

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
ASDRUBAL DE NOVAES SAVIOLI**

**DIÁLOGOS ENTRE O FILME “O PALHAÇO”, A
HISTÓRIA E QUESTÕES DE IDENTIDADE NO CIRCO
BRASILEIRO.**

São Paulo
2015

ASDRUBAL DE NOVAES SAVIOLI

**DIÁLOGOS ENTRE O FILME “O PALHAÇO”, A HISTÓRIA E
QUESTÕES DE IDENTIDADE NO CIRCO BRASILEIRO.**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof.a Dr.a Sheila Schvarzman

São Paulo
2015

ASDRUBAL DE NOVAES SAVIOLI

**DIÁLOGOS ENTRE O FILME “O PALHAÇO”, A HISTÓRIA E
QUESTÕES DE IDENTIDADE NO CIRCO BRASILEIRO.**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof.a Dr.a Sheila Schvarzman.

Aprovado em.....

Prof.a Sheila Schvarzman/ Doutora/
Universidade Anhembi Morumbi

Prof.a Maria Ignês Carlos Magno/ Doutora/
Universidade Anhembi Morumbi

Prof.a Mônica Brincalepe Campo/ Doutora/
Universidade Federal de Uberlândia

RESUMO

A pesquisa tem como objeto o filme *O Palhaço* (2011), do diretor Selton Mello e as formas com as quais este produto audiovisual dialoga com o circo, especialmente o circo brasileiro, sua história, sua cultura e as representações que o filme produz sobre o este universo. A partir da narrativa de personagens e de um circo aparentemente fora do tempo, mas que tem no contemporâneo sua essência, emergem os processos de identificação dos circenses e sua relação com a contemporaneidade. Para entender melhor e contextualizar estes diálogos foi realizado um levantamento de filmes que abordam o circo na filmografia brasileira. Foram utilizadas como fundamentação teorias sobre o contemporâneo, sobre o cinema contemporâneo, a história oral, estudos sobre a memória, a identidade e a cultura uma vez que, além do filme e das pesquisas bibliográfica e documental, a vivência e a memória pessoal sobre esse universo também são parte intrínseca dessa elaboração. Para o campo da Comunicação esta pesquisa mostra relevância quando traz a utilização da memória como fonte, além de cruzar com o campo da história, gerando conhecimento acerca das relações do cinema com o circo brasileiro.

Palavras-chave: Cinema brasileiro dos anos 2000. *O Palhaço*. Selton Mello. Identidade do circense. Memória.

ABSTRAC

This research is based on Selton Mello's movie "*The Clown*"(2001), addressing the ways that this audiovisual product dialogues with circus cultures, mainly the Brazilian circus and all its history, culture and every representation that the movie produces about this specific universe. From the narrative of characters interacting in a timeless circus that remains contemporary, arises an identity between the script and the nowadays circus processes. For a better understanding regarding this dialogues, a benchmarking was made under all Brazilian Filmography that approaches circus theme. On basis for this research were applied fundamental theories regarding contemporarity, current movies, oral history, memory studies, the identity and the culture, once that beyond all the literature and documental studies about the movie, this universe's personal memories and self-experiences remains a main pillar in this document development. To the field of communication this research shows relevance when it brings the memory usage as a source , and cross to the field of history, generating knowledge about the film 's relations with the Brazilian circus

Key-words: Brazilian cinema of 2000's. The Clown. Selton Mello. Identity of the circus. Memory.

AGRADECIMENTO

O trabalho de pesquisa para mim é sempre uma navegação sem avistar a terra, porque estamos viajando por um imenso e sedutor mar de informações, assuntos e temas interessantes e a orientação é fundamental para que se tenha foco no caminho, para que se chegue a terra. Agradeço a minha orientadora a Prof.a Sheila Schvarzman pelo esforço em me manter no foco, me trazer à tona sempre que estive a deriva de meu objeto de pesquisa. Agradeço também a minha família por suportar econômica e emocionalmente durante todo o processo de produção desta pesquisa. Ambos contribuíram de forma muito relevante para a elaboração deste trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1 O CIRCO NO BRASIL	13
1.1 Formação do circo moderno.....	13
1.2 O espetáculo de circo	20
1.3 O circo no cinema	22
CAPÍTULO 2 O FILME <i>O PALHAÇO</i> E SEUS DIÁLOGOS COM O CIRCO	29
2.1 Memória e construção desta pesquisa	29
2.1.1 A construção da memória.....	30
2.1.2 O Olhar de testemunha	31
2.2 O tempo no filme o palhaço : o tempo dentro do filme e o tempo da contemporaneidade	34
2.2.1 Os artefatos selecionados	35
2.2.2 O tempo da contemporaneidade	39
CAPÍTULO 3 QUESTÕES SOBRE A IDENTIDADE NO CIRCO E ASPECTOS DA SOCIEDADE CIRCENSE	41
3.3.1 O universo intra-cercas	41
3.3.2 Ser de circo, estar no circo e saber fazer circo	42
3.3.3 Formas identitárias no circo contemporâneo	43
3.4 O filme de Selton Mello	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	53

INTRODUÇÃO

Há mais de dez anos, tive um contato profissional com o universo circense quando ainda era advogado, contratado para encerrar de forma legal as atividades do Circo Garcia, um gigante no mundo do circo com mais de 75 anos de história. Depois de aproximadamente um ano tudo estava resolvido e eu já não era mais um advogado, o Direito há muito não me interessava mais e já havia decidido terminar a carreira de dez anos com o fechamento do grande Circo Garcia.

Determinado a mudar de carreira ingressei no curso de Comunicação Social com ênfase em Radialismo, mais conhecido como Rádio e TV. Já muito velho para encarar estágios e precisando de emprego recorri a alguns amigos que fiz da época do fechamento do Circo Garcia, me oferecendo para elaborar projetos culturais visando à busca de patrocínios. Começava aí minha vida no maravilhoso mundo do circo, mas claro, como todos no circo, não fiquei atuando apenas nesse papel de redator de projetos, me transformei em produtor, secretário de frente, assistente de direção, bilheteiro, motorista de carro de som, de carretas, só não montava e desmontava o circo porque não possuía a força física necessária, tampouco me apresentei no picadeiro.

Até hoje faço a produção executiva para uma companhia circense que possui três lonas, cada qual com seu espetáculo. Em 2011 surgiu a oportunidade de viajar com uma das companhias pelos estados do Sudeste brasileiro e como já há muito tempo pensava numa forma de documentar a vida itinerante do circo, pensei que seria a oportunidade perfeita para gravar um documentário em vídeo. Equipamento comprado, roteiro quase pronto. Decidi que seria melhor transformar o projeto num documentário fotográfico, porque não teria tempo para as gravações. Finalmente, o trabalho no circo era tanto que nenhum dos dois foi realizado. Passaram-se anos para que eu conseguisse voltar para o eixo São Paulo e Rio de Janeiro e conseguisse voltar a pensar e planejar uma forma de trabalhar a memória do circo de alguma forma e decidi então optar pela pesquisa acadêmica, o que de forma alguma seria menos trabalhoso, porém, com uma produção que dependeria apenas do meu trabalho como pesquisador e nada mais.

Assim surgiu essa pesquisa, da vontade de trazer o circo para a academia, como há anos vem fazendo Ermínia Silva com suas pesquisas na UNICAMP, as quais me foram extremamente úteis e balizadoras.

Pensando em inúmeras possibilidades de trazer o circo para discussões acadêmicas, mas também não deixando de lado minha forte ligação com a comunicação, escolhi trabalhar como o circo é mostrado no cinema, como ele é representado e como o circo dialoga com o cinema e vice-versa.

Em primeiro lugar desconsidere os filmes estrangeiros, como os neorealistas italianos ou os filmes norte-americanos, uns e outros mostrando um circo muito diferente. De um lado os clássicos italianos que se debruçavam sobre a vida nômade, pobre e poética do circo no pós-guerra na Itália, e de outro os norte-americanos que mostravam circos imensos, com espetáculos grandiosos, grandes coleções de animais e uma realidade social extremamente diferente do circo brasileiro.

O filme *O Palhaço*, do diretor Selton Mello já havia chamado minha atenção e era sem dúvida meu objeto de pesquisa, mas encontrar na filmografia brasileira outros filmes com o tema circo foi importante exatamente para entender como se deram esses diálogos em outras obras e noutros tempos.

E o filme me chamou atenção por diversos motivos. O primeiro deles foi de ordem do fazer cinematográfico propriamente dito, porque o diretor chamou para sua equipe de consultoria um grande e jovem palhaço contemporâneo e uma pessoa ligada a produção de espetáculos de circo modernos, mas com grande conhecimento daquele universo. O palhaço é o Kuxixo, nome artístico de Hudson Rocha, artista de família com grande tradição no circo brasileiro, como atores e palhaços, seu pai o também ator e palhaço, Sr. Hudi Rocha prestou consultoria ao diretor na construção do personagem Benjamim e em ambientar a todo o elenco nas histórias de circo.

Alessandra Brantes, talvez tenha tido sua primeira experiência como bailarina do Circo Garcia, mas depois disso produziu espetáculos, foi assessora da Funarte

para assuntos de circo e hoje faz, além de consultoria, produção para a trupe dos Parlapatões e outros grupos e também direção de espetáculos de circo. A escolha destes dois membros da equipe me deram a indicação de que se tratava de um filme que preocupava-se com o circo, não querendo representá-lo de forma estereotipada ou descuidada. O circo não seria apenas o cenário de um melodrama, onde a vida circense torna-se uma moldura exótica como se pode ver em alguns filmes, sobretudo grandes produções americanas.

Também me chamou atenção o universo diegético criado pelo diretor que mostrava um pequeno circo itinerante, precário, sem grandes números, fugindo de uma representação que o inserisse na sociedade contemporânea, midiaticizada, porém, não deixando de mostrar uma realidade que também poderia ser contemporânea, mesmo parecendo querer distanciar-se dessa contemporaneidade por algum saudosismo.

Ao contrário disso, é um filme de ator que, na contemporaneidade constrói um circo mambembe e atemporal – ele está no passado e não importa muito qual – ao mesmo tempo em que está plenamente ancorado em seu tempo de produção pelas questões contemporâneas de transformações, inaptações que a narrativa traz.

Sendo assim, a partir dessas observações sugeridas pelo filme, este trabalho aborda as relações que se estabelecem entre a obra, a história do circo brasileiro e a identidade dessa comunidade de um ponto de vista contemporâneo.

O trabalho está estruturado em dois capítulos, sendo o primeiro uma introdução ao circo brasileiro e suas especificidades históricas e culturais, de forma a entender o universo ao qual o filme está se referindo, fundamentando a observação sobre os processos de transposição que a narrativa fílmica produz entre a história e a sua representação. O segundo capítulo traz a fundamentação teórica sobre a memória – uma vez que a minha própria experiência e memória das vivências nesse universo também estão incluídas nas articulações que esse trabalho propõe, as observações sobre o filme propriamente dito e dois aspectos que entendi serem os pontos fulcrais que ordenam o filme e sua relação com o seu tempo de produção: a identidade e a representação do tempo.

No primeiro capítulo abordaremos o circo no Brasil, dividido em três subtítulos. O primeiro é sobre a **formação do circo moderno**, onde traçamos um linha do tempo resumida que vai da criação do circo moderno na Europa do final do século XVIII, até a chegada ao Brasil de trupes estrangeiras no final do século XIX, sua consolidação e seu declínio como principal atração da maioria das cidades brasileiras nas últimas décadas do século XX, principalmente aquelas mais distantes dos grandes centros, perdendo espaço para a salas de cinema e muito mais para a popularização da televisão e sua programação.

