

ato!

Sesc

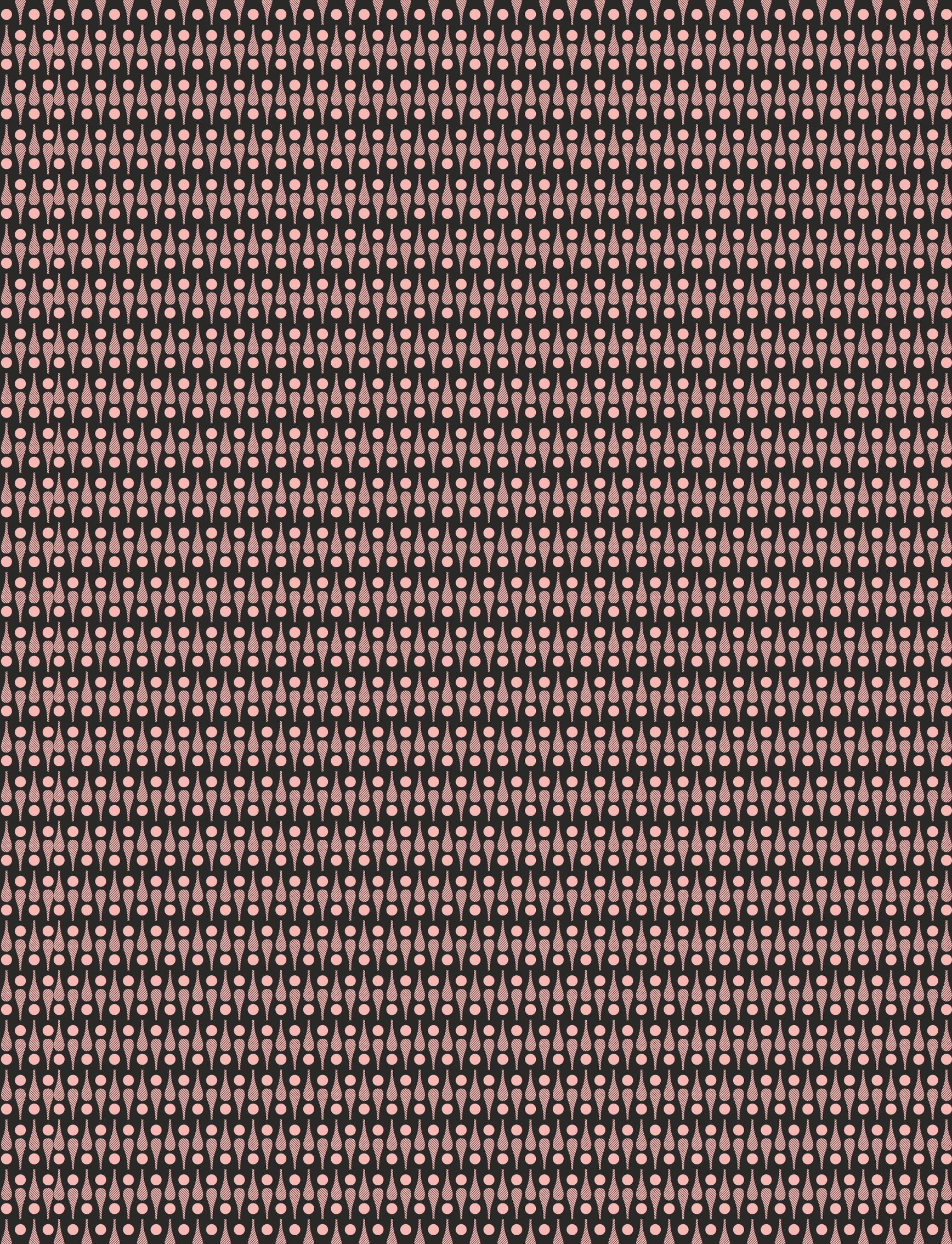
2
0
2
3

REVISTA
ITINERANTE
CIRCO

NESTA EDIÇÃO

LIA MOTTA E RICARDO PUCETTI
KARLA CONCÁ, MARIANA GABRIEL E RAFAELA AZEVEDO
LUCIANE PRESTES, LOLITA GOLDSCHMIDT, RAQUEL GUERRA, ODELTA SIMONETTI,
PATI DE LA ROCHA, KALISY CABEDA E MARIANA ABREU
ANA FUCHS
RAPHAEL VIANNA
DANI HOOVER, ANGELO MARCIO LEAL E LARA SALLES
WILLIAMS SANTANA
PALHAÇO CHACOVACHI
DANIELE PIMENTA
SANDRA SILVA NUNES





ato!
Sesc



2

0

2

3

REVISTA
ITINERANTE
CIRCO



DIRETORIA

Luiz Carlos Bohn
Presidente do Sistema Fecomércio-RS/Sesc/Senac

Sandra Regina Casarotto Lindorfer
Diretora Regional Sesc/RS

Silvio Alves Bento
Gerente de Cultura Sesc/RS

Jane Schoninger
Coordenadora de Artes Cênicas e Visuais Sesc/RS

FALE CONOSCO

-  51 3375.7000
-  faleconosco@sesc-rs.com.br
-  sescrs
-  Sesc_RS
-  SescRS
-  sescrs

Execução editorial



www.publicato.com.br
51 3013.1330 POA/RS

Coordenação e Atendimento
Andréa Peccine da Costa

Direção Editorial e de Arte
Vitor André Rolim de Mesquita

Edição e Reportagem
Lu Thomé (MTb nº 9.056)
Jornalista e editora

A cultura se movimenta

A importância da arte na vida das pessoas é algo evidente, está em todo lugar e faz parte da nossa própria trajetória. Estimula a expressão das nossas opiniões, torna possível a criação de novos laços sociais, desenvolve potencialidades criativas individuais, permite o conhecimento sobre outras culturas, instiga a nos reconhecermos e contribui para o aumento da sensação de bem-estar.

A revista itinerante Ato Sesc! #Circo traz ensaios, reflexões, entrevistas e registro de realizações significativas na linguagem do circo no Brasil. Complementa-se como um desdobramento da programação do 8º Sesc Circo no RS – na cidade de Camaquã, além de ser uma fonte permanente de pesquisa para artistas, estudantes e interessados na área.

Nesta edição, será possível conferir o pensamento de importantes profissionais sobre dramaturgia, curadoria, políticas de fomento, palhaçaria feminina, relatos e entrevistas com artistas e pesquisadores que compartilham suas experiências através das suas atuações na academia, nos coletivos artísticos e na realização de festivais e mostras que se tornam referências.

O acesso aos conteúdos como esses disponibilizados na publicação é uma das premissas de atuação no Programa Cultura, possibilitando o alcance de um maior número de pessoas ao conhecimento dos assuntos que estão sendo investigados na atualidade, aproximando histórias e desvendando diferentes contextos que promovem a construção cultural do nosso Brasil.

Foto de capa
As Marias da Graça

© Getúlio Ribeiro



O SescRS, consciente das questões ambientais e sociais, utiliza papéis com certificado FSC™ para a impressão desta publicação.

ato!

Respeitável, público! O circo está aberto ao debate! A ideia desta edição da Ato! é fazer rir e refletir. Muitas questões, especialmente relacionadas a temas de gênero, racismo e inclusão, invadiram o picadeiro. Neste conjunto de textos e entrevistas, o Sesc quer apontar a consolidação de um novo movimento do circo no Brasil e ampliar a participação de todos. Venha com o seu riso e a sua alegria pensar com a gente.

página 06

A caminhada inicia com os passos do palhaço sagrado. Os atores e palhaços **Lia Motta** e **Ricardo Puccetti** falam sobre o Hotxuá, o sacerdote da tribo indígena Krahô, localizada no norte do Tocantins. Eles mostram o papel social do riso e como a comunidade inteira vive no entorno e na expectativa da alegria.

página 10

O riso é feminino. As palhaças **Karla Concá**, **Mariana Gabriel** e **Rafaela Azevedo** apontam a força da palhaçaria feminina como um espaço de conquista, de inovação e de debates de tema sensíveis e importantes como maternidade, feminismo e valorização da cultura negra.

página 16

Elas mostram a graça da palhaça. Neste conjunto especial de depoimentos, as palhaças gaúchas **Luciane Prestes**, **Lolita Goldschmidt**, **Raquel Guerra**, **Odelta Simonetti**, **Pati de La Rocha**, **Kalisy Cabeda** e **Mariana Abreu** mostram como o movimento da palhaçaria feminina é recente, além de ser coletivo, múltiplo e instigante. A atriz e palhaça **Ana Fuchs** apresenta artigo sobre o movimento de resistência da palhaçaria e como ela pode inverter a história universal, que é narrada numa perspectiva masculina, branca, heteronormativa, cis, classe média e eurocentrada.

página 22

página 24

O artista, pesquisador, educador, curador e gestor cultural **Raphael Vianna** escreve sobre as contribuições do Sesc para a área do circo, mostrando iniciativas e estratégias de programação circense em diferentes momentos, contextos e geografias brasileiras. Fazer a gestão de um festival de circo envolve não apenas paixão e dedicação, como um olhar atento para fomento, curadoria, formação e legado.

página 32

Os responsáveis por três importantes festivais no Brasil – **Dani Hoover**, **Angelo Marcio Leal** e **Lara Salles** – explicam as particularidades e contribuições dos festivais de circo em Olinda, Fortaleza e Florianópolis. O historiador e especialista em gestão cultural **Williams Santana** traz artigo sobre as principais políticas culturais para a área do circo, que historicamente se viabilizava no comércio e que agora conta com uma relação estruturada com o poder público.

página 34

página 37

Entusiasta, libertário e irônico, **Fernando Cavarozzi** é o palhaço Chacovachi. Nesta entrevista, ele fala sobre o início da carreira, como é a performance que pega o público desprevenido e a palhaçaria não tradicional.

página 42

A professora, atriz e palhaça **Daniele Pimenta** reflete sobre a abertura às inovações, o arrojo empreendedor e o desejo de agradar ao público – que são os elementos que fazem com que a renovação faça parte da tradição circense. A arte-educadora, atriz e produtora cultural **Sandra Silva Nunes** aponta a cuidadoria – pautada na empatia e na receptividade – como um dos possíveis caminhos para a construção de políticas culturais efetivas para as artes circenses.

página 44



Retorno à humanidade

por Lu Thomé

Hoje tem marmelada?

Hoje tem palhaçada?

Tem, sim!

Quando pensamos em palhaçaria, diferentes palhaços e palhaços icônicos vêm à lembrança. Mas a nossa identidade brasileira aponta que podemos começar esta história bem antes do século 20. Antes mesmo de existir um palco ou uma lona erguida em forma de circo, existia o riso e, é claro, existia aquele que provocava o sorriso, a risada ou a gargalhada.



Instagram de Lia Motta



Muitos povos originários já conheciam a importância do riso e, entre eles, estava a figura do “fazedor de riso”. Para os nativos dos Estados Unidos e do Canadá, o nome deste palhaço – antes de ser “palhaço” a palavra que o denominaria – era Keyoka. Ele era um xamã que curava através da brincadeira. No Brasil, a tribo indígena Krahô, localizada no norte do Tocantins, tem o Hotxuá. E uma particularidade o destaca neste cenário: ele usava e ainda usa a alegria como uma função social.

O nome se pronuncia “Rot-chu-á”, e ele é um sacerdote ou sacerdotisa cuja escolha ocorre no nascimento. Recebe a missão, os treinamentos e se aprofunda nos saberes milenares. O palhaço sagrado faz rir, mas não só isso. Ele é responsável pela autoestima, pelo bem-estar, pelo equilíbrio e pela subsistência da tribo. É o riso que conduz o caminhar dos Krahô com leveza, simplicidade e empatia.

Para os moradores distantes desta porção do Brasil, basta dar um “play” para entrar em contato com esta cultura. É contagiante e uma lição simples e valiosa. Lançado em 2011, o documentário *Hotxuá* marcou a estreia na direção da atriz Letícia Sabatella e do artista plástico e cenógrafo Gringo Cardia e acompanha o cotidiano dos Krahô.

Um dos destaques da produção audiovisual é o encontro do Hotxuá Ismael Apract Krahô com o ator, palhaço e diretor artístico do Lume Teatro, Ricardo Puccetti. Parece o encontro de dois mundos em que, em vez do estranhamento, há o reconhecimento natural e uma sintonia que transmite humanidade. “O que foi chocante para mim é que eles são o centro da comunidade. O xamã do riso é o que tem o poder dentro de uma comunidade Krahô. Decide quando vão pescar e tem um poder de juiz se existe algum conflito. Ver isso



como parte do dia a dia, e não no contexto do espetáculo, foi muito forte. Reforçou, em mim, o privilégio e a responsabilidade de ser um palhaço”, ressalta Puccetti.

A comunidade reconhece o livre brincar e faz dele o elemento-base da sua sociedade. São os Hotxuás que descontraiem, que instigam as crianças, que pacificam os conflitos na tribo e que orientam a plantação e a colheita de raízes, conhecimento obtido através da figura mítica Caxekwyj, uma mulher-estrela que caiu no planeta e ensinou para o povo todo o conhecimento sobre as plantas agrícolas, como milho e batata-doce.

Todos os anos, eles celebram a Festa da Batata, período que marca a mudan-

ça da estação das chuvas para a seca, e também celebra a fertilidade da tribo e outros ritos de passagem, como a oficialização dos casamentos entre os nativos. Os Krahô são conhecidos como “os senhores do cerrado”. E sua ligação com a terra é muito forte: ela também está no rosto e nas vestes do palhaço.

O Hotxuá surge coberto de folhas e galhos. E sua maquiagem é feita com tinturas extraídas do urucum (vermelho), do jenipapo (preto) e do pó de giz (branco). E, ao olhar para a figura que constrói o seu humor com gestos e silêncios, é possível sentir o carinho e o acolhimento. O riso é coletivo e a tribo do Hotxuá está sempre com um sorriso no rosto, apesar dos problemas e das preocupações que os cercam.





“Dentro da visão de palhaçaria, o palhaço, este ser arquetípico, não é apenas ligado a uma tradição única. Ele não tem apenas uma função de entretenimento. A comicidade é diversa, os tipos de risos são diversos.

Esta figura arquetípica é um provocador de emoções, de novas possibilidades de ver o mundo, de outro ângulo de se ver as relações”.

Ele vem para descristalizar os nossos olhares. A figura do palhaço provoca não só o riso, mas um respeito. Porque é uma figura que tudo pode”, diz Puccetti.

Três crenças são primordiais na cultura dos Krahô: a harmonia da natureza, a força das plantas e a celebração da vida. E isso se manifesta no fazer rir dos Hotxuás. “Nós palhaços da nossa cultura temos que construir um corpo que brinca, que está treinado. Um corpo-mente. Que tem que reagir, não filtrar tanto. Existem mil treinamentos. Palhaço de circo passa pelas coisas do circo, nós do teatro fazemos de tudo. Construir esta corporeidade que brinca. A corporeidade dos Hotxuás vem da imitação da corporeidade das plantas. Foi isso que veio da índia estrela. Que ensinou as posturas, ensinou o movimento. E dá uma coisa muito teatral, porque ela é extra cotidiana, é construída e causa estranhamento”, explica Puccetti.



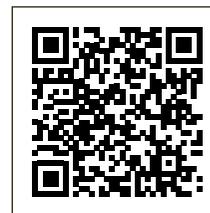
Lia Motta é a palhaça Marmotta e uma das organizadoras do *Festival Mostra Tua Graça, Palhaça!*, que ocorreu em Porto Alegre nos anos 2016 e 2107. Atualmente ela mora na Chapada dos Veadeiros e está próxima da cultura dos Krahô. No seu primeiro ano por lá, visitou a Aldeia Multiétnica, lugar a 37 quilômetros de Alto Paraíso e que abriga, anualmente numa festa, cerca de nove etnias indígenas. “Passei o dia na aldeia, andando em volta da casa dos Krahô e não conseguia falar com as pessoas. Não tinha coragem de falar com as pessoas. Só ficava andando para ver se eu enxergava o Ismael e não enxerguei o Ismael”, afirma. O encontro de fato aconteceu apenas no dia seguinte, na última ida à aldeia, pouco antes de embarcar num ônibus para viajar. “Lembro que eu o vi andando no meio da aldeia. Eu enxerguei e o meu coração quase explodiu. Levantei de onde eu estava e fui na direção dele. Parei na frente dele e falei: ‘Ismael, eu vim aqui só pra te encontrar’. E aí é que tudo começou”, conta Lia.

O contato da palhaça Marmotta com os Krahô é frequente. Depois de se encontrar em festivais pelo Brasil, Lia reencontra os Hotxuás na Aldeia Multiétnica. Cortou o cabelo para se inserir – algo que os Krahô acharam muito engraçado e desnecessário –, aprendeu com eles e faz graça com eles. “Na

aldeia, eu já senti que era muito na liberdade, no livre brincar. Eu não tinha roteiro. Fui com a palhaça pronta para brincar. Em cada uma das casas, em cada uma das etnias, a relação se estabelecia por um caminho completamente diferente”, afirma. Única mulher a fazer uma oficina com os Krahô, ela se sentiu acolhida. “Eu senti que eles realmente me abraçaram, como parte do grupo. Foi muito legal e muito intenso. Porque a brincadeira nesse formato aconteceu em volta da fogueira. Tinha um jogo que se estabelecia ali”, sinaliza.

