

## Influência e confluência

Daniele Pimenta

Circo e teatro são manifestações artísticas com tantos pontos em comum que chegam a fundir-se e confundir-se em muitos momentos de suas histórias. Essa relação “ampla, geral e irrestrita” pode tornar difícil isolar alguns elementos que caracterizem cada uma delas, pois se o circo pode ter dança, o teatro também pode, se o teatro pode ter música, o circo também e, nesse caminho, pode-se seguir para o trabalho acrobático de circenses e de atores, para os efeitos de luz e sonoplastia que envolvem a platéia, o cuidado com figurinos e maquiagem, contra-regra e barreira (como se chama a equipe que monta e desmonta os aparelhos no circo), além da própria estruturação de distribuição da platéia no circo e no teatro desde suas origens. Até palhaço, um ícone do circo, o teatro tem.

Mas então, como temos idéias tão definidas quando se fala em circo e em teatro?

É senso comum que a primeira imagem que vem à mente quando se fala em circo seja a do circo como estrutura arquitetônica, o espaço físico tradicional do espetáculo circense. Lona e picadeiro. Assim como para o teatro a imagem é a do prédio do teatro à italiana. O palco.

Essas referências são significativas, mas é claro que não são absolutas. Por um lado, sempre se fez teatro nos mais variados espaços, muito antes de (e durante e após) se conceber o palco italiano; por outro, o circo de lona como estrutura física, além de ser relativamente recente em sua história, não é exclusividade do espetáculo circense já há algum tempo: além da possibilidade de se realizar espetáculos circenses em espaços não convencionais, vende-se lona de circo para os mais variados fins, como leilões de gado, festas, espaço para shows musicais, centros comunitários, etc.

Portanto, se quisermos pensar nos pontos em comum e nos pontos de distinção entre circo e teatro, devemos ir além dos espaços que levam seus nomes.

### História, espetáculo, modo de vida

As atividades circenses antecedem largamente a criação do circo como instituição reconhecida. Acrobacias, equilibrismo, contorcionismo, funambulismo, malabarismo, pirofagia, prestidigitação, força capilar, doma de animais, entre

tantas outras atividades, desde há muito tempo, sempre desafiaram artistas e aventureiros destemidos em várias partes do mundo.<sup>1</sup>

No Brasil, as primeiras referências às atividades circenses estão registradas em cartas de jesuítas queixando-se do tumulto criado por ciganos que atraíam a atenção das pessoas, nos horários das missas, com exposições de atrações hoje comuns nos circos.

Talvez nesse exemplo se encontre uma das características básicas do circo. Assim como acontece com os ciganos, ser artista de circo sempre foi uma opção (ou mesmo uma falta de opção) de vida total. Normalmente não há dupla jornada para artistas circenses, profissões paralelas, dedicação dividida. Ali se dorme, acorda, come, brinca, cresce, aprende, namora, treina, casa, trabalha, adoece, festeja e briga. Tudo no circo.

Encontra-se estrutura de vida semelhante à do circense em momentos significativos do teatro popular, como a *Commedia dell'Arte* ou as *Famiglie d'Arte*, com a diferença de que no circo são várias as famílias/trupes vivendo em comunidade, o que aumenta o grau de autonomia do grupo e, conseqüentemente, diminui o nível de influência externa em seu modo de vida e de trabalho. Viver no circo é viajar pelo país levando junto a família, os vizinhos (em suas casas) e o emprego. Talvez por isso o circo ainda subsista dessa maneira até hoje.

O teatro, em contrapartida, tem mais ramificações que o circo e, seja pela opção estética ou pelo modo de produção, as diferentes formas de se fazer teatro hoje têm muito pouca

relação com a vida pessoal e a família dos artistas envolvidos. O que nos leva a uma outra diferença: o que move alguém a ser artista de teatro ou circo – e isto também tem conseqüências!

O artista de teatro pode fazer sua opção (o que em si já é uma diferença em relação ao circense) por motivação intelectual, política, expressiva e até por vaidade e afinidade social. O circense tradicional não questiona se há opção. Nasce e cresce no ambiente que lhe guiará profissionalmente. É condicionado fisicamente desde a infância<sup>2</sup> e muitas vezes segue a mesma escolha de seus pais quanto ao número que fará no picadeiro.

Essa diferença no modo de ingresso na atividade traz uma conseqüência muito significativa que distingue artistas de circo e de teatro, a qual pude perceber de forma nítida ao comparar minha vida no circo e meu trabalho atual em teatro.