Depois abordaremos os **espetáculos de circo no Brasil**, suas configurações, estratégias e especificidades, de sua origem até o circo contemporâneo e por fim, como forma de situar o circo no cinema, foi feito um levantamento da filmografia brasileira de longa metragens, de ficção, em que o circo aparece como tema ou como pano de fundo para a história a ser mostrada, no subtítulo o **circo no cinema**.

É interessante localizar o circo brasileiro porque é um assunto no qual reina um certo manto de mistério e até de desinteresse acadêmico na área da comunicação audiovisual e não faria sentido falar de diálogos de um filme com um circo que não se conhece ou se conhece de forma muito rasa e, por muitas vezes, extremamente estereotipada, como representado em muitos dos filmes encontrados.

No segundo capítulo, procuramos entender como o filme dialoga e constrói a representação desse universo, a partir do que foi exposto no primeiro capítulo e de memórias acumuladas e experiências vividas por mim mesmo mediadas por autores como Jacques LE GOFF, entre outros.

Em nossos estudos sobre o filme, entre outros aspectos, a construção do tempo na diegese chamou a atenção pela singularidade de seu tratamento contemporâneo, assim como a formação da identidade dos circenses - aqueles que fazem do circo seu modo de vida. Acredito que este seja o cerne daquilo que torna este filme distante de estereótipos construídos pelo próprio cinema, como ciganos, ignorantes ou miseráveis.

Dessa forma, procuramos articular neste capítulo os elementos centrais deste trabalho, ou seja, as imagens e o imaginário construído pelo filme *O Palhaço*, de Selton Mello (2011) e de que forma a minha experiência pessoal nesse universo, traduzido em memória aqui presente como testemunho e documento, os processos de identificação dos circenses e o tempo tal como construído na ação criam tensões entre o universo diegético, o que está fora desse universo (mas diz muito sobre o filme), a contemporaneidade e o circo.

Acreditamos que a partir desses vários elementos aqui tratados e suscitados pelo filme, percorremos os processos socioculturais e históricos da formação do circo e do circo brasileiro, as identidades que produz aqui, observadas a partir de produtos audiovisuais – o cinema – não apenas nesse filme contemporâneo, mas em outros filmes que tiveram o circo por tema ou cenário privilegiado.

Capítulo 1 O CIRCO NO BRASIL.

O circo brasileiro surgiu no final do século XIX, após sua invenção na Europa e foi trazido para cá por artistas que tendo se apresentado aqui com suas companhias europeias resolveram abandoná-las e permanecer nessas paragens. Suas estratégias, formação e formas de administração foram sendo aos poucos construídas com as adaptações necessárias a sociedade brasileira, assim como seus espetáculos foram se moldando aos interesses desse público.

Foram criadas companhias nacionais, tanto por dissidentes de companhias pertencentes a dinastias circenses, quanto por empresários sem nenhuma ligação tradicional e familiar com o circo.

A seguir, de forma resumida, tentaremos trazer a este estudo o universo circense brasileiro, para que ele sirva como suporte para embasar os diálogos que o objeto deste estudo, o filme *O Palhaço*, de Selton Melo, produziu sobre esse universo.

1.1 Formação do circo moderno.

Antes de qualquer coisa, é importante ressaltar que a construção dessa linha do tempo da história do circo não tem a intenção de esgotar, tão pouco discutir datas, nomes e eventos, a intenção primordial é trazer para perto do leitor como foi inaugurado o circo moderno na Europa, quando teve início essa atividade circense no Brasil e como formou-se essa prática trazida por artistas estrangeiros desde o final do século XIX.

A pesquisa histórica no Brasil é recente e escassa, muito mais pela informalidade da atividade e menos pelo interesse de historiadores que desde as últimas três décadas do séc. XX tem se voltado para o circo e suas contribuições nos mais variados campos do conhecimento, como a educação, a história, as artes, mas muito pouco na comunicação.

Um bom ponto de partida para desenhar a história do circo no Brasil é aquilo que é considerado como o nascimento do circo moderno na Europa. E é bom ressaltar que a existência de números de saltimbancos – hoje chamados números de circo - desde a antiga Roma, não significa que àquela época existia o circo como é hoje configurado. O circo que hoje vemos espalhado pelos quatro cantos do mundo não tem mais de três séculos de existência e é chamado de **circo moderno**.

Entende-se por circo moderno aquele criado por Philip Astley, ex-membro da Cavalaria Inglesa, no final do séc. XVIII na Inglaterra. Tudo começou com a criação em 1768 de uma escola de arte equestre, que já em 1770 incorporou às aulas que eram ministradas pela manhã, espetáculos de volteios equestres apresentados à tarde (BOLOGNESI, 2009). A data não é muito precisa já que outros autores citam datas diversas, todas na década de 1770, como bem cita Antônio Torres em seu livro *O Circo no Brasil*:

“ Mas o circo com como espetáculo pago, com picadeiro onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente. Foi criado pelo suboficial inglês e perito cavaleiro Philip Astley (1742-1814), em 1770 para alguns 1776 ou 1777 para outros historiadores.”

A precisão desta data, em verdade, nada influi nesta pesquisa, bastando que tenhamos a noção que este espetáculo nasceu na década de 1770, portanto no final do século XVIII.

Em 1782 o ex-militar inaugurava o Real Anfiteatro Astley de Artes, dando início ao que chamamos hoje de circo moderno e no mesmo ano era inaugurado por um ex- integrante de sua trupe, Charles Hugues, o *Royal Circus*, e “pela primeira vez apareceu o nome circo no mundo moderno”(SILVA, 2007). Eram espetáculos que reuniam numa mesma apresentação, shows equestres - muito apreciados pela aristocracia - e números de música, teatro e acrobacias, que antes eram apresentados por saltimbancos em feiras e praças. Talvez tenha surgido aí o ecletismo dos espetáculos circenses que levam um público diversificado às suas lonas. Astley, de certa forma, agregando os números dos artistas que se apresentavam em feiras e festas de rua, aos números equestres, que já eram um sucesso com a burguesia, agrada as camadas mais populares e a aristocracia,

moldando uns e outros de forma que esse público possa frequentar seu circo formando uma plateia que até então nunca se encontrara.

Na Europa o circo se popularizou no século XIX, formando muitas companhias, inúmeros artistas e o que ERMÍNIA SILVA chama de dinastias circenses foram se formando. As dinastias circenses são as famílias compostas por artistas circenses, que já tem uma primeira geração nascida sob a lona do circo e que moldariam a forma familiar de organização do circo moderno e a tradição oral na transmissão do conhecimento. Alguns membros dessas companhias e artistas chegaram até o Brasil no final do séc. XIX para apresentarem-se em feiras, festas populares, teatros e em diversos espaços, sendo certo que muitos não mais retornaram aos seus países de origem permanecendo aqui. São estas pessoas as responsáveis por trazer para o Brasil o circo moderno, suas estratégias de expressão, sua forma de administração etc.

Já no Brasil, a primeira notícia que se tem de um circo formalmente organizado registrado no Brasil data de 1834, foi a companhia do italiano Giuseppe Chiarini, na cidade de São João Del Rey, em Minas Gerais. Segundo a pesquisa de Ermínia Silva para seu livro *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (2007) é possível e muito provável que tal companhia tenha chegado ao Brasil muito antes de 1834, já que vinda da Argentina, por terra, certamente teria passado por muitas cidades até chegarem ao estado de Minas Gerais. Levando-se ainda em consideração a precária situação da malha viária brasileira àquela época, é provável que anos antes essa companhia já estivesse em solo brasileiro.

O século XIX foi o momento de formação do circo brasileiro, com a permanência desses artistas e companhias familiares, adaptando-se a língua, aos costumes, a política e principalmente às formas artísticas brasileiras como música, dança e teatro. Até o início do século XX eram poucos os circos brasileiros, sendo a grande maioria dos circos instalados no país ainda companhias estrangeiras (SILVA:2009).

Os circos foram nesse período, como foram por muitos anos, até meados do século XX, a única forma de entretenimento que circulava pelas muitas cidades do interior de um Brasil predominantemente rural. Nestas cidades não havia teatros, cinemas e outras forma de diversão, tanto popular quanto menos erudita. Assim a chegada do circo levava além de seu espetáculo de variedades, música, teatro, dança, exposição de animais, numa época em que a televisão não existia, o que tornava as temporadas do circo um grande sucesso de público e receita.

Do ponto de vista da organização e criação das companhias, no Brasil esse processo talvez tenha tomado um rumo diferente do que ocorreu na Europa com o circo moderno onde prevaleciam as dinastias circenses, famílias de artistas que eram descendentes dos artistas mambembes, os primeiros artistas de circo que criaram e administravam as companhias e tinham na família a maior parte da sua força de trabalho artístico e administrativo.

Recorreremos ao Circo Garcia, para exemplificar. O Garcia foi o primeiro grande circo brasileiro criado e administrado por alguém completamente fora das grandes dinastias, o paulistano Antolin Garcia, cuja ligação com o universo circense se deu quando foi ator da companhia de circo-teatro de Benjamin de Oliveira. Paulistano e visionário, Garcia criou seu circo na cidade de Campinas em 1928 e por quase 75 (setenta e cinco) anos viajou pelo Brasil, América do Sul e Central, Ásia e África.

Em 2002 após ser considerado um dos maiores circos do mundo, o Circo Garcia encerrou suas atividades, talvez muito mais pelo fato de tratar-se de uma família sem a tradição das dinastias e não ter ninguém da família disposto a levar adiante a companhia, do que por estar em dificuldades financeiras, que poderiam ser superadas.

Assim como o Circo Garcia, podemos citar outros grandes circos brasileiros criados e administrados por empresários que não faziam parte de nenhuma grande dinastia circense, como por exemplo, Circo Vostok, Circo Beto Carrero, Circo Di Napoli, Circo Spacial e mais recentemente Circo dos Sonhos, Circo Zanni, Circo Oz e Circo RodaBrasil, todos estes criados a partir dos anos 1980.

Voltando a linha do tempo da formação do circo no Brasil, a chegada da televisão na década de 1950 foi sem dúvida um grande divisor de águas para atividade circense no Brasil. Até a próxima década o país vai adaptando-se às estratégias da televisão que pouco a pouco vinha substituindo o rádio como entretenimento da família brasileira nas grandes cidades. O processo não se deu da noite para o dia, foi lento devido ao alto preço dos aparelhos domésticos. Mais que isso, o Brasil ainda não estava preparado para grandes produções de conteúdo, porque também era caro e importado todo o equipamento necessário para tanto e o mais importante, não havia estrutura para a transmissão do sinal, que também dependia de ações do Estado no sentido de distribuição de sinais por antenas, cabos etc. Restavam as cidades do interior brasileiro, ainda sem acesso aos aparelhos ou as transmissões da escassa programação.

Mas não demorou muito para que a televisão se tornasse acessível. A popularização da televisão, com ativa participação do Governo Federal, a partir das décadas de 1960 e 1970, no Brasil foi um grande instrumento de integração nacional, visto que o país com suas proporções continentais, ainda possuía comunidades extremamente rurais, uma malha de transportes escassa, cidades e vilas sem nenhuma comunicação com as grandes cidades e a televisão serviria para essa necessária integração, também com a intenção de levar a essas populações a realidade urbana dos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo. O Estado, então, havia providenciado redes de transmissão de sinal, os canais de TV já se organizavam para transmissão em rede e durante a transmissão da Copa do Mundo de 1970, já se contavam mais de 4 milhões de aparelhos de TV no Brasil.