Lia ainda não foi visitar a Aldeia Manoel Alves de Melo, a casa dos Krahô no Tocantins. Mas, a cada ano na Chapada, reencontra o Hotxuá Ismael como se reencontrasse a família. E palhaçar com eles ressignificou a própria atuação da artista. “Agora eu faço parte da família. A família do Apract. Na verdade, ele me acolheu, digamos assim. Eu sou do núcleo familiar da Carmelita, que é filha dele, porque virei madrinha de uma das netas dele. Eu batizo ela e ela me batiza, e ganhei o nome dela também. É uma relação de muito bonita”, declara Lia.

O humor dos Hotxuás expressa uma liberdade sem censura, uma brincadeira leve e uma safadeza engraçada. Em tempos de velocidade e ansiedade, esta é uma lição que podemos aprender com eles. Rir. Apenas rir. E rir sempre.



Artigo *O Riso dos Hotxuás*, de Ricardo Puccetti



Íntegra do documentário *Hotxuá, 2011*



Incentivo e fortalecimento para as mulheres palhaças

por Lu Thomé

Mais do que uma referência incontestável no Brasil, Karla Concá é uma inspiração para a palhaçaria feminina. Uma das cofundadoras do *As Marias da Graça*, ela faz rir e faz refletir. O grupo foi criado em 1991, no Rio de Janeiro, a partir de uma oficina de clown. E, desde 2003, consolidou a sua missão de valorizar a arte da mulher palhaça dentro da visão do feminino. Atualmente *As Marias da Graça* são Ana Borges, Geni Viégas, Karla Concá, Samantha Anciães e Vera Lucia Ribeiro e, além de ministrarem oficinas e dirigirem espetáculos e números individuais, estão em contato com mulheres que querem compreender o seu lugar no mundo, e lidar com situações impostas pelo patriarcado e pela violência. Se a palhaçaria feminina tivesse uma madrinha no país, ela seria Karla Concá. Nesta entrevista, ela fala sobre os desafios do humor feito por mulheres, as infinitas possibilidades de comicidade e como foi ter aberto as portas do mercado (e seguir abrindo) para muitas outras artistas.





Site *As Marias da Graça*

As Marias da Graça é o primeiro grupo de mulheres palhaças no Brasil. Conte um pouco sobre a motivação do grupo e a sua vivência como palhaça?

O grupo saiu de uma oficina. Nós éramos uma maioria de mulheres. E tinha um homem que, no dia seguinte, desistiu e não foi mais. O que para gente foi ótimo porque ficaram só as mulheres e viramos *as Marias da Graça*. Estar fazendo aquele trabalho de palhaçaria foi tão libertador que queríamos continuar. Perguntamos ao professor o que poderíamos fazer. E ele falou: “Vamos pra rua, vamos testar as palhaças de vocês”. A gente começou a sair como palhaça em todos os domingos. Éramos um grupo grande de mulheres e, se formos pensar, há 32 anos não existiam palhaças, mulheres não podiam ser palhaças. Então a gente chamava muita atenção na rua. As pessoas falavam: “Olha o palhaço”. E a gente dizia: “PALHAÇA. Olha só, nós estamos de saia, nós estamos de batom, nós estamos de maquiagem, né?” Fomos mudando esse lugar urbano de se ver palhaços homens. As pessoas estavam começando a ver palhaças mulheres e, entre elas, duas mulheres grávidas. Imagina a revolução que foi isso. Acho que a gente foi muito à frente do nosso tempo. Nós realmente fomos revolucionárias, porque nós éramos sete mulheres falando do seu lugar como mulher. Estávamos entrando num campo já feminista, mas sem a consciência do feminismo. Nós só queríamos existir enquanto mulheres e, a partir do momento que você não pode existir como mulher,



acaba entrando num lugar e continua. Você não pode, mas continua, e acaba interferindo, entrando. O que a gente estava fazendo era entrar nesse campo onde as pessoas estavam acostumadas a verem palhaços homens. Lembro que as primeiras frases que nos disseram, logicamente vindas de um homem, foram: “Por que vocês não tiram esses narizes? Vocês são tão bonitinhas”. Na época eu não entendi e, graças às Deusas, nós não entendemos. Porque nós mulheres não podemos ouvir as coisas que falam porque, se ficarmos ouvindo tudo o que falam, a gente não anda. E não demos atenção às frases. Não ligamos. Queríamos muito fazer o que estávamos fazendo, fomos seguindo nessa trajetória. Quanto a mim, sempre digo que, se eu não fosse palhaça, não me suportaria. Acho que a palhaçaria realmente foi um divisor de águas na minha vida. Comecei muito cedo, com 23 anos e já entendi. Hoje tenho 55 anos e a palhaçaria é a minha filosofia de vida, é a minha religião. É onde realmente eu olho e consigo rir de mim mesma, e isso

acaba sendo uma cura. Acaba sendo um lugar onde eu possa ser eu mesma. É o que eu falo muito em sala de aula: vai no seu álbum de família e vê sua a foto de criança que você mais gosta. Lá você observa o seu olhar, o seu sorriso e a sua pose. A sua palhaça está lá. É naquele lugar que você ainda não colocou nenhuma máscara para a sociedade. Acho que a palhaçaria faz isso: faz a gente retornar àquele lugar que sempre foi nosso. E ali é onde a gente escondeu muitas coisas, principalmente nós mulheres, para sermos aceitas nesta sociedade tão patriarcal que a gente vive.

Você e *As Marias da Graça* são consideradas como uma referência para a palhaçaria feminina. O que as palhaças brasileiras já conquistaram?

As Marias foram as pioneiras, e a gente veio muito com a nossa característica, porque cada uma tinha uma personalidade muito forte. Isso também entrou nesse lugar de mexer com a tradição. Porque a tradição dizia que existe Branco, Augusto e um contra Augusto. Assim as pessoas falavam. E, de repente, nós éramos sete. O que são sete pessoas? O que são sete mulheres palhaças? Onde enquadramos a gente? Eu lembro que quando íamos fazer a divulgação dos nossos espetáculos, os jornalistas faziam muito essas perguntas. “Mas eu encaixo vocês onde? Vocês são híbridas! Vocês são fronteiriças!” Eu não entendia nada disso. Eu falava: gente, o que é isso ser híbrida, ser fronteira? Hoje tenho total consciência que a gente realmente entrou nesse espaço. E as pessoas realmente não sabiam o que a gente era, porque não estavam acostumadas a verem aquilo. Às vezes, as pessoas que não estão acostumadas a verem acham que não existe. Hoje eu entendo esse lugar. Lembro da



primeira crítica que a gente ganhou, que eu acho maravilhosa. Uma crítica do nosso espetáculo, escrita pela Lucia Cerrone, uma jornalista. E um pedaço da crítica é assim: “Como os Croquetes diziam, nós não somos homens, nós não somos mulheres, nós somos gente igual a vocês. *As Marias da Graça*, essas pin-ups circenses, inauguram uma nova linguagem”. Isso foi em 1994. Realmente a gente estava inaugurando um novo lugar. Estávamos abrindo portas para essas palhaças que chegavam.

Como você pode resumir o trabalho do grupo e, especialmente, o enfoque social que começou no início dos anos 2000?

Dentro do grupo, continuei a minha pesquisa, porque, em 2000, saíram duas palhaças fortes que eram cofundadoras com a gente. Então tivemos aquela crise. E, agora, o que acontece? O grupo acaba? O grupo não acaba? Entendemos quem eram as *Marias da Graça*. Fomos procurar ajuda de uma ONG chamada FASE e a Cleia Silveira era dessa ONG e trabalhava com projetos, com grupos populares e sociais. Eu não me via nem como popular, nem como social. Não entendi por que essa ONG aceitou fazer o trabalho com a gente, um trabalho de reconhecimento. Quando falei isso para a Cleia, ela respondeu: “Como vocês não são sociais? Quantas palhaças existiam em 1991? Quantas palhaças existem agora em 2001?” E nós éramos muitas. E ela concluiu: isso é ser social. “As Marias da Graça possibilitaram outras mulheres de serem palhaças também, vocês abriram portas, vocês fizeram histórias, vocês trilham caminhos, isso é ser social.” E eu falei: nossa, mas a gente fez tudo isso? Quer dizer, não tínhamos a menor consciência do que a gente tinha feito. Isso é ser feminista, né? Hoje, por exemplo, o grupo se coloca como uma

palhaçaria feminista. A partir de 2000, o nosso foco no grupo foram ações para mulheres. Somos um ponto de cultura aqui no Rio de Janeiro, onde dou oficina para mulheres vítimas de violência doméstica. Nós criamos o *Esse Monte de Mulher Palhaça*, um festival de comidades femininas justamente por isso. Porque os festivais mistos nunca chamavam as mulheres, ou quando tinha uma mulher, qualquer outra já não estava, porque já tinha uma. Era cota, sabe? As mulheres nunca eram colocadas num horário nobre, sempre estavam à noite ou meia-noite num cabaré. Nunca éramos protagonistas. A programação nunca tinha uma equidade de gênero. Em vez de reclamar, inventamos um festival. *Esse Monte de Palhaça* foi o primeiro festival só de mulheres. Hoje em dia nós somos 18 festivais no Brasil. Muito mais do que na Europa. Só eu já criei três cabarés de palhaças: em Garibaldi, Florianópolis e Porto Alegre. Um movimento que está crescendo. Já perdi a conta, mas acho que já dirigi uns 30 espetáculos de mulheres palhaças. E não tenho dúvida de que as *Marias* abriram e fortaleceram esta portinha. Porque o meu trabalho individual é jus-



tamente esse: fortalecer as mulheres palhaças. Faço muitas coisas gratuitas ou com um preço acessível, dou bolsa nas minhas oficinas. Foi onde eu encontrei a possibilidade de ajudar essas mulheres na palhaçaria. Porque muitas não têm condições financeiras de estar fazendo ou dirigindo o seu espetáculo ou seu número. Ou você tem esse olhar de fortalecimento e começa a dar possibilidade e acesso dessas mulheres se fortalecerem, ou então não sairíamos do lugar. Este é meu entendimento. Comecei a criar possibilidades das mulheres terem os seus trabalhos para poderem entrar no mercado. Esta é a minha função enquanto palhaça e criadora de festivais. As mesas que a gente propõe, a revista que publicamos e o livro que editamos. Tudo isso vem de lá. Muitas coisas que acontecem por conta do *Esse Monte de Mulher palhaça*, porque essa é a nossa missão. E é o único festival em que não se assiste nada de ninguém. A gente convida e esta é a nossa curadoria. Por quê? Porque não estamos está aqui para julgar o trabalho de ninguém. Porque muitas vezes é a mulher do interior que não tem condições de estar em São Paulo ou no Rio de Janeiro, mas ela precisa estar no festival. A gente viabiliza a vinda dessa palhaça. E com isso eu já coloquei muitas mulheres nesta atuação.

Quais os desafios que ainda existem nesta área da palhaçaria feminina?

Um dos grandes desafios é o financeiro, fazer com que você ganhe dinheiro da sua profissão. Mas este também é um desafio financeiro da arte em geral. E aí, é claro, que afeta principalmente a gente, enquanto mulher palhaça, porque a equidade de gênero em alguns lugares ainda não existe. Estamos correndo muito atrás. E outro desafio gran-

de também é que a gente – algumas mulheres, não todas, porque muitas delas são muito espertas – é influenciada pelos homens, pelos palhaços homens. Porque ainda chegam na minha oficina muita mulher destruída, muita mulher assediada por ditos mestres, por palhaços homens. Ainda chegam na minha oficina mulheres com muitas dúvidas. Tipo “aí eu fiz uma aula com um professor homem e ele falou que eu tenho que usar uma saia mais comprida, porque senão os homens vão ficar olhando muito para a minha perna”. Esse tipo de frase ainda existe. Os desafios para a gente, além do financeiro, envolvem você estudar a sua história. Temos que estudar para a gente não ser enrolada, não ficar ouvindo bobagem. Por exemplo, na minha oficina damos uma aula teórica e a Ana (Borges), que é minha parceira, ministra. Eu faço questão de ter esta aula teórica. Acho que a minha oficina tem que ter a trajetória da mulher palhaça. Tenho outra aula, por exemplo, que desenvolvi com a Ana, que é uma aula de dramaturgia online. Então eu reflito muito a dramaturgia com as mulheres. Nessa aula teórica a gente fala muito sobre isso e ainda é desafiador para algumas mulheres. Muitas já entenderam, muitas já chegaram até mim. Mas ainda têm certos lugares que são muito machistas, com um falocentrismo muito forte, um patriarcado muito forte. E algumas mulheres ainda precisam ser fortalecidas. Entender os seus direitos

A palhaçaria feminina faz rir, mas traz subversão e reflexão. Como você equilibra o desafio ao status quo e a tradição da palhaçaria?

Quando as mulheres entram na palhaçaria, elas mudam um pouco essa configuração da dramaturgia, do argu-



mento. Porque você entra pela palhaçaria por dois livros. Um é *Palhaços*, do Mário Bolognesi, e o outro é *Entradas Clownescas*. Os dois livros são misóginos e machistas. São essas entradas clássicas, essas gags que a gente conhece, que é a Sonâmbula, a Noiva, o Atirador de Facas. Todas elas contêm misoginia, racismo ou violência contra a mulher. Falo isso sabendo do que estou falando, porque eu e a Ana analisamos os dois livros. Escrevemos um artigo sobre isso, lemos todas as entradas de ambos os livros, montamos um curso em cima desses dois livros com análises e reflexões dessa dramaturgia. Quando a gente entra na palhaçaria, são esses dois livros que encontramos. E aí o que a gente vê neles? A mulher sendo objeto de alguma violência, seja ela sexual ou material. A mulher é sempre vítima de uma violência. Não foi o caso das *Marias da Graça* e acho que isso foi uma sorte enorme que tivemos, porque a gente entrou por um outro lugar. Foi um curso de palhaçaria que fizemos e

nem tínhamos conhecimento desses livros. Mas a grande maioria, digamos assim, 80% ou 90%, entra na palhaçaria por esses livros. O que acontece são duas coisas. Ou elas falam “palhaçaria não é pra mim, eu não vou fazer isso”, porque elas leem aquilo, ficam horrorizadas e se veem como objeto da violência. Ou então elas vão tentar se encaixar naquilo e fazer o que eu chamo de dramaturgia da vingança. Elas pegam ali o que estavam fazendo contra elas e colocam um homem para fazer. E é um tiro no pé porque a gente também não quer isso, a gente não quer que uma mulher seja desrespeitada e nem o homem. Isso já era. A gente não quer que o homem toque o nosso corpo e a gente também não tem direito de tocar no corpo do homem. Queremos respeito. Então é um tiro no pé essa história da vingança e tem vinganças que a história é tão patriarcal que até a própria vingança é um tiro no pé. Como por exemplo a sonâmbula que é uma gag que é muito feita, e é horrível. É a história da Mariana Fer-



rer e de todas as mulheres que tomam “Boa noite, Cinderela” e acordam no dia seguinte estupradas. Para mim é uma coisa horrível, e que acontece a cada dez minutos com uma mulher no Rio de Janeiro. Esta é uma gag que não dá mais para fazer, mas ela é famosíssima. E os homens adoram e acham uma graça. Se as palhaças colocarem o homem na cena, é um tiro no pé. Eu falo: “Vocês vão dormir com esse homem e, no dia seguinte, ele vai dizer ‘me dei muito bem. Estava sonâmbulo e acordei na cama de uma mulher’”. Tem coisas que, mesmo que mudem, você vai continuar sendo vítima porque o patriarcado dá o jeitinho de sempre nos colocar como vítima. Então, esquece. Fala sobre outra coisa, sobre o que você quer falar no mundo”. E aí é que entram as mulheres palhaças. A gente começa a criar a nossa forma de existir no mundo, o nosso espetáculo autoral ou não. Já dirigi mais de 30 espetáculos de mulheres e não têm um igual ao outro. E quando você vê os espetáculos dos homens são todos a mesma coisa. É sempre uma estrutura: uma virtuose, um número de plateia geralmente com uma criança e uma mulher, e depois um instrumento. Quando entram as mulheres, entramos com uma infinidade de espetáculos que falam sobre maternidade, violência doméstica ou a Chiquinha Gonzaga, por exemplo. E a mulher pode usar a mesma estrutura do homem, e tudo bem. Só que ela traz o que ela quer dizer para o mundo. É uma maneira respeitosa. Ela vai rir com o outro, não vai rir do outro. Nós somos muito inteligentes. A palhaçaria feita por mulheres é inteligente e sagaz. Sou fã das mulheres. Eu acho a gente gênias. Sempre falo para as mulheres que eu dirijo que nosso objetivo é fazer rir. Nós estamos no mundo para fazer rir. Essa é a função social

de um palhaço e uma palhaça, porque quando estão rindo da gente não estão só rindo da gente. Estão se aceitando como são. Um público quando ri da gente está se aceitando como mulher, está se aceitando naquela condição de pessoa que erra. Então a nossa função é, além de fazer rir, fazer refletir, fazer chorar, fazer a pessoa ter gatilhos de situações vividas. A gente vai fazer a pessoa se curar. A gente faz uma série de coisas, não só rir. Mas o objetivo é tirar graça daquele público de forma respeitosa.

Qual é a sua avaliação para o futuro da palhaçaria no Brasil e no mundo?

