e tudo mais. E depois, quando acabou a creche municipal, que era até quatro anos, ela foi para uma outra creche que eu fiz escambo pela mensalidade, né? Então eu fui entrando nesse mundo e percebendo, através das oficinas, através dos convívios, uma coisa que era: (1) o interesse da criança bruto e (2) o que era oferecido para a criança enquanto produto de criança, entendeu?

Então me interessava pensar o circo ou um espetáculo nesse lugar, sabe? Por outro lado, também me interessava porque aconteceu muito comigo, de eu ir com ela como espectadora em espetáculos que eram feitos para criança e ser uma tortura para as famílias, sabe? E eu também ficava com isso na cabeça, de tipo assim, que tipo de formação de plateia é essa, né? Porque eu preciso fazer uma... se o pai está torturado em levar a criança no teatro, ele na semana seguinte não vai querer muito, entendeu? Então, assim, ficava pensando um pouco nisso, assim. E aí tem esse lance musical que, como eu fui criada por um pai que tocava muito em casa e ouvia muita música, ele, cara, me levava, tipo assim, para show de guitarrista ou de não sei quem com 12 anos de idade. Aí me levava no Rolling Stones com 14 anos. Ele era uma pessoa que me levava para esses shows de adulto, assim, sabe? E eu tinha essa coisa mais com a música de tipo assim, as músicas para criança são 85% torturantes para um adulto. 15% OK. E tem uma porção de outras músicas que as crianças “piram” e não foram músicas feitas para criança necessariamente, tipo Beatles, Geraldo Azevedo, Os Mutantes, enfim, ou qualquer outra música que uma criança possa se identificar, né? Assim, mas porque essas, tipo Os Mutantes, têm um monte de barulhinho, tem

historinha, tem umas pegadas assim mais lúdicas. Então o meu primeiro objetivo, quando eu quis fazer um espetáculo que ainda não tinha esse nome, era a partir dessa pesquisa musical.

Aí a primeira pessoa com quem eu falei do espetáculo foi o Flávio⁴⁹, que é o diretor, porque o Flávio trabalhava na época como professor substituto de teatro na UniRio, eu acho, e eu tinha encontrado com ele num café. Ele tinha assistido um infantil que eu tinha feito, e ele falou: "Cara, quando quiser fazer alguma coisa, me chama, não sei quê". Ele tinha meio que dado uma abertura de campo, assim. Então falei: "Ó, estou a fim de fazer alguma coisa, ainda não sei o que é, mas é mais ou menos por aí". E ele se interessou na pesquisa, porque também tinha a ver com o tipo de trabalho dele, de pesquisa. Aí eu fui procurar músico. E aí, caiu no Marcelo Callado⁵⁰, porque ele tem uma filha que é dois anos mais velha do que a minha, e os discos dele, vira e mexe, têm algumas músicas ou que ele fez para ela, ou que... mas não é um disco infantil, é um disco de um baterista brasileiro, entendeu? Então fiquei pensando... Aí fiquei vendo vídeos, entrevistas dele assim, né? Porque ele trabalhou com músicos conhecidos e tal. Aí tem uma entrevista que ele fala assim... o cara pergunta para ele como é que é ser baterista, como é que foi ser baterista do Caetano, que ele gravou um disco com o Caetano. Ele falou: "Ah, não sei dizer o que é ser baterista, porque é tão relativo. Às vezes eu sou muito baterista quando eu escolho não tocar bateria em alguma música", sabe? E aí eu fiquei assim, também achando essa declaração dele assim, meio dentro de algum tipo de linguagem que eu estava querendo ali, sabe? Ou seja, vamos olhar para isso e ver o que pode ser, e não o que tem que ser, sabe?

E aí o espetáculo foi criado assim... Mentira. Aí eu, quando eu... Ainda o Flávio estava com uma ideia de ser um espetáculo leve para viajar, leve no sentido de material. Eu queria grandes coisas. Eu também estava... era entrando o Bolsonaro, estava todo mundo numa pindaíba. Todo mundo queria viajar só com uma maletinha, sabe? Aí eu entrei num museu um dia com a Margot, viajando lá no Uruguai. Aí tinha umas fotos de 1950, assim, do dia da equipe de esportes do Uruguai. E aí tinha uma imagem de, tipo, a estrutura do meu espetáculo, só que numa escala bem maior, assim. E um monte de garotas, sei lá, de 12, 13 anos, pendurada, e era o treinamento da equipe de ginástica olímpica feminina em 1950, da equipe do Uruguai. Aí eu tirei foto, falei: "Caraca, é esse negócio, vou fazer esse negócio". Aí mandei para uma amiga minha, ela desenhou.

⁴⁹ Flávio Souza – direção e criação de figurino no espetáculo “Onde Guardo um Sonho”

⁵⁰ Marcelo Callado – Trilha sonora original no espetáculo “Onde Guardo um Sonho”

Aí eu já cheguei para o Flávio assim: "Cara, eu sei que você queria uma coisa pequena, mas eu quero isso aqui". Aí ele: "Tá, vamos embora".

Aí foi. Fomos desenvolvendo, aí, tipo, em várias etapas. Uma etapa técnica de descobrir um novo aparelho e como se mexe nele. Aí, a partir do como se mexe nele, que histórias podem ser contadas aqui? Que imagens que vêm pra gente? Então fomos trabalhando aí. Aí convidei o Doca⁵¹ pra fazer a cenografia. E ele trouxe essa coisa das almofadas, numa vontade de contrapor a dureza do ferro da estrutura. Ele tinha essa vontade de ter coisas muito acolchoadas embaixo, então ele que trouxe essa coisa dos travesseiros gigantes, que foi também, tipo, no primeiro mês do processo criativo, assim, sabe? E essa coisa dos travesseiros gigantes foi dando que, aí veio a vontade: "Então vamos fazer uma máscara de travesseiro. Então vamos fazer esse travesseiro que explode". Tinha também uma pegada que eu tinha vontade de fazer, ah, "efeitinhos" especiais, assim, sabe? Coisas mágicas que num filme é fácil de fazer e em cena é difícil, sabe? Tipo isso, um travesseiro que exploda, uma chuva de não sei quê. Então a gente tinha essa vontade. Testamos mil coisas, muitas coisas foram difíceis, ou pesadas, ou frágeis, ou não funcionaram. Ficamos um tempo buscando efeitos especiais, assim. E foi assim, mais ou menos.