A partir de 1970 a televisão se populariza de forma que muitas das pequenas cidades e vilarejos possuem pelo menos um aparelho que servia a todos de forma comunitária e para muitos circenses aí começava a migração do público para a programação da TV, não sendo mais o circo o único entretenimento daquelas cidades. Ermínia Silva em seu livro “Respeitável Público...o circo em cena”, de 2009, afirma que a maioria dos circenses entrevistados por ela para a produção daquela obra tinham o sentimento de que a televisão deu início a uma grande mudança no público do circo, que migrava para o novo veículo :

O próprio circense, hoje, ao falar sobre a história do circo, aponta os meios de comunicação de massa, em particular a televisão, como responsáveis pela sua decadência. (SILVA:2009,pág. 59)

Com a popularização da televisão, também nasceram os grandes ídolos por ela criados e foi nesse mesmo compasso que os circos até o final dos anos 1980 levavam como atrações os astros das telenovelas, personagens de programas de TV como *Os Trapalhões* e os ídolos da música, sempre na segunda parte do espetáculo, garantindo ainda casas cheias e bom faturamento já que falamos de circos com capacidade para três ou quatro mil pessoas, circos enormes.

Mas começa a entrar em cena outro obstáculo às temporadas dos circos: o desenfreado crescimento dos grandes centros urbanos, consequência do êxodo rural que desde a década de 1980 teve impulsionado seu crescimento, culminando com o resultado do percentual de mais de 80% (oitenta por cento) da população vivendo nos centros urbanos, sendo que no Sudeste este percentual chega a 90% (noventa por cento), nos anos 2000, conforme quadro abaixo:

BRASIL : GRAU DE URBANIZAÇÃO POR REGIÃO (%)			
Região	1980	1991	2000
Sudeste	82,81	88,02	90,52
Centro-Oeste	70,84	81,28	86,73
Sul	62,41	74,12	80,94
Norte	50,32	59,05	69,83
Nordeste	50,46	60,65	69,04
Brasil	67,59	75,59	81,23

Fonte : Sinopse preliminar do censo demográfico 2000. Vol. 7. IBGE, 2001.19

Esse crescimento veio acompanhado do maior entrave para a instalação de circos nos grandes centros que é a falta espaço, o que fez com que grandes circos se afastassem cada vez mais dos centros urbanos, migrando para as periferias, o que gerou sem dúvida uma nova crise, já que o público dessas regiões tem notoriamente menor poder aquisitivo, o que significa ingressos mais baratos, que numa reação em cadeia gera diminuição de renda e conseqüentemente redução de gastos, especialmente com a dispensa de trupes estrangeiras e redução de cachês.

Outra consequência da falta de espaços nos grandes centros foi a criação de circos menores, mas que de qualquer formam, tinha na diminuição da capacidade de público uma alteração significativa no faturamento, gerando a mesma reação em cadeia acima mencionada. Mais uma vez, o circo reinventa-se, adapta-se.

Contemporaneamente, mesmo com a falácia popular de que o circo morreu, o Brasil possui muitos circos considerados grandes, tanto em termos de companhias quanto de número de espectadores, muitos circos de médio porte e um enorme número de circos pequenos, como o Circo Esperança criado no roteiro de Selton Mello. É bem verdade, que não existem no Brasil números oficiais sobre a quantidade de circo existentes, sua categorização, nada. Sem dúvida, essa falta de bases oficiais de identificação ocorre por falta de interesse do Ministério da Cultura, da FUNARTE, do IBGE, e todos os órgãos oficiais com foco na cultura e economia criativa, mas certamente se dá também por falta de mobilização e articulação político-institucional do próprio circo e de seus gestores.

Esses pequenos circos que são a grande maioria das companhias brasileiras são administrados de forma precária e por famílias tradicionais, ou seja, por famílias que estão há gerações no circo e viajam pelo Brasil cobrindo pequenas regiões, raramente fazendo viagens maiores do que os “pulos” de uma cidade a outra, ou mesmo de um bairro a outro.

Mais uma vez recorremos a historiadora Ermínia Silva, desta vez em seu testemunho para o livro O Palhaço, também de Selton Mello (2012), nele ela diz:

“Se para o Sul/Sudeste não são muitos os grupos como o do filme, que possamos cruzar, no Norte, Nordeste e Centro-Oeste brasileiro são encontrados em abundância. E, neles, a diversidade da linguagem circense continua criando, apesar da adversidade material. O Palhaço mostra um pouco disso.” (MELLO, 2012, pág. 31)

Por último é necessário dizer que desde os anos 1980, com a criação de centros de ensino de arte circense como a Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, a Escola Picolino, na Bahia e a Circo Escola Picadeiro em São Paulo, uma nova categoria de circenses entra em cena, aqueles oriundos das escolas de circo, que não eram nem de famílias tradicionais, nem empreendedores circense, eram pessoas que elegeram o circo como forma de vida e lançaram suas próprias companhias, como o Circo RodaBrasil, criado pelos Parlapatões, quase todos ex-alunos da escola Picadeiro.

1.2 O ESPETÁCULO DE CIRCO NO BRASIL.

Assim como o Circo Esperança do filme *O Palhaço*, muitos dos circos brasileiros no século XX apresentavam um espetáculo que foi denominado de circo-teatro, que consistia em uma apresentação dividida em dois momentos, um primeiro de apresentação de números circenses e um segundo momento onde eram encenadas pantomimas, paródias, farsas, autos e peças de teatro adaptadas ao palco circense e sua linguagem mais popular, além de peças de teatro especialmente concebidas para o circo.

O trabalho não tem a intenção entrar no campo da teatralidade no circo ou as formas com as quais essa teatralidade era criada, produzida e apresentada. Mais uma vez, a intenção dessa pesquisa é trazer à tona a construção do circo brasileiro de forma muito resumida, permitindo que se possam estabelecer os diálogos do filme *O Palhaço* com este circo.

De certa forma, podemos dizer que o circo-teatro foi gradativamente sendo substituído por outro espetáculo circense chamado de circo de variedades. O Circo Garcia já em meados da década de 1940 substituiu seu espetáculo de circo-teatro

pelo espetáculo de variedades¹, outra forma de espetáculo circense. Esta modalidade de espetáculo chamado de circo de variedades consistia em apresentações de números circenses, entremeados com números cômicos com palhaços e exibição de animais da fauna brasileira e em grandes companhias, animais da fauna exótica, como tigres, leões, chimpanzés, elefantes e ursos, mas sempre divididos em dois atos.

Numa comparação, no que se refere ao conteúdo e estratégias, assim como nas primeiras décadas do século XX o circo no Brasil se consolidava, o cinema brasileiro dava seus primeiros passos, não sendo equivocado dizer que a evolução ou desenvolvimento de ambos pode ter uma linha paralela: assim como o cinema evolui de acordo com as inovações tecnológicas, com a mudança das estratégias de linguagem para trazer mais público para as salas de exibição, o circo encontrando no cinema e no rádio, e, depois da década de 1960, na televisão grandes concorrentes, busca ao mesmo passo, alterar suas estratégias de linguagem (os shows com astros do rádio e da TV, as lutas) e trazer inovações tecnológicas à sua arquitetura.

O Circo Esperança, do filme *O Palhaço*, apresenta um espetáculo de circo-teatro, que apesar de amplamente substituído pelo espetáculo circense de variedade não desapareceu dos picadeiros. Em São Paulo, há alguns anos, existe pelo menos uma companhia de circo teatro que costuma encenar uma peça diferente a cada dia da semana, o Circo Biribinha, grande sucesso no interior paulista.

Desde os anos 2000 aproximadamente, em substituição às lutas e à participação de astros da TV nos espetáculos, a sociedade da mídia fez com que os circos se apropriassem de personagens do cinema e da TV para realizarem imitações dos mesmos, dessa forma, vemos *Os Transformers*, um sem número de personagens da *Disney - Pixar*, *Peppa Pig* e qualquer outro que faça sucesso com o público infantil, na segunda parte dos espetáculos de muitos circos pequenos,

¹ Informação obtida no site do Centro de Memória do Circo, mantido pela Prefeitura da cidade de São Paulo. Com acesso em 05 de agosto de 2015. Disponível em http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/acervo/index.php?p=7146

médios e grandes. É a sociedade midiaticizada refletindo-se no circo, que mesmo ainda sendo um espaço extremamente tradicional no que se refere a suas estratégias de espetáculo, vai permitindo que seja ampliada essa intersecção entre a sociedade de fora da lona e a de dentro, mas sempre como uma estratégia de sobrevivência.

No capítulo 2.3, esse lugar em que a cultura circense floresce, essa zona onde a cultura de fora e de dentro da lona se tensionam, será melhor explorado com a ajuda de um curioso e esclarecedor estudo sociológico realizado em Portugal.

1.3 O CIRCO NA FILMOGRAFIA BRASILEIRA

Ao pensar nos diálogos entre um universo representado no cinema por um filme, neste caso o universo circense e o filme *O Palhaço*, levaremos em conta apenas a contemporaneidade do filme, ou seja, a época de sua produção e exibição. Veio então outro questionamento - que será objeto do próximo capítulo - que foram as razões pelas quais escolhi esse filme como paradigma desses diálogos. A partir desse ponto entendemos que seria importante para a pesquisa saber que outros filmes tratavam do assunto. Alguns deles já conhecidos mas tratando-se de uma pesquisa acadêmica tivemos que recorrer a fontes mais precisas de busca e arquivo.

A base da pesquisa da filmografia foi o Banco de Dados da Cinemateca Brasileira² que é a instituição governamental responsável pela preservação da produção audiovisual brasileira e desenvolve atividades em torno da difusão e da restauração de seu acervo, um dos maiores da América Latina, com mais de duzentos mil rolos de filmes, entre longas, curtas e cinejornais. A Filmografia Brasileira é representada por mais de quarenta mil filmes de todos os períodos do cinema brasileiro, porém, é fato que não se trata de uma base de acervo, são apenas dados, o que significa que o filme não precisa estar no acervo para seus dados serem disponibilizados.

² <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

A pesquisa foi realizada através da busca de palavras relacionadas ao meu interesse: “circense” e “circo”. Depois de buscar as palavras e analisar as sinopses, optei por não considerar as ocorrências de filmes não ficcionais e curtas-metragens. Dos que restaram, lendo as sinopses, decidi considerar apenas aqueles em que o circo era o lugar do filme ou que o universo circense era parte importante. Na busca pela palavra “circense”, das três ocorrências, apenas o filme *O Palhaço*, do diretor Selton Mello, tinha todas aquelas características que me serviriam de base para esse levantamento.

Já na busca pela palavra “circo”, foram 215 ocorrências e a grande maioria delas eram cinejornais que noticiavam temporadas dos circos, seguidos por documentários, curtas-metragens e por registros, como a pantomima *Os Guaranis*, encenada no Circo-Teatro Benjamim de Oliveira, no início do século XX.

Submetidas essas ocorrências a um recorte que se mostrava mais adequado ao que se propõe esta pesquisa, daquele universo de 215 (duzentas e quinze) filmes, restaram apenas nove, deixando-se de lado documentários, curta metragens e filmes nos quais o circo e seu universo não desempenhavam papel importante na diegese. Os filmes seguem em ordem cronológica, seguidos do nome do diretor, ano e local da produção, principais atores, a produtora e uma sinopse fornecida pela própria cinemateca.

E o Circo Chegou, de Luís de Barros (1940), com Alda Garrido e Arnaldo Amaral, produzido por Marli Filmes no Rio de Janeiro, foi o primeiro longa metragem em que o assunto circo veio à tona, ao menos no banco de dados consultado e segundo os critérios de seleção adotados. No filme o circo de Mr. Mellinger chega a um tranquilo e monótono vilarejo. Já chega causando confusão com o coronel do lugar e o vigário. O primeiro porque autorizou o circo a instalar-se em suas terras e o outro porque não via com bons olhos a chegada dos circenses à cidade, colocando em risco a vida cotidiana e os bons costumes. O circo e os circenses são apenas o meio usado para uma comédia de costumes, com um grande senão, a maioria das cenas não tinha o circo sequer como cenário, tanto que os artistas moravam numa pensão na cidade. Apesar disso penso que a adição deste filme é importante por já tratar da eterna perseguição a comunidade circense, seja por seu nomadismo muito

ligado ao povo cigano, seja porque vivem numa comunidade de certa forma fechada e cercada, tornando-os “outros” com hábitos desconhecidos e com a vida repleta de conceitos pré-concebidos.