Eu fico pensando: será que a humanidade tem futuro? Não sei nem se a humanidade vai ter futuro, sabe? Do jeito que a gente está se encaminhando com esse aquecimento global, com essa falta de respeito imensa que temos com a natureza, com o meio ambiente. Mas fazendo o recorte da palhaçaria, acho que estamos indo para lugares muito bacanas. A palhaçaria está se tornando uma palhaçaria também relacional e rir está sendo cada vez mais importante como uma forma de cura. Temos grandes possibilidades de realmente transformar a saúde através do riso. Acho que as pessoas trans, por exemplo, estão entrando na palhaçaria, e existe uma companhia chamada *Fundo Mundo* que é maravilhosa e com artistas circenses trans. Acho que também está sendo muito revolucionário. Seguimos as mudanças, a vida flui. E estamos acompanhando, de alguma maneira, esse andamento. Acho que se os homens não encherem o nosso saco, chegaremos a um lugar bem legal. A gente vai caminhando para chegar em um lugar bem bacana, com muitas conquistas. ♪

A graça da palhaça

Não existe registro desta cena, mas você pode imaginá-la. Fora do picadeiro, num espaço próximo da lona do circo presa ao chão, um palhaço está sentado em um pequeno banco de madeira. O colorido e a luz de algumas lâmpadas iluminam o entorno, e os olhos baixos miram com carinho para um pequeno bebê, que ele segura nos braços. O nariz vermelho pode ser visto de longe, o colete e a camisa estão abertos e é possível ver um seio à mostra. O palhaço amamenta o bebê com sua alegria e sua vida. E nada mais parece importar.

Esta é uma fotografia que poderia ser verdadeira, porque a cena existiu de fato. E faz parte da história do palhaço Xamego. Dona Maria Eliza Alves era palhaço. Palhaço homem: Xamego, com “X”. Um palhaço que era, na verdade, uma palhaça e percorria o Brasil, com o circo Guarany, na década de 1940. A cena foi presenciada pela escritora Dirce Militello, está no livro *Terceiro sinal* e foi encontrada, anos depois, pela neta de Xamego, Mariana Gabriel. “Em 1942, minha avó se casou com o avô Eurico. Um homem apaixonado, que fugiu com o circo. Nesse período meu tio-avô, Tio Toninho, palhaço Gostoso, que era a grande estrela do Circo Guarany, teve um problema sério de saúde: uma doença degenerativa que o fez amputar as duas pernas. Da necessidade de se ter um palhaço substituto, nasceu o Xamego. E o que no princípio era um papel provisório acabou durando 50 anos”, conta a jornalista.

A história de Xamego, a primeira palhaça negra do Brasil, envolve a criação do circo Guarany, que era da sua família, o espanhol falado pela bisavó Brígida, que era uruguaia, o período que moraram em Uruguaiana (RS) e a frase falada nos

alto-falantes “O maior circo do Brasil”. Tudo isso está registrado no documentário *Minha avó era palhaço*, dirigido por Ana Minehira e pela neta da Dona Eliza.

A produção se alinha com o debate sobre a palhaçaria feminina. Um espaço para o humor, mas que, diferentemente dos homens, abraça a sensibilidade e a própria fragilidade para falar sobre questões essenciais como violência doméstica, machismo, maternidade e racismo. “A palhaçaria é um lugar de poder, de libertação de corpo, um lugar de ideia. Fazer rir é uma revolução! E a palhaçaria segue não acontecendo embaixo da lona”, ressalta Mariana.

A jornalista vive e respira a memória de sua família. Produziu um documentário sobre o circo Guarany, também é palhaça – a Birota – e já se vestiu de Xamego, para entender um pouco do corpo cômico da avó e onde o próprio corpo cabia na figura do Xamego. O documentário, lançado em 2016, já foi exibido em 11 estados brasileiros, no México e na Argentina. Após as sessões, Mariana participa de debates e, em todas as ocasiões,

recebe abraços e o mesmo comentário: “Sabe o que é? É que sua avó se parece muito com a minha”. E ela se emociona: “É uma questão de representatividade. Estar na tela com mulheres pretas, sendo espelho da nossa sociedade. Com a minha avó, com a minha bisavó descendente dos indígenas, dos Charrua de Uruguaiana (RS), e casada com João Alves, um homem negro”.

A atriz, palhaça, diretora e pesquisadora Rafaela Azevedo, que idealizou *King Kong Fran*, espetáculo no qual usa a figura da “Mulher Gorila” para falar de sexualidade e distinção de gênero na construção social. A personagem convida o público a conhecer o avesso dos estereótipos do feminino, invertendo de maneira cômica e irônica a lógica machista e proporcionando aos homens a provarem seu próprio veneno. **“As mulheres precisam poder existir sem as preocupações que atentam contra a nossa vida todos os dias. Quero ter prazer, liberdade e me divertir. Não tem espaço para isso? Então vamos criar. E eu não estou sozinha nesse movi-**



Rafaela Azevedo, *King Kong Fran*

mento de criar novas referências. Tem um monte de mulher fazendo humor e isso me deixa muito feliz”, explica.

A palhaça está no palco. De nariz vermelho ou máscara de gorila. E ela não está sozinha, são muitas e vieram para ficar, incitar temas importantes e fazer rir. Uma verdadeira revolução.



Mariana Gabriel



Dona Maria Eliza Alves, palhaço Xamego



King Kong Fran



Minha avó era palhaço



Guarany, Histórias do Circo dos Pretos



Fazer rir, fazer refletir

por Lu Thomé

No Rio Grande do Sul, a trajetória da palhaçaria feminina tem se consolidado e expandido ano a ano. Seja na atuação de atrizes e produtoras, seja na inspiração de palhaças e ideias que vieram antes. O fenômeno da palhaçaria feminina é recente, mas prova que é coletivo, múltiplo e instigante. Nos faz rir e nos fazer refletir. Nesta matéria apresentamos os depoimentos de diversas palhaças gaúchas. Diferentes entre si, mas unidas no riso que relembra o palhaço Xamego, *As Marias da Graça*, os festivais *Mostra a Tua Graça, Palhaça* e *Palhaças do Sul* e muitas outras conquistas. Palhaça, ouçamos tua voz!

© Guilherme Góes





Luciane Prestes

Palhaça Magnólia Marguerite

Como é sabido e discutido amplamente, o surgimento desse nome palhaçaria feminina vem a partir do momento em que um grupo de mulheres, lá do Rio de Janeiro – *As Marias da Graça* –, começam a fazer um trabalho usando o nariz vermelho, que até então era uma máscara apenas dos homens. Inclusive, durante um tempo, as mulheres, quando usavam a máscara, tinham que fazer de conta que eram um palhaço. Quando a gente fala em palhaçaria e não usa o termo clown, a gente passa a assumir o nome brasileiro e falar em palhaçaria feminina. Pensamos num tipo de humor, num tipo de riso, no que é risível para nós mulheres. Os números, tradicional-



mente, tinham um humor muito voltado para o masculino. Então as gags feitas pelas duplas cômicas eram muito voltadas para esse universo e muito dentro da lógica do Branco e do Augusto, onde um passava a perna no outro. Acho que o grande pulo do gato da palhaçaria feminina está em pensarmos na construção de um riso que não precisa se apoiar na fragilidade da outra mulher. A gente constrói junto. Acho que está muito ligado a uma construção do risível, onde não botamos uma lupa sobre a fragilidade no mau sentido. Estamos, obviamente, revelando a nossa vulnerabilidade. Não existe palhaçaria sem que a gente revele, pelo menos no meu ponto de vista, o nosso ridículo. A gente sempre vai realmente exacerbar aquilo que é, de algum modo, ridículo em nós, mas sem, necessariamente, uma competição com a outra dupla cômica. Essa é a grande conquista da palhaçaria feminina. Eu me considero uma palhaça jovem. Faz pouco tempo que faço palhaçaria. Ainda não tenho um espetáculo, tenho o desejo muito de ter um trabalho solo com a minha palhaça. Mas eu sou uma mulher do teatro, faço teatro desde 1998. Já fiz um trabalho de bufão, uma máscara que é prima do palhaço e da palhaça, porque ambos não são um personagem e, sim, o duplo do ator. Me considero uma palhaça jovem, que está aí experimentando este mundo da máscara vermelha e muito apaixonada pelas possibilidades. Tem uma frase que a Karla Concá sempre fala que é: “Sou palhaça para não sofrer”. Eu acho que esta frase é muito preciosa porque talvez quem não faça palhaçaria desconhece o quanto a nossa palhaça nos salva, porque é um trabalho muito profundo. Estou passando por um processo de câncer de mama e passei pelo meu processo de “carecar” com a

minha palhaça, a Magnólia. Tive este insight quando estava assistindo ao espetáculo das *Marias da Graça* e intuí de fazer este processo de “carecar” com a Magnólia. E estar com a palhaça deixou tudo mais leve e mais fácil.

Lolita Goldschmidt

Palhaça Hipotenusa Pressurizada



Eu vejo a palhaçaria feminina como mais uma ação que agrega esse grande movimento de mulheres diversas. Esse grande movimento na direção de novos espaços, de abrir passagem para as questões que atravessam as mulheres, que nos atravessam. Nessa busca por ter protagonismo em questões que são tão invisibilizadas e que são importantes para nós ou para muitas de nós.





Porque se formos pensar na palhaçaria clássica, que é historicamente branca e masculina, as mulheres foram colocadas em segundo plano e sujeitas a uma dramaturgia que era masculina, que reforçava estereótipos e estava a serviço desse humor masculino. Que era em sua maioria machista, e que naturalizava violências, sexualizações e ia colocando as mulheres cada vez mais à margem. Esse movimento da palhaçaria feminina traz um olhar diferente, um colocar-se num mundo diferente. Para mim, tem sido também como um lugar de abraço, de acolhida, e tem sido um lugar de encontro com outras mulheres, de realidades muito diferentes da minha. Isso tem sido muito bonito. Gosto de olhar para mim como uma mãe, palhaça, atriz, produtora, doutoranda, empreendedora de si mesmo, nesse mundo completamente frenético, maluco, pós-pandêmico, tão doente ainda. E isso é tanta coisa, isso já é muita coisa. Eu vou buscando na palhaçaria feminina, a inspiração no riso proposto pela palhaça. Percebo que consigo olhar para a realidade de outras formas a partir da Hipotenusas. E consigo ultrapassar essa sensação de cansaço e também de fracasso que muitas vezes me atravessa. Muito mais depois que eu virei mãe, sobretudo depois que eu virei mãe. A palhaçaria feminina parece ter com ela a possibilidade de um reencontro com um riso potente, que é um riso de resignificação, de reestruturação. Para mim, é uma ferramenta de transformação pessoal. Pelo corpo da palhaça, através da palhaça, consigo olhar para mim mesma, olhar para questões que são difíceis para mim, me resignificar, e consigo criar pontes com outras mulheres, compartilhar com outras mulheres e olhar para o mundo de outra forma. Acho que isso é muito precioso.



Raquel Guerra

Palhaça Carniça

Sobre a palhaçaria feminina, eu falo como artista e como gestora de espaço cultural e de projetos e eventos culturais. Vejo uma importância fundamental nesses movimentos artísticos que contemplam as questões de representatividade, seja de gênero, de raça e de identidade. Elas são fundamentais no nosso tempo contemporâneo. Em especial, falando da presença da mulher na cena, seja no teatro ou no circo, acho que é muito importante olharmos para a mulher e pensar num lugar para além daqueles comumente atribuídos a ela na cena. Como aquele da atriz que é diva, que é sensível, que é delicada, para pensar e reconhecer que a mulher no mercado cultural ocupa diversas funções. A gente tem observado uma explosão das mulheres nas funções criativas, em diversas funções das cenas, desde, por exemplo, a presença em áreas mais de criação, de autoria, como dramaturgia e direção, e também como produção e gestão. Mas também nas funções de criação técnica, como as iluminadoras, as cenógrafas, as sonoplastas, as videomakers. Temos as mulheres ocupando lugares que, de certa forma, elas ocupavam, mas nem sempre eram reconhecidas. Esse é um ponto importante quando a gente fala de representatividade da mulher. Seja no teatro ou no circo, muitos trabalhos, sejam eles acadêmicos ou projetos culturais que tratam com questões de memória, têm revelado para a gente que as mulheres sempre estiveram presentes,

mas o que ocorre é que nem todas as vezes a participação das mulheres foi reconhecida historicamente. Elas não eram citadas, ou muitas vezes eram citadas e o que elas faziam era atribuído a homens, ou mesmo elas se travestiam de homem para poder ocupar certos lugares. No Brasil, a gente tem uma história que é muito linda, que é da Palhaça Xamego, ou no caso era o Palhaço Xamego, que desconstrói um pouco e mostra que a mulher estava ali na cena. Mas, para ela poder estar ali, precisava se vestir de palhaço. É uma história interessante que temos como memória e está registrado no documentário da Mariana Gabriel. No campo contemporâneo, temos as pesquisas que retratam as palhaças de hoje, um trabalho que tem sido feito no Brasil pelas *Marias da Graça*, com espetáculos, palestras, cursos de formação, cursos de dramaturgia de palhaçaria feminina, e que vem contribuindo para termos uma outra visão sobre as mulheres palhaças. Vale a pena citar a série audiovisual *Palhaças do Mundo*, da Manuela Castelo Branco, que é um material muito rico da memória das palhaças. O material traz entrevistas com diversas palhaças que trabalham com perspectivas diferentes, mas que têm em comum o fato de serem mulheres palhaças trazendo seus





humores. Também teve uma publicação muito bonita das palhaças mulheres que integraram a primeira edição do *Festival Palhaças do Sul*. Estes materiais são muito importantes porque conservam a memória dessas palhaças e permitem que a gente faça um registro dessa representatividade da mulher no universo da palhaçaria. Particularmente aqui em Santa Maria temos a história da palhaça Coxilha, que foi uma personagem criada pela professora Rosane Cardoso – hoje já memória – na década de 1990 e que foi pioneira naquela época em trazer este trabalho para dentro de uma universidade. Todas essas iniciativas, que têm um caráter documental, se inserem como uma preocupação com a memória e em comprovar a participação das mulheres na palhaçaria e promovem a valorização da mulher na cena e de um humor feito por mulheres.

Odelta Simonetti

Palhaça Rarley Davidson



A palhaçaria feminina é um fenômeno recente ainda no Brasil e no mundo. E, por isso, é um território vasto de criações e de possibilidades. Há bem pouco tempo, não existia a figura da palhaça. Nos circos tradicionais, existem até alguns casos de mulheres que performavam o palhaço, mas nunca usando a sua figura feminina. Sempre travestida de homem. E assim como essas figuras não existiam, as suas narrativas femininas também não existiam, né? Se você for pegar a dramaturgia circense clássica, verá que a mulher ocupa sem-



© Cláudio Etges

pre o mesmo lugar, que não é o lugar do protagonismo. Ela é o objeto do desejo, de disputa, ou ela é a figura da graça, ou ela é a estraga-prazeres, a chata, a metida. Quando eu falo de graça aqui, não falo de engraçado. Falo da graça como um sinônimo de beleza, de perfeição, de candura, de doçura. Se a gente for pensar nos princípios da palhaçaria, ela é calcada no nosso ridículo, nas nossas falhas, nas nossas inadequações. E essas características são muito combatidas na nossa sociedade, principalmente em relação às mulheres. Assim como no ambiente circense, o lugar que a gente espera ver uma mulher na sociedade é o lugar da graça, da beleza e da perfeição. Então essa dicotomia foi um choque muito grande num primeiro momento. Porque para a mulher não é assim tão simples revelar o seu grotesco e ignorar séculos de cobrança social. Com a palhaçaria, começando a conversar com o teatro, essas figuras ganharam voz. Nos anos 1990, a gente tem o surgimento das *Marias da Graça*, no Rio de Janeiro, que é o primeiro grupo de pesquisa de palhaçaria feminina no Brasil. Hoje esses grupos de palhaçaria feminina e de pesquisa se encontram no Brasil inteiro, de norte a sul. E esse lugar da pa-

lhaçaria tem se mostrado muito como um lugar de reflexão, de exposição, de crítica aos padrões vigentes em relação ao ser mulher e de questionamento sobre diversos temas que abarcam o feminino, como carreira, maternidade, padrões de beleza, sexualidade e outros. Na minha trajetória com a palhaçaria feminina, pude constatar em diversos momentos um estranhamento que uma mulher provoca, inclusive em outras mulheres, quando se coloca nessa situação de ridículo e expõe as suas fragilidades. Foi num desses momentos, quando eu trabalhava em um projeto de palhaços de hospital, que me deparei com mais força, com mais veemência, frente a esse estranhamento. Em um ambiente majoritariamente feminino como o hospital, os palhaços meninos eram sempre muito bem aceitos. Eram os portadores do riso por direito, os portadores do riso em meio a dor. Mas as mulheres palhaças despertavam algo mais profundo, principalmente nas outras mulheres. Era talvez a inadequação por estarem portando um nariz vermelho. Nessa constatação, me impeliu a criar, juntamente com outras duas colegas, o núcleo *Trompas de Falópio*, em 2008, no qual eu comecei a me dedicar à palhaçaria feminina. Para além desse estranhamento, a palhaçaria feminina tem conseguido se firmar como uma plataforma, quando a gente busca expor as injustiças, as incoerências em relação às mulheres, na construção de um sentimento de sororidade, de pertencimento, que todas nós estamos nessa mesma luta. No jogo que se estabelece entre as palhaças, no lugar da disputa, da polaridade, do branco ou do preto, o jogo feminino se mostra mais maleável, mais cíclico, mais amoroso. Existe um reconhecimento do feminino também como um lugar de acolhimento das nossas dores e das nossas lutas.