Foi um espetáculo muito criado em equipe, sabe? E até agora, por exemplo, em São Paulo, a gente estreou uma cena nova no espetáculo também. A gente continuou, como a equipe criativa continuou viajando junta, a gente continuou pensando o espetáculo, sabe? Aí teve coisas que eu tirei. Teve coisas que, depois da pandemia, eu fiquei achando que não fazia tanto sentido, no sentido de muito esforço físico, sabe? Muito... Porque quando eu criei ele, naquela época, lá na Bahia que você viu, era assim, muito esforço físico. E depois eu fui vendo que, cara, sei lá, fui para Recife, fiz dois espetáculos no mesmo dia, depois peguei o avião, fui para lá, para o festival de Rio Grande do Sul, lá da Jane. Estava mega cansada para fazer aquele negócio, então eu fui começando a ficar muito cansada, assim, sabe? Na pandemia, eu tive uma baixa de rotina de treino e tal, e comecei a achar que não precisava de tanto, que era circo e que eu poderia, em vez de fazer uma coreografia tipo, muito *power* de quinze minutos, eu poderia fazer oito. Fui fazendo essas "dimerizações", assim. E aí vimos que cabiam novas coisas também, dentro da história, de achar coisinhas dentro do travesseiro e tal. E aí, lá em São Paulo, a gente estreou uma cena nova. Então a gente está sempre assim, adaptando, porque eu acho que tem esse prazer da equipe estar junta, sabe, também? E aí isso. Marcelo, agora essa música ficou longa porque eu diminuí, diminuí ela.

⁵¹ Anderson Dias – Criação e confecção de adereços no espetáculo “Onde Guardo um Sonho”.

Pensa numa outra coisa que poderia ser para essa cena aqui que eu pensei, sabe? Tipo, ele está sempre sendo feito. Quase que viramos uma companhiazinha, sabe? Só que a gente não chama disso, assim, mas...

Robson: Tá. Eu fiquei numa dúvida. Tipo assim, essas adaptações que vocês estão fazendo, elas são motivadas normalmente pela questão estrutural do espetáculo ou por causa do público, ou de alguma coisa assim?

Adelly: Não, por nós. Algumas mudanças vieram por essa questão física minha. Outras porque a gente foi olhando e vendo de mudar coisas de lugar. Aí outras que eu fui pensando: "Pô, eu sempre faço coisa com olho fechado, e aí eu tenho esse espetáculo que fala sobre sonho e eu tenho o tapa-olho que vira máscara, mas eu posso fazer uma sequência de olho fechado também, então vou botar aqui, vamos ver se funciona... mais nesse lugar". A cena nova, especificamente, veio de uma crise minha, porque eu ainda estava vendendo um espetáculo de 42 minutos e ele estava com 37, e eu estava com uma crise ética, falando: "Cara, pô, está muito curto, está muito curto, não sei quê". E aí o Dodô⁵² veio com uma proposta de tirar de dentro da almofada um globo de festa, assim. Também porque, em algum momento, eu comecei a achar dura a transição de uma cena para outra cena. Comecei a achar que estava faltando, mas muito coisa interna nossa, assim, sabe?

Robson: Deixa eu te perguntar uma coisa. Você falou na parte técnica, né? Tipo, você construiu a estrutura, a parte estrutural. Você construiu a estrutura física e aí você foi testando a parte técnica nele. Aí você falou também de uma dramaturgia, dessas condições, etc. E ao mesmo tempo você falou também que tinha uma coisa do público, que você queria fazer algo infantil sem ser torturante para adultos. Uma proposta assim. Eu quero te perguntar, qual veio primeiro? Ou há uma hierarquia, tipo, de qual é mais importante, ou qual veio primeiro, ou alguma coisa que define esse caminho?

Adelly: A que veio primeiro foi essa questão em relação ao público. Foi o primeiro. E eu acho que ele permeia... Agora com esse trabalho da Karen foi a mesma coisa, assim. Porque ela queria uma vivência espetacular, um espetáculo que culminasse numa vivência para criança, mas eu sabia que ia ser um formato de espetáculo, porque ia ser no CCBB⁵³, no teatro. Os pais iam pagar ingresso. Então eu não queria fazer uma coisa só para as crianças, sabe? Então também o

⁵² Dodô Giovanetti – Iluminação no espetáculo “Onde Guardo um Sonho”

⁵³ Centro Cultural Banco do Brasil

trabalho foi esse: como é que eu dialogo, como é que euuento a minha infância sem ser chato para a criança e falando só com adulto? E como é que eu trago a criança para fazer uma vivência e que vire um espetáculo para o adulto, sabe? Mais ou menos isso. E então eu acho que está meio que dentro do que me interessa mesmo, assim, sabe?

Robson: Massa. E como foi a recepção, né, do público?

