

TEATRO DE ANÔNIMO: ELEMENTOS DO CIRCO-TEATRO TRADICIONAL NA CENA CONTEMPORÂNEA

Paulo Ricardo Merisio¹

RESUMO: Recentemente, a partir da década de 1980, pôde-se presenciar o surgimento de diversas escolas de circo, que absorvem artistas de famílias tradicionais. A consolidação dessas escolas proporciona o acesso das técnicas circenses a jovens artistas em formação e a incorporação destes elementos contribui para o aparecimento na cena teatral de importantes grupos que têm o circo como referência em suas pesquisas. Este artigo visa colaborar na investigação do processo de reelaboração de aspectos do circo-teatro tradicional na atuação de importante grupo carioca: o Teatro de Anônimo.

PALAVRAS-CHAVE: teatro de anônimo; circo-teatro; reelaboração; cena teatral contemporânea

Teatro de Anônimo: breve histórico²

No ano 1986, surge, na cidade do Rio de Janeiro, um grupo teatral que, empreendendo importante diálogo com as tradições populares circenses, imprime em seus espetáculos importantes questões cênico-espaciais. Um grupo de estudantes do segundo grau do Colégio Estadual Visconde de Cairu, Méier, Rio de Janeiro/RJ, começa a gestar o embrião do atual Teatro de Anônimo. O grupo, de um subúrbio do Rio, mantendo seu olhar desde o início voltado para a cultura popular, sofre influência, num primeiro momento, de dois grupos distintos que têm, no entanto, a poesia como eixo de seus trabalhos. O primeiro, formado por poetas que, à época, apresentam seus trabalhos em *performances* que se

¹ Professor Assistente do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia/MG. Doutorando em Teatro – UNIRIO/RJ. Ator, cenógrafo e arquiteto. Membro do Grupo de Pesquisa (CNPq): Estudos sobre o teatro cômico e popular: teatro, história e construção cênica.

² Este artigo é parte reelaborada de minha dissertação de mestrado intitulada: O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea, defendida em abril de 1999 e orientada pela Prof^ª. Dr^ª. Maria de Lourdes Rabetti.

desenvolvem pelas ruas e praças da Zona Norte carioca. O segundo, formado por atores que, também em áreas públicas, *dramatizam* poesias. Regina Oliveira afirma que o grupo mesclou essas influências e as transformou, criando sua própria linguagem, mas mantendo a rua como espaço ideal para a sua expressão:

Regina — Acho que fomos formando vários. Lá no comecinho, tivemos algumas referências muito fortes; havia um grupo de poetas da Zona Norte, um movimento muito forte; eles iam para a rua e falavam suas poesias, e nós achamos o máximo: “Olha como eles são; eles vão para a rua; temos que ser assim.” Só que eles não eram atores, eram poetas que davam voz àquelas poesias, não tinham preocupação estética, talvez juntassem várias coisas e desse um resultado bom porque era muito autêntico. Mas falar que fossem bons atores, não. Eram bons... não sei o que, talvez bons poetas. Então conhecemos um outro grupo, o Poeta me Deixa Dormir; eram atores trabalhando com poesia; era um espetáculo, e eles tinham um trabalho assim com *commedia dell’arte*, e aquilo foi para nós uma outra onda; eles conseguiam ter outra leitura; não eram poetas; eles trabalhavam com a poesia de outros, mas eram atores. **Então, para nós, foram duas visões. Talvez o pop e o que vai mais para o popular.** E foi muito legal; não ficamos em nenhum do dois; também não éramos poetas e estávamos no começo da possibilidade de formação dos atores. Acho que tentamos fazer uma outra coisa, que virou o nosso grupo. (Entrevista³ realizada por Paulo Ricardo Merisio com Regina Oliveira. Rio de Janeiro, 1998.) (Grifo nosso.)

Segundo Trotta (1996), duas características que marcam o trabalho do grupo nesse período inicial surgem a partir da influência desses poetas orais urbanos. A primeira se refere à interdependência entre palavra e gesto em suas performances: “toda movimentação e a gestualidade dos atores estavam calçadas no ritmo e na comunicabilidade das palavras, faladas diretas para o espectador”. (p. 6) A segunda está ligada, segundo a autora, a uma espécie de processo empírico de aprendizado de aproximação ao espectador da rua: “encarar o passante que vira espectador, abrir uma roda no meio do tumulto do centro da cidade, manter a atenção e o interesse, falar para todos e representar em 360 graus, **tudo isso foi aprendido em cena**”. (p. 6) (Grifo nosso.)