Pati de La Rocha

Palhaça Maçaroca

O *Cabarezin* surgiu em 2018, por iniciativa minha, Pati de la Rocha, e da Kalisy Cabeda, com a proposta de ser um espaço de visibilidade para a arte palhacesca feita pelas mulheres em Porto Alegre. Mas junto com a ideia de criar um cabaré de mulheres, queríamos também que esse projeto refletisse os princípios do feminismo que a gente acreditava, e que esses princípios fossem refletidos em todas as etapas. A primeira resolução que tivemos foi que somente mulheres participariam do projeto, não só na cena, mas na parte técnica e em qualquer outra função que fosse necessária. No segundo momento, pensamos também na própria estrutura de cabaré, que normalmente tem a figura de um mestre de cerimônias que conduz o espetáculo. Desejávamos que esse entrelaçamento entre as cenas fosse feito de maneira coletiva e horizontal. Abolimos a figura do apresentador e incluímos nesse lugar cenas curtas que fossem construídas e dirigidas coletivamente e que ligassem os números apresentados. Essa construção e direção seria feita pelas mulheres que participavam da edição. Então convidamos algumas artistas que sabíamos já terem número pronto de palhaçaria e desenvolvemos essas ligas, criando a partir daí um espetáculo-cabaré. É interessante a gente pensar também que tivemos uma certa dificuldade em encontrar mulheres para todas as funções necessárias num primeiro

momento. Mas elas estavam ali no mercado, só que tinham menos visibilidade do que os homens. Hoje temos uma rede que nos apoia técnica e administrativamente. Em 2023 vamos comemorar cinco anos de existência. Desde a primeira edição, que foi uma produção independente, em que tivemos bastante dificuldades financeiras, até edições que nos deram mais visibilidade, como por exemplo a do ano passado, que foi o *Glamour das Palhaças*, no qual ganhamos prêmios e a partir daí também conseguimos rodar mais com o espetáculo em festivais e em mostras pelo Estado. O ano de 2022 também foi bem significativo, porque quando fomos indicadas a 11 categorias no Prêmio Açorianos de Circo, da cidade de Porto Alegre. Fomos contempladas em três categorias, entre elas a de melhor direção. E considerando que a nossa direção é feita coletiva e horizontalmente, isso mostra que o nosso projeto está bem alinhado aos nossos propósitos. O movimento de palhaçaria feminina permitiu a construção de muitas redes de mulheres no país. Aqui, no Rio Grande do Sul, a primeira ideia de construção de rede nesse sentido ocorreu com o *Festival Mostra a Tua Graça, Palhaça*, idealizado pela artista Lia Motta e que teve edições em 2016 e 2017. O *Festival Palhaças do Sul*, no qual eu sou



produtora junto com Ana Fuchs e Patrícia Sacchet, surgiu no meio da pandemia, com a ideia de dar continuidade a esse movimento e contamos com o apoio da Lei Aldir Blanc, que foi fundamental. O objetivo era abrir um espaço de troca, de visibilidade e de qualificação, estreitando as relações e discussões entre as artistas e ampliando para a comunidade os debates que envolvem a posição da mulher na comichidade. A gente realizou ações como espetáculos, cabaré, rodas de conversa, oficinas, livro e podcast. Esse projeto nos deixa muito felizes, porque conseguimos envolver mais de 80 artistas de forma direta, tanto do contexto local quanto nacional. E, mesmo de forma virtual, mobilizamos bastante o público. No ano de 2022, tivemos a segunda edição do *Festival Palhaças do Sul*, dessa vez num modo formativo, onde foram contempladas quatro oficinas de qualificação. E, agora no ano de 2023, estamos preparando a terceira edição e pensando nos entrelaçamentos da palhaçaria feminina com os debates mais atuais.

Kalisy Cabeda

Palhaça Laranja do Céu



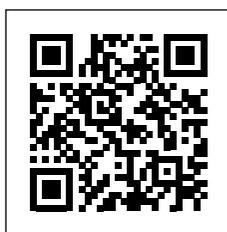
Trabalho com teatro há 17 anos, em Porto Alegre, e participo do coletivo *Âmago*, do grupo *Cerco* e do *NIC Mulheres Palhaças*. Comecei a estudar palhaçaria, mais profundamente, há uns sete anos. E o viés dessa pesquisa me conquistou muito, por eu ser uma artista mulher, por eu ser mãe e por várias questões que já me atravessavam

enquanto mulher. Percebi que teria um caminho bem propício e interessante na palhaçaria feminina. A partir desse desejo, surgiu o encontro com a palhaça e a artista Pati de la Rocha e, em 2018, nós criamos o *Cabarezin das Palhaças*, que é um projeto que visa difundir e dar visibilidade para as palhaças mulheres de Porto Alegre. Para as dramaturgias que elas criam através de seus números e das suas palhaças. A proposta do projeto é, a cada edição, convidar diferentes palhaças para trazerem seus números e, coletivamente e de uma forma horizontal, vamos criando essas ligas que a gente chama de um número para outro, que dão origem ao espetáculo como um todo. Não temos uma hierarquia de quem tem um poder maior de voz ali dentro, todas nós criamos nesse processo. Desde então, o *Cabarezin* já participou de diferentes eventos e festivais, como o Virada Sustentável, a Semana de Arte da Mulher, o Teatro de Arena, o Sesc Canoas, o Sesc Circo, o Fórum Social Mundial. Em 2023, um novo espetáculo, chamado *Cabarezin: Meia década*, comemora os cinco anos de trajetória. Além disso eu participo do *NIC Mulheres Palhaças* que é um coletivo que existe desde 2016. No início era um coletivo misto de palhaços e palhaças e, quando eu entrei, ele já era um coletivo só de mulheres. Lá pesquisamos nossos números individuais enquanto palhaças e também ministramos oficinas. A gente dá uma oficina que chama *Drops de Palhaçaria Feminina*, na qual trabalhamos alguns métodos do nosso processo de criação com foco na palhaçaria feminina. Também temos oficinas curtas que duram um dia e, no final, fazemos uma saída com as palhaças, sempre focando nesse viés da pesquisa de mulheres palhaças, do que nós, enquanto mulheres, queremos dizer e do que nós queremos rir. Porque, por muitos anos,

a palhaçaria feminina foi colocada em um lugar de preconceito e a mulher palhaça não tinha destaque. Então pesquisamos como que é possível colocar a mulher palhaça no centro da cena, e colocamos o foco nas nossas próprias dramaturgias e nossos próprios risos. Quando a gente está junto também o riso coletivo é forte e tem uma potência muito profunda, muito grande. Hoje em dia acredito que a maioria dos estados brasileiros já tem muitos coletivos de mulheres palhaças pesquisando palhaçaria feminina, fazendo palhaçaria feminina. E que isso siga cada vez mais potente e mais forte.

Mariana Abreu

Palhaça Fadiga



Sou atriz e produtora do Grupo Tia. Trabalho com palhaçaria há mais de 15 anos. O meu coletivo opta por trabalhar com a palhaçaria tradicional de circo, que é um lugar que vem de muito machismo na sua relação com as mulheres.



Há poucos anos, quase não se via mulheres no picadeiro. Então, ainda hoje, não é um número igualitário. Ainda tem menos palhaças em circo. Começamos a encontrar mais palhaças nos espetáculos de teatro, mas eu acho extremamente importante abriremos esses espaços para as discussões de identidade e de gênero na palhaçaria, e poder conversar sobre a palhaçaria feminina. Quando eu comecei a trabalhar com a Fadiga, as minhas referências eram totalmente masculinas, de palhaços homens, de pessoas que trabalham com humor para homens. Eu tinha pouca referência de palhaças mulheres. Hoje começamos a mudar esse pensamento, esse tipo de linguagem, mas ainda sei que é muito recente. São coisas de alguns anos para cá, e eu sinto que as mulheres ainda estão na busca desse humor, ainda estão na busca dessa nova identidade. Eu vejo mais mulheres trabalhando na arte da palhaçaria e isso me contempla. Fico muito feliz de ver que esse número tem crescido, que essas discussões têm entrado cada vez mais nos círculos das artes. O coletivo em que eu trabalho, tem uma característica de ser um coletivo familiar, mas eu trabalho com mais homens do que mulheres. Até então eu era a única mulher, a única palhaça no grupo, embora não possa reclamar da minha questão de espaço, porque é um espaço que conquistei no grupo. Só que hoje eu tenho a minha filha que trabalha junto comigo e fico feliz de saber que ela vai poder ter algumas referências da palhaçaria feminina. De alguns anos para cá, isso me contempla muito. Acredito que o circo deve ser um lugar de inclusão e não de exclusão, em todos os sentidos. Então parableno o Sesc por ter esse olhar com a palhaçaria feminina, e me sinto lisonjeada em participar ao lado de outras palhaças poderosas e maravilhosas do Rio Grande do Sul. Gratidão.



Resistir e perturbar

QUANDO A PALHAÇA
ENTRA EM CENA

por Ana Fuchs

Formada em Artes Cênicas e Doutora em Educação pela UFRGS, na qual desenvolveu a tese *O sorriso da palhaça – Pedagogias do riso e do risível*. Criou e atua no solo de palhaçaria *Amostra Grátis*. Integra os coletivos *As Theodoras* e *as Baphônicas Produções*, grupo que realizou o *Festival Palhaças do Sul*.



 Instagram de Ana Fuchs

Quero que esse texto tenha o tom de uma conversa, que em alguns momentos é leve e em outros pode ser inquietante, ou ainda, tudo junto e misturado como o riso. Começo com uma afirmação: mulheres cômicas sempre existiram, em todas as culturas, em diferentes tempos. Há registros disso, contudo não o suficiente para dar conta da multiplicidade de fazeres cômicos das mulheres. Isso porque a história universal é narrada numa perspectiva masculina, branca, heteronormativa, cis, classe média e eurocentrada, assim como também é a noção de sujeito universal. Ao partir desse princípio, fica evidente que a história de todas, todes e todos que estão fora desse escopo é registrada e contada à parte e, aos poucos, invisibilizada. Segundo ponto: mulheres cômicas sempre (re)existiram diante de regras e normas sociais que as impediam de viver sua comicidade e seu riso. Mesmo diante de impeditivos sociais, as mulheres cômicas resistiram e forjaram o que hoje podemos chamar de palhaçaria feminina, palhaçaria feminista ou ainda palhaçaria feita por mulheres.

O terceiro princípio importante a abordar é sobre a comicidade e o riso como uma criação social, ou seja, cada povo, cada tempo tem uma construção e uma perspectiva para seu risível. A palhaçaria e a figura nomeada palhaço, como comumente a conhecemos, surge na Europa e suas múltiplas técnicas e metodologias se difundem a partir do circo e do teatro. No Brasil, por muito tempo, foi utilizada a noção de arte clownesca ou a arte do palhaço para se referir à palhaçaria como um todo e para todos. Os debates sobre a máscara, o cômico e o riso em suas interseções de gênero, classe, etnia e idade não eram muito presentes, assim como a ideia de uma comicidade e de um riso



decolonial, que neste momento ganham maior foco de criação e pesquisa.

Toda essa introdução é para situar rapidamente sob que terreno a palhaçaria feminina começa a ganhar contornos mais expressivos no Brasil. Diante de repertórios e metodologias fortemente baseadas na noção de sujeito universal masculino, as artistas palhaças questionam as formas de representação e constituição do feminino na comicità, problematizando processos formativos que reiteram sistemas de opressão contra as mulheres e criando práticas em busca de uma comicità que abarcasse suas experiências como mulheres.

Atualmente, festivais, debates, oficinas específicas para mulheres, escolas e pesquisas buscam articular as questões femininas e feministas ao universo pessoal das artistas e as diferentes técnicas da palhaçaria. **Práticas que**

inicialmente surgiram voltadas para as mulheres, mas que se expandiram a outros sujeitos e que tensionam, provocam e ampliam ainda mais os debates sobre as categorias de gênero, os processos artísticos, a máscara e o riso e que possibilitam um alargamento desses conceitos.

A figura palhacesca é um tipo cômico que tem como base a exposição daquilo que socialmente é dado como desajustado, grotesco e ridículo e que tem como função questionar normas sociais por intermédio do riso. Lili Castro (2019) enfatiza que, apesar de ser um tipo universal, é também uma figura singular e pessoal porque está calcado nas qualidades expressivas de cada artista. Para Caroline Dream, a construção do palhaço depende da experiência de vida de cada ser humano. Ela diz: “É a sua essência, sua experiência de vida e sua visão do universo que você expressa como clown”

(Dream, 2016, p. 24). As definições apresentadas nos permitem entender que a figura palhacesca performa aquilo que é dado como torpe e inadequado socialmente, partindo das experiências e da personalidade de cada artista. Assim, obviamente, as questões de gênero estarão presentes.

Karla Conca, palhaça do grupo *As Marias da Graça*, costuma dizer: “A palhaça não é o palhaço”, porque as mulheres trazem para a comicità suas histórias que passam a compor suas dramaturgias, modificando e construindo outros repertórios. Suas vivências e seus corpos compõem a comicità e necessitam cuidado para que o riso não seja depreciativo. A pesquisadora Lúcia Regina Vieira Romano pontua que são inúmeros os sinais e marcadores que determinam as características e expectativas de gênero dentro e fora da cena.

Para ela, “[...] corpos em cena não são neutros, portanto, não são neutros no que tange ao gênero, assim como não são neutros em relação aos marcadores de gênero, raça, classe social e etnia” (Romano, 2009, p. 76).

Dessa forma, não é possível também pensar a figura palhacesca apartada desses atributos. Entre a palhaça e o palhaço há, portanto, pontos em comum, sobretudo no que tange à sua função, mas também há elementos que os distanciam e os singularizam, inclusive em sua função. Quando se trata de mulheres, a função de denúncia e de crítica a sistemas sociais,

característica da figura palhacesca, passa a ser atravessada por signos constituídos para o universo feminino, evocados pelas corporeidades da artista palhaça..

Quando a palhaça entra em cena, ela aciona uma rede de signos em relação a gênero e à própria comicità, que ultrapassam a noção de sujeito universal e do risível já estabelecido, por isso muitas vezes geram estranhamento ao público. É ao tensionar essas fronteiras que a palhaça instiga outros olhares sobre o mundo, o riso e o risível provocando ridentes a deslocarem seus pontos de vista e a se posicionarem de outras formas.

Para Elaine Aston, a grande função de um teatro feminista é criar uma esfera de perturbação, principalmente dos modos de representação das mulheres. Para ela, “[...] as mulheres precisam especialmente liberar seus corpos e vozes do condicionamento social e cultural que as afastou de si mesmas, silenciou suas vozes e restringiu seus corpos” (Aston, 1999, p. 42). Nesse sentido, a máscara da palhaça emerge como possibilidade da artista lançar um olhar sobre si, criar múltiplas camadas de performar a própria história e provocar a plateia a olhar para o feminino, para as mulheres e para as relações sociais de outros modos. E, ainda, a palhaça abre espaço para a criação de novos códigos para o riso e o risível, perturbando sistemas hegemônicos.

Referências

- ASTON, Elaine. *Feminist theatre practice: a handbook*. London: Routledge, 1999.
- CASTRO, Lili. *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- DREAM, Caroline. *El payaso que hay en ti: sé payaso, sé tú mismo*. Barcelona: Clownplanet, 2012.
- ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De quem é esse corpo?: a performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/45eL6ui>. Acesso em: 20 jun. 2020.



O Sesc e os circos: Contribuições para uma possível historiografia

por Raphael Vianna

Raphael Vianna é pesquisador, educador, curador e gestor cultural brasileiro. Trabalha como analista de artes cênicas no Departamento Nacional do Sesc. Possui doutorado e mestrado em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com Doutorado Sanduíche CAPES na City University of New York (CUNY), pós-graduado em ensino do teatro pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e graduado em artes visuais pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). Atualmente participa de curadorias e painéis envolvendo artes cênicas no Brasil e no exterior e também se dedica à pesquisa sobre processos de criação envolvendo o intercâmbio de linguagens artísticas em campo expandido.

Sendo o circo uma manifestação artística que remonta a locais e tempos muito longínquos, o trabalho com a linguagem circense no Sesc se configura como uma história bastante recente e muitas vezes lacunar, dada a escassez de documentos e registros desta atividade em arquivos e bancos de memória institucionais. Portanto, para efetuar esse olhar retrospectivo recorri a documentos, processos, relatórios, imagens e outras tantas fontes, sendo estas complementadas pelas memórias de profissionais que estiveram à frente de ações de cultura no Sesc assim como por minha própria trajetória enquanto analista de artes cênicas do Departamento Nacional do Sesc. Desse modo, compartilho a seguir algumas iniciativas e estratégias de programação circense em diferentes momentos, contextos e geografias brasileiras, para ensaiar uma possível historiografia que contemple a relação entre o Sesc e o circo.

A partir da presente pesquisa, verifica-se que, até o início da década de 1990, as programações de circo no Sesc se voltavam para realizações de atividades pontuais, como cursos livres, oficinas, eventos e festividades nos Departamentos Regionais dos Sesc de diferentes estados brasileiros¹. Estas atividades eram realizadas de modo bastante esporádico, sendo muitas vezes ligadas a programações de lazer e descontinuadas de um ano para o outro. Ainda que tenham sido importantes nos diferentes contextos em que eram realizadas, verifica-se que tais atividades não chegaram a consolidar uma ação sistemática no plano institucional que permitisse a implementação de uma política para o desenvolvimento do circo no Sesc.