Adelly: As crianças super caem dentro. A gente tinha vontade também de ir mais além, de, tipo, no *Onde eu guardo o sonho*, de ser também para criança bem pequeninha, sabe? Do tipo, ela não precisa chegar à conclusão nenhuma. Essa coisa dos efeitos e tudo mais, as brincadeiras, a gente queria que tivesse um visual também para a criança pequeninha. Então a gente estava numa proposta de pegar tudo. E cara, eu acho que ele, de alguma forma, ele cumpre seu papel, assim. Porque, tipo, lá no Pantanal, por exemplo, o público era todo adolescente, que é difícil pra caramba, né? E eles interagem de uma forma específica, mas interagem bastante. Mais do tipo: "Vai morrer! Vai se machucar!", sabe? Aqueles adolescentes mais rebeldes. Mas eles entram na loucura da coisa, eles acham a personagem muito maluca. Eles não estão mais ali no lúdico da criança, de achar que é possível que aquilo aconteça, mas ainda não estão ali no adulto, né? As crianças super embarcam. E os adultos também. Acho que virou... sabe? Tem público que não leva criança, aí só adultos, assim. Às vezes, em alguns festivais, eu acho que aí na Bahia até teve um de noite, assim, tipo oito da noite, sabe? E aí, assim, eu sinto falta de certas reações que o público infantil dá no meio do espetáculo, mas ele é um espetáculo de circo que pode ser assistido por adultos, assim.

Robson: E você chamaria ele de um espetáculo para toda a família, igual como dizem os tradicionais?

Adelly: Sim. Digo

Robson: E você acha que você alcançou seus objetivos com esse espetáculo? Esses objetivos primeiros, né?

Adelly: Acho. Acho que ele foi um começo. Acho que assim... é, acho que sim. Sou super satisfeita com ele. Tenho super retornos bons. Ele me abriu muitas portas no mundo do espetáculo infantil, mais do que no circo. No circo também, mas nessas coisas para criança, assim, o que eu achei muito legal, sabe? É um espetáculo que ele está em festival de teatro, está em festival de dança, enfim, ele não tem muito... está em festival de música. Foi dois anos para o MIMO para crianças, sabe? Então, eu acho que ele virou uma obra para isso, para a família, assim, sabe? Mas eu não sei, eu vejo tudo como um processo, assim, sabe? E a partir dele me nasceram novas ideias

e novas vontades. Mas assim, se for para pensar num recorte, acho que sim. Enquanto processo, enquanto investimento, enquanto equipe, enquanto retorno de trabalho, retorno de público, sabe? Coisas variadas que eu consegui fazer com ele, que na pandemia eu fiz coisa de vídeo com ele. Fiz, sabe? Tiveram várias coisas de desdobramento que me ensinaram sobre o meu processo de carreira mesmo, assim, sabe? Acho que ele foi um trabalhão.

Robson: Você buscou referências artísticas em outras linguagens artísticas ou áreas do conhecimento para a criação?

Adelly: Busquei. Em relação a musical, sim. Fizemos uma boa pesquisa. Ah, o Flávio, ele é uma pessoa que vem bastante do teatro e da palhaçaria, né? Então ele trouxe muita, muita coisa do teatro, assim, para o trabalho, sabe? Para mim também, porque a minha formação, ela é bem circense e de dança. E o Flávio, ele foi bem maneiro nesse sentido de trazer coisa mesmo, trazer conteúdo, fazer treinamento, sabe? Trabalhar em mim coisas que iriam caber ali no espetáculo. É... ah, isso, assim. Por exemplo, a coisa da máscara, do monstro-travesseiro, tem uma inspiração numa imagem que é um trabalho de artes plásticas. Enfim, tem esses recursinhos que a gente, né... essas fontes de inspiração. Ainda mais numa era de internet tão algoritmada, assim, que a gente tem acesso a tanta imagem. Então, aí também foi permeado por coisas assim. Mas, em geral, das artes cênicas, assim, sabe?

Robson: Você consegue me dizer duas ou três grandes referências do espetáculo? Se tiver.

Adelly: Consigo. Os Mutantes, por exemplo. Em especial o Arnaldo Baptista, sim, a obra dele. E... cara, eu sou assim, uma pessoa fã de carteirinha. Para esse trabalho, ele tem alguns trabalhos que não cabe muito essa referência, mas para esse trabalho foi uma referência bem grande. Mas assim, bem de referência, porque humildemente eu acho essa pessoa um grande gênio, né? Que é o James Thiérrée, que é o neto do Charlie Chaplin. E todos os trabalhos dele... ele é muita referência para mim no circo, porque ele é um cara circense, foi trapezista, enfim, teve toda essa vida bem de treinamento circense, e ele foi desenvolvendo o corpo dele em objetos não necessariamente circenses, né? E os espetáculos dele são todos nessa trama, enfim, em lustre, em armário, em cama, em portão, em roda/coisa de enrolar fio, né? Tipo, então eu acho que um pouco essa minha vontade de criar outras estruturas foi muito movida por ele em outros momentos, sabe? Antes desse, eu tinha criado umas bicicletas voadoras, enfim, eu tenho essa pira de sair do formato trapézio ou lira, sabe? E eu acho que se for para botar assim, uma grande referência, acho que seria aí.

Robson: É possível falar que esse espetáculo busca falar sobre temas atuais ou autobiográficos? Ou não?

Adelly: Eu não sei te dizer se busca, mas ele acabou, inevitavelmente, sendo. Acho que talvez um pertinências atuais, sim. Porque tem essa questão da infantilização das crianças, do produto para criança e tudo mais. E a gente acabou indo para um lugar de eu não ser uma personagem criança em cena, para a gente poder ensinar para o público – ensinar não no lugar prepotente, né? – mas poder encenar para o público uma adulta que brinca. A gente considerava que isso era importante. A gente considera que isso é importante para a projeção de futuro das crianças e tudo mais. E ele virou, de certa forma, autobiográfico, porque eu me dei conta que, quando é você fazendo um solo, por mais símbolos que você use, por mais ficção que você coloque ali, é o teu corpo criando, sabe? Então eu acho que o processo criativo ele só consegue ir para onde você vai, entendeu? É... então, assim, o fato, por exemplo, de eu ter caído num lugar de fazer um espetáculo muito físico, muito cansativo, muito não sei quê, tem tudo a ver com a minha vida e a minha maneira de fazer as coisas e como eu era criança, sabe? Que eu sou essa pessoa que vai botando coisa, que vai fazendo coisa, que não sei quê. Então eu acho que ele passa por aí nessa questão da autobiografia. Não muito como o objetivo era esse, mas ele acabou sendo. Acabou tendo muito a minha cara, entendeu? Assim, tipo, eu não sei se poderia ser diferente.