É certo que essas experiências são fundamentais para a construção do alicerce desse grupo. A primeira experiência cênica, ainda em âmbito escolar e

³ Todas as entrevistas citadas neste artigo foram realizadas no processo de elaboração de minha dissertação de mestrado e são parte do volume II deste trabalho (Merisio, 1999), composto pelos anexos.

sem pretensões profissionais, dá-se com a montagem da peça *Anônima*, de Wilson Saião (1980), dirigida por Márcio Libar. Esse texto, além de inspirar o nome do grupo, revela o interesse em atingir um público *anônimo, popular*, identificado pelo grupo com o público da rua.

O Anônimo surge, portanto, com uma forte ligação (ética e estética) com o universo popular que lhe é próximo e inspirador da produção cênica. De fato, à formação do Anônimo também devemos associar elementos da cultura afro, como capoeira, percussão, a dança afro e o jongo. Elementos que, pouco a pouco, passam a ser apropriados como instâncias técnicas que orientam o treinamento coletivo e, conseqüentemente, a formação de repertórios — de atuação e dramaturgicos — disponíveis para a cena.

Tendo como base de sua pesquisa a tradição popular próxima (suburbana, da Zona Norte e afro) e agora como Teatro de Anônimo, o grupo realiza seus dois primeiros espetáculos: *Flashes da cidade* (1987) e *Cura-Tul* (1991)⁴. Regina, no entanto, lembra que, entre essas duas produções, o grupo passa por uma crise interna. A proposta de atingir um público carente de representações teatrais acaba por se traduzir em excesso de trabalho, na medida em que o grupo aceita os mais variados convites para se apresentar em ruas, praças, favelas e associações. Teria ocorrido, nesse intenso processo de apresentações, um desgaste, acentuado pelo pouco retorno financeiro:

O Anônimo sempre foi um processo bastante intenso, 86, 87, 88; quando chegou em 88, nós trabalhamos muito sem nenhum retorno financeiro. **Porque acreditávamos que, com aquele nosso trabalho, poderíamos estar mexendo com o espectador**, tirando-o de uma situação um pouco parada, [para] pensar na vida; achávamos que poderíamos ter um teatro revolucionário. E fazíamos esse teatro para todo mundo que quisesse. “Ah, vem fazer”. Nós estávamos indo. Então trabalhamos muito e nos desgastamos nesse sentido do retorno financeiro; acho que era mesmo um momento de decisão. Então o Anônimo deu uma parada; e esse momento era o meu momento de questionamento sobre o que eu ia fazer da vida. Eu queria fazer uma escola e acabei entrando para a Escola de Circo. **Me decidi por fazer uma escola técnica.** (Entrevista realizada por Paulo Ricardo Merisio com Regina Oliveira. Rio de Janeiro, 1998.) (Grifo nosso.)

⁴ *Flashes da cidade* estreou em 1987. Roteiro e direção Marcio Libar, inspirado no livro *Monólogo inacabado*, do poeta Zé Cordeiro. Atores: João Carlos Artigos, Maria Angélica Gomes, Márcio Libar, Regina Oliveira, Luiz Carlos Nem e Edvando Júnior. *Cura-Tul* estreou em 1991. Roteiro e direção: Marcio Libar. Atores: João Carlos Artigos, Maria Angélica Gomes, Márcio Marques, Marcio Libar, Luis Carlos Nem, Wilson Belém, Regina Oliveira, Shirley Britto. Treinamento: capoeira Angola, jongo, samba de terreiro, samba de partido, samba de roda e samba-reggae (ritmos, cantos e danças).

Como aponta esse depoimento, a partir dessa crise, os artistas do Anônimo partem em busca de um aperfeiçoamento de sua formação profissional. Regina começa a frequentar a Escola Nacional de Circo, em 1988, seguida por Angélica em 1990.

Com os primeiros resultados obtidos pela experiência de Regina e Angélica, todos os integrantes do grupo passam a frequentar a Escola de Circo para uma *reciclagem*. A partir de então, uma série de técnicas circenses passa a ser incorporada a seu treinamento de maneira clara e sistemática. Em seu terceiro espetáculo, *Roda saia gira vida* (1994)⁵, a arte circense pode ser vista como efetiva fonte definidora para articulação de sua linguagem cênica e para o próprio estabelecimento de um processo de pesquisa teatral mais preciso.

O circo, portanto, apresenta-se para o trabalho inicial desse grupo por meio da aquisição de técnicas oferecidas na Escola Nacional de Circo. É nela que seus componentes podem estabelecer, de maneira intensa, um diálogo com o circo tradicional (sobretudo ao apreender números associados ao momento das variedades, geralmente realizados no espaço do picadeiro).

Mas se, por um lado, a Escola Nacional de Circo procura seguir rigorosamente *padrões* criados pela tradição circense, por outro, podemos também perceber, no discurso de duas atrizes de um grupo de teatro voltado para pesquisa que alie tradição circense e teatro contemporâneo, paralelamente ao grande respeito a essa tradição, a compreensão de que, artisticamente, os métodos de ensino e aprendizagem ali empreendidos poderiam apresentar mais flexibilidade, que permitisse sua utilização em cena teatral que então começa a abarcar público espectador não apenas *de circo*.