Foi a partir de meados da década de 1990, com a realização de fóruns regionais de cultura e encontros de artes cênicas com a participação de técnicos,

analistas, coordenadores e gestores de cultura dos Departamentos Regionais e do Departamento Nacional do Sesc que se iniciaram debates mais aprofundados sobre as potencialidades e possibilidades de programações circenses no Sesc. Tais encontros entre os profissionais de cultura possibilitaram o agenciamento de uma rede de intercâmbio e difusão de produções de artes cênicas, que ganhou corpo com a implementação de projetos nacionais, como o *Palco Giratório*, e mostras locais, como as *Aldeias Sesc*, permitindo assim que artistas e grupos apresentassem seus espetáculos e repertórios em teatros, locais públicos e demais espaços de cultura em unidades operacionais do Sesc pelo Brasil.

Porém, até o início da década de 2000, ainda não havia um festival originalmente concebido para atender as especificidades da linguagem circense

no Sesc, fato que só aconteceu no ano de 2003 com a realização da primeira edição do *Sesc Festclown* no Teatro Garagem do Sesc Distrito Federal na cidade de Brasília. Esta é a primeira vez que se verifica uma ação voltada para o universo circense, a partir da elaboração de uma programação composta exclusivamente por artistas e grupos de circo tendo como enfoque temático a palhaçaria. Nesta primeira edição, o festival contou com o Circo Teatro Udi Grudi (DF), Teatro de Anônimo (RJ), Seres de Luz (SP), Pepe Nuñez (ARG) e Palhaço Totói (DF). Tal iniciativa se configura como um marco no panorama historiográfico na trajetória institucional, uma vez que o *Sesc Festclown* permitiu a visibilidade de artistas e espetáculos de circo que, até então, não possuíam o devido protagonismo nas programações de cultura do Sesc.



Sesc Festclown, Ceilândia/DF, 2023. Acervo Sesc Distrito Federal.

1 O seminário contou com a participação das pesquisadoras e pesquisadores circenses: Ermínia Silva (SP), Lara Rocho (RS) e Virgínia Abastos (PA), Daniel Marques da Silva (RJ), Renato Turnes (SC), Diocélio Batista Barbosa (PB), Daniele Pimenta (MG), Michelle Cabral (MA), Verônica Tamaoki (SP), Fátima de Souza (BA), Manuela Castelo Branco (DF), Andréa Flores (PA), Dal Gallo (BA), Mônica Lua Barreto (MS) e Williams de Santana (PE).



que levou à revisão de documentos institucionais orientadores deste trabalho, como o Referencial Programático do Sesc. **Importante registrar que, até 2015,**

o circo era contabilizado como uma atividade artística dentro da categoria teatro, não se configurando como uma linguagem específica e mensurável no âmbito das programações de cultura do Sesc.

O pioneirismo desse festival no escopo da instituição abriu caminho para o surgimento de diversos projetos envolvendo o circo em diferentes Departamentos Regionais do Sesc no Brasil, como foi o caso da *Mostra Viva o Teatro! Viva o Circo!*, realizada pelo Sesc Bahia nas cidades de Salvador (BA), Vitória da Conquista (BA) e Feira de Santana (BA) a partir de 2005, e o *Tiúma Circense*, realizado pelo Sesc Pernambuco na cidade de São Lourenço da Mata (PE), a partir de 2009.

O *Sesc Festclown* ainda hoje é realizado pelo Sesc Distrito Federal, na cidade de Ceilândia (DF), ocupando um importante lugar no panorama da palhaçaria nacional e internacional, se apresentando também como uma oportunidade de intercâmbio entre artistas, grupos e programadores convidados anualmente a participar do evento.

Por volta de 2012, teve início uma série de debates sobre os modos de programação e contabilização das produções artísticas realizadas pelo Sesc, o

Com o passar dos anos, dado o crescente número de espetáculos, oficinas, mostras e festivais circenses realizados pelos Sesc nos estados e municípios, a revisão dos mapas estatísticos se tornou imprescindível para a qualificação desse registro. Naquele momento, alguns Departamentos Regionais do Sesc também deram início a processos seletivos para a contratação de profissionais com experiência para responder pelas atividades e projetos circenses desenvolvidos pelo Sesc.

A visibilização institucional do circo ganhou força com a divulgação do resultado da pesquisa *Públicos de Cultura*, realizado pelo Sesc São Paulo em parceria com a Fundação Perseu Abramo no ano de 2013, que revelava o circo como um mercado cultural promissor. Considerando os resultados desta pesquisa, dentro das linguagens das artes cênicas, o circo foi o preferido pelo público pesquisado, contabilizando 33% das respostas. A pesquisa destacou ainda que, quando perguntados quais atividades culturais os pesquisados já frequentaram, 72% deles afirmavam já terem ido ao circo, sendo a quarta prática cultural mais citada depois de assistir a um filme em local diferente do cinema (91%), dançar em bailes ou baladas (80%) e ir ao cinema (78%). Em outro recorte da mesma pesquisa, quando perguntados sobre qual atividade cultural os entre-

vistados tiveram contato pela primeira vez, 29% cita o circo.

Tais informações explicitaram o lugar singular que o circo ocupava na vida e no imaginário dos públicos atendidos pelo Sesc. Este ambiente favorável tornou possível a realização da primeira edição do *Circos – Festival Internacional Sesc de Circo* em 2013, pelo Sesc São Paulo, reunindo espetáculos de companhias nacionais e internacionais em uma programação que evidenciou o viés contemporâneo do circo. O festival inova também por proporcionar uma série de atividades formativas teóricas e práticas e encontros entre artistas e realizadores em circo de diferentes países, envolvendo sete unidades do Sesc em São Paulo – Pinheiros, Santana, Belenzinho, Bom Retiro, Itaquera e Ipiranga. Dada a continuidade e a periodicidade de suas edições, o *Circos* acabou por se configurar como uma ação de grande referência no calendário de festivais de circo no Sesc. O Departamento Nacional do Sesc muitas vezes organizou grupos de técnicos, analistas, coordenadores e programadores de Departamentos Regionais do Sesc para acompanhar o festival, discutindo coletivamente as especificidades desta linguagem e articulando possibilidades para realização de programações em outros territórios a partir de diálogos estabelecidos com suas realidades específicas.



Circos – Festival Internacional Sesc de Circo – Yé!, Água/Circus Baobab, São Paulo/SP, 2023. Acervo Sesc São Paulo.

Ainda no ano de 2013, na região Nordeste brasileira, o Sesc Maranhão realiza o *Sesc Circo* na cidade de São Luís. Esta ação contou com grande receptividade do público desde a primeira edição, concentrando a sua programação de espetáculos e ações formativas na unidade Sesc Deodoro. A formulação e realização do *Sesc Circo* teve como base diversos fatores e conjunturas locais bastante específicas. Dentre elas, o intercâmbio com projetos culturais do Sesc desenvolvidos com excelência pelo Sesc Maranhão, como

o *Palco Giratório*, *Sesc Dramaturgias*, *Aldeias* e *Sesc Amazônia das Artes*, *Pauta das Artes*, *Derresol Cultural* e *Núcleo de Ações Formativas em Artes Cênicas – FACES*. A realização desta ação foi motivada pela necessidade de visibilizar a cena circense local, que contava com artistas de expressiva trajetória assim como de professores da Universidade Federal do Maranhão que realizavam pesquisas a partir do universo circense.

Importante registrar que, em 2018, o *Sesc Circo* recebeu a Companhia Tea-

tral Turma do Biribinha (AL), de Teófanos Silveira, o Palhaço Biribinha, que integrou o circuito especial na programação do *Palco Giratório* daquele ano. Na ocasião, a lona circense itinerava junto com a Turma do Biribinha, sendo montada em cada cidade que recebia o circuito nacional do *Palco Giratório*, permitindo assim um grande intercâmbio com circenses locais nos territórios. Na cidade de São Luís, a instalação da lona do Palhaço Biribinha ocupou o mesmo lugar onde a antiga lona do Circo da Cidade – Circo Cultural Nelson Brito fi-



cava montada. Esse fato, carregado de simbolismo, tangibilizou a retomada da atividade circense naquele ano para a cidade. Atualmente, o Sesc Circo continua sendo realizado pelo Sesc Maranhão na cidade de São Luís (MA).

Em 2015, surge outro importante festival de circo no Sesc, o *Santa Maria Sesc Circo* realizado pelo Sesc Rio Grande do Sul. Situado geograficamente na Região Sul do Brasil, o festival oferecia uma programação bastante diversificada que se concentrava em uma grande lona circense montada nos arredores da antiga estação ferroviária da cidade de Santa Maria – Estação Gare. O festival foi pensado estrategicamente para ser realizado nesta cidade, marcada pela tragédia do incêndio da Boate *Kiss*, que vitimou muitos jovens e que teve grande repercussão nacional. Assim, o *Santa Ma-*

ria Sesc Circo nasce com o intuito de instigar novas histórias e proporcionar outros imaginários a partir daquela realidade local, compreendendo o circo não apenas como uma ação cultural finalística, mas como uma importante estratégia de transformação social no panorama vigente.

Em sua programação, o festival também articulou profissionais da Universidade Federal de Santa Maria, que possuíam pesquisas na linguagem do circo, permitindo um grande intercâmbio de experiências ao fomentar possibilidades de pesquisas a partir do universo circense em diálogo com a academia. Atualmente esta ação é realizada na cidade de Camaquã (RS), sempre atenta ao diálogo profundo com o território.

Assim como o *Sesc Festclown* (DF) e o *Circos* (SP), o *Santa Maria Sesc Circo* funcionava estrategicamente como

polo de discussão e capacitação para analistas, gestores, curadores e programadores do Sesc interessados em desenvolver ações de circo em seus territórios. Em 2016, houve uma ação de acompanhamento ao *Santa Maria Sesc Circo*, com a participação de 13 programadores/curadores de Departamentos Regionais mediados pelo Departamento Nacional do Sesc, fato que gerou importantes desdobramentos que culminaram no surgimento de alguns festivais de circo na rede Sesc.

Nos anos seguintes, houve uma crescente de festivais de circo no Sesc, fato que se tornou pauta recorrente nos Encontros Nacionais de Artes Cênicas, realizados anualmente e com a participação de profissionais do Sesc ligados diretamente à realização de programações de circo, dança e teatro em seus respectivos estados. Sob a condução do



Lona do Palhaço Biribinha no Sesc Circo, São Luís/MA, 2018. Acervo Sesc Maranhão.



Ação com programadores/curadores do Sesc no Santa Maria Sesc Circo, Santa Maria/RS, 2016. Acervo pessoal.^[2]

Departamento Nacional do Sesc, aconteciam debates sobre as especificidades da linguagem circense em programações locais e nacionais, fato que implicou na necessidade de elaboração de documentos referenciais que auxiliassem técnicos e coordenadores de cultura na realização de programações de circo, dança e teatro no Sesc.

Desses encontros, também foi possível a formulação de propostas que objetivavam a formação circense, a exemplo do módulo circo do projeto *Sesc Dramaturgias*, cujo foco estava voltado para criação dramática a partir de oficinas de circo realizadas em diversas cidades pelo Brasil.

Com os desdobramentos dessas discussões nos Encontros Nacionais de Artes Cênicas, foi possível articular



Ispiaí – Festival Sesc Pantanal de Circo, Poconé/MT, 2019. Acervo Polo Socioambiental Sesc.

grupos de trabalho com representantes do Sesc para integrar comissões curatoriais no contexto das mostras e festivais de circo realizados nos Departamentos Regionais. Uma ação piloto ocorreu em 2016 durante a curadoria da primeira edição do *Ispiaí – Festival Sesc Pantanal de Circo*, sendo realizado em 2017 pelo Polo Socioambiental Sesc na cidade de Poconé, interior do estado do Mato Grosso. Assim como o *Santa Maria Sesc Circo* (RS), a programação do *Ispiaí* se concentrava em uma lona circense, sendo esta localizada próxima ao Centro de Atividades do Sesc em Poconé (MT). O exercício curatorial entre os membros da comissão, que também eram convidados a acompanhar o festival no momento de sua realização, permitiu a troca de saberes entre esses

realizadores oriundos de contextos e experiências muito distintas. A configuração de comissões de curadoria tornou-se uma dinâmica constante no *Ispiaí*, e foi responsável pelo mapeamento de artistas circenses nacionais e internacionais para compor programações ao longo das edições seguintes. Desse modo, foi possível estabelecer importantes laços de contato, conhecer e aprender cada vez mais sobre a produção circense brasileira fora dos grandes centros urbanos, descentralizando assim o olhar curatorial.

Ainda em 2017, na Região Centro-Oeste, ocorre a primeira edição do *Festival Sesc Mato Grosso do Sul de Circo*, realizado no Teatro Prosa, do Sesc Horto e Sesc Morada dos Baís, na cidade de Campo Grande, com ações também no Sesc Corumbá no interior do estado do Mato Grosso do Sul. O festival contou com uma programação de espetáculos composta por artistas e grupos nacionais e

2 Lista de representantes de artes cênicas do Sesc: Dimis Jean Soares (Sesc PR), Raquel Silveira (Sesc PA), Ana Paolilo (Sesc BA), Josenira Fernandes (Sesc Pantanal), Rita Marize (Sesc PE), Rhaisa Muniz (Sesc SC), Ednea Barbosa (Sesc GO), Álvaro Fernandes (Sesc PB), Andreia da Silva (Sesc MS), Lili Machado (Sesc PI), Leonardo Minervini (Escola Sesc de Ensino Médio), Jane Schoninger (Sesc RS), Aryadne Amâncio (Sesc MG) e Raphael Vianna Coutinho (Sesc Nacional).



locais, bem como uma exposição fotográfica, oficinas e sessão de cinema com temáticas circenses. A exemplo do o *Isipiá* (MT), o *Festival Sesc Mato Grosso do Sul de Circo* também teve influência direta do *Santa Maria Sesc Circo* (RS) em seu modo de realização, dada a ação de acompanhamento técnico realizada em 2016 com um grupo de representantes do Sesc envolvidos diretamente em atividades de circo em seus respectivos Departamentos Regionais.

Em 2018, surge o *Picadeiro Móvel*, iniciativa pioneira no contexto do Sesc Rio de Janeiro, voltado para o incentivo da produção circense no estado. Diferentemente dos outros festivais de circo, o *Picadeiro Móvel* investiu na característica itinerante do circo como modo de realização, acontecendo em diferentes localidades do estado do Rio de Janeiro a cada edição. Além das edições na capital carioca, em 2018 e 2022, o projeto foi realizado nas cidades de Niterói (2019), Duque de Caxias (2019), São Gonçalo (2020) e contou com uma edição virtual em 2021, dado o advento da pandemia. Em 2023, o projeto aconteceu na cidade de Barra Mansa. Quanto à sua programação, o *Picadeiro Móvel* se configura como uma maratona ininterrupta de obras circenses apresentadas em uma lona de porte pequeno, geralmente montada em uma praça ou local aberto.

Assim o festival aglutina espetáculos, intervenções, atividades formativas e encontros entre profissionais. O objetivo é apresentar um panorama da produção circense brasileira, reunindo trabalhos de tradição e de investigações contemporâneas de todo o Brasil.

Outro momento importante para o desenvolvimento do circo no Sesc foi a série de palestras do curso *Historiografias do Circo no Brasil*, realizado em 2021, com a participação de pesquisadores e artistas representativos de diversos

estados brasileiros³, que discorreram sobre a diversidade de manifestações, técnicas e fazeres circenses. Esta iniciativa realizada pela Gerência de Cultura e a Gerência de Formação e Pesquisa do Departamento Nacional do Sesc acabou por aglutinar tanto profissionais do Sesc como públicos de fora da instituição interessados no recorte historiográfico da produção circense brasileira. As aulas remotas foram transmitidas por streaming abordando temas como memória,

itinerância, circo-teatro, modos de vida, formação, linguagens, artista, grupos e demais manifestações do circo no Brasil. A realização deste curso permitiu uma importante contextualização histórica e conceitual da produção circense brasileira, contribuindo para o debate e a reflexão sobre a linguagem no Sesc.

Atualmente se verifica o enfoque em ações realizadas nos Departamentos Regionais do Sesc voltadas para a formação circense, como é o caso da *Esco-*



Picadeiro Móvel, São Gonçalo (RJ), 2020. Acervo Sesc Rio de Janeiro.



Festival Sesc Mato Grosso do Sul de Circo, Campo Grande (MS), 2017. Acervo Sesc Mato Grosso do Sul.

3 O seminário contou com a participação das pesquisadoras e pesquisadores circenses: Ermínia Silva (SP), Lara Rocho (RS) e Virgínia Abastos (PA), Daniel Marques da Silva (RJ), Renato Turnes (SC), Diocélio Batista Barbosa (PB), Daniele Pimenta (MG), Michelle Cabral (MA), Verônica Tamaoki (SP), Fátima de Souza (BA), Manuela Castelo Branco (DF), Andréa Flores (PA), Fábio Dal Gallo (BA), Mônica Lua Barreto (MS) e Williams de Santana (PE).



Hoje as reuniões e encontros da Rede Sesc de Artes Cênicas reforçam cada vez mais o trabalho a ser feito em relação ao fomento, à formação e à difusão de programações circenses de qualidade, respaldando-se no panorama histórico de ações já realizadas institucionalmente e o vislumbre de novas possibilidades a partir das experiências adquiridas.

la Sesc de Circo Social, implementada em 2022 pelo Sesc Pernambuco. Essa escola é fruto do trabalho de longa data desenvolvido pela unidade do Sesc de São Lourenço da Mata, por meio do projeto *Tiúma Circense*, envolvendo atividades formativas em circo social. A *Escola* centra as suas atividades na promoção de saberes e na preservação da tradição das artes circenses por meio de seu ensino regular e sistêmico, criando um espaço cultural aberto à reflexão e à experimentação. Esta ação conta com professores e integrantes da *Escola Pernambucana de Circo* e visa à ampliação da oferta de ações para todas as faixas etárias e classes sociais, envolvendo escolas, CRAS, centros comunitários e associações culturais.