O artista de circo tem uma relação muito mais “pé-no-chão” com seu trabalho do que a maioria dos artistas de teatro, no sentido de não idealizar suas funções. Não há a perspectiva da nobreza do momento mágico impagável do palco, a esperança da significativa interferência e até de mudança do mundo. Há, sim, no circo, a consciência de que ele é pura diversão para a platéia, aliada a muita disciplina física.

No circo muitas vezes presenciei artistas remontarem seus aparelhos após o espetáculo e treinarem exaustivamente alguma acrobacia que falhou naquela noite, até que esta saísse perfeitamente por vezes seguidas, não importando o quão cansado estivesse numa tão avançada hora

<sup>1</sup> Astley (1742-1814), considerado o criador do circo moderno, construiu em Londres, na década de 1770, um circo de madeira com arquibancadas e um picadeiro, onde mesclava exposições de equitação a apresentações de saltimbancos. Vale ressaltar que “picadeiro”, originalmente, é o local onde se treina equitação e o termo vem de “picador”, isto é, treinador de cavalos.

<sup>2</sup> Geralmente, as crianças de circo recebem um treinamento que as prepara para várias possibilidades de números circenses. No circo em que cresci os meninos começavam pelos saltos e as meninas pelo contorcionismo, atividades que nos preparariam para quaisquer trabalhos que exigissem vigor físico e flexibilidade.

da noite. O bate-papo descontraído, tão importante para a manutenção da sanidade do artista e de sua relação com os colegas de trabalho, pode acontecer no dia seguinte, porque estarão todos ali, durante todo o tempo.

Já nos grupos ou elencos de teatro, são poucos os momentos de concentração total na relação com os colegas antes que cada um volte para sua casa e sua vida, até o próximo fim de semana. Ao término de um espetáculo de teatro levamos alguns minutos para decidir aonde iremos para tomar uma cerveja e comentar a apresentação e, provavelmente, a correção de algum erro será buscada em cena, na próxima sessão.

É interessante observar que, em contraste com a relação objetiva e prática que o circense tem com seu ofício, a imagem que se tem do circo, estando fora dele, é absolutamente romântica. O palhaço “com um sorriso na face e uma lágrima na garganta”, a lona furada, arquibancada e serragem como pano de fundo para poesias. Essas imagens têm muito pouco a ver com a rotina circense. Manter o trailer limpo apesar da poeira do terreno, educar os filhos, preservar a privacidade da família, enfrentar a lama em galochas grosseiras, carregando plumas e sandálias douradas até o fundo do circo para surgir impecável diante do público. E, ainda, o banheiro químico.

Glamour? Sim, algum. Poder usar meias “americanas” (arrastão de fios elásticos finíssimos, que deixam a perna linda!), criar uma nova coreografia e conseguir que as *girls* (pronunciando-se “guéus” – olha o Teatro de Revista aí!) movimentem-se elegantemente em seus saltos, estrear na capital com o melhor *Summer* de lantejoulas e o sapato preto parecendo um espelho, ver todos os colegas do circo espiando seu número para ver um truque novo e ser muito aplaudido sem que o apresentador tenha que pedir por isso. E sempre torcer pela casa cheia<sup>3</sup> pelo puro prazer de se sentir envolvido pelo pú-

blico que contorna quase todo o picadeiro (e a sensação é mesmo a de estar mergulhada num mar de rostos pasmos).

Aventura? Sim, mas poderia haver mais. Viajar o Brasil todo é um privilégio que o circense tem sem se dar conta. A sensação de estar em casa, não importa onde, faz da viagem uma contingência do trabalho e o circense não explora as cidades como poderia. É comum passar dois meses em Fortaleza, por exemplo, indo sempre à mesma praia. Não existe a ansiedade turística de quem passa o ano inteiro na mesma cidade, restrito ao trajeto de casa para o trabalho. O circense vai conhecendo o Brasil calmamente. Se ouvir falar de um local interessante que não visitou em determinada cidade, sabe que certamente passará por lá de novo e poderá conhecê-lo.

É claro que já foi diferente. Independentemente do ponto de vista da exploração turística, o circense das últimas décadas não enfrenta as dificuldades das gerações passadas. Minha família, por exemplo, fez o trajeto que depois seria o da Transamazônica, abrindo, com facões, as estreitas picadas pelas quais só transitavam carroças, para que os caminhões pudessem passar. Aventura sim. Dormir ao relento, nas carrocerias dos caminhões. Passar por cima de todos pendurado em cipós. Assustar-se com o seringueiro morto a flechadas, exposto pelos índios Cinta-Larga para indicar que o limite de seu território não deveria ser ultrapassado. E mesmo, em outra oportunidade, e dessa eu mesma participei, colocar todo o material do circo em embarcações para alcançar vilarejos isolados à margem do rio São Francisco. Ver os adultos correndo para salvar seu irmão que pulou na água achando que saberia nadar só porque engoliu um lambari vivo. Fugir do enxame de abelhas que, para desconsolo de todos e desespero dos donos, matou dois filhotes de elefantes.