O Profeta da Fome, do diretor Maurice Capovilla, com José Mojica Marins e Maurício do Vale, foi produzido em 1969 e lançado em 1970, por Fotograma Produtora e Distribuidora de Filmes, em São Paulo. Apesar de ser um filme com alguns prêmios, como o de melhor diretor em alguns festivais e ter um diretor de fotografia competente como Jorge Bodanzky, o roteiro traz o circo como palco de artistas marginais e um local extremamente decadente e pobre, apenas para mostrar a história de Ali Khan, um faquir que com seus parceiros realiza números decadentes para sobreviverem. Tudo muito ao estilo José Mojica Marins, que faz o papel principal.

Betão Ronca Ferro, de Geraldo Miranda (1970), produzido pela PAM Filmes em São Paulo, tem como protagonista Amâncio Mazzaropi que vive Beto, um ex-empregado de circo que acaba virando seu proprietário, que vê no casamento de sua filha com alguém de fora do circo uma ameaça a seu espetáculo e a continuidade de sua trupe onde ela ocupava papel de destaque. O circo aqui é aquela comunidade fechada a que já havia me referido, que enxerga como ameaça ou outro, o que está fora das cercas.

O drama ***O Mundo do Circo Interior***, é um melodrama dirigido e produzido por Salo Felzen (1976) em São Paulo, conta a história de alguns personagens da trupe de um circo que está montado num bairro da cidade de São Paulo. O personagem principal é um palhaço, que vive um amor não correspondido pela bailarina da trupe, que na verdade envolve-se com o mágico. O filme tem um clima tenso e dramático, repleto de confrontos físicos e psicológicos entre os personagens, que culmina na cena final em que o palhaço suicida-se dentro de seu camarim, momentos antes de entrar no picadeiro, num momento de extrema decepção com sua vida.

O Grande Palhaço, de Willian Cobbett (1980), com Luiz Armando Queiróz e Angelina Muniz, foi uma co-produção do próprio diretor com a Embrafilme e o Gran Circo Bartholo, no Rio de Janeiro e conta a história do palhaço Carrapicho. Ele era casado com a trapezista Irma e com ela teve Jonas, que ensaiava para continuar a tradição da mãe no trapézio, todos faziam parte da trupe de um grande circo. A vida do palhaço sofre um grande revés quando sua esposa, é assediada pelo aramista Ramon, momentos antes de entrar no picadeiro. Carrapicho presencia a cena e se arma uma grande confusão. Quando entra no picadeiro para apresentar seu número, Irma tomada por uma forte emoção que a desestabiliza, na tentativa de realizar um salto triplo mortal, cai do trapézio e morre tragicamente. Carrapicho entra em profunda depressão, sai da companhia e vai trabalhar em pequenos circos, chegando a miséria. No entanto, seu filho Jonas segue com a trupe tendo como meta ser um grande trapezista. Tempos depois pai e filho se reencontram, Jonas já como um famoso trapezista de um grande circo, Carrapicho muito feliz, recobra sua confiança o que faz-lhe renascer o grande palhaço que era.

Os Saltimbancos Trapalhães, com direção de J.B. Tanko, Dedé Santana e Adriano Stuart (1981), com Os Trapalhães e Lucinha Lins, foi produzido por Renato Aragão Produções Artísticas e EMBRAFILME, no Rio de Janeiro. “ Didi, Dedé, Mussum e Zacarias trabalham num circo como contra-regras, mas arrumam tantas trapalhadas quando aparecem para o público que passam a ser número obrigatório e a maior atração, sendo explorados, em sua ingenuidade, pelo dono do circo. A filha do chefe, Karina, por quem Didi está apaixonado, é *partner* e namorada de Frank, o acrobata, de quem Tigrana, a domadora de leões e companheira do perverso mágico Satã, gosta. Enciumado, Satã, sócio do Barão, conta que Frank está conscientizando os Trapalhães e promete afastá-lo de Karina e do circo, desde que seja dobrada sua participação nos lucros. Rapta Frank e o prende na casa onde Barão guarda o dinheiro que lucra, com o qual pretende reviver o fausto que a família teve no passado e arrumar um casamento milionário para Karina. Os Trapalhães, sonhando com a liberdade, e Karina, julgando ter sido abandonada por Frank, fogem para a grande cidade, imaginando chegar a Hollywood. A realidade é dura e eles voltam, e salvam Frank. Em conjunto com os outros artistas do circo, Frank, Karina e os Trapalhães arregimentam um grande público e procuram o Barão, que aceita contratá-los de maneira mais digna ao vê-los unidos e ao perceber que a

força do espetáculo está com eles. No fim da apresentação, Karina convida Didi para ser o padrinho de seu casamento com Frank." ³

Em ***A Filha dos Trapalhões***, de Dedé Santana (1984), mais um filme da Renato Aragão Produções Artísticas em co-produção com a Demuza Produções Cinematográficas no Rio de Janeiro, com Os Trapalhões e Mírian Rios. Mais um filme em que o circo aparece como cenário. No filme os quatro Trapalhões criam um bebê abandonado que fora encontrado por Didi. Todos moram numa casa flutuante e vivem com o pouquíssimo dinheiro que os quatro conseguem juntar com suas trapalhadas. Mas para Didi essa não é a vida que uma criança merece ter, então os quatro resolvem trabalhar para garantir um futuro melhor para a filha, mas todas as tentativas são hilariamente desastrosas. Até que surge um circo, onde todos se encaixam perfeitamente. Nesse circo vive a trapezista Julia que anos atrás havia vendido sua filha a uma quadrilha internacional de tráfico de bebês. Mesmo arrependida ela não conseguiu desfazer a venda e tenta encontrar sua filha a todo custo. Quando o quarteto chega ao circo e descobre a história de Julia, com o auxílio de um delegado apaixonado por ela, conseguem descobrir o esconderijo da quadrilha, mas tudo em vão. Ninguém sabe o paradeiro da criança. Mais uma vez Didi consegue resolver tudo reencontrando a filha desaparecida, surpreendendo a todos.

O Mistério de Hobin Hood, de José Alvarenga Júnior (1990), é o terceiro filme produzido por Renato Aragão em que o circo é de alguma forma usado na trama. Uma paródia da lenda inglesa de Robin Hood, um herói que roubava dos ricos e distribuía tudo aos mais pobres. Didi, o Robin Hood do filme, roubava ou furtava de bandidos e agiotas e entregava tudo aos mais necessitados. Refugiava-se numa caverna perto de um circo. Neste circo viviam sua grande paixão Tatiana, Dedé e Mussum. Além disso, Didi protegia uma pequena órfã desmemoriada que ameaçava os planos do bandido Gavião.

³ Sinopse fornecida pela Cinemateca Brasileira. Em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> acessado em 03/02/2015

Cabe aqui alguma observação acerca da produção d'Os Trapalhões no cinema e o recorrente apelo ao circo em suas produções. Conhecidos atores da televisão brasileira, o quarteto era formado por Renato Aragão, o Didi, Manfred Santanna, o Dédé, Antônio Carlos Gomes Bernardes, o Mussum e Mauro Faccio Gonçalves, o Zacarias e dos quatro integrantes, apenas Dedé trabalhou em circo, como palhaço e não por acaso era o maior redator de esquetes do grupo, chegando até a dirigir alguns filmes, como por exemplo, *A Filha dos Trapalhões*. A maioria dos esquetes cômicas apresentadas nos programas d'Os Trapalhões eram adaptações para a TV dos esquetes cômicas clássicas apresentadas nos picadeiros dos circos brasileiros.

Finalmente **O Palhaço**, de Selton Melo (2011) conta a história de Benjamim, o palhaço Pangaré. Filho do dono de um pequeno circo – Valdemar, o palhaço Puro Sangue, que espera que ele dê continuidade à empresa da família. Benjamim é um personagem melancólico e cercado por uma grande crise de identidade. O filme mostra o dia a dia da companhia em uma turnê por cidades pequenas do interior do Brasil, até o dia em que Benjamim resolve deixar o circo e encontrar um sentido para sua vida. Ele parte para cidade grande, busca um trabalho “normal”, consegue seu documento de identidade e por fim descobre que seu lugar é mesmo o circo do qual se afastara.

Durante todo o século XX, de acordo com a base de dados da Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira tivemos apenas nove filmes de longa metragem, do gênero ficção que possuem no universo fílmico o circo, seus personagens, modos de vida etc. No século XXI, em 15 anos de produções apenas um, mesmo com a chamada Retomada e a política de mecenato via renúncia fiscal de municípios, estados e do governo federal.

De qualquer forma, depois deste levantamento de dados é possível afirmar que o cinema já vem dialogando com o circo desde o início do século XX, como nos faz prova o registro da encenação de *O Guarani*, no Circo-Teatro Benjamin de Oliveira, em 1908. Esse registro é importante, tendo em vista tratar-se do período chamado primeiro cinema, inaugurado em 1895, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, onde eram produzidos filmes que retratavam a vida cotidiana, ou seja,

reproduções técnicas dessas imagens do cotidiano em movimento, registros de viagens a locais inusitados. Foi um período de experimentação, onde a ficção ainda não tinha lugar, até porque não havia ainda sido estruturada o que é chamado de linguagem cinematográfica,

Também é importante porque há na maioria dos filmes personagens circenses construídos através de estereótipos carregados de características preconceituosas, como por exemplo, no filme “*O Circo Chegou*” de 1940, quando o conflito da narrativa vem do fato do vigário da cidade onde o circo está montado, entender que a presença dos circenses na cidade, seja uma ameaça aos bons costumes da comunidade.

Em “*O Profeta da Fome*” de 1969, o circo que é representado é pobre e decadente, assim como todos os circenses são pessoas marginais e miseráveis muito próximo da representação produzida pelos neorrealistas décadas atrás e certamente influenciada pela marginalidade e pelo grotesco de José Mojica.

Já nos filmes d’*Os Trapalhões* o circo é sempre um lugar de fuga e também de acolhimento, um lugar onde se esconder da sociedade, portanto o circo aqui também é de certa forma marginal. Há ainda outros estereótipos como no filme “*Os Saltimbancos Trapalhões*”, de 1981, em que o dono do circo é uma pessoa má e sem escrúpulos, explorando a ingenuidade dos protagonistas, além do explorador, há também a presença constante da bailarina/trapezista/amazona por quem todos se apaixonam.

No filme de Selton Mello, não se pode dizer que não existem personagens marcados por esta generalização, por estes pressupostos. A construção dos personagens, no entanto se deu com base em pesquisas realizadas tanto pelo diretor quanto por seus consultores, alguns deles como o palhaço Kuxixo, fundamentalmente fincado na tradição oral e em suas próprias experiências de vida como circense, pertencente a uma família tradicional de circenses.

CAPÍTULO 2 O FILME “O PALHAÇO” E SEUS DIÁLOGOS COM O CIRCO BRASILEIRO.

Neste capítulo, a voz do pesquisador será introduzida como testemunha através das vivências nesse universo pouco estudado e conhecido pela academia. Para isso, recorreremos a teóricos da memória e da história oral, e, sobretudo o trabalho de Joëlle Rouchou (2008) ela também como este pesquisador, testemunha e articuladora de uma pesquisa de um tema que lhe diz respeito diretamente: ela foi imigrante vinda do Egito nos anos 1950 e buscou através da coleta de depoimentos orais construir a história dos imigrantes judeus vindos do Egito após a nacionalização imposta por Nasser. No caso desta pesquisa é a memória e a vivência do autor no circo brasileiro desde o início da década de 1980.

