

PIMENTA, Daniele. **Considerações sobre como tratar de circo com os novos pesquisadores.** São Paulo: UNESP. FAINC/Santo André; professora de graduação e coordenadora de pós-graduação. Atriz e diretora musical.

RESUMO

O presente trabalho expõe reflexões surgidas ao longo do último semestre de convivência com novos pesquisadores, ao ministrar uma disciplina sobre Circo-Teatro na pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP. Diante das experiências apresentadas e das discussões desenvolvidas, tornou-se evidente que há muitas diferenças na percepção desses pós-graduandos sobre conceitos básicos do circo e do circo-teatro, dependendo de suas experiências pessoais e escolas de origem. Essas diferenças, que vão do total desconhecimento teórico e grande carga de experiência prática a um referencial histórico consistente desvinculado de vivência artística, definem o grau de consciência com que desenvolvem e analisam técnica e esteticamente seus trabalhos. Um dos aspectos mais discutidos foi a percepção inicial de muitos deles de que o termo *circo-teatro* indicaria uma linguagem híbrida de técnicas teatrais e circenses, em analogia direta com o termo *dança-teatro*, desconsiderando os conceitos estéticos e estruturais do Circo-Teatro propriamente dito e adotando o termo como definição para a abordagem corporal e dramática de determinadas criações contemporâneas. Essa discussão se repete em alguns encontros e bancas, ao se analisar obras híbridas de difícil classificação, e merece aprofundamento e difusão.

PALAVRAS-CHAVE: circo; circo-teatro; cena contemporânea; corpo; dramaturgia.

RÉSUMÉ

Cet article présente des réflexions q'ont émergé du contact avec des nouveaux enquêteurs pendant un cours dans l'Art Institute de UNESP. Compte tenu des expériences présentées et des discussions élaborées, il est devenu évident qu'il ya beaucoup de différences dans la perception des étudiants sur les concepts de base du cirque et le cirque-théâtre, en fonction de leurs expériences personnelles et leurs écoles. Ces différences définissent le degré de conscience qui se développent et analysent leur travail technique et esthétique. Une des questions les plus débattues est la perception initiale que le terme *cirque-théâtre* semble indiquer une langage hybride de techniques de théâtre et de cirque, en analogie directe avec le terme *danse-théâtre*, sans considérer des concepts esthétiques et structurels du Cirque-Théâtre correctement dit et l'adoption du terme une définition pour le corps et l'approche dramaturgique de certaines créations contemporaines. Cette discussion est répétée lors de l'analyse hybride fonctionne difficile à classer, et mérite la poursuite du développement et de la diffusion.

MOTS-CLÉS: cirque; cirque-théâtre; scène contemporaine; corps; dramaturgie.

A cena contemporânea tem se desenvolvido a partir de expedientes como a intertextualidade e a multilinguagem, resultando em manifestações artísticas híbridas que demandam do artista o investimento em uma formação ampla e constante.

Desde o surgimento das escolas de circo nos anos 1980, as habilidades circenses têm feito parte da formação de muitos artistas cênicos em várias partes do Brasil. A difusão da possibilidade de aprendizado por não circenses, bem como a fixação de circenses em muitas cidades, resultaram na abertura de um novo mercado de trabalho, com a oferta de oficinas de circo por entidades privadas e, mais amplamente, por órgãos públicos de educação e cultura em um número crescente de cidades. Como consequência, as habilidades circenses têm feito parte das possibilidades de formação do repertório de artistas da cena nas últimas décadas.

Como influências importantes nesse processo de difusão do circo entre artistas de teatro destacam-se Carlos Alberto Soffredini, que se dedicou à pesquisa de campo sobre a atuação em circo-teatro em circos de São Paulo, em meados da década de 1970, com o Grupo Mambembe, e Cacá Rosset, que travou parceria com José Wilson, da Escola de Circo Picadeiro, para as célebres montagens de *Ubu – Pholias Phísicas, Pataphísicas e Musicaes* (1985) e *Sonhos de uma Noite de Verão* (1992).

Com Soffredini ampliaram-se as perspectivas sobre expedientes do teatro popular entre os jovens artistas e pesquisadores, como a triangulação, objeto de análise de seu artigo *De um Trabalhador sobre seu Trabalho* (1980), recorrente referência em trabalhos acadêmicos sobre circo e sobre teatro popular.

Já o Teatro do Ornitorrinco, dirigido por Rosset, abriu portas para a inserção de habilidades circenses, como malabares, acrobacias e números aéreos, em espetáculos teatrais.