No final do ano letivo, há a previsão de realização de uma Mostra Didática com a apresentação de trabalhos inéditos dos alunos e a participação de grupos circenses regionais. A programação dessa Mostra Didática nesse ano de 2023 foi discutida em um processo de curadoria colaborativa que contou com a participação de representantes de artes cênicas dos Sesc Maranhão e Sesc Pernambuco, aproveitando o encontro para realizar também a curadoria da presente edição do *Sesc Circo* na cidade de São Luís (MA).

Diante do panorama exposto, abrangendo ações e projetos desenvolvidos no Sesc ao longo das últimas décadas, desde abordagens mais tradicionais até as mais experimentais, é possível perceber uma sensível mudança na visão institucional sobre o circo, fato que garantiu a realização de ações e projetos circenses desenvolvidos pelo Programa Cultura do Sesc.

Essa trajetória permite, por exemplo, maior apuro quanto aos critérios curatoriais de obras circenses, assim como a implementação de discussões mais aprofundadas sobre o uso de equipamentos e questões envolvendo segurança nos espaços destinados à realização destas atividades. O mapeamento de artistas e grupos circenses, bem como de agentes parceiros, como escolas, grupos, organizações, pontos de cultura nos estados e municípios, são fruto do trabalho continuado dos integrantes da Rede Sesc de Artes Cênicas e de toda a articulação e os intercâmbios estabelecidos até então, o que contribui para a realização de programações, projetos, mostras e festivais de circo em todo o Brasil.

Assim, o Sesc se coloca como uma instituição profundamente engajada e interessada no incentivo e fomento ao circo no país, por meio da programação e pesquisa de diferentes fazeres circenses. A presença do circo no cotidiano e no imaginário dos brasileiros somada à sua relevância para as artes cênicas no Sesc, faz com que o circo se configure atualmente como uma peça fundamental nessa engrenagem cultural para o alcance da missão e dos objetivos institucionais almejados.

Que essas histórias e ações tão relevantes nos contextos aqui apresentados possam mover muitas outras que ainda irão surgir, contribuindo cada vez mais para a consolidação de uma política de atuação institucional continuada e comprometida com desenvolvimento do circo no Brasil.

Referências

- BARBOSA, Diocélio Batista; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos (org.). *Circo e Comicidade: Reflexões e Relatos Sobre as Artes Circenses em Suas Diversas Expressões* (Volume 8), Paco Editorial. São Paulo, 2021.
- BARRETO, Mônica (Lua); DUPART, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. De norte a sul: Mapeando a formação em circo no Brasil. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.3, n.42, de.2021.
- CONSTÂNCIO, Rudimar. *Circo social: A experiência da escola pernambucana de circo*. Editora Bagaço. Recife, 2011.
- CRUZ, Sidnei. *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*. Sesc/CE. Fortaleza, 2009.
- NUNES, Sandra, Produção, gestão e curadoria: um estudo sobre o SESC circo em São Luís – MA. *Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)*, Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2023.
- ROCHA, Gilmar. *O circo no Brasil – Estado da Arte*. In: *Revista brasileira de informação bibliográfica em ciências sociais*. São Paulo, n. 70, 2.º semestre de 2010.
- SANTANA, Williams Wilson de. *Políticas do Picadeiro: análise dos Impactos do Prêmio Funarte Carequinha nos Circos Itinerantes do Nordeste*. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, v. 4, p. 1-13, 2017.
- SESC. Departamento Nacional. *Catálogos Palco Giratório*. Rio de Janeiro, 1999 - 2023.
- _____. Departamento Nacional. *Política Cultural*. Rio de Janeiro, 2015.
- _____. Departamento Nacional. *Módulo Programação da Atividade Artes Cênicas*. Rio de Janeiro, 2015.
- _____. Departamento Nacional. *Referencial Programático do Sesc*. Rio de Janeiro, 2000 - 2015.
- _____. Departamento Nacional. *Diretrizes gerais de ação do Sesc*. Rio de Janeiro, 2014.
- SESC. Departamento Regional do Mato Grosso do Sul. *Festival Sesc Mato Grosso do Sul de Circo*. Sesc Mato Grosso do Sul, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3Q291rB>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- SESC. Departamento Regional do Rio de Janeiro. *O circo nosso de cada dia – Um documentário Picadeiro Móvel*. Sesc Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3rBOYK>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- SESC. Departamento Regional de São Paulo. *Catálogos Circos – Festival Internacional Sesc de Circo*. São Paulo, 2013 – 2019.
- SESC. Departamento Regional de São Paulo. *Pesquisa Públicos de Cultura*. Fundação Perseu Abramo. 2013.
- SESC. Departamento Regional de São Paulo. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*. São Paulo, 2016.
- SESC. Polo Socioambiental. *Ispiaí – Festival Sesc Pantanal de Circo*. Sesc Pantanal, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3F5611y>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.



Por todo o Brasil, as cortinas se abrem

por Lu Thomé

FESTIVAIS DE CIRCO DO SESC

5º Ispiaí - Festival Sesc Pantanal de Circo
Festival Bial, em agosto de 2024

8º Festival Sesc Circo (RS), edição Camaquã,
em novembro de 2023

1ª Mostra Didática da Escola de Circo Social
em São Lourenço (PE), em novembro de 2023

8º Picadeiro Móvel (RJ), em outubro de 2023

8º Festival Sesc Circo (MA), em outubro de 2023

21º Festiclown (DF), em agosto de 2023

7ª edição - Festival Internacional Sesc de
Circo - Circos (SP), em junho de 2023

Realizar um festival de circo exige empenho, determinação e muita paixão. Até chegar ao riso do público na plateia, o trabalho passa por demandas de fomento, curadoria, legado, profissionalização e formação. Para além da rede Sesc, muitos outros são executados por grupos e produtoras que se desafiam a entender a gestão de festivais e apontam possibilidades e caminhos para que a área se fortaleça ainda mais. A primeira, e talvez mais importante das demandas, é a viabilização financeira dos projetos e está relacionada com as características de cada festival. A maioria conta com fomento de leis de incentivo, fundos culturais e apoio da iniciativa privada. Segue um caminho igual a de muitas outras iniciativas culturais no país e mostra como o mecenato é importante e precisa ser valorizado.

“Sempre tentamos estruturar com laços firmes, porque é uma relação de confiança e que permite viabilizar coisas incríveis no festival. A captação é muito relevante”, conta Dani Hoover, diretora do *Festival de Circo do Brasil*, que é realizado em Olinda no estado de Pernambuco. Para Angelo Marcio Leal, diretor artístico do *Festival Internacional de Circo do Ceará*, a participação do poder público define como será a programação de cada edição, por conta dos gastos com logística e estrutura. “Utilizamos a lei de incentivo estadual e a Lei Rouanet, e a parceria com várias prefeituras, quando elas topam ajudar. Na edição passada, chegamos a 9 cidades diferentes, além de Fortaleza, abrindo lonas em diversos lugares do Ceará”, explica. Já o *Festival de Circo de Florianópolis*, diferente dos demais, acontece dentro de um shopping, e conta com patrocínio da Prefeitura da cidade e o apoio de empresas através da Lei de Incentivo. “O shopping fica lotado, mesmo em dias de semanas e o público já se acostumou a comparecer e acompanhar a programação. A cada ano a plateia aumenta, e a aceitação é a melhor possível”, ressalta Lara Salles, assessora de comunicação da Marte Cultural.

Outro ponto crucial é a curadoria da programação. Os festivais abrem chamadas e convocatórias e buscam manter a relação com artistas locais, e também aprimorar a parceria com organizações internacionais, para ampliar o leque de atrações. Em Pernambuco, o foco é a inovação, apresentando um circo mais contemporâneo e desconstruído. “Uma das nossas funções é tirar o imaginário sobre o circo e construir outras imagens sobre este grande circo que acontece no mundo todo. Por isso trazemos muitos espetáculos que são pontas de lança”, diz Dani. No Ceará, o objetivo principal é permitir que a fruição do cir-

co chegue a cidades que não têm acesso cotidiano à cultura. “Temos, em média, um público de 12 mil pessoas por edição do festival. Já não usamos lona porque não cabe todo mundo em cada apresentação. E os grupos acabam ficando com a gente por um mês, nesta itinerância que promove intercâmbio e evolução estética”, aponta Angelo. Em Florianópolis, o foco é equilibrar todas as linguagens, e promover a programação mais diversa possível. “Temos espaço para todas as linguagens. Tem mágica, tem malabarismo, tem equilíbrio, tem palhaçaria. Sempre procuramos colocar um artista ou grupo para cada tipo de performance”, detalha Lara.

O que é gerado, no entorno de cada festival, é um ambiente que valoriza não apenas a integração – do artista com o público e entre artistas, compartilhando vivências e conhecimento – e passa por privilegiar a formação dos participantes e dos artistas locais e a profissionalização do setor.

Promovemos um legado de inovação e de formação. Não é só técnica, é todo o pensar artístico. E, com oficinas, contribuimos muito para a construção deste novo olhar sobre as artes circenses, relata Dani.

O Festival do Ceará promove não apenas programas artísticos de formação, mas capacitação técnica, envolvendo estruturas, seguranças e uso de equipamentos. “A ideia é fortalecer a cena cultural, dentro e fora do palco”, fala Angelo. Ele também comentou sobre a interlocução e articulação de uma rede de festivais, movimento que começou antes da pandemia e serve como uma estratégia de sobrevivência. “Trocamos atrações com outros festivais, que já viabilizam a vinda dos grupos. É uma forma de baratear os custos e proporcionar aos



4º Festival de Circo de Florianópolis



17º Festival de Circo do Brasil



9º Festival de Circo do Ceará



10º Festival de Circo de Taquaruçu

artistas fazerem mais espetáculos numa mesma vinda.” Para Lara, as ações formativas são essenciais e podem envolver a plateia. “Em 2023, tivemos oficinas de palhaçaria e de acrobacia. Esta parte é importante para que o público não só assista, mas tenha a oportunidade de vivenciar a arte. É uma maneira de formarmos futuros artistas.”

O circo está no imaginário e na vida de muitas pessoas. Público, artistas e produtores culturais. E a lona, seja simbólica ou real, segue levantando-se para abrigar risos, palmas e muita alegria.



O circo e as políticas culturais

por Williams W. Santana

Historiador (Unicap), Especialista em Gestão Cultural (UFRPE)
e Mestre em Cultura e Sociedade (UFBA). Palhaço, ator,
baillarino popular, encenador e gestor cultural.



Equipamento cultural e comunidade itinerante, os circos com suas lonas invadem as paisagens urbanas, impactam o cotidiano visual e sonoro, modificam o clima do seu entorno. Seu caráter itinerante estabelece a constituição de um território transitório, efêmero. Não pertence a nenhum lugar, mas, ao mesmo tempo, é de todos. **É uma comunidade circunscrita em outras,**

de forma transitória, efêmera, que contradiz o conceito da necessidade social de estabelecimentos de vínculos concretos e perenes. Ele define caleidoscopicamente sua territorialidade.

Há uma resistência em compreender e aceitar aquele grupo de pessoas como trabalhadoras e trabalhadores da cultura, inserindo-o no universo cultural local. Esse desconhecimento das vivências culturais, econômicas e sociais dos grupos de artistas circenses itinerantes gera uma visão deturpada, estereotipada da realidade que, em diversos momentos

dos processos sociais, colam às identidades do circo como uma máscara inseparável da face. “Mesmo quando esse preconceito é forjado a partir de uma ideia poética da vida no circo, mesmo quando ele surge do barro do encantamento, ele gera consequências excludentes dos sujeitos que vivem e trabalham sob o colorido escaldante das lonas”^[1].

Os circos, historicamente, sempre se sustentaram a partir de práticas artísticas, e de outras iniciativas que decorriam delas, de forma secundária, mas com importância na estruturação do negócio. O comércio na praça de alimentação, as fotografias, vendas de souvenir e os patrocínios possuem lugar estratégico dentro da renda dos circos. A relação com o poder público sempre existiu, mas não se consolidava como uma política, estando situada no mesmo universo das parcerias e patrocínios pontuais.

Na estrutura dos órgãos governamentais de cultura, a presença de um setor para pensar e implementar políticas para as artes circenses se deu a partir do início dos anos 2000, em muitos casos fomentados pela gestão federal.^[2] O advento da Lei Aldir Blanc^[3] revelou a fragilidade nas estruturas de gestão cultural, especialmente nos municípios. Distinta de uma lei de fomento à produção cultural, de caráter emergencial, precisava atingir um maior número de trabalhadoras e trabalhadores da cultura, mitigando os efeitos da paralisação da produção cultural durante a pandemia. Foi preciso discutir a presença dos circos itinerantes nos territórios, e encontrar alternativas para que fossem beneficiados. As soluções encontradas foram diversas, e nem todas, justas e inclusivas. A cadeia produtiva das artes circenses é multifacetada e requer políticas públicas que atendam as demandas de trupes, grupos, companhias, escolas e espaços formativos, projetos sociais, artistas independentes, pesquisadores e circos itinerantes. O ator Sergio Mamberti^[4], então Presidente da Funarte em 2010, chamou a atenção já para esses desafios, no texto de apresentação do Relatório de Atividades da Câmara e Colegiado Setorial de Circo – 2005-2010.^[5]

1 SANTANA. W.W. Políticas para o picadeiro – o lugar do circo na Funarte. Dissertação apresentada para o título de Mestre em Cultura e sociedade, sob a orientação do professor-doutor Paulo Miguez, UFBA. Salvador, 2017.

2 A Fundação Nacional de Artes, órgão do MinC responsável pelas políticas para linguagens artísticas, foi criada em 1975, mas só em 2003 incluiu em seu organograma a Coordenação de Circo.

3 Lei 14.017, de 29 de junho de 2020, que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural, a serem adotadas durante o estado de calamidade pública, reconhecida pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Ficou popularmente conhecida como Lei Aldir Blanc, em homenagem ao compositor que faleceu em 2020, em decorrência da COVID-19.

4 Ator, diretor, produtor cultural, artista plástico e militante da cultura, Mamberti nasceu na cidade de Santos em 1939. Trabalhou em teatro, cinema e televisão, e ocupou vários cargos na gestão cultural nos governos do Presidente Lula, iniciados em 2003, dentre eles, o de Presidente da Funarte. Sergio Mamberti faleceu em 2021 em São Paulo.

5 As Câmaras e, posteriormente, os Colegiados de Circo foram instâncias de participação popular para escuta e elaboração de políticas públicas setoriais para linguagens artísticas e áreas culturais, contando com representações da diversidade regional e da cadeia produtiva das artes circenses do Brasil.



“Para que o circo conquistasse seu espaço era preciso mobilizar os diferentes agentes de norte a sul do país. Essa mobilização também precisava contemplar a diversidade das artes e demais atividades da extensa cadeia cultural que envolve a atividade circense no Brasil. Quais sejam: artistas independentes, trupes e grupos, iniciativas de circo social, escolas de circo, pesquisadores e, obviamente, circos de lona em sua mais ampla diversidade – desde os pequenos circos movidos unicamente por pequenas famílias até as grandes companhias circenses, com estrutura empresarial complexa.”^[6]

As necessidades históricas de políticas públicas para os circos, de maneira específica, vão além da atenção à produção artística. Para salvaguardar e fomentar o trabalho e a vida dos itinerantes, fazendo com que o poder público e sociedade recebam os circos de braços abertos^[7], **é preciso levar em consideração os direitos sociais (educação, assistência social e saúde); os direitos trabalhistas; e o incentivo à produção (terrenos, documentações, água e energia elétrica, compra de aparelhos e lonas), e o fomento à arte (pesquisa e experimento artístico, criação e circulação de espetáculo, preservação e memória) – respeitando suas diferenças regionais e especificidades.**

Para que permaneçam existindo e resistindo – sobretudo os de pequeno e médio porte que chegam aos recantos onde não há outro equipamento cultural –, **é preciso discutir e redescobrir o papel dos circos na sociedade contemporânea, encontrando o lugar de uma arte presencial, cuja essência está fincada na superação de limites, na ilusão e no sonho, construída essencialmente a partir do corpo físico e imaginário do artista.**

Porque no “circo, tudo remete ao corpo, tanto para suas faculdades inestimáveis quanto para sua fragilidade”^[8], é a matéria-prima que impulsiona o sangue e irriga a veia dos circenses, e alicerça sua produção artística e seu modo de viver e de ser, que não é forjada no material, mas no misterioso e impalpável.

6 Ministério da Cultura (MinC). Conselho Nacional de Políticas Culturais. Relatório de atividades – 2005 – 2010 – Câmara e Colegiado Setorial de Circo. Brasília: MinC, 2010. p.9

7 Termo alusivo à campanha desenvolvida pelo MinC/Funarte na década de 1980 com o intuito de estimular a população para prestigiar a arte circense e sensibilizar o poder público municipal para criar mecanismos facilitadores do processo de circulação e manutenção dos circos. Em 2006, a Funarte relançou a campanha com o apoio da Rede Globo. E, em 2012, a campanha é retomada numa parceria entre os Ministérios da Cultura e da Saúde, estimulando o acesso dos circenses itinerantes à rede pública de saúde, com o slogan “Ministério da Saúde adverte: Circo faz bem à saúde – Receba o Circo de Braços Abertos”.