Discutiremos duas questões importantes nos diálogos do filme com o universo circense: o tempo e a identidade cultural, por fim, apresentaremos o filme O Palhaço, comentando aspectos diegéticos e extra-diegéticos que entendemos pertinentes a esta pesquisa.

2.1 Memória e construção dessa pesquisa.

A partir da carência de fontes bibliográficas no que se refere ao universo circense e na tentativa de entender/criar os diálogos do filme objeto desta pesquisa com esse universo lúdico e até muito pouco tempo hermético e carente de estudos acadêmicos que lhe construíssem história e trouxessem à tona suas especificidades enquanto grupo social, utilizo como base para esta produção a minha memória. Esta memória está situada em dois momentos, um primeiro momento como espectador da vida por trás das cortinas do picadeiro e num segundo momento como parte integrante de uma companhia de circo.

Evidentemente não foi apenas com base só da memória que esta pesquisa tomou forma. Na Academia o micro universo do circo tem expoentes que o estudam enquanto atividade física, como Marco Antônio Coelho BORTOLETTO, ou, ainda, quando se trata da história de companhias circenses brasileiras como é o caso da historiadora Ermínia SILVA, que inclusive pertence a uma tradicional família circense.

Porém não há registros de estudos que trabalhem aspectos sociais do que a historiadora Ermínia SILVA chama de “povo do circo”, querendo designar aquelas pessoas que vivem no circo, fazendo dessa arte sua forma de vida pessoal e profissional.

Assim, frente a esta carência de fontes, entendo que utilizar também a memória mediada pelo olhar crítico e acadêmico pode ser uma forma de completar lacunas que podem aparecer quando da tentativa de montagem de um arcabouço teórico sobre o universo do circo e especialmente sobre o “povo do circo”.

2.1.1 A construção da memória.

Por mais de 30 (trinta) anos tive a oportunidade de conviver com a família Garcia, que era a proprietária do Circo Garcia, um dos maiores circos de lona itinerante da América Latina. Em todos estes anos de convívio foram inúmeras as vezes em que passei dias com a companhia que era formada por artistas brasileiros e muitos outros estrangeiros – dependendo da temporada parecia que existiam mais estrangeiros do que brasileiros.

Achava muito interessante como as crianças de circo eram, ao mesmo tempo mais ingênuas que nós da cidade e mais maduras e autossuficientes. Causava-me estranheza que aquelas crianças conseguissem se comunicar em outros idiomas como inglês, russo ou alemão com suas colegas, mesmo falando um português claramente deficiente, porque estudavam no circo mesmo, já que nos anos 1980 não era muito comum que crianças de circo completassem os estudos formais.

Assim como a personagem Guilhermina, do filme *O Palhaço* (2012), as crianças do circo sabiam o que acontecia no mundo dos adultos e participavam dos acontecimentos mesmo que de forma passiva, apenas observando. Isso porque no circo todos moram em *trailers* ou caravanas (carretas transformadas em habitações móveis) que ficam muito próximos uns dos outros, permitindo que quase tudo se saiba ou ouça. Além disso, a grande maioria das crianças, principalmente aquelas

que vivem em circos pequenos, não conseguem frequentar a escola tradicional, sobrando-lhes muito tempo para bisbilhotices e para as lúdicas brincadeiras de circo, que nada mais são que aprendizado das artes do circo.

Grande inspiração para o uso da memória partiu da leitura de *Noites de Verão com Cheiro de Jasmim*, de Joëlle Rouchou (2008), recomendada por minha orientadora. O livro conta o êxodo de judeus egípcios após a nacionalização imposta por Nasser e se alimenta basicamente da memória da autora e de vários personagens por ela entrevistados. Em palavras da própria autora :

A primeira memória a ser reativada era a minha. Relembrar todas as histórias que ouvi na infância, histórias que ouvi na infância, histórias que sempre pareciam fantasiosas, com ingredientes orientais que iam desde dança do ventre, amêndoas e tâmaras até o pôr do sol colorido, areias do deserto, mais comidas e muitos perfumes. (ROUCHOU, 2008:21)

Ainda sobre a memória e sua importância dentro da construção da história, na obra *História e Memória*, de Jacques LE GOFF, o autor diz que :

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 1990:477)

Então é dessa forma é que a memória deste autor, por vezes, auxiliará essa pesquisa, alimentando-a de olhares, sentimentos e experiências transformadas por uma olhar acadêmico, crítico e reflexivo, que preencherá as lacunas deixadas pela falta de um vasto repertório de estudos acadêmicos.

2.1.2 Olhar de testemunha.

Por outro lado, como se não bastasse essa memória criada pelos anos que passei frequentando o circo, depois de um hiato de cerca de dez anos sem o

convívio direto com o circo, tive outra experiência, desta vez muito mais intensa e com olhar testemunhal, porque com o objetivo de produzir um documentário fotográfico, me tornei gerente de produção de uma moderna companhia circense e por 2 (dois) anos viajei pelos estados do Sudeste brasileiro vivendo de perto a vida dentro das cercas do circo.

Este testemunho, já completamente mediado por um olhar crítico, me permite contribuir para a esta pesquisa, sendo certo que é à partir dele que é possível, por exemplo, apropriar-se de um estudo etnográfico português sobre circo comparando a realidade que as antropólogas AFONSO e ANTUNES (2000) encontraram com o que ocorre aqui no Brasil.

Assim como no documentário, *Crônica de Um Verão* (1960), de Jean ROUCHE e Edgar MORIN, a posição de testemunha que assumi não era o de uma testemunha passiva, que observava simplesmente torcendo para que algo fosse revelado. Num paralelo com o que diz Silvio DA-RIN, quando diferenciava o cinema direto - criado com o advento de câmeras e equipamentos de áudio leves e portáteis - do cinema verdade defendido por Edgar MORIN, referindo-se a *Crônica de um Verão*:

Neste filme, o “som direto integralmente assumido” engendrou consequências inteiramente distintas daquelas verificadas no modo observacional. Aqui é a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias : monólogos, diálogos, entrevistas dos realizados com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante das câmeras.(DA-RIN, 2004:150)

Assumiremos de forma análoga essa posição de intervenção provocativa, em que pesem as especificidades do fazer cinema e esta tentativa de construção de uma historiografia do circo utilizando o cinema de ficção como objeto de estudo, no caso o filme *O Palhaço*.

Essa experiência ocorreu entre os anos de 2011 e 2013. Além disso, o circo que nos propomos trabalhar é o circo contemporâneo, não se trata de uma construção do nascimento do circo no Brasil, mas das formas com as quais estes atores sociais interagem entre si e com o outro – que na verdade é o mundo fora das cercas⁴ do circo.

No circo a tradição oral é o que prevalece e esta é, sem dúvida, uma das maiores dificuldades encontradas quando nos deparamos com este objeto de estudo. Em sua dissertação de Mestrado, Ermínia SILVA descreve exatamente esta dificuldade, justificando, assim, a escolha pela história oral como fonte de sua pesquisa, até porque não existiam outras.

O tema é o circo contemporâneo, portanto não há que se estranhar que a história oral seja utilizada como fonte da pesquisa. Talvez se não fosse utilizada a história oral, portanto as memórias, algumas lacunas pudessem não ter preenchimento face ao pouco que se escreveu na Academia sobre o circo contemporâneo como sendo um grupo social.

Finalmente entendo inspirador e ao mesmo tempo balizador dessa tentativa, citar um trecho do livro, *A Voz do Passado*, de Paul THOMPSON, diz ele:

(...) a história oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos. (THOMPSON, 1992:17)

E além de tudo isso, na cultura circense, a oralidade foi por muitos anos a única forma de transmissão do conhecimento dos ofícios, da arte e da própria história.

⁴ *Referência ao mundo fora do circo.*

2.2 O tempo no filme *O Palhaço*. O tempo dentro do filme e o tempo da contemporaneidade.

Como em toda a produção cinematográfica *O Palhaço* é produto de um grande trabalho de equipe, mais que isso, é um trabalho em equipe colaborativo com um fluxo de responsabilidades que não raramente influenciam umas as outras e criam uma relação de dependência entre elas.

Assim, para a criação do universo interno do filme ou a diegese, diversos profissionais são responsáveis por trazer para frente das câmeras, cenários, figurinos, objetos de cena e tantos outros elementos que servirão para outorgar verossimilhança à história, para garantir que tudo o que é contado no filme esteja envolto sob um manto que transforma aquela obra em realidade. Fato diegético, segundo Étienne Souriau :

são aqueles relativos a história representada na tela. É diegético tudo aquilo que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira.(ALMONT:2003)

São figurinistas, visagistas, arquitetos, designers, pedreiros, marceneiros, pintores, roteiristas, historiadores, profissionais de áreas correlatas ao tema do filme que servem de consultores, entre muitos outros, enfim, cada um deles contribui para a construção desse universo.

Observando os elementos trazidos ou criados por estes profissionais podemos inserir o filme, ou o universo diegético do filme, num tempo histórico. Da mesma forma podemos localizar a história que nos é contada pelos hábitos alimentares dos personagens, pela sua forma de falar, gírias e pelos estrangeirismos.

A tecnologia mostrada no filme também é um “artefato” que pode nos permitir a datação do universo do filme no tempo histórico. Telefones celulares, fornos de microondas, carros movidos a energia elétrica fabricados em série, aviões à jato,

armas com mira à laser, multiprocessadores de alimentos, são exemplos de um sem fim desses elementos.

Sendo assim, buscamos dentro do mundo diegético, elementos, com a intenção de tentar localizar o tempo histórico construído pelo filme *O Palhaço*.

Teremos como premissa que não houve erro de produção nos elementos que trarei a estudo, porque é um filme comercial com a chancela de grandes produtoras e que teve produção muito cuidadosa com a criação do universo circense, por exemplo, não se justificando o descuido em outros aspectos.

2.2.1 Os “artefatos” selecionados.

Dentre inúmeros elementos encontrados, que chamo de artefatos, fazendo menção à analogia ao trabalho arqueológico⁵, como sendo uma prospecção material desses elementos, selecionei alguns que passo a descrever:

- a) Sistema de identificação nas placas dos veículos;
- b) Moeda utilizada, e
- c) Tecnologias e equipamentos.

a) Sistema de identificação nas placas dos veículos.

O filme é brasileiro e sua história, sem dúvida, tem como local dos acontecimentos o Brasil, provavelmente o estado de Minas Gerais - pelos nomes das cidades em que o circo se apresenta e da cidade para onde Benjamim vai a procura de sua identidade, então, os veículos exibidos no filme devem obedecer às regras de identificação vigentes no país. É claro que os veículos poderiam não ter placas ou terem sido criadas placas de identificação fictícias que só existiriam no universo do filme, mas não é o caso que se apresenta na frente das câmeras do diretor Selton Mello.

⁵ *O uso da palavra arqueologia foi uma sugestão da Prof. Bernadette Lyra.*

Já na primeira cena do filme, aparecem no plano aberto de uma estrada margeada por um grande canal, os carros da trupe circense que seguem movimentando-se pela estrada em aproximação a posição da câmera em que na verdade o foco narrativo está numa boia-fria que mais tarde voltará a trama. Nesta cena quando os veículos passam na frente da câmera vemos nitidamente suas placas e começa aí a primeira dificuldade em conseguir realizar esse objetivo de tentar através dos elementos da diegese datar o filme.

Vejamos: são três os veículos cujas placas podemos ver com clareza e todas elas são alfanuméricas. O que ocorre é que vemos placas alfanuméricas com duas letras e quatro números e placas com três letras e quatro números. Hoje não encontramos mais veículos com essas duas formas de identificação circulando.