Mas, voltemos o foco para a relação entre o circo e o teatro.

<sup>3</sup> Artista de circo não ganha porcentagem, o salário é semanal e independe da bilheteria.

Essa diferença de perspectiva quanto à idealização do ofício pode ser percebida se comparamos o palhaço de circo com o *clown* teatral.

Acredito que palhaço é palhaço. Eles vêm do mesmo lugar e têm as mesmas funções, as quais realizam com as mesmas ferramentas. Mas essas duas vertentes do palhaço são muito diferentes em suas concepções.

O palhaço de circo aprende esquetes e reprises com outros palhaços, ou porque já é palhaço “de família” ou muitas vezes para substituir alguém que adoeceu ou mudou de circo. O treinamento é técnico: como cair, como bater, quando usar acrobacias,<sup>4</sup> entender e decorar as seqüências, etc. É um palhaço concebido de fora para dentro. A escolha das roupas e maquiagem tem muitas referências de outros palhaços e leva sempre em consideração o efeito visual na relação picadeiro e platéia (com capacidade para cerca de 2.000 pessoas ou mais). O estilo vem com a prática e não há pudor no uso de jargões e muita apropriação de comicidade alheia.

Atualmente, a maioria dos circos suprimiu a presença do *clown*,<sup>5</sup> substituindo-o pela participação do mestre de pista como a “autoridade” que se contrapõe aos palhaços em seus quadros cômicos. E quase não há espaço para o lirismo. É diversão absoluta. Chorar, só se for de tanto rir.

Já o *clown* teatral é concebido em um processo mais lento, interiorizado e, conseqüentemente, muito particular. Explora-se uma gama de possibilidades expressivas que busca também um intimismo que não caberia no picadeiro, o lirismo e, portanto, uma emotividade mais delicada. Mas não se estrutura um espetáculo clownesco sem beber nas técnicas, *gags*, *clagues* e tempo cômico do palhaço de circo.

E se, ampliando o foco, podemos comparar diferentes aspectos e elementos do circo e do teatro, há pelo menos uma manifestação na qual ambos se cruzam e que os aproxima quase integralmente: o circo-teatro.

Muito diferente da mescla de elementos circenses em espetáculos teatrais como vemos freqüentemente, o circo-teatro foi uma estruturação do espetáculo e do espaço circense para apresentar separadamente números circenses tradicionais e peças de teatro.

À divisão do espetáculo em duas partes corresponde a divisão entre picadeiro e palco no circo-teatro, fenômeno que teve seu apogeu entre as décadas de 1930 e 1950. Mas essa estrutura é fruto do desenvolvimento de um processo iniciado já em fins do século XIX.

O desenvolvimento de pantomimas que absorviam habilidades acrobáticas dos artistas em sua execução teve uma enorme aceitação por parte do público, fazendo com que muitas companhias se dedicassem à sua criação para complementar seus espetáculos. Fruto dessa evolução, as comédias de picadeiro (esquetes com falas, geralmente sem texto escrito, e desenvolvidas como improvisações sobre roteiros) eram parte quase que obrigatória em todos os espetáculos circenses nas últimas décadas do século XIX.

O sucesso das comédias de picadeiro em todo o Brasil é certamente uma das origens da importância mítica do palhaço até hoje. A afirmação, feita ainda atualmente, de que um bom circo depende de um bom palhaço, mais que senso comum era regra básica na época das pantomimas e comédias de picadeiro. Vem desse período de formação e desenvolvimento do circo no Brasil a distinção que circenses mais antigos fazem entre *palhaço mímico* e *palhaço pilhé-*

<sup>4</sup> O palhaço de circo deve saber executar pelo menos os elementos básicos de vários números circenses, para apresentar o que chamamos de “reprise”, uma sátira a um número que acabou de ser apresentado.

<sup>5</sup> No circo os termos *clown* (que os circenses pronunciam “clom”) e palhaço são empregados para designar, respectivamente, o que em teatro se chama de *clown* “branco” e “augusto”.

*rico* (apoiado no humor verbal), de acordo com o estilo de suas performances. Essa classificação correspondia, geralmente, à diferença entre as atuações de palhaços estrangeiros e brasileiros no mesmo picadeiro e suas diferentes formas de comunicação com o público.