Desse período para cá também tem havido um significativo movimento de formação de palhaços, que se desdobra em diferentes formas de ação cênica, pedagógica e social, a partir, inicialmente da influência de Francesco Zigrino, que ministrou várias oficinas no Brasil a partir dos anos 1980, além de Philippe Goulier, cuja escola, na França, foi frequentada por artistas brasileiros e cujo método tem influências sobre o trabalho de profissionais que se dedicam à formação de palhaços.

Assim, ao longo dos últimos anos temos acompanhado o surgimento e o amadurecimento de coletivos artísticos apoiados nas habilidades circenses para a construção de sua poética cênica, de forma prioritária ou como complemento às linguagens do teatro e da dança.

Entretanto, a formação prática tem sido, muito frequentemente, desvinculada de fundamentos teóricos, sobretudo para os artistas cuja formação circense se deu por meio de seguidas oficinas independentes, com enfoque nas diferentes habilidades e não nos conceitos mais amplos sobre a arte circense e sua história.

Termos como *Novo Circo* e *Circo Contemporâneo* costumam acompanhar a descrição de espetáculos circenses apoiados em um tratamento dramatúrgico de sua composição geral, ou seja, em uma organização dos números de forma a construir uma narrativa.

Outros trabalhos são, atualmente, chamados de *Circo-Teatro*, como indicativo de espetáculos teatrais que incluem habilidades circenses na construção de suas cenas. Porém, há equívocos conceituais e históricos que dificultam uma abordagem clara na produção de análises dos novos trabalhos e sua inserção em um universo tão amplo como é o do circo.

O espetáculo circense sempre foi híbrido, aberto à presença de diferentes linguagens artísticas e às novas tecnologias de cada época, não se limitando às atualmente consideradas como habilidades clássicas de picadeiro do chamado circo de variedades, as quais supostamente configurariam um modelo de espetáculo puramente circense.

Esse modelo de espetáculo é uma das muitas possibilidades de organização do espetáculo circense, mas, por ter sido o modelo mais difundido a partir da década de 1980, é, hoje, frequentemente tomado como “tradicional”.

Porém, termos como *tradicional*, *novo* ou *contemporâneo* são difíceis de serem aplicados ao circo, aliás, desnecessários, se considerarmos as transformações ocorridas ao longo da evolução do espetáculo circense. Como aponto em minha tese, o novo é tradição no circo, e a adoção de múltiplas linguagens e tecnologias coloca o espetáculo circense sempre em sintonia com as tendências artísticas contemporâneas.

Para nos centrarmos na história do circo no Brasil, a teatralidade - ressaltada no tratamento dramatúrgico dos espetáculos do dito *novo circo* - caracterizava as grandes pantomimas circenses do século XIX, como as pantomimas equestres ou as pantomimas aquáticas, trazidas por companhias circenses estrangeiras cujas encenações ocupavam palco e, muitas vezes, a plateia dos grandes teatros, com encenações grandiosas concebidas a partir do encadeamento das habilidades circenses em uma estrutura narrativa.

Da mesma forma, na transição entre os séculos XIX e XX, o circo foi espaço de difusão de diferentes linguagens artísticas, com a presença de músicos, cantores, atores e dançarinos compartilhando o espetáculo circense com as demais atrações de habilidades corporais e cômicas. No mesmo período, para exemplificar a receptividade circense à novas tecnologias, vários circos incorporaram o cinematógrafo em seus espetáculos.

Assim, pode-se perceber que as possibilidades dramatúrgicas do espetáculo circense são amplas e que, em cada formato que se queira analisar, há ainda a perspectiva de uma abordagem por segmentos internos do espetáculo, ou seja, pode-se analisar:

a dramaturgia do espetáculo como um todo – se narrativo, com números interligados pela ação dramática; se de variedades independentes, organizadas pela alternância de especialidades (aéreos, de solo, cômicos, com animais etc) e por grau de dificuldade; ou se de variedades abarcadas por um tema geral, identificado por cenografia e figurinos, mas sem necessariamente desenvolver uma narrativa;

a dramaturgia de cada número – a sequência por ordem de dificuldade de cada ação; o jogo entre os artistas da trupe; a relação com a plateia; simulação de erro ou fracasso para retomar com sucesso; uso de humor ou de tensão na dinâmica do número;

a dramaturgia cômica dos palhaços – entradas, reprises, combinados, comédias de picadeiro, excêntricos musicais;

a dramaturgia teatral do circo-teatro – dramas, melodramas, comédias, revistas, operetas, altas comédias, drama sertanejo;

a estrutura do espetáculo e sua relação com o espaço – se em lona, pavilhão, ginásio de esportes, teatro ou rua;

a estrutura do espetáculo em relação às matrizes básicas – se de variedades ou circo-teatro.