8 WALLON, Emmanuel (Org.). O circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 15.



“Se há ‘ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha, há palhaço!”

por Luciana Thomé

Há 40 anos, o argentino Fernando Cavarozzi é o palhaço Chacovachi. Considerado um ícone da palhaçaria na América do Sul e na Espanha, sua arte pertence às ruas. E é nas rodas com o público desprevenido (como ele mesmo chama), que provoca o sorriso, o riso ou a gargalhada. Ele é autor do Manual e guia do palhaço de rua, no qual oferece insights para palhaços e artistas de rua. Provocador, bem-humorado, espirituoso, libertário e reflexivo a respeito do seu fazer artístico, ele concedeu esta entrevista para a Ato! e falou sobre a sua abordagem no mundo da palhaçaria, o riso em diferentes países e a possibilidade que ser palhaço proporciona de construir relações humanas.





O que o atraiu inicialmente para o mundo da palhaçaria e como você acha que sua abordagem se diferencia de outros palhaços de rua?

[Chacovachi] Este ano, em setembro, completei 40 anos desde a primeira vez que fui a uma praça para fazer rir e passar o chapéu. Eu venho do rock. Na minha adolescência, tinha uma banda de rock, cantava e fazia shows. Depois cursei a escola de mímica de Ángel Elizondo e, na primeira vez em uma praça, fui por uma questão ideológica, porque a Argentina vinha de um governo militar. Nas ruas e nas praças não ocorriam estas coisas. Por isso também tive que inventar esse palhaço animador, de rua, provocador, irreverente. Também pela minha história de vida. Fui soldado na Guerra das Malvinas. Não estive lutando no front, mas foram dois anos de serviço militar que me fizeram a pessoa revelada que eu sou.

O meu foco na palhaçaria é um foco não tradicional. Está relacionado com o riso, mas também com despertar almas desprevenidas. E há muitos tipos de risos. Gosto dos risos nervosos também. Essas verdades que alguém tem que dizer. E, claro: ser um palhaço com humor para que o público entenda e para que não te matem. Inventei uma dramaturgia, uma sucessão de acontecimentos para sobreviver na praça. Havia de me unir a outros, de me manter financeiramente,

de fazer rir. Mas tinha que dizer algo ao público. Venho da época do conteúdo e me interessa o conteúdo das coisas. Precisava passar o chapéu, mas queria fazer algo para que me quisessem e lembrassem de mim. Tudo isso sem saber como e nem onde procurar.

Depois, quando viajei à Europa pela primeira vez, na metade dos anos 1990, me dei conta que essas dramaturgias se repetiam em todos os verdadeiros artistas de rua. Não inventei o palhaço provocador. Acho que tudo está inventado. Mas inventei para mim, porque não havia onde procurar referências. Os palhaços tradicionais que eu conhecia eram palhaços de animação, palhaços de serviço. Levei esse mesmo estilo para o teatro e o circo, e funciona perfeitamente. O palhaço artista que é um artista, uma pessoa que cria, a partir de sua própria experiência.

Se há “ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha”, há palhaço. Se não há “ha ha ha ha ha ha”, não há palhaço.



O fato de estar há 20 anos com Maku (Maku Fanchulini) como minha companheira, palhaça também, me deu uma força distinta, porque ela é muito diferente de mim e muito igual. É mulher, trabalha sem falar, mas, no entanto, transita pelos mesmos caminhos da provocação. Quando comecei a dar aulas e cursos, isso me obrigou a refletir. Me dei conta da importância que tem a filosofia e a ideologia em um palhaço de rua. Há coisas que não são técnicas, que são respostas filosóficas que você tem que ter para poder enfrentar um público que não veio te ver, que é um público desprevenido. Depois, quando você trabalha em um teatro e trabalha para público que vem te assistir, tudo é muito fácil, porque já você já conseguiu que te aceitem, que te amem rapidamente.



Pode compartilhar algumas dicas
ou filosofias fundamentais que são
essenciais para quem está começando
na arte da palhaçaria de rua?

O humor é um grito desesperado marcado pela angústia, pela bronca, pelo sufoco. Quando vemos um mundo tão desigual, onde há pessoas tão más, vivemos na repetição de “luta, ganha, perde, se cansa, se desespera, volta a lutar”, nos encontramos sem saída, paralisados. Então, o que se faz? O que se faz? Fazemos uma boa piada.

O palhaço carrega uma ideia de ser uma pessoa “tonta”, desgraçada e que mostra a sua estupidez. Eu acredito num palhaço herói, num palhaço inteligente. Um palhaço que deixa de ser tonto para que as pessoas possam entender um pouco mais através da empatia. Um bom palhaço é um ser inteligente, que busca fazer rir e dizer coisas que sente. E que não o matem por dizê-las. Esclareço, é claro, que palhaço está em um grande leque, que vai do vendedor de balões em uma praça até o neto de Chaplin, no melhor teatro de França. Há muitos tipos de palhaços: eles estão nos hospitais, nos teatros, na animação de festas e nas ruas. E são os palhaços de rua que precisam ser os mais completos, porque trabalham para um público desprevenido, com todos os tipos de idades, de culturas e de ideologias. Tudo isso está na rua.

Um palhaço não é uma pessoa que sobe no cenário e conta sua vida entediada pensando que é engraçada. Ele sobe para dizer coisas que ninguém se atreve a dizer e esperar sobreviver nesta tentativa.

[Chacovachi] A principal dificuldade que, ao mesmo tempo é o maior ganho criativo que um artista de rua tem, é a criação do ruído. É algo antropológico. O médico-bruxo, o xamã no meio e todas as outras pessoas ao seu redor, que deixam seus humores serem manejados por esse palhaço. A criação do ruído é o fato mais poderoso e mais artístico que um artista de rua tem. Aqui está o segredo.

Também na ordem dramaturgica, estabelecendo quem vai primeiro, quem vai depois, aí um descansa. Porque é uma forma de sobreviver. É claro que você tem que chegar primeiro à praça, depois tem que chamar a atenção das pessoas, depois tem que convocar para que todos entendam que é um espetáculo de rua e não um louco falando. Depois tem que gerar esse ruído, dizer quem é, fazer todo esse trabalho que já existe em qualquer outro espetáculo, mas que em um artista “calejero” não existe. Somos desconhecidos das pessoas e rapidamente elas têm que entrar na frequência deste artista. Queremos parecer interessantes. Queremos que cheguem mais perto e que entendam o código. Queremos fazê-las rir e que nos aplaudam. Queremos que nos paguem. Queremos que nos queiram e queremos que se lembrem de nós. Tudo é algo muito fugaz, muito rápido. Talvez não nos vejam mais nunca mais.

**Queremos parecer interessantes.
Queremos que cheguem mais perto e que
entendam o código.**

Você teve a oportunidade de se
apresentar em uma variedade de
países e culturas. Existem diferenças
marcantes na forma como as pessoas
respondem ao seu estilo de palhaçaria
em diferentes partes do mundo?

[Chacovachi] Claro que sim. Não é o mesmo fazer rir um brasileiro, um japonês ou um alemão. Eu trabalhei em mais de 20 países. E, por exemplo, o público brasileiro é um maravilhoso, receptivo, que ri fácil, que aceita, que quer. Se vamos para a Espanha, é muito diferente o público catalão do público basco, que é muito mais combativo. No entanto, o catalão é muito mais seletivo e ri menos. Isso muda até mesmo se compararmos as províncias na Argentina. Não é a mesma coisa trabalhar em uma cidade grande, com pessoas que têm cultura de ver espetáculos na rua, e trabalhar em uma província para um público que não está acostumado. Tudo muda radicalmente em cada lugar onde se trabalha. Todas as ruas são iguais e todas as ruas são diferentes.

O ponto é ter o material indicado para o lugar indicado porque as atitudes



também mudam. A mesma rotina pode ser feita em um colégio para garotos e pode ser feita às três da manhã para bêbados. Muda a atitude e, claro, algumas expressões faciais que têm relação com o entendimento. Mas os números de palhaços precisam ter essa flexibilidade, que pode ser para todo tipo de público. Tem que ser para todo tipo de público, com suas idades e idiossincrasias.

O humor ácido é uma característica marcante de sua palhaçaria. Como você equilibra a acidez com a capacidade de conectar-se e fazer o público rir?

[Chacovachi] Quando há o riso é porque algo aconteceu. Ou seja, o riso, a gargalhada, o sorriso são a aceitação do entendimento sobre algo, de aceitar algo. Ou, ao contrário, é político. A palhaçaria na rua é um efeito muito político e muito necessário, porque é a conexão do povo com seus artistas verdadeiros. Não com artistas que têm uma produtora por trás, como os artistas de televisão, ou artistas que têm outras especulações. Um artista de rua vive do que faz, e isso o faz ser um alguém muito especial. Onde ele pode expressar sua visão pessoal do mundo, que geralmente é libertária.

Somos arte e entretenimento. O entretenimento é feito para que as pessoas não pensem e só se relaxem. Por outro lado, a arte é feita para que as pessoas pensem e se questionem. O que eu faço é arte e entretenimento, as duas coisas.

A “burla” precisa ir para os lados ou para cima. Nunca a pessoa pode burlar os de baixo.

Como você vê a importância da palhaçaria de rua em termos de democratização da cultura e do entretenimento, tornando-o acessível a todos?

[Chacovachi] Eu não tenho dúvida que a arte é consumida mais na rua do que em qualquer outro lugar. Não é todo mundo que vai ao teatro. Pouca gente tem o costume de ir a um teatro. Porém, todos estão na rua. Todas as classes sociais, todas as classes culturais e todas as idades rindo juntas. O fato da criação da roda em torno de um artista, numa praça pública, com um público que talvez nunca fosse conhecer o palhaço. Este é um fato antropológico, maravilhoso e único, que tem um aspecto de energia muito grande.

A palhaçaria de rua frequentemente requer adaptação e improvisação em resposta ao ambiente e ao público. Como você se prepara para lidar com a imprevisibilidade e manter a autenticidade de suas performances?

[Chacovachi] A palhaçaria na rua não é atuação, é performance. Trabalhamos com rotinas e números, como os profissionais vindos do circo, os artistas de variedades. Não é teatro, porque o teatro não funciona na rua. Todos os personagens não são personagens, são artistas. Primeiro o público vê a pessoa, depois vê o artista e, por último, vê o personagem. E tudo depende daquilo que está fora do roteiro. Isso é muito importante.

Essa é a diferença que há entre a palhaçaria na rua e a palhaçaria de rua. Na rua pode ser qualquer coisa. Mas a palhaçaria “de” rua estabelece uma comunicação muito particular com o público.

Como você se conecta com o público de maneira autêntica e significativa durante suas apresentações nas ruas?

[Chacovachi] Sem dúvida, minha comunicação direta é parte fundamental da minha forma de ser palhaço. A única maneira de ser autêntico com o público é ser autêntico consigo. Não vender a alma ao diabo por uma gargalhada e saber que uma parte fundamental dos palhaços é mostrar sua visão pessoal do mundo. Mas não temos só que dizer a nossa verdade, porque essa verdade tem que ser verossímil.

Claro, estamos sempre construindo algo que vai terminar em uma gargalhada. A dramaturgia sempre vai para a otimização da gargalhada, do riso ou do sorriso, que são os três graus do humor. Esse logro também precisa ser honesto. A “burla” precisa ir para os lados ou para cima. Nunca a pessoa pode burlar os de baixo. Sempre se “engana” os pares ou os poderosos, e nunca aqueles que estão em uma situação difícil da vida. A eles é preciso dar esperança, que vem de fazê-los rir.

Qual é o conselho que você daria aos jovens artistas que desejam seguir seus passos e fazer uma carreira na palhaçaria?

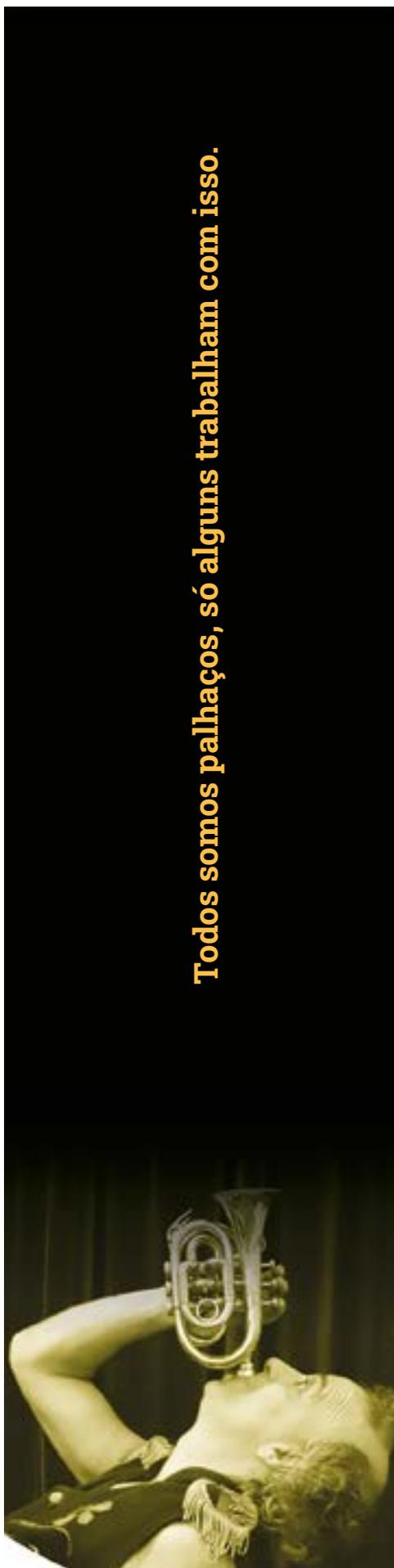
[Chacovachi] Eu daria o mesmo conselho que daria a qualquer pessoa que quer se desenvolver em uma profissão. O único segredo é amá-la. Se amas o que fazes, nunca você estará sem trabalho. Nunca

Todos somos palhaços, só alguns trabalham com isso.

se está sem forças, sem desejos de fazer, quando há amor. Ou seja, o que precisa sustentar é o amor pelo que fazem. E depois o tempo lhes ensinará tudo o que precisam aprender. Depois de quatro décadas em praça pública, tenho o mesmo amor, ou talvez mais amor, do que no primeiro dia. É o único que me mantém.

Amar é querer estar com alguém. Você vai fazer qualquer coisa para poder estar com essa pessoa ou com isso que você ama. Eu amo estar em uma praça e trabalhar para pessoas que não me conhecem, que não sabem quem eu sou, que talvez nunca tenham visto um palhaço. E que isso lhes faça bem, porque fazer rir é uma maravilhosa forma de fazer bem aos outros. Para isso serve a arte e, sobretudo, o humor.

Se falamos de rua, há três liberdades que os palhaços de rua têm e que nenhum outro artista tem. Temos a liberdade física, porque o mundo está cheio de lugares onde trabalhar. Tenho amigos que trabalham nas ruas de Hong Kong, da Ásia, da África, da Europa, da América toda. Temos a liberdade econômica, porque vamos ganhar a grana em relação à nossa capacidade e nosso esforço, como os homens das cavernas. E, o mais importante, temos a liberdade emotiva, psíquica, porque não temos que ser os melhores, não competimos com ninguém. Somos artistas menores, só competimos conosco e somos amigos de todos nossos colegas.



Quais são algumas de suas memórias mais memoráveis desses anos e como essas experiências moldaram sua arte?

[Chacovachi] Passei por parte do humor dos anos 1980, dos 1990, dos 2000, dos 2010 e estamos nos anos 2020. As minhas memórias seriam muitas. Muitas e muito interessantes. Se tivesse que indicar um lugar mágico, seria o Anjos do Picadeiro, que acontece no Rio de Janeiro. Esse encontro internacional de palhaços, onde eu tive a sorte de conhecer grandes palhaços. Leris Colombaioni, Nani Colombaioni, Jango Edwards, Leo Bassi, Tortell Poltrona e tantos mais.

Nós, os artistas, às vezes não podemos ver o trabalho dos nossos colegas, porque quando eles trabalham, nós também estamos trabalhando. O encontro Anjos do Picadeiro é pensado primeiro para os artistas, depois para o público e, por último, para a produção. Então, é uma festa. Aprendi com eles, mas não de vê-los em cena. Aprendi ao comer, beber, rir, dançar, nos fazer tristes, melancólicos juntos. Compartilhar a vida um pouco com essas pessoas que, imediatamente, se transformaram em amigos. Porque o maior privilégio que temos, nós os artistas, são as relações humanas. Esta frase não é minha, é de Saint-Exupéry.

Finalmente, como sua visão particular de mundo influencia sua arte e a mensagem que você deseja transmitir ao público?

[Chacovachi] A emoção que espero que eles levem é a que eles precisam. E podem ser muito diversas dependendo da pessoa. O legado é a liberdade de ser contra vento e maré. Céu e inferno não importam para mim. Tenho amigos dos dois lados.



Itinerância e inventividade

NA BUSCA POR AGRADAR AO PÚBLICO

por Daniele Pimenta

Professora do Instituto de Artes da UFU (Universidade Federal de Uberlândia). De família circense, tem se dedicado a pesquisar o Circo brasileiro desde o mestrado na USP e o doutorado na Unicamp, até o recente pós-doutorado na Unesp. É também atriz, diretora, diretora musical e coreógrafa da Cia. Picnic de Teatro.



Instagram de Daniele Pimenta

O Circo itinerante brasileiro está sempre em processo de contínuas transformações, sejam elas estruturais, estéticas, empresariais ou sociais. E, na base desse processo, temos como tripé: a abertura às inovações, o arrojo empreendedor e o desejo de agradar ao público; elementos que fazem com que a renovação faça parte da tradição circense.