“A transição das comédias de picadeiro para o circo-teatro é uma transformação estrutural. Algumas companhias montavam um tablado no picadeiro, ou entre este e a cortina, para dar destaque às pantomimas e comédias. Os tablados, que inicialmente tinham cerca de um palmo de altura, foram ampliados com o tempo, devido ao sucesso e importância adquirida pela representação teatral nos espetáculos circenses” (Pimenta, 2003, p. 8-9).

A estrutura física do circo-teatro lembra em muito a arquitetura do teatro grego, com a distribuição circular da platéia em torno da orquestra, área circular à frente da cena, da mesma forma que se dispõem picadeiro e palco no circo.

No início do século XX, o circo-teatro já se estabelecia com espetáculos teatrais mais complexos, dramaturgicamente bem estruturados: as “altas comédias” e os melodramas.

O circo-teatro herdou muitos elementos do teatro popular em sua linguagem e ficou definitivamente ligado à história do teatro por meio de sua dramaturgia, que nos legou o gênero do melodrama circense, pois, inicialmente, os circos montavam peças portuguesas, adaptações de textos bíblicos e de romances franceses até que, com a experiência adquirida e em resposta à receptividade do público, os adaptadores circenses passaram à condição de autores, criando originais perfeitamente adequados a seus elencos, às condições técnicas de seus circos e de grande comunicabilidade com seu público.

Como as companhias de teatro da época, as companhias de circo-teatro também adotaram o “ponto”, mas por motivos diferentes: as companhias urbanas mudavam de espetáculo quase que semanalmente e os ensaios ocorriam em ritmo acelerado, sem haver tempo para

que os textos fossem decorados; já as companhias de circo-teatro trabalhavam em esquema de repertório, chegando a ter mais de trinta peças produzidas e mantidas em atividade por muito tempo e, apesar de quase todos os atores circenses saberem seus textos de cor até hoje, o ponto era um recurso necessário para prevenir possíveis confusões devido à grande rotatividade de peças.

E se a dramaturgia uniu circo e teatro no circo-teatro, é a dramaturgia que os ligou novamente no chamado “novo circo”, conhecido a partir dos espetáculos amplamente difundidos do Cirque du Soleil, que têm influenciado a nova geração de circenses, sobretudo os oriundos das escolas de circo.

Os espetáculos têm um tratamento teatral muito forte, existe um conceito dramático, uma linha narrativa que permeia e baliza a seqüência de números circenses, com personagens que comentam esses números e interferem em seus arremates, além de uma concepção estética que unifica os diferentes elementos do espetáculo, como figurinos, sonoplastia e iluminação.

A coerência no tratamento estético do espetáculo circense é uma experiência antiga em grandes circos, sobretudo os de carreira internacional, os quais procuram, por meio da estilização dos figurinos e da seleção musical, imprimir traços típicos de sua cultura nos números apresentados para satisfazer a expectativa do público estrangeiro. Assim, o que realmente diferencia o chamado “novo circo” do circo tradicional é exatamente o que mais o aproxima do teatro, o tratamento dramático do espetáculo.

Outra diferença entre o “novo circo” e o circo tradicional é o seu sistema de produção. O Cirque du Soleil trabalha com elencos diferentes a cada novo espetáculo e, ao mesmo tempo, com mais de um elenco apresentando o mesmo espetáculo, em um esquema de matriz e filiais e com contratações feitas a partir de testes de seleção em diversos países.

Esse sistema, impensável no circo tradicional, de base familiar, é muito parecido com o sistema das grandes produções teatrais comer-

ciais, a exemplo dos musicais da Broadway, montados aqui nos últimos anos em esquema de franquia.

A partir do exemplo do Cirque du Soleil, já assisti aqui a alguns espetáculos circenses montados com números avulsos, contratados temporariamente e organizados em torno de determinado tema, em uma empreitada de cunho mais comercial do que artístico, geralmente atendendo a encomendas de empresas.

É um processo de influência estética e empresarial que ainda não se estabilizou e que ainda não podemos avaliar.

Mas nada disso é definitivo.

O circo já passou por muitas transformações e pela convivência pacífica entre diferentes modelos artísticos e administrativos. Inovações, influências, absorções, admiração, desdém, abandonos e retomadas. Toda mudança é bem vinda e bem vista pelo circense, mas nem todo circense muda.

Como acontece e aconteceu ao longo da história, circo e teatro continuarão se cruzando em muitos momentos e se influenciando de diversas formas. E continuarão se reafirmando em seus absolutos nada absolutos.



## Referência bibliográfica

PIMENTA, D. *Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do circo-teatro no Brasil*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2003.