É possível supor que o deslocamento dessas técnicas para outro universo, ou seja, do circo para a escola, tenha inibido a possibilidade de pesquisa, em função do receio de sua descaracterização. Como pensá-las e praticá-las no interior de uma cena teatral contemporânea e universal? Nessa investigação, um encontro com dois artistas canadenses teria sido marcante para os componentes do grupo em 1998:

Então começamos a fazer um treinamento com ele [Alain Vielulleux] e, a partir desse treinamento, **comecei a descobrir coisas longe do meu universo de formação; não sabia que existia esse tipo de trabalho. E pensava “Pô, que maneiro, um trabalho como no teatro; o circo está parecido com o teatro”**.

⁵ *Roda saia, gira vida*, estreou sua primeira versão em 1994, no Circo Voador/RJ, ainda sob o título *Circo de Anônimo*. Em 1995, realiza temporada no Teatro Casilda Becker. Orientação do projeto: Pepe Nuñez. Supervisão cênica: Julio Adrião. Pesquisa musical: Wilson Belém. Criação e atuação: João Carlos Artigos, Maria Angélica Gomes, Marcio Libar, Regina Oliveira, Shirley Britto, (Wilson Belém, em 1994 e 1995).

E, com essa experiência com o Alain, descobrimos uma maneira bastante interessante de trabalhar com o circo. Porque, na Escola de Circo, a formação é tradicional. Você aprende um alfabeto, e, para saltar dali, depende bastante de você. **E é um tipo de pesquisa que não temos esse alimento aqui na escola; você precisa ir buscando na sua história.** (Entrevista por Paulo Ricardo Merisio com Maria Angélica Gomes. Rio de Janeiro, 1998.) (Grifo nosso.)

Fato é que Alain Vieulleux⁶ e André Simard⁷ desenvolvem importante trabalho de investigação das diversas possibilidades de exploração cênica dos números aéreos. André, diretor do grupo Les Gens d’R, centra suas investigações predominantemente na descoberta de novos aparelhos, enquanto Alain pesquisa novas formas coreográficas. Ambos estão ligados também às pesquisas do Cirque du Soleil⁸, grupo de origem canadense, surgido em 1984, expoente de um movimento internacional que alia circo, dança, teatro e artes gráficas: o Novo Circo.

Vejamos o que diz a pesquisadora do novo universo circense Alice Viveiros de Castro, em revista comemorativa dos 10 anos do Anônimo:

O Novo Circo, movimento que surge no Brasil no início dos anos 80, é filho de artistas inquietos que faziam teatro e dança, mas queriam ousar mais. Gente que queria usar o corpo e alcançar uma linguagem universal e contemporânea. (...)

Tradição e vanguarda se deram as mãos. Quando olhamos para esses

⁶ Alain Vieulleux – artista circense, aperfeiçoou-se na École Nationale de Cirque de Montreal e recebeu uma série de prêmios internacionais, como a medalha de bronze do Festival Internacional de Arte Acrobática da China (1993), a medalha de prata do Festival Internacional de Artistas circenses de Tournai (1993) e o Prêmio da Associação das Artes do Circo, da França (1993). Trabalha como treinador de diversos projetos do Cirque du Soleil desde 1995, como o projeto Aliança para os Jovens de Rua pelas Artes, realizado no Brasil (em Recife e no Rio de Janeiro) e em Santiago do Chile.

⁷ André Simard – campeão de ginástica olímpica do Canadá de 1969 a 1971, paralelamente, estudou na Escola de Belas Artes de Montreal, foi membro do grupo olímpico nos jogos de Munique em 1972, foi treinador nacional da equipe do Canadá de 1981 a 1987. Foi treinador da Escola Nacional de Circo de Montreal e coreógrafo do Cirque du Soleil de 1987 a 1993, e do Centro Nacional das Artes do Circo de Châlons-sur-Marne, França, 1994. Coreógrafo e diretor artístico do grupo Les Gens d’R, criado em 1994.

⁸ Cirque du Soleil – fundado em Quebec, em 1984. O grupo já produziu diversos espetáculos, assistidos por mais de 18 milhões de pessoas de todo o mundo: *Cirque du Soleil* (1984), *La magie continue* (1986), *We Reinvent the Circus* (1987), *Nouvelle Expérience* (1990), *Fascination* (1992), *Saltimbanco* (1992), *Mystère* (1993), *Alegria* (1994), *Quidam* (1996) e *La Nouba* (1998).

últimos vinte anos, vemos que no Brasil aconteceu uma coisa maravilhosa: a tradição nômade do circo está tomando conta das cidades. O teatro de rua, os diversos grupos de palhaços (