Robson: Está bom. Falando de objetivos e de público, vocês tinham o objetivo de agradar o público? Esse era o objetivo principal ou havia outros objetivos juntos? Ou há outro?

Adelly: Ah, eu acho que eu tinha o objetivo de agradar o público, né? Nesse trabalho, sim. [...] Eu tinha esse objetivo porque eu também estava precisando, enquanto artista, fazer um espetáculo que me rendesse dinheiro. Então, assim, acho que uma coisa não dá para se distanciar da outra, assim, sabe, né? Então eu não tinha vontade, por exemplo, de fazer algo muito experimental, que pudesse cair num lugar conceitual e que eu vou para um festival que vai assistir 30 pessoas, sabe? Tipo, zero crítica quanto a isso, posso muito bem cair nesse lugar em algum momento, mas naquele momento ali, com esse espetáculo, eu não tinha. Não tinha vontade também de ser muito provocadora ou, sabe? Eu tinha vontade de realmente fazer um espetáculo de circo para toda a família que, obviamente, estivesse de acordo com tudo o que eu estava imaginando e com vontade de criar ali, né? Não foi um negócio assim: "criar um produto para vender para o Sesc porque eles querem isso". Não foi isso. Mas eu também não queria deixar o Sesc de fora, não queria, sabe? Queria que fosse, sim, um trabalho que falasse para todo mundo, sabe?

Robson: E com as ferramentas, com as técnicas, como é que você faz isso? Como é que é buscar agradar? O que é que você faz isso quando você quer agradar o público?

Adelly: O de agradar o público, no sentido, assim, a priori, de não ser... não ir para um lugar tão ousado, num sentido assim... por exemplo, usando como comparação, o Mão, sabe? Que é um espetáculo que, assim, tem gente que vai olhar ali e vai achar interessante, tem gente que não. Ele é muito singular, não, ele não é uma linguagem circense, ele não é um "para toda a família", ele não é necessariamente nada, assim. E, nesse sentido, assim, eu não queria que fosse um trabalho que fosse cair num lugar... "ah, vamos, quero um espetáculo contemplativo", por exemplo. Então ele vai ter ali um tempo, ele vai alargar um tempo. Eu queria entrar num... talvez, deixa eu pensar aqui uma palavra... que não é um formato, mas também, que formato é esse? Não sei se seria um formato, mas eu acho que... talvez... dentro de uma possibilidade estética mais popular, assim. Onírica, um lugar onírico, que foi o lugar para onde a gente foi, que é um lugar, é um campo comum entre todos nós, o lugar dos sonhos. Trazer essas imagens de criança, como guerra de travesseiro, ou tudo o que a gente já imaginou de bicho-papão, de sombra projetada na parede que parece que é um bicho e não é. Eu queria ficar nesse campo, que é por isso que ele vai para um lugar que eu acho que vai para toda a família, porque ele é um campo que faz muita parte do dia a dia da infância, mas é uma coisa que a gente carrega muito para a vida adulta, né? Assim, a gente se lembra dos nossos pesadelos de criança e tudo mais. Então, acho que mais nesse sentido de linguagem, assim, de texto, né? De roteiro. Assim, não tenho texto, mas de argumento, sabe? Acho que é um argumento popular, cotidiano. Fala do sonho, fala de brincadeira num parquinho, sabe?

Robson: Vou te fazer outras duas perguntas que podem ser mais fáceis ou mais difíceis. É um espetáculo de circo? Você já disse várias vezes que sim. Por que sim? Você considera que é um espetáculo de circo contemporâneo ou outra linguagem que queira usar? E por quê?

Adelly: É um espetáculo de circo. Primeiro, porque eu sou artista de circo e eu acho que tudo que eu crio tem circo, assim. E é acrobático, eu uso nele os recursos da minha formação de artista de circo, então ele é circo. E, a gente já conversou sobre isso naquela outra vez, sobre o circo contemporâneo. Eu considero ele um trabalho de circo contemporâneo. Primeiro, porque eu acho que ele é atravessado por coisas da nossa contemporaneidade. Então, acima de tudo, eu acho que ele é de circo contemporâneo por causa disso. E isso não quer dizer que eu deixe de usar... que eu acho muito delicada essa distinção do tradicional pelo contemporâneo, ou do clássico para o contemporâneo, assim, né? Então, assim, ele é um espetáculo de circo contemporâneo onde

existem muitas técnicas tradicionais e clássicas do circo em si, até de outras coisas, né? Mas... é, eu faço lá o giro de pé na estafa, enfim, tem várias, né? Ninguém está inventando a roda nem nada. Então eu acho que ele é contemporâneo por causa disso também, porque eu sei que muitas linhas de estudos de circo na contemporaneidade também estudam ou trazem o pensamento dramatúrgico para a cena circense. Mas eu acho também delicado, porque eu não deixo de achar que um número clássico de trapézio não tenha dramaturgia, sabe? Então... respondi.

Robson: Tá bom. Coletivo Mão. Bom, quem faz parte da companhia e como foi formada? Assim, bem rapidinho.