No caso do circo-teatro, é preciso destacar que o termo surge e difunde-se entre os circenses, no início do século XX, em função da organização de uma estrutura física específica, constituída pela presença do picadeiro e de um palco sob a mesma lona, para a divisão do espetáculo em duas partes, possibilitando a apresentação tanto das variedades circenses, na primeira parte, no picadeiro, quanto, na segunda parte, um espetáculo teatral completo, no palco.

Essa divisão é muito clara para os circenses que viveram o período áureo do circo-teatro no Brasil, assim como é clara a definição de *teatro* no circo: uma peça encenada a partir de um texto. Entretanto, esse conceito é desconhecido por grande parte dos jovens artistas que hoje transitam entre as linguagens do circo, do teatro e da dança.

Recentemente, ao ministrar uma disciplina desenvolvida na pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP, o choque com o desconhecimento generalizado da história do circo e de seus conceitos, em uma turma de artistas pesquisadores formados em universidades públicas, levou-me a refletir com maior preocupação sobre a necessidade de ampliar a difusão dos conhecimentos sobre circo nas universidades.

Apesar de mostrarem-se capacitados para a abordagem crítica de leituras e de participarem ativa e produtivamente das discussões, a maioria dos alunos trazia conceitos equivocados sobre circo, tanto em aspectos teóricos quanto na definição de suas práticas artísticas. Com exceção dos graduados na própria UNESP, os demais alunos relataram a total ausência de qualquer menção ao circo nos programas de seus cursos de graduação, ou seja, são artistas e pesquisadores em busca da integração entre a formação acadêmica e a formação prática circense obtida fora das universidades.

O principal equívoco era o de definir a linguagem de seus espetáculos como *circo-teatro*, sem conhecerem a definição, a história e as características do circo-teatro brasileiro.

Entre os espetáculos que classificavam como circo-teatro estavam tanto os que mesclam as linguagens do teatro, do circo e da dança na construção de uma dramaturgia estruturada em expedientes do teatro contemporâneo, quanto espetáculos de teatro popular, sobretudo de rua, cuja narrativa adota o universo circense como tema, com palhaços como personagens ou que pautam suas cenas pela demonstração das habilidades circenses aprendidas em escolas de circo e oficinas.

A conclusão a que cheguei, nas discussões com esses jovens pesquisadores, é o que o termo *circo-teatro* foi adotado por eles para classificar seus trabalhos em analogia ao termo *dança-teatro*, ou seja, para definir uma linguagem cênica híbrida, resultante da fusão de duas linguagens matriciais.

O estudo sobre o circo-teatro esclareceu equívocos para essa turma específica, mas a necessidade de ampliação da difusão de conhecimentos históricos e conhecimentos sobre o circo em nossas universidades é muito grande.

Não há justificativa para que um fenômeno como o circo brasileiro não componha as grades curriculares das escolas de artes cênicas desde a graduação, pois, em nosso país, o circo foi, historicamente, o meio mais democrático de difusão artística, não só no sentido de acolhimento de todas as classes sociais em sua plateia e de abertura de suas cortinas para artistas de diversas linguagens, mas, sobretudo, pelo arrojo empreendedor dos circenses que não mediram esforços para circular por todo o nosso gigante território em carroças, trens, barcos e caminhões ao longo do século passado, alcançando regiões consideradas de acesso impossível para as companhias artísticas dos grandes centros.

O circo, após seguidas crises que o colocaram em uma difícil situação no Brasil, tem dado sinais de revitalização e, além de ações de políticas públicas para o setor, um dos indícios dessa mudança é o interesse crescente dos jovens artistas e pesquisadores pelo circo. Cabe à universidade, como espaço de reflexão e fomento à pesquisa, enxergar a importância do circo para a nossa cultura e as nossas artes cênicas.

BIBLIOGRAFIA:

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações.** Tese (doutorado em Artes). Campinas: IA/UNICAMP, 2009.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX.** Dissertação (mestrado em história). Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996.

_____. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense – Benjamim de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX.** Tese (doutorado em história). Campinas: IFCH/UNICAMP, 2003.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. De um trabalhador sobre seu trabalho. São Paulo: **Revista Teatro** Ano1, no. 0, 1980