As placas alfanuméricas com duas letras e quatro números tiveram sua existência entre 1969 e 1990 quando foi instituído o sistema atual de placas com três letras seguidas por quatro números.

Chegamos a uma data, levando em consideração que em alguns estados brasileiros o sistema atual de identificação de veículos terminou de ser implantado em 1999., portanto, através desse elemento poderíamos afirmar que a história do palhaço Pangaré ocorreu certamente depois de 1990.

b) Moeda utilizada.

Em muitas cenas aparece o “dinheiro” utilizado pelos personagens. Em várias cenas os personagens manipulam dinheiro, seja para pagar a propina ao delegado, seja na hora de receber o pagamento as cédulas aparecem e são sempre as mesmas.

Mais uma vez, poderia o realizador ter escolhido criar uma moeda para o mundo de seu filme, mas assim não o fez, escolheu uma moeda que já teve circulação no Brasil. O Cruzeiro. A cena que melhor mostra esse dinheiro é a cena

em que o dono do circo realiza o pagamento da trupe com a ajuda de sua companheira.

Nesta cena o dono do circo e sua ajudante aparecem de costas em um plano médio, sentados, sendo observados por uma menina que está posicionada atrás deles. A cena se desenvolve com cortes entre o plano médio dos dois contando dinheiro e realizando pagamentos e o primeiro plano da menina brincando dentro de uma barraca e observando a ação dos dois, até que ela flagra a companheira do dono do circo pegando um maço de dinheiro e guardando dentro da saia. Não é difícil notar que são notas de uma moeda que já circulou no Brasil que se chamava cruzeiro, que teve sua circulação entre as décadas de 1970 e 1980 e foi substituída pelo Cruzado em 1986. Dessa forma, de acordo com a moeda utilizada no filme a história não poderia ter acontecido depois de 1986, que causa uma incongruência de datas.

c) Tecnologias e equipamentos.

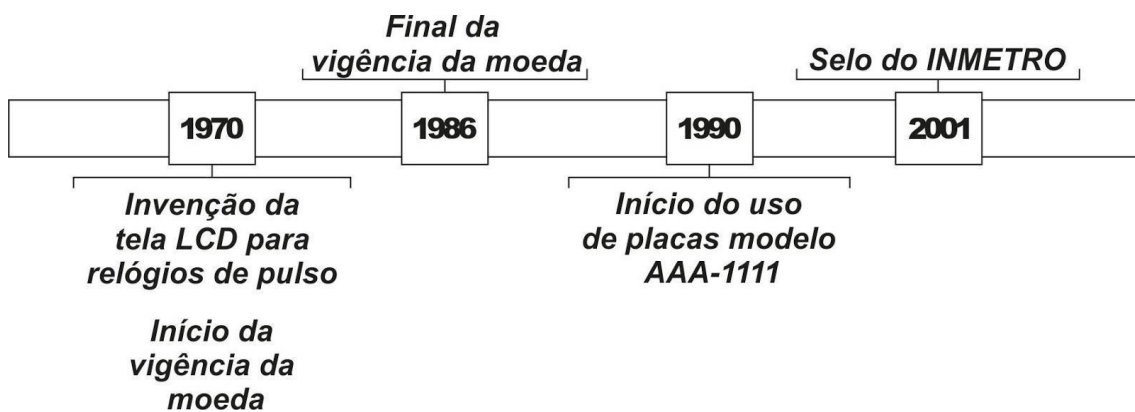
Selecionamos duas cenas em que são mostrados objetos cuja tecnologia é datada. A primeira cena é a de um jantar oferecido a trupe pelo Prefeito de uma cidadezinha onde o circo se apresentava. Nesta cena estão todos sentados à mesa e a câmera faz um *travelling* que acaba por mostrar o relógio de pulso digital de um personagem com visor de cristal líquido.

Tal tecnologia foi criada pela Optel Corporation em Princeton nos USA, em 1971, chama-se "*Liquid Crystal Display*" (LCD) e foi desenvolvida um novo mostrador digital para relógios de pulso a quartzo. Até esse momento a única data concorrente com as demais é 1971.

A última cena que nos traz pistas sobre o tempo da diegese, é a cena da passeata da trupe no centro de uma das muitas cidadezinhas onde o Circo Esperança montou sua lona. A cena mostra os personagens fazendo suas performances mostrando toda a trupe, terminando com um plano aberto da frente de uma loja de eletrodomésticos, que evolui em aproximação para os ventiladores em exposição, como sendo o ponto de vista do personagem Pangaré.

Nesse plano de aproximação, podemos ver dentro da loja inúmeros refrigeradores e todos eles possuem a Etiqueta de Eficiência Energética, que é um selo ligado ao plano de economia da energia elétrica do Governo Federal, concedida pelo INMETRO.

Essa etiqueta foi instituída por uma lei que entrou em vigor no ano de 2001, portanto, em tese o filme não poderia contar uma história que aconteceu antes desta data. Com todas essas datas tracei uma linha do tempo desses elementos :



Dessa forma o que podemos concluir é que por tratar-se de um filme bem produzido em todos os aspectos, não se pode admitir que os elementos encontrados tivessem sido obra de relapsos produtores, figurinistas, continuistas, diretores de arte ou mesmo do próprio diretor.

E seriam relapsos porque o tempo de existência de um elemento anula a possibilidade de utilização de outro.

A conclusão, é que todos aqueles elementos foram inseridos no universo ficcional exatamente com a intenção de NÃO PERMITIR QUE SE INSIRA O FILME EM algum TEMPO HISTÓRICO determinado.

Essa construção atemporal foi necessária porque o diretor realizou um filme sobre o artista, o mundo do artista. Sua identidade, suas angústias, seu palco / picadeiro, sua plateia. O universo circense, a meu ver, foi o eleito, assim como a

figura do palhaço, por tratar-se de uma das formas mais basilares de arte e de fazer arte, como fosse o âmago do “ser” artista, porque artistas de circo são, antes de mais nada, pessoas abnegadas.

E esse é o artista que sobrevive aos tempos, aos modismos, a vida urbana contemporânea, as guerras, as crises econômicas e sociais. Não caberia, portanto, encaixar o filme em tempo algum. O seu tempo pode ser qualquer um e nenhum é um filme atemporal.

2.2.2 O tempo da contemporaneidade.

O tempo em que vivemos, para alguns como Lipovetsky (2004) é a *hipermodernidade*, para outros muitos autores ainda é a pós-modernidade, mas vou me referir apenas a contemporaneidade, porque a discussão se estenderia e não traria luzes a esta pesquisa. Mas confesso que o que Lipovetsky (2004) chama *hipermodernidade* talvez reflita o que mais se aproxima da época em que vivemos.

Essa época em que a sociedade midiatiza-se, ou seja, as mídias passam de simples plataformas de informação, que através de avanços tecnológicos (tecnologias que se transformam em mídias) quase que diários, passem a interferir no dia-a-dia de todos, como produção de conteúdo compartilhado, como redes sociais, como plataformas de interação com o poder público, com serviços etc. Uma sociedade midiatizada, como a contemporânea, apresenta “sua estrutura e dinâmica calcada na compressão espacial e temporal, que não somente institui, como faz funcionar um novo tipo de real, cuja base das interações sociais não mais se tecem e se estabelecem através de laços sociais, mais de ligações sócio-técnicas.” (FAUSTO NETO:2006, pág. 4)

É nesse tempo que surge O Palhaço. É deste tempo uma angústia acerca do futuro, angústia que precisa ser resolvida, não pode esperar. Os dilemas do autor, refletidos no personagem Benjamim, tem seu espaço reservado nessa sociedade contemporânea. É um reflexo de um conjunto de aspectos presentes no tempo em que vivemos, no tempo da produção do filme.

Um circo que surge das memórias de Selton Mello, como o Circo Esperança, que pela precariedade até parece estar num passado, mas é muito presente, faz parte de um recorrer ao passado que é um aspecto importante deste tempo em que vivemos, o apelo ao antigo, ao que é está na memória (LIPOVETSKY:2004).

Na modernidade, com a ideia de progresso havia a visão de um futuro, que como uma panaceia, resolveria todos os males da sociedade, pela tecnologia, pelos avanços da ciência. Em tempos contemporâneos esse futuro onde tudo seria resolvido não existe mais, existe sim a preocupação com o futuro, mas no que se diz respeito a preservação da natureza, a sustentabilidade, a existência de um planeta que suporte a vida humana com qualidade. Essas preocupações tornam o “hoje”, o “agora” extremamente importantes e é com esse foco que se dá a crise de identidade de Benjamim. Ele não pode mais esperar pelo futuro, não pode mais deixar passar o tempo, o tempo é escasso.

Mas a sociedade também se torna mais flexível, menos rígida. É nesta sociedade que se encaixa a possibilidade de Benjamim sair do circo e procurar seu lugar no mundo, a própria comunidade circense hoje, acompanha essa flexibilidade, como veremos a seguir.

3 QUESTÕES SOBRE A IDENTIDADE NO CIRCO E ASPECTOS DA SOCIEDADE CIRCENSE.

No Circo Esperança vivem o protagonista, Benjamin (palhaço Pangaré), Valdemar, seu pai, proprietário do circo e também palhaço (Puro Sangue), interpretado por Paulo José. Trata-se de uma companhia familiar e pequena onde ainda vive um casal de artistas com sua filha, um anão, uma dupla de músicos, uma matriarca Dona Zaira e seu filho, um jovem casal de artistas, um empregado e finalmente a dançarina Lola.

Toda a narrativa do filme gira em torno da crise de identidade de Benjamin, que não sabe se o circo é o seu lugar. Não sabe se está lá apenas porque é uma imposição da cultura tradicional circense onde ele seria o sucessor de seu pai na administração do circo ou porque ele deseja de fato estar no circo e viver o cotidiano dessa atividade. Mais que isso, ele não sabe se ser palhaço é realmente o que ele quer fazer, questionando-se acerca de sua competência em fazer rir, em administrar o negócio da família.

Com o estopim da falta de um documento de identidade, o que o impossibilitaria de comprar um ventilador a prazo, ele parte para uma jornada fora das cercas para conseguir esse documento. Na verdade ele parte para uma busca de si mesmo, de outro tipo de identidade, que não aquela do documento.

3.1 O universo intra-cercas.

É difícil no Brasil encontrarmos estudos sociológicos ou etnográficos acerca da constituição da comunidade circense. Entre diversos autores brasileiros, nenhum se debruça com cuidado sobre esse aspecto, assim, encontramos estudos de duas antropólogas portuguesas - Joana Afonso e Maria José Lobo Antunes - que passaram meses viajando com uma companhia circense e refletiram essa experiência em duas dissertações de mestrado em Ciências Sociais (1997, 1998), além de artigos e do livro "*Os circos não existem: família e trabalho no meio circense*", publicado em Portugal em 2002.

Analisando suas pesquisas pode-se afirmar que a realidade portuguesa e a brasileira no que se refere a comunidade circense é a mesma em vários aspectos, mas principalmente no que se refere aos eixos identitários que norteiam essa comunidade nos dias de hoje.

O circo então, segundo as autoras, pode ser dividido, em linhas gerais, da seguinte forma : *a família do empresário circense, os artistas e os empregados.*

Os empresários circenses são os proprietários do circo, detêm os meios de produção e são responsáveis pela administração do negócio, juntamente com sua família. Os artistas e suas famílias ou as trupes fazem parte da mão-de-obra flutuante das companhias, porque mudam constantemente de uma para a outra dependendo da contingência, das condições de trabalho etc. Já os empregados são os responsáveis pela operacionalidade do circo, geralmente não têm família e sujeitam-se as condições mais duras do trabalho na empresa circense. É o que dizem AFONSO e ANTUNES(2000, p.98) : “os empregados são o lado anônimo do circo. Ao contrário dos artistas, que viajam com as suas famílias, os empregados são personagens solitários, sem vínculo familiar com o mundo do circo.”