Adelly: Ó, a gente acabou de passar por uma pequena mudança. Atualmente, quem faz parte da companhia somos: Renato Linhares, diretor. Aí temos o músico em cena, que é o Marcelo Callado, que é o mesmo que fez a minha trilha, só que ele não fez a trilha do Mão. Quem fez a trilha do Mão foi um parceiro dele, Ricardo Dias Gomes, que atualmente mora em Portugal. E aí o Marcelo executa o que o Ricardo criou, né? E de elenco somos 6: sou eu, Carol Cony, Camila Moura, que saiu do grupo e entrou a Fernanda Mars, mas que é de circo, companheira nossa também. E os 3 rapazes, que são Chicho, Daniel Elias e Fábio Freitas. E a gente criou ele... a gente aprovou esse projeto num edital em 2015. E foi assim, eu já tinha essa estrutura, porque em 2013 eu tinha construído essa estrutura, parte dela, a estrutura central, assim, dela para um outro espetáculo que eu montei com o Fabinho e com o Guilherme Stutz, que é um artista daqui do Rio. E aí esse espetáculo, ele cumpriu o seu edital, mas foi aquele espetáculo que não foi para frente. O grupo não foi para frente, foi meio... e ficou ali, encostadinho, sabe? E aí um dia eu estava em casa, e aí Chicho chegou com Daniel lá em casa e falou: "Cara, e aquela sua estrutura que está encostada? Vamos pegar ela, vamos fazer alguma coisa?". Botou essa pilha. Eu falei: "Tá, vamos escrever um projeto para a gente pode fazer um novo espetáculo em cima dela" e tal. E aí foi isso. Aí combinamos. Cada um convidava um elenco. Éramos 3, né? Eu, o Chicho e o Daniel. Aí cada um convidou um elenco. Formamos esse grupo, convidamos o Renato. E aí foi isso, a criação desse grupinho foi isso.

Robson: E aí, lembro que a gente falou seu perfil lá atrás, né? Tipo, mulher, branca, ensino superior incompleto, tal. Você acha que os demais membros do coletivo/companhia têm um perfil parecido?

Adelly: Em geral, sim. Tirando o Fabinho, que é negro. E de formação, escolaridade é bem múltipla.

Robson: Tipo, alguns com mestrado, outros, né?

Adelly: É, tipo, uma com mestrado... Daniel tem faculdade. Eu não, Fêca não, Chicho não, Daniel não, Fabinho não, Renato não. Então, só Daniel e Carol.

Robson: E em termos de rotina, claro que com suas adaptações às vidas, etc. Mas você acha que as rotinas são mais ou menos parecidas? Ou você acha que alguém tem... ou é muito variada?

Adelly: Só eu e a Carol, e agora a Fêca somos mães, né? Os outros, não, nem mães nem pais. Então acho que tem essa diferençazinha, que diz muita coisa. Eu acho que os outros trabalham muito mais do que a gente, assim, podem trabalhar mais do que a gente, mas em geral fica parecido, assim.

Robson: E aí você já me falou um pouco do seu processo de criação, tipo, do Mão, não é? Você tinha uma estrutura e os meninos chegaram lá, e a partir da estrutura começou a construir o espetáculo. Como é o processo de criação de vocês? Pelo que eu entendi, é financiado por editais, né? Pelo menos esse primeiro. Vocês estão pensando em fazer um novo, alguma coisa?

Adelly: A gente tem falado sobre isso. Temos conversado sobre isso. Apesar de o Mão ter uma questão, assim, todo mundo tem trabalho autoral e outros trabalhos, né? Então, eu acho que a gente se caracteriza como coletivo muito por isso. Assim, a gente se fecha muito pouco em sala de ensaio e a gente se junta muito pouco. A gente só se junta... claro que a gente se junta no bar frequentemente, mas assim, digo, enquanto companhia, a gente se junta quando a gente vende data. Então, por conta disso, e aí também, o que que aconteceu? Teve esse recorte pandêmico que todo mundo ficou sem grana e, quando voltou a pandemia, cara, a galera deu, cada um, um gás no seu trabalho próprio, né? Então, a companhia ficou muito de lado, sabe?

Aí esse ano, com a saída da Camila, tivemos essa... esse momento, assim: "Porra, estamos fazendo esse espetáculo já há seis anos". Difícil, porque é um espetáculo caro, né? Assim, tem uma estrutura grande, há muita gente trabalhando e tal. A gente viaja pouco, por exemplo. Aí a gente se reuniu aqui em casa, assim, para tentar entender o que é que a gente queria, se a gente queria continuar e tal. Aí, conversamos de querer continuar e, quem sabe, fazer novos projetos. Todos nós éramos de comum acordo, a partir do momento que a gente conseguisse minimamente recursos para botar uma substituta para a Camila, não é? E aí rolou isso, cara. Na verdade, eu que sou a produtora do Mão, né? E também, como muito me responsabilizo, nesse tempo de pandemia e

nessa volta, eu dei muito pouca atenção ao Mão, e a gente se revezou e tal, mas ficou um trabalho meio encostado para todo mundo, assim.

E aí, depois dessa conversa, que foi muito legal, porque, cara, é muito difícil ter um grupo grande que tenha tanto interesse num trabalho. Nem é pelo dinheiro, porque ninguém se sustenta com esse trabalho, sabe? E somos todos amigos de longa data, né? Nossas vidas se cruzam, enfim, trabalhamos juntos em outros espetáculos também. Eu produzo o do Renato, enfim. A Carol faz assistente do Renato, o Fabinho já me dirigiu, eu trabalho com o Fabinho, então é tudo muito assim. E a gente resolveu colocar uma energia na coisa. Praticamente eu sou a produtora, então eu sei que eu coloco mais, porque sou eu que escrevo os editais, sou eu que faço o trabalho de venda – que eu nem faço tanto trabalho de venda, mas assim, festival, esse tipo de coisa. E aí rolou que agora, aí teve isso, depois dessa conversa e depois de eu ter dado esse gás, a gente ganhou um monte de edital, Robson. A gente está com 2024 assim... CCBB... que está tipo assim: "Caralho, o Mão!". Achávamos que estávamos velhos, sabe? Tipo, mas rolou isso no astral, é muito massa.

E aí, tá. E aí a gente... que aí quando começa a acontecer coisa, né? Aí a gente também... o próprio trabalho também, como ele é um espetáculo muito específico, assim, ele foi muito experimental quando a gente estreou ele. A gente estreou ele sem ter a menor ideia se ia... o que que o público ia achar, entendeu? Se era uma grande viagem da nossa cabeça, se não era. Foi um trabalho que os anos foram passando também, a gente foi modificando coisas também. É um trabalho meio vivo nesse sentido, em relação a gente e as crises políticas, assim, que a gente foi passando. Esse trabalho foi atravessando e ganhando novas camadas, assim, também, em todos os sentidos: de gênero, social, político, do trabalho, sabe? Várias camadas que a gente foi... foi meio que o mundo foi dando o conceito do trabalho, assim, sabe? E para a gente foi muito legal viver isso. E estamos com esse desejo de se juntar ano que vem, aproveitar que estamos com esses editais e que a gente vai ter uma grana, e que a gente pode fazer uma imersão para então pensar o que é que a gente está a fim de fazer, esse coletivo, com essa qualidade que a gente tem, com o diretor que a gente tem, sabe? Na rua... dentro dessa mesma coisa. Mas a gente está a fim de ter um encontro imersivo para que então a gente crie. E o processo do Mão foi bem parecido com *Onde eu guardo o sonho* também, que eu acho que esse nosso grupinho é meio parecido. A gente tem uma maneira parecida de pensar a criação, assim. Que foi isso, de ficar experimentando, montar. Na verdade, a gente não pensou que a gente ia montar em cena. A gente só... a gente todo dia montava a estrutura. E aí foi isso. Aí o Renato falou: "Cara, e se a gente montar?". Então foi tudo

meio que experimentando, sabe? E vendo, assim. E a gente entende que a gente não agrada todo mundo. Um festival de circo não convida a gente, mas um festival de performance convida, entendeu? A gente foi entendendo, assim. Mas nos consideramos circenses, antes que você me pergunte. Somos todos circenses.

Robson: Eu vou te perguntar tudo de novo. Aquela coisa das referências... vocês têm duas ou três referências do espetáculo? Vocês tinham alguma referência, assim? Vocês falam: "Ah, quero... essas são as referências"?

Adelly: Tem uma referência que a gente falou muito. E... ai, deixa eu tentar me lembrar o nome dele, cara. Se eu não me lembrar agora, eu vou lembrar. João, Guilherme, qualquer coisa assim. Isso não te diz nada? Eu vou tentar me lembrar, mas é um... ele veio para o Brasil, ele veio para o Rio uma vez, e ele fez um espetáculo, sei lá, que ele carregava assim, umas toras de madeira para dentro do teatro. Assim, ia montando uma estrutura pesadíssima, não sei o quê, e no final virava um negócio assim, muito bizarro, de madeira, sabe? Tem o *Archaos*, é uma referência que a gente, na época, passou por ela. Assim, a gente viveu muito enfiado no local de ensaio, sem ver muita coisa, mas o *Archaos* tinha essa referência de ser, para mim, o *Archaos* é uma grande referência, assim, de circo contemporâneo, que quebrou ali em algum momento a linguagem e trouxe um lugar mais punk. É uma outra linguagem, que não necessariamente tão dançante, enfim. Entrava com moto, entrava com não sei quê. E o Mão, originalmente, a gente entrava num caminhão, né? Porque ele foi perdendo filho ao longo do caminho, perdendo dinheiro, foi deixando os filhos para trás. Mas, inicialmente, a gente tinha isso. Entrava com um caminhão. Então tinha essas coisas, assim. Mas eram referências mais de acontecimentos urbanos, eu acho. De, assim, de uma construção. A gente via os trabalhadores no guindaste. Tinha uma referência mais assim, de andaime, de dia a dia mesmo, de montagem, sabe?

Robson: A gente pode dizer, então, que ele busca falar sobre temas atuais e/ou autobiográficos?

Adelly: Ele pode dizer que ele busca falar sobre temas atuais. Autobiográficos, eu não sei. A gente é muito múltiplo ali.

Robson: E qual era o objetivo de vocês com o espetáculo? Tinha um objetivo?

Adelly: A gente tinha um objetivo. O objetivo era juntar esse grupo de artistas que a gente adorava e queria, finalmente, fazer algum trabalho junto. E fazer um espetáculo de rua. O objetivo dele, o que foi, o que ganhou o projeto, nunca aconteceu. E era ser uma estrutura caminhante. A

referência eram aquelas passeatas que têm de circo na França, com *Transe Express*, com não sei quê de várias coisas, estruturas que se movem, sabe? A ideia era essa estrutura, de uma certa forma. A gente cumpriu porque ela se move com a rampa e ela tomba também, algumas coisas assim. Mas o objetivo real nunca existiu, assim, sabe? Botar roda na estrutura... às vezes tinha umas ideias assim, bem... uma referência carnavalesca da Avenida Rio Branco, sabe? De uma coisa assim, de passeata. Tinha essa coisa que a gente abandonou, mas talvez isso deu uma engajada para que a gente pensasse em como, então, tomar a estrutura, mudar ela de ângulo, enfim, e ver, sabe?

Robson: E como foi a recepção do público?

Adelly: Então, foi bem variada. Assim, as primeiras, a gente fez para cumprir esse edital, a gente fez umas seis ou oito apresentações em praças distintas do Rio de Janeiro. E aí tiveram múltiplas paisagens. Uma foi na beira do mar, tipo, bem na orla da praia. Outra foi num parque meio abandonado. A outra foi no Largo da Carioca, que é bem no centrão, assim, morador de rua... Outra foi aqui na Lapa também. Uma em Santa Tereza, Parque Madureira. Então a gente jogou o espetáculo em situações, assim, das mais diversas, sabe? Tipo, a primeira, a estreia, foi no Parque de Madureira, que tinha em volta, sei lá, seis quiosques de samba ao vivo. E aí toda a trilha que a gente tem, a ambientação e tudo mais, foi totalmente abafada, e a gente fez o espetáculo ao som de banjo, de cavaquinho, sabe, por exemplo? Então a gente também não conhecia o trabalho e não sabia como defender, sabe? Tem isso, foi bem experimental nesse lugar, foi. E foi muita gente, assim, passou a amar o espetáculo depois da terceira vez que viu. Muita gente falou: "Cara, o que que é isso? O que que essas pessoas estão fazendo?", sabe? Principalmente, assim, a galera da classe dizendo. O público que não é a galera da classe, especialmente pessoas da classe mais assim, do teatro ou de outras coisas, acharam um trabalho interessante, mas não era assim, um "caraca, foda, estreou foda". Não era um trabalho super agradável, sabe? Foi um trabalho que foi sendo montado, sendo visto, revisto, sendo entendido, sabe? Sendo entendido por nós também. Ele foi muito adaptado. A gente tinha um monte de figurino que a gente não usa nenhum, sabe? Tiveram essas bastantes adaptações, assim. Ele durava 1 hora e 20, sei lá, e agora dura 55 [minutos], sei lá, uma parte mais ou menos assim, varia um pouco, né? Mas ele durava muito. Então eu acho que ele foi um espetáculo que, sei lá, que foi se entendendo ao longo da vida.