A dramaturgia circense – e é importante frisar que a palavra dramaturgia não faz parte do vocabulário das famílias circenses tradicionais, sendo adotada por pesquisadores acadêmicos e artistas circenses com formação teatral – é reflexo e motor dessas transformações, em um movimento que gera novos expedientes, sem abandonar proposições já estabelecidas, o que torna mais adequado pensarmos em dramaturgias, no plural, pois a riqueza das artes circenses não se conforma em um ou outro parâmetro específico.

O Circo é, antes de tudo, um modo de organização e produção que reúne, desde seu surgimento, muitas linguagens artísticas, como a música, a dança, o teatro e as visualidades, além das atividades que, hoje, consideramos especificamente como circenses.

Sua história é relativamente recente, com cerca de 250 anos, se pensarmos na arquitetura circense itinerante – ou seja, lona, picadeiro, arquibancadas –, e nas artes consideradas circenses. Mas essas modalidades, tais como equilíbrio, malabarismo, acrobacia etc., são milenares e faziam parte das tradições populares de diversas culturas, ligadas ao trabalho de artistas de rua, como os saltimbancos, ou mesmo de tradições ritualísticas de controle do corpo sobre a mente.

O que fez com que o Circo se configurasse como arte foi uma ideia de empreendimento, que reuniu as mais diferentes expressões artísticas em um mesmo espaço, possibilitando a cobrança de ingressos e, para tal, estabelecendo como meta, sempre, agradar ao público. E a dramaturgia é parte das estratégias para estabelecer a comunicação com o público, e está presente tanto no espetá-



Tabajara Pimenta (1936-2020), em seu número de Homem-Foca, que mesclava equilíbrio e malabarismo. Acervo da autora.

culo, como um todo, quanto em cada número que o compõe.

Quando o Circo chega ao Brasil, no século XIX, as companhias apresentavam as grandes pantomimas circenses, que eram espetáculos com uma estrutura bastante teatralizada, que aliava a condução de uma narrativa sem palavras com as habilidades específicas de cada membro da trupe. Então, havia uma dramaturgia linear que orientava todo o espetáculo, mas, as cenas eram desenvolvidas a partir das técnicas de acrobacia, de equilíbrio, contorcionismo, doma de animais etc.

Ou seja, em um espetáculo que tivesse como tema uma batalha histórica, por exemplo, os artistas comporiam as cenas usando números de equitação acrobática e um soldado, ao ser atingido pelo inimigo, poderia cair de seu cavalo dando um salto mortal, enquanto o oponente se manteria de pé sobre o dorso do animal em movimento. Ou, em uma cena de fuga na floresta, trapezistas usariam cipós cenográficos para exibirem suas habilidades. No mesmo sentido, palhaços, dançarinos e músicos fariam parte da construção da grande pantomima.

Em contraponto, no mesmo período, famílias de artistas decidem permanecer

em solo brasileiro, e deixam as grandes companhias quando essas retornam para a Europa. Configuram-se, a partir daí, espetáculos de variedades que reúnem números circenses sem a necessidade de uma amarração narrativa e aparatos cenográficos, de modo a possibilitar o trânsito pelo interior do país em lombo de burros e carroças.

Há um processo de evolução arquitetônica que resulta em diferentes estruturas espaciais¹, como o circo de beco, o circo de pau a pique, o circo de pau fincado e o circo americano, que delineiam a relação dos circenses itinerantes com o público e que acolhem, além dos números tradicionais, artistas locais das mais diversas especialidades para comporem os espetáculos no picadeiro.

Nesse tipo de espetáculo, o de variedades circenses no picadeiro, modelo que perdura até hoje, cada número tem sua própria estrutura dramaturgica, que pode estar pautada por diversas estratégias, tais como: a progressão da dificuldade técnica de cada truque ou movimento realizado; a relação com as variações da trilha musical, seja feita por instrumentistas ao vivo ou por gravações; a valorização dos momentos de risco, incluindo o erro proposital antecedendo o momento de sucesso; a ambientação temática, obtida pela composição de figurinos, trilha sonora e estilo de movimentação; a tendência a uma abordagem mais séria e elegante, ou mais estimulante e divertida, na relação com a plateia; entre outras infinitas possibilidades.

E, além da dramaturgia de cada número, cabe ao diretor artístico da companhia compor a sequência geral, o que resulta em uma dramaturgia do espetáculo, que pode se estruturar a partir da justaposição ou alternância de diversos fatores, como: a organização em diferen-

tes planos – picadeiro e números aéreos –; números mais tradicionais e inovadores; números solo e números de grupo; diferentes níveis de risco; números de dança, que podem ser temáticos, relacionando-se com o número que antecede; graus de virtuosismo; diferentes tipos de impacto na plateia – encantamento, medo, assombro, riso etc. –; quantidade de palhaços e seus repertórios de entradas e reprises, em solos, duplas, trios, coletivos; quando havia animais nos circos, diferentes perfis de número, conforme a raridade ou exotismo do animal e a dificuldade de adestramento.

Por fim, consideremos também o Circo-Teatro, outra vertente do circo itinerante de lona no Brasil, que foi o modelo mais adotado durante décadas, no século XX, e que ainda pode ser encontrado, embora em muito menor quantidade, hoje em dia.

O Circo-Teatro se configura por uma arquitetura específica, que contém picadeiro e palco, e que tem seu espetáculo composto por duas partes: as variedades circenses, no picadeiro, e uma peça de teatro, no palco.

Nesse caso, além das dramaturgias já abordadas, como a de cada número e a do espetáculo como um todo, também existe uma grande variedade dramaturgica dentro da parte teatral, a partir das diferenças entre as fontes – adaptações de romances, filmes e histórias bíblicas; textos teatrais escritos por autores não circenses e textos escritos por autores circenses –; das diferenças entre gêneros – comédias, altas comédias, combinados, dramas, melodramas, musicais etc. –; das concepções estéticas dos ensaiadores (como os diretores ou encenadores eram chamados na época de ouro do Circo-Teatro); da capacidade de

investimento de cada companhia em cenografia e figurinos; e do perfil de relação que se pretende estabelecer com o público – em geral, uma companhia de Circo-Teatro da década de 1940, por exemplo, mantinha cerca de 50 espetáculos em repertório, e montava a sequência de espetáculos em uma cidade a partir do retorno do público durante as primeiras apresentações. Assim, a seleção de peças poderia priorizar comédias ou dramas, para agradar ao público local.

Aliás, agradar ao público é o que guia os circenses dos circos itinerantes de lona em todas as suas escolhas, sejam empresariais ou artísticas e, portanto, podemos afirmar que as dramaturgias circenses no Brasil são construídas, também, pela recepção, não só no sentido da leitura de sentidos, mas porque o público é considerado em cada mínimo detalhe do processo de criação.

Antenor Pimenta (1914-1994), dramaturgo, ator e ensaiador. Acervo da autora.



1 PIMENTA, Daniele. A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações. (Tese) Or. Neyde Veneziano. Campinas: UNICAMP, 2009.



Cuidadoria no projeto Sesc Circo em São Luís

por Sandra Silva Nunes

Arte-educadora, Mestra em Artes Cênicas, Produtora Cultural e Analista de Cultura do Sesc Maranhão.



A partir do contato com artistas, grupos, pesquisadores, curadores e do entendimento de que os modos de gestão dos festivais vão sendo atravessados por aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos, bem como, pelas vivências de quem coordena esses eventos, buscou-se compreender o lugar do Sesc Circo de São Luís (MA) como um espaço de gestão conjugada à luz de uma cuidadoria – pautada na empatia e na receptividade – como um dos possíveis caminhos para a construção de políticas culturais efetivas para as artes circenses.

O Sesc exerce no Brasil um papel estratégico importante para o fortalecimento das artes circenses através de seus projetos e ações desenvolvidas por diversos profissionais em todo o País. Sua Política Cultural (2015) foi um avanço no tocante à formalização de parâmetros que orientassem suas ações. No entanto, são nos processos decisórios e de planejamento que esses parâmetros vão sendo compreendidos, ajustados e, às vezes, esquecidos.

Em relação às políticas culturais, estas devem ser construídas através do diálogo entre poder público, privado e sociedade civil. Ainda assim, diversos fatores de ordem econômica, social e política podem modificar ou fragilizar as ações propostas, exigindo intervenções constantes daqueles vários agentes, na perspectiva de assegurar o acesso à arte e à cultura.

No Maranhão nasceu, em 2013, o projeto Sesc Circo tendo, de um lado, iniciativas pontuais, ausência de investimento na área e de programações regulares; e do outro, um movimento de articulação política entre artistas e grupos em prol das artes cênicas e na busca por iniciativas de fomento e valorização de suas linguagens. Diante desse cenário e mesmo reconhecen-

do que o Sesc Maranhão ocupava um lugar significativo no que diz respeito ao fortalecimento das artes circenses, sobretudo em São Luís, foi importante entender que esta responsabilidade não era apenas da instituição, ou de um artista ou grupo. Pelo contrário: tratava-se de uma luta coletiva. **A realização**

de um festival é uma oportunidade para olhar a cidade e conversar com ela, para o cenário cultural e perceber suas ausências, escutar os artistas, dialogar com a sociedade, bem como pensar nos públicos, não somente enquanto números nos teatros e espaços cênicos.

É preciso também buscar estratégias que assegurem a sua ida e permanência nesses locais, adentrando nos fatores socioeconômicos e culturais que limitam seu acesso. Ao identificar esses fatores, urge buscar caminhos para transformar esse encontro em um momento de troca e respeito.

Em meio à pandemia, o projeto Sesc Circo¹ sofreu os impactos socioeconômicos e suas ações foram suspensas. Diante do caos e do isolamento social veio a decepção e o medo de que o projeto tivesse chegado ao fim. No caso do circo tradicional/clássico (BARBOSA, 2021), especialmente os que ocupavam lonas circenses, o contexto pandêmico



Debate Espaços
de formação em circo
no Brasil

provocou significativas modificações, especialmente em seu modus operandi e na relação com o público, sendo impossível desenvolver estratégias isoladas de enfrentamento a uma grave crise sanitária. Diante de tal circunstância, a ação do poder público era imprescindível, para se pensar táticas de sobrevivência e de amparo ao setor. No entanto nos deparamos com um governo omissivo, no momento mais crítico para a arte e a cultura, pois “o projeto de destruição de todos os mecanismos de apoio do governo federal à cultura [seguiu] firme em curso, é como se não houvesse urgência, fome e desemprego grave na área” (CALABRE, 2020).

1 Projeto idealizado pelo Sesc Maranhão no ano de 2013. Sua consolidação no cenário local se dá com base em vários fatores, dentre eles o diálogo e os atravessamentos de outros projetos do Sesc, a exemplo do Palco Giratório, Sesc Dramaturgias e dos projetos locais Aldeias, Sesc Amazônia das Artes Sesc Pauta das Artes, Derresol Cultural e Núcleo de Ações Formativas em Artes Cênicas – FACES.



Frente a tais contextos, me questione-se o circo era uma arte com menos prioridade em relação à dança e ao teatro, se ocupava um lugar marginalizado no âmbito das políticas culturais e qual era o papel do Sesc na produção, difusão e fruição dessa linguagem.

Durante a jornada, descobri que, por meio do teatro, as políticas culturais chegam até o circo, e apenas tardiamente suas demandas passam a ser discutidas e algumas vezes atendidas, dada às instabilidades do fomento na área, obrigando o circo a sobreviver com a falta de incentivo e de leis específicas, reordenando constantemente seus modos de produção.



O Sesc Circo é um projeto de circo do Nordeste e do Maranhão e para transformá-los em futuras políticas culturais para as artes circenses é preciso reunir os desejos, o que depende de um esforço coletivo. Foi refletindo sobre os modos de gestão desse projeto que me deparei com o conceito de cuidadoria (CAMPOS; POLISTCHUK, 2021), um método de curar com afeto, um caminho respeitoso para lidar com os processos curatoriais.

A cuidadoria está para além do não escolher ou acolher a todos (SESC, 2016). Ela está em um lugar que atravessa todas as etapas de produção de um projeto, da seleção ao olhar atencioso para a falta de estrutura, para o diálogo com a sociedade, com os artistas e, principalmente, para compreender as limitações do outro, decorrentes da própria ausência de investimento no circo ou da natureza dos artistas e grupos comprometendo a apresentação de seus trabalhos artísticos, a formalização de empresas jurídicas e a adequação às exigências dos editais. Cuidar também está na perspectiva de buscar caminhos para as fragilidades e especificidades de suas produções artísticas. É nesse processo de cuidadoria que a escuta predomina, que as limitações são acolhidas e que as políticas culturais podem ser pensadas.

Referências

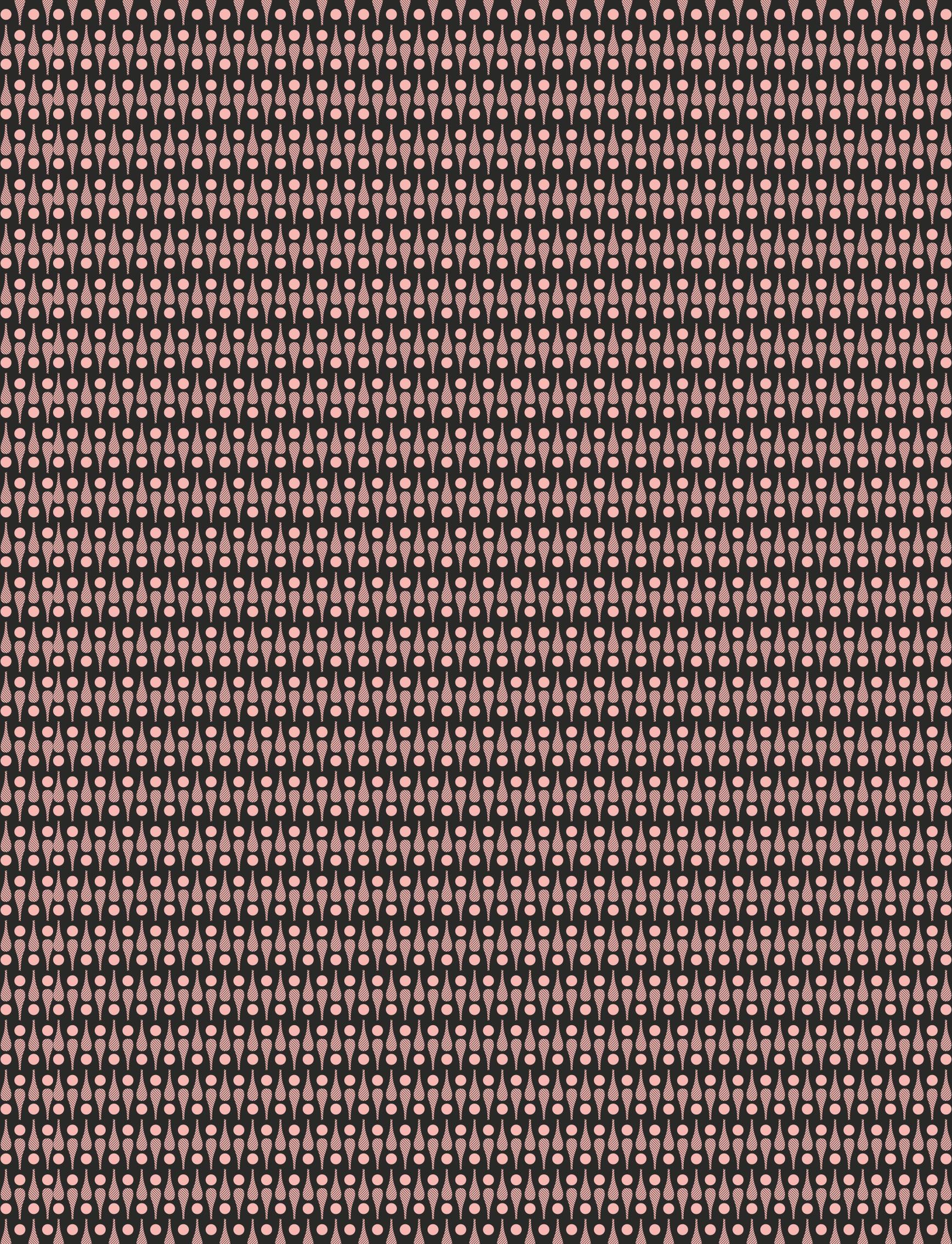
BARBOSA, Diocélio Batista; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos (org.). *Circo e Comicidade: Reflexões e Relatos Sobre as Artes Circenses em Suas Diversas Expressões* (Volume 8), Paco Editorial. São Paulo, 2021.

CALABRE, Lia. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. *Extraprensa*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 7 – 21, jan./jun. 2020. POLISTCHUK, Anna Helena da Costa; ALMEIDA, Karina Campos de. *Curadoria das Artes Cênicas: Gestão para a criação de relações, reflexões e experiências*. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/48zzqoN>. Acesso em: 15 jan. 2023

SESC. Departamento Nacional. *Política Cultural*. Rio de Janeiro, 2015a. Disponível em: <https://bit.ly/455TzA9>. Acesso em: 14 jan. 2022

SESC. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3PD8awX>. Acesso em: 16 jan. 2023

NUNES, Sandra. *Produção, gestão e curadoria: um estudo sobre o SESC circo em São Luís – MA*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Maranhão. São Luís, p. 113. 2023.



A
palhaçaria
faz
a
gente
retornar
àquele
lugar
que
sempre
foi
nosso.

Karla Conká

Palhaça, artista, cofundadora do grupo

As Marias da Graça

ato!
Sesc

2
0
2
3

REVISTA
ITINERANTE
CIRCO