Com exceção dos empregados, todos os outros eixos tem em comum a família, tanto artistas quanto empresários.

3.2 Ser de circo, estar no circo e saber fazer circo.

É esse o grande desafio das companhias de circo contemporâneas, receber essas pessoas que apesar de não terem nascido no circo, de não possuírem no circo vínculos familiares o elegem com forma de vida.

MAGDA LALANDA NICO (2006), diferencia essas situações que de alguma forma identificam os membros da comunidade, porém seu estudo tem um recorte na família como base da comunidade circense, o que de fato também o é no Brasil, porém em Portugal essa tradição familiar é levada ao extremo quase que não admitindo outra forma de pertencimento que não seja aquela do laço familiar. Ela diz

que a identidade circense é atribuída à nascença, é um potencial que não espera confirmação, mas estímulo (2006:163). Mais adiante concorda que:

(...) É, no entanto, perfeitamente possível ser-se profissionalmente artista de circo sem se pertencer a uma família de circo ou partilhar números em pista com indivíduos com os quais não se tem qualquer grau de parentesco. Tal acontece noutros países, onde existem escolas de circo profissionalizantes. (2006:164)

É o caso do Brasil e de muitos outros países, em especial, a Rússia com sua escola criada em 1927, a China que desde 1949 tem escolas de circo espalhadas por todo seu território e a França, todos grandes potências mundiais na formação de artistas circenses. É neste contexto que as “Lolas” (refiro-me aqui a personagem Lola do filme *O Palhaço*) profissionalizam-se e se espalham pelo mundo em diversas companhias circenses.

No Brasil temos hoje companhias nas quais a maioria dos membros é oriunda de escolas de circo, que depois de anos de aprendizado montam suas próprias companhias. Eles então pertencem ao circo porque sabem fazer circo, mas não aprenderam da forma tradicional, com a oralidade dos mestres circenses, não passaram a infância brincando de circo, no circo. Foram ensinados por mestres, certamente, mas em aulas regulares, com controle de frequência, pagamento de mensalidade, mas o ponto mais importante dessa forma de aprendizado é a eleição. Há ainda aqueles que não são de circo, não sabem fazer circo, mas estão no circo, também por escolha, como a maioria dos músicos, por exemplo. Os empregados de circo, geralmente são pessoas sem qualquer ligação com a arte circense, o que os seduz é a itinerância, a falta de endereço certo. Até porque muitas vezes a maioria deles não quer ser encontrada por uma série de motivos.

3.3 As formas identitárias no circo contemporâneo.

A companhia canadense *Cirque Du Soleil*, por exemplo, nada tem de familiar. Seu fundador Guy Laliberté é filho de um alto executivo de multinacional, porém apresentava-se como músico e especialista em pirotecnia, com uma companhia de teatro de rua na cidade costeira de *Baie-Saint-Paul*, próxima a *Quebec*, nos anos 1980. Quatro anos depois ele fundava o *Cirque Du Soleil*, que hoje tem espetáculos

espalhados por todo o mundo, com uma companhia formada hoje por ginastas, atores, bailarinos, cantores, músicos, artistas de famílias tradicionais de circo e artistas formados por escolas profissionalizantes, cerca de cinco mil integrantes ao todo.

A maioria das companhias de circo tradicionais são concebidas por artistas de circo que atingem certo grau de *expertise*, aliado a uma situação financeira favorável - geralmente resultante de anos de economias. Não é o caso do *Cirque du Soleil* daquela companhia, que nasceu por iniciativa de empresários visionários que entenderam que a midiaticização chegara a um nível tal em que até o circo teria que se render às suas estratégias. Me refiro aqui a midiaticização porque mesmo que o circense viva nessa sociedade midiática, tenha contas em redes sociais, poste fotos, vídeos e tudo mais, ou seja, não está alheio de forma nenhuma a essa sociedade contemporânea, os espetáculos de circo no Brasil ainda tem seu formato e conteúdo semelhante aos anos 1950, o que não acontece com os espetáculos do *Soleil*, extremamente midiáticos.

O que acontece hoje é que as formas com as quais as pessoas elegem pertencer a determinada comunidade, tem muita mais relação com o que o indivíduo em si, busca na construção de sua história do que com o que lhe é determinado pela família ou pelo grupo social ao qual pertencem. É o que diz STUART HALL (2006) :

O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente.

A minha opção pelo circo diz muito sobre essa identidade, ainda como advogado prestei serviços ao Circo Garcia, porque sua dona estava doente e o circo passava por uma grande crise financeira, ela então havia resolvido encerrar suas atividades e era necessária a atuação de um profissional para realizar a dispensa dos funcionários, realizar acordos para sanar dívidas, vender equipamentos,

desfazer-se de uma grande quantidade de animais como cavalos, tigres, elefantes etc, além de realizar junto ao IBAMA a legalização de sua criação particular de chimpanzés que foram destinados a um Santuário de Fauna Exótica construído por ela. Aceitei a tarefa, sem qualquer interesse profissional, muito mais por laços emocionais. Findo o longo trabalho, poderia facilmente continuar sendo mais um advogado com o umbigo debruçado em balcões de cartórios ou em compêndios de doutrina jurídica, coletâneas de jurisprudência e um sem fim de processos judiciais. Optei por abandonar uma carreira de mais de dez anos e me debrucei sobre as bilheterias do circo, troquei a sala de audiência pelas coxias e pelo picadeiro de forma indireta. Porém, seria mentira se afirmasse que não houve nenhuma tensão, que nunca encontrei nessa comunidade nenhuma resistência. Mas de toda forma o pertencimento se deu de forma contingente, não foi porque pertencia a alguma família de tradição circense.

Não é diferente daquilo que CLAUDE DUBAR (2009) defende quando diz que a identidade não é o que permanece necessariamente “idêntico”, mas o resultado de uma “identificação” contingente.

É a contingência que leva pessoas como eu e como Lola - a dançarina, que mantinha um relacionamento com o pai de Benjamim - a ingressarem no circo, é uma vontade de que essa vida, nem que seja por algum tempo, faça parte de sua biografia, é uma decisão individual que não tem relação com o grupo familiar. E é também esse processo de identificação que não é biológico o que leva Benjamin a procurar fora do circo seu lugar.

Assim, o circo nesse mundo contemporâneo parece passar por uma transformação no que se refere às formas identitárias. Antes dessa consciência de que a linguagem do circo precisa se adaptar as influência dos processos midiáticos e transformar-se e que o circo era um grupo hermético que não admitia que se entrasse ou saísse dele, o circo podia ser incluído no que pode ser chamado de forma identitária *comunitária*, que supõe a crença na existência de agrupamentos chamados “comunidades”, como sistema de lugares e nome pré-atribuídos aos indivíduos e que se reproduzem de modo idêntico através das gerações (DUBAR:2009). Apenas como essa comunidade estritamente familiar é que o

circense era identificado tanto para si quanto para outrem. Não era permitido que essa eleição acontecesse, uma identificação que partia de fora para dentro das cercas, para o microcosmo do circo.

Contemporaneamente, apesar de nos referirmos a *comunidade circense* - que nada tem a ver com a denominação acima - quando queremos falar daquelas pessoas que vivem do circo, não se trata mais de uma forma identitária comunitária, mas da emergente forma identitária *societária*. A forma identitária societária pode ser descrita como sendo aquela nas quais se supõe a existência de coletivos múltiplos, variáveis, efêmeros, aos quais os indivíduos aderem por períodos limitados e que lhes fornecem recursos de identificação que eles administram de maneira diversa e provisória (DUBAR:2009). Essa forma de identificação leva muito mais em conta fatores individuais, é o individualismo do mundo contemporâneo.

A crise de identidade de Benjamim na verdade só tem espaço numa sociedade que admite essa opção de mudança, que permite que outras pessoas integrem a trupe, mas ao mesmo tempo também permite que aquelas de dentro saiam à procura de sua realização profissional ou mesmo pessoal.

Durante esse período no qual me encaixo na categoria de pertencimento do “estar no circo”, convivo com muitas pessoas que conheci da época em que frequentava o circo como um amigo da família dos proprietários, que sempre tive liberdade de andar por todo circo, conversar com pessoas e principalmente fiz amizades, daquelas de férias, com crianças que vi, junto comigo, se tornarem adolescentes.

Hoje, todas elas já adultas, pude constatar que grande parte delas, que no passado não se via trabalhando no circo como os pais, seja como artista, tratador de animais, vendedor de lembranças do circo, produtor ou técnico, assim como Benjamim tiveram permitida sua saída para a busca do seu lugar, geralmente indo morar na casa de parentes e ingressando em cursos universitários que não tinham nenhuma ligação com a atividade circense de forma direta.

E o mais interessante disso é que desses que procuraram seu lugar fora do circo, quase todos voltaram para debaixo da lona, para a proteção das cercas, abandonando a possibilidade de novas carreiras e voltando a trabalhar no circo em qualquer posição oferecida. Essa experiência de Benjamim repete-se até hoje nos circos.

3.4 O FILME DE SELTON MELLO.

O filme *O Palhaço* dirigido, roteirizado – juntamente com Marcelo Vindicatto – e interpretado por Selton Mello, foi lançado no Brasil em 2011, numa co-produção entre a Bananeira Filmes e MondoCane Filmes, com apoio de grande patrocinadores através de leis de incentivo e patrocínio direto, entre eles a Globo Filmes e Telecine e foi distribuído pela Imagem Filmes. Com mais de 1,5 milhão de espectadores e 40 (quarenta) prêmios o filme foi também um sucesso de crítica e escolhido para representar o Brasil como filme estrangeiro na premiação do Oscar 2013, mas não foi um dos nominados.

O filme contou com uma cuidadosa pesquisa sobre o universo circense e com a consultoria de pessoas ligadas ao circo como a produtora e ex-assessora para circo da Funarte Alessandra Brantes, do palhaço Kuxixo – Hudson Rocha e seu pai um grande artista circense de uma conhecida linhagem de atores de circo-teatro, o Sr. Hudi Rocha que fez parte da trupe do Circo Teatro Guaraciaba. Houve sem nenhuma dúvida grande preocupação em retratar a realidade do circo brasileiro em seu filme, com cuidado e respeito, fazendo até muitas homenagens a esse universo, como por exemplo, os nomes dos protagonistas palhaços Puro-Sangue e Pangaré, respectivamente os papéis de Antônio José e Selton Mello.

Puro-sangue se chama Valdemar em homenagem ao inesquecível palhaço Arrelia, que se chamava Waldemar Seissel e o nome de Pangaré é Benjamim, outra homenagem a um circense importante, o ator, palhaço, músico e escritor Benjamim de Oliveira, o primeiro negro a estar à frente de uma companhia de circo-teatro do final do século XIX até o primeiro quarto do século XX, durante a fase da consolidação do circo no Brasil.

O filme conta a história de Benjamin, o palhaço Pangaré, que vive angustiado no circo que é propriedade de seu pai o também palhaço Puro-sangue, que já velho conta com ele para levar a adiante a companhia. A angústia de Benjamin é descobrir se ele de fato é talentoso tanto na administração do circo, quanto na função de palhaço, é uma crise de identidade. O roteiro traz, para confirmar essa crise, dois elementos representativos, a busca de Benjamin por seu documento de identidade e uma obsessão por adquirir um ventilador.

A busca pelo documento de identidade é uma analogia óbvia ao fato de que o protagonista busca sua identidade como circense, como pertencente aquela comunidade. É uma comunidade acolhedora e familiar, deixando clara essa preocupação do diretor em mostrar o circo como um local onde os laços familiares são importantes. Apenas dois dos personagens não tem família no circo, um empregado e o anão. Todos os outros formam pequenos grupos familiares, sejam como irmãos, marido e mulher, mãe e filho etc.