Robson: E vocês tinham interesse em agradar o público?

Adelly: Sabe que eu não sei? Ali naquele momento... não era um momento, por exemplo, diferente. Ó, *Onde eu guardo um sonho* eu fiz com grana minha, grana minha e apoio da Intrépida

para eu ensaiar lá. A galera trabalhou sem grana, né? Grana minha assim, paguei o que tinha que comprar. O Mão, eu acho que tem essa coisa, assim, como ele tinha um edital, ele tinha grana, ele tinha as seis apresentações ali. A gente estava um pouco mais livre para: "Cara, vamos fazer essa experiência aqui, sabe? Tipo, e aí vê", sabe? Acho que tinha isso, assim. A gente estreou bem cagado, Robson, o Mão, assim, porque era ainda de rua e a gente ensaiava num lugar que ninguém via, num lugar fechado. A gente não conhecia o trabalho quando a gente estreou, sabe? Então acho que teve essa vantagem de editais públicos, têm isso, assim, poder deixar a gente fazer um negócio lá, ver o que acontece e depois, quem sabe, poder transformá-lo, né? E tudo mais. Eu acho que foi um pouco essa história, assim, sabe? Mas hoje em dia a gente quer agradar o público. Naquela época, eu não sei, mas hoje em dia a gente já quer. Acho que a gente é mais carente.

Robson: Mas e aí, como é que vocês fazem isso? Quais as mudanças que vocês modificam para agradar o público ou não tem nenhuma mudança?

Adelly: Eu acho que a gente faz umas adaptações, sim. No sentido de, por exemplo, não deixar um espetáculo tão extenso. Apesar da gente... a gente pondera as coisas, porque assim, uma das coisas que falam pra gente, por exemplo: "Cara, mas sabia que tem parafusadeira elétrica? Vocês não precisam ficar horas ali, não sei o quê". Ou então, tipo: "Mas por que é que vocês não chegam já com a estrutura montada?", sabe? Algumas pessoas falam esse tipo de coisa pra gente. E nos interessa isso. Primeiro porque o tempo de aparafusar é o tempo de outra coisa acontecer ali. Então a gente está tudo certo com esse tempo. Mas a gente também entende que é um espetáculo que você não precisa estar no começo para ver. Você pode sair para pegar uma cerveja. Não é um espetáculo para você sentar e assistir. É um espetáculo que acontece ali no meio da zona urbana. Às vezes a gente não está nessa situação, mas em geral ele é para ser assim. Mas, ainda que a gente tenha isso em mente em relação a esse trabalho, a gente entendeu que: "Cara, eu também não preciso ter 1 hora e 20 e lá no esgarçamento do esgarçamento. Vamos por aqui", sabe? A gente fez algumas adaptações nesse sentido. Mas não tantas. Eu realmente acho que ele é um espetáculo que, dentro do circo, né, se propôs a uma linguagem muito específica. E que, quando ele nasceu ali, ele foi muito uma coisa estranha. E que, aos poucos, outras coisas estranhas foram aparecendo também, e enfim, e aí aquela linguagem ali foi se tornando mais usual, sabe? Para o espectador. É isso que eu penso, assim. Porque, sei lá, a gente não mudou nenhuma música. A gente não mudou nenhuma coreografia.

Robson: Você falou que essa coisa do espetáculo, ele foi agradando mais ao público, sem necessariamente, pelo que eu entendi, né, vocês fazerem adaptações, assim. Ele foi, a maturação dele fez ele ficar mais claro para o público. Talvez eu entenda dessa forma, não sei se estou certo. E aí eu te pergunto, assim, mas existe... tipo, vocês tinham um objetivo com o espectador, com o público, quando vocês começaram a criar o espetáculo?

Adelly: A gente tinha umas vontades de proporcionar, por exemplo, esse esgarçamento do tempo. Esse lugar de simplesmente parar e ver uma coisa a ser construída, sabe? A gente tinha esse... isso era uma coisa que virou, não o objetivo quando a gente escreveu o edital, mas quando a gente estava ali criando, a gente foi... foi sendo do nosso interesse dar a ver a construção das coisas. E a gente relaciona muito com o circo, no sentido da montagem do circo, da de erguer lona, colocar mastro. E tanto que no final a gente cobre com uma lona, que não é uma coisa: "Olha, gente, estamos montando o circo". Não é. Mas na nossa história é também. Tem um texto nosso que a gente escreveu que é isso: dar a ver a construção de um castelo da mesma forma que, numa praça vazia, a gente pode ver a aparição de um circo, sabe? E depois isso fica ali como uma escultura, uma homenagem ou uma própria construção durante um tempo naquela cidade, e depois sai. Tem muito sobre a construção e a transitoriedade das construções. Então o que a gente queria primeiro foi isso: dar a ver o trabalho, a construção, erguer algo, sabe? E usufruir dela, ainda que de forma simbólica e tal.

Eu acho que isso foi se fortalecendo, por coincidência, porque em algum momento da história desse espetáculo, as pessoas começavam a ficar muito emocionadas, porque é um trabalho feito de equipe. Realmente tem um lugar de risco muito grande no Mão, porque se uma pessoa cai... a outra pessoa tem... essa coisa do circo nesse lugar do risco, construindo uma estrutura, assim. E eu acho que, nesse momento, governo Bolsonaro, as pessoas estavam muito carentes de ver pessoas juntas, construindo, construindo algo, sabe? Ele começou a pegar uma cara disso. Aí tem isso, são 3 mulheres, 3 homens, todos fazem o mesmo esforço. Então ele foi... ele foi falando por aí, assim. Mas, de início, ele tinha isso: a construção. A construção sempre foi, desde a nossa estreia, assim, o lance, sabe? E a gente sabia que tem gente que gosta de comprar pronto. Tem gente que gosta de ler manual, sabe? Assim. Então, por isso que a gente era meio desapegada nesse sentido. Vai ter gente que não vai gostar mesmo, assim, sabe? Não vai ter paciência, enfim.

Robson: Ah, é um espetáculo de circo, por quê? E é um espetáculo de circo contemporâneo, por quê?

Adelly: A gente considera um espetáculo de circo porque somos todos circenses, falamos todos a mesma linguagem circense e a gente trabalhou muito essa questão do risco, dos desequilíbrios, dentro do que a estrutura poderia proporcionar. Dentro do que a gente queria, como dramaturgicamente e esteticamente não cabia, a gente escolheu não fazer algumas coisas que a gente até treinou pra colocar, tipo, uma parada de mão lá na puta que pariu. Alguns elementos bem circenses, assim, né, vamos dizer assim, porque a gente achava que quebrava um certo fluxo que a própria estrutura propõe e que não cabia ali naquele momento. Quem sabe se a gente tivesse tido um ano de ensaio, poderia ser da gente chegar ali, né? Mas enfim, a gente optou por não ter essas figuras, esses elementos de circo. Mas ele tem um pensamento circense e ele fala muito do circo, da mão de obra do circo. Ele é meio isso, assim, a nossa história que a gente tem para a gente. E aí ele está num lugar de circo contemporâneo. Eu tenho gostado muito de uma coisa que eu tenho estudado, que é o campo expandido da arte, assim, sabe? E eu acho que esse trabalho, ele está muito nesse lugar, sabe? Então, assim, ele pode estar no circo contemporâneo, como ele pode perfeitamente estar num congresso de arquitetura, como ele pode perfeitamente estar no Palácio Capanema quando estava ocupado e em construção, sabe? Assim. Eu acho que ele pode ser chamado de circo contemporâneo, mas também pode ser chamado de dança, pode, sabe? Eu acho que ele está nesse não-lugar, assim, nesse não-pertencimento a uma coisa específica, sabe?

Robson: Mas você fala isso como uma característica dele, né? Mas que uma vez que ele é de circo, ele não seria de dança. Ou dá para ser os dois?

Adelly: Pra mim, dá.

Robson: Antes de você entrar para o circo, você tinha uma ideia do que era o circo, uma imagem do que é o circo, etc? E se tinha, essa imagem é diferente da que você tem hoje? Qual é? Como é que você vê?

Adelly: Sim, eu já tinha ido em circo e a imagem que eu tinha de circo era bem aqueles circos que a gente ia quando era criança. E eu tinha medo do palhaço. Era um lugar que eu não necessariamente me sentia tão à vontade. Eu tinha essa imagem.

Robson: E hoje?

Adelly: Essa imagem ainda existe, de uma certa forma. Essa referência. É, mas também se ampliou. Acho que desde que eu comecei a frequentar a Escola de Circo e ver outras coisas, né, e tal, eu vejo o circo de outra forma. E principalmente, eu vejo muito o circo... eu tenho muita dificuldade disso, dessa resposta que eu te dei, de colocar o circo de uma forma, sabe? Assim, não

tem uma imagem hoje em dia. Pra mim, a minha imagem de circo é corpos voando, entendeu? Sei lá. É corpo suspenso, é, sabe? E isso pode ser o homem-bomba, pode ser a trapezista, pode ser um cara subindo no coqueiro para pegar coco, sabe? Pode ser aquela japonesa da dança que faz um espetáculo inteiro com uma pena gigantesca equilibrada na cabeça, sabe? Para mim, circo está num lugar assim, de imagem de suspensão. Eu acho, tem isso para mim, sabe?

Robson: Legal. Você considera que você atingiu ou está atingindo os seus objetivos no circo? Que era aquela pergunta lá de trás, né? Tipo, qual é o seu objetivo?

Adelly: Considero no caminho.

Robson: Não, tem mais alguma coisa que queira falar acerca desse universo que a gente falou, etc., e tal?

Adelly: Não, só essa coisa mesmo do... que, mas aí isso a gente pode conversar num café outro dia, é que eu tenho muita noção do quanto é importante a gente definir o que é circo, e tudo. Tenho total a noção, principalmente por uma questão política da qual eu faço parte e luto por isso, e tal, né? Então eu acho que são... é uma faca de dois gumes, assim, que eu vivo. Porque por um lado, eu tenho muito que defender isso, sabe? Por outro, eu fico um pouco agoniada da gente ter que sempre se colocar nessas janelas, assim, porque às vezes o que a gente produz, ainda mais agora na contemporaneidade... porque eu vejo isso, assim, e agora eu estou fazendo um grupo de estudos sobre isso, e eu fiquei pensando: a gente está numa era que nada é mais nada, entendeu? Você não sai para jantar, você vai ter uma experiência num barco gastronômico que voa e que não sei quê. Então nada é mais nada nesse sentido, né? Talvez isso é uma conversa que a gente tenha que ter sem os políticos ouvirem, assim, mas eu acho que em algum momento a nossa classe circense precisa poder ser permeada, porque às vezes eu acho que a gente fica preso nisso, sabe? Assim. Entendes o que eu falo?

Robson: Sim. Muito obrigado por esta conversa e por essa entrevista. Vou fechar a gravação.