Mas ao mesmo tempo que acolhe Benjamin, cobra dele a responsabilidade por prover a companhia de meios para o trabalho e também lhe repudia como na cena em que ele ordena a montagem do circo com a frente para uma lado que, numa eventual ventania, poderia trazer a lona abaixo.

Já a obsessão pelo ventilador parece mais sutil. A primeira vez que o objeto surge é logo no início do filme, quando a personagem Lola (Giselle Motta), entra na barraca de Benjamin num dia muito quente e diz que ele deveria ter um ventilador. Lola é a namorada do pai de Benjamin e foi construída baseada no arquétipo da *femme fatale*. Ela seduz a todos, principalmente o pai de Benjamin e rouba dinheiro do circo. Pelo desenrolar da história, pensamos que a personagem Lola não é alguém que pertença a aquela comunidade: ela é uma dançarina, não possui nenhuma habilidade envolvida com números circenses e provavelmente foi encontrada por Valdemar em alguma cidade onde o circo se apresentara. Isso parece ficar mais claro depois que ele descobre que ela rouba a renda do circo e é deixada na estrada, provavelmente porque também foi na estrada que ela foi encontrada.

O fato de ser Lola a pessoa que provoca Benjamim com relação ao ventilador, também vem do fato de que ela, como alguém de fora do circo, estava acostumada com tal conforto, o que só contribui para a crise do palhaço que a cada dia percebe que talvez o que esteja além das cercas seja a solução da sua busca por seu lugar no mundo.

O ventilador aparece novamente nas sequências do almoço na casa do prefeito, durante uma parada realizada no centro de uma pequena cidade exposto aos montes em frente a uma loja de eletrodomésticos e já quando está fora do circo em busca da resolução de seu conflito, no teto de um restaurante onde ele e outros companheiros de trabalho ouvem as piadas do chefe. Em todos os momentos Benjamim fica quase que sob uma espécie de transe quando vê os ventiladores.

Todas as vezes que o ventilador aparece é num contexto de fora do circo, deslocado, desambientado. Até porque pela natureza do circo, parece que a energia elétrica não é um conforto presente, mas é uma condição para o funcionamento do aparelho, sendo quase inútil possuí-lo. É isso que me parece o mais importante, é um objeto que não pertence a realidade daquele circo, que mal teria energia elétrica para que o aparelho funcionasse.

A obsessão de Benjamim pelo ventilador se relaciona com sua angústia no ponto em que parece ser esse conforto algo que ele vê fora do circo, dá a medida da vida distinta que ele deseja. É certamente é uma representação simbólica, que como tal depende muito do repertório, das experiências próprias de cada espectador para interpretar seu significado. Mas fica claro que a intenção é conferir ao objeto a natureza de um fetiche do protagonista.

É um filme solar, com cores vibrantes e quentes predominando em toda a fotografia. Os figurinos, mesmo a narrativa criando um circo muito pobre e sem recursos não são rotos, aos farrapos, são simples, mas todos extremamente coloridos e com adereços igualmente bem cuidados, tirando do foco essa aparente pobreza material ou alguma decadência. Mostra respeito ao circo, a arte circense, é um filme que acaricia o espectador, afaga, resgata memórias de um circo vívido.

O circo é pequeno e percorre pequenas cidades do interior de Minas Gerais, porém poderiam ser pequenas cidades quaisquer do Brasil. Apesar disso, talvez não seja correto dizer que se trata de um filme de estrada, porque não é o percurso ou a própria viagem que são o centro da narrativa, o protagonista é Benjamim e a questão central é sua crise de identidade.

É sem dúvida um filme de ator, o filme foi concebido como catarse de uma crise existencial e profissional do diretor, como ele mesmo já disse várias vezes.

Ainda sobre a catarse do diretor, pelo que é afirmado até pelo próprio Selton Mello, ele passava por um momento de crise. Então acreditamos que era uma crise como a do personagem Benjamim, ele não sabia mais se seu lugar era atuando, se era dirigindo, se seria um diretor competente etc. E sua trajetória até pode ser comparada a de um artista circense, já que ele trabalha desde muito tenra idade na teledramaturgia, como uma criança de circo que de certa forma vê traçado seu destino como circense por imposição familiar. Este também é o grande dilema de Benjamim, será que o circo é seu lugar? A falta de um documento de identidade é o estopim para que essa busca por seu lugar, sua identidade tome corpo, por esse motivo penso que seja a catarse do diretor, que como o protagonista acaba se encontrando, tendo a certeza de que o seu lugar de origem realmente é o que lhe traz prazer, é o que lhe faz feliz. É o leite do gato, é o queijo do rato, como em um dos diálogos finais do filme entre Benjamim e seu pai.

CONCLUSÃO

Partindo-se dos pressupostos históricos, tanto aqueles trazidos SILVA (2007), quanto por BOLOGNESI (2009), o Circo Esperança criado por Selton Mello é de toda forma verossímil, não foi surgido como forma de representação onírica ou fabulosa, nasceu também através de pesquisa cuidadosa.

A pesquisa na filmografia brasileira mostra resultados diferentes de representações de circo, de artistas circenses e da comunidade circense, muito mais ligados aos estereótipos populares que ligam o circo a pessoas de má índole, marginalizadas, miseráveis e ignorantes. Há ainda como nos filmes d'Os Trapalhões a linda artista que pode ser trapezista, amazona ou bailarina, mas não deixa de ser um estereótipo. Quem nunca ouviu uma história de que alguém foi apaixonado por uma artista de um circo que passou em sua cidade?

A grande questão desta pesquisa é porque o diretor/roteirista decidiu mostrar um circo como o Esperança, num mundo contemporâneo que parece estar tão distante daquela realidade diegética, numa sociedade contemporânea midiaticizada, onde trocas sociais ocorrem muito mais no mundo virtual e público que no presencial privado.

Mas percebemos que é no contemporâneo que este filme tem seu lugar. Num contemporâneo onde a comunidade circense mudou, como nos mostrou AFONSO e ANTUNES (2000) e NICO (2006). O circo mesmo que protegido por suas cercas não pôde deter aqueles que o elegeram como forma de vida, mesmo que por certo período de tempo, aqueles que aprenderam o fazer circo em escolas e não com a tradição oral dos mestres circenses debaixo das lonas tradicionais.

Também tem lugar em um mundo onde o passado surge como celebração, e o futuro como preocupação, não como solução e o hoje importa muito mais que esse futuro, como fala LIPOVETSKY (2004). A crise de Benjamim é uma crise do presente, que inclusive teve como inspiração a própria crise do ator Selton Mello,

que desde criança trabalha como ator de telenovelas e cinema, é a preocupação com o futuro, mas que tem que ser resolvida no agora, imediatamente, não caberia aqui esperar que o futuro resolva o conflito.

Então o tempo da diegese importa mais porque o Circo Esperança parece remeter a um passado de que se tem saudade, muito mais representativo desse saudosismo do que um tempo histórico, cuja precisão seria condição para resolução dos conflitos do roteiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Joana; ANTUNES, Maria José Lobo. Revista ETNOGRÁFICA, Vol. IV (1), 2000, págs. 89-107. Portugal. Disponível em http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_04/N1/Vol_iv_N1_89-107.pdf> Acesso em 15/12/2013.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Campinas, Editora Papirus, 2003. Pág. 77

BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História”, in Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi K. O Lugar da Cultura. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BOLOGNESI. M.F. Philip Astley e o Circo Moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. O Percevejo Online – Período do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAZ/UNIRIO. v. 01, nº 01. 2009.

COSTA, Flávia. O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro:Azougue editorial, 2005.

DUBAR, Claude. A crise das identidades. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2009.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido. Rio de Janeiro : Azougue Editorial, 2004.

FAUSTO NETO, Antônio. Miatização, prática social:prática de sentido. *In* ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (COMPÓS), Bauru, 2006. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_544.pdf. Acesso em 12/08/2015.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade, DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. Os Tempos Hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles - A cultura-mundo: resposta uma sociedade desorientada / Gilles Lipovetsky e Jean Serroy; tradução de Maria Lúcia Machado - São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 1ª. Edição. Campinas : Ed. UNICAMP, 1990.

NICO, Magda – Os artistas de circo. Entre a família e o grupo profissional. Forum Sociológico. Lisboa : Centro de Estudos em Sociologia da Universidade Nova de Lisboa (CESNOVA). No.15-16 (2006). Págs 157-170.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Televisão e Publicidade: Cultura Popular de Massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004. pág 31

ROUCHOU, Joëlle. Noites de verão com cheiro de jasmim. 1ª. Edição. Rio de Janeiro : Ed. FGV, 2008.

SIMMEL, G., A Metrópole e a Vida Urbana, in Velho, Otávio Guilherme (org.), O Fenômeno Urbano, 4ª. edição, Zahar Editores, Biblioteca de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil, 1979.

SILVA, Erminia. O ensino de Arte Circense no Brasil: Breve histórico e algumas reflexões. Campinas: Circonteúdo o portal da diversidade circense, 2013 - Artigo publicado no site: www.circonteudo.com.br. Acesso em 01.09.2014.

_____, Circo-Teatro : Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo; Altana, 2007.

THOMPSON, Paul. A voz do passado. São Paulo : Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Ismail. “ A decupagem clássica” in O discurso cinematográfico. São Paulo. Paz e Terra, 1977.

FILMOGRAFIA

O PALHAÇO. Direção: Selton Mello. Rio de Janeiro, Bananeira Filmes/ Globo Filmes, 2011. (88min).

...E O CIRCO CHEGOU. Direção: Luis de Barros. Rio de Janeiro, Marli Filmes, 1940. (82min).

O PROFETA DA FOME. Direção: Maurice Capovilla. São Paulo, Fotograma Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda., 1969. (93min).

BETÃO RONCA FERRO. Direção: Geraldo Miranda. São Paulo, PAM Filmes, 1970. (103min).

O GRANDE PALHAÇO. Direção: Willian Cobbet. Rio de Janeiro, William Cobbett Produções Cinematográficas Ltda., 1980. (90min)

OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES. Direção : J.B. Tanko, Adriano Stuart e Dedé Santana. Rio de Janeiro, Renato Aragão Produções Artísticas e Empreendimentos Indústria e Comércio Ltda., 1981. (100min)

A FILHA DOS TRAPALHÕES. Direção: Dedé Santana. Rio de Janeiro, Renato Aragão Produções Artísticas e Demuza Produções Cinematográficas, 1984. (98min)

O MISTÉRIO DE HOBIN HOOD. Direção: José Alvarenga Júnior. Rio de Janeiro, Renato Aragão Produções Artísticas, 1990. (90min)

Informações online

INMETRO. Programa Brasileiro de Etiquetagem PBE, disponível em <http://www.inmetro.gov.br/qualidade/eficiencia.asp>. Acessado em 27.06.13.

CÉDULAS E MOEDAS BRASILEIRAS. Banco Central do Brasil, disponível em <http://www.bcb.gov.br/?cedmoebr>. Acessado em 27.06.13

CORREIO BRAZILIENSE, Caderno Diversão e Arte, em 21/03/2010, disponível em http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/03/21/interna-diversao_arte,181071/no-brasil-discute-se-criar-curso-superior-para-o-circo-enquanto-que-em-paises-como-a-china-e-a-russia-o-aprendizado-comeca-na-infancia.shtml. Acesso em 04/09/2014

FRANCE.FR – Site oficial da França, disponível em <http://www.france.fr/arts-et-culture/pleins-feux-sur-les-arts-du-cirque.html>. Acesso em 04/09/2014.

CINEMATECA BRASILEIRA – www.cinemateca.org.br, disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acessado por último em 25/01/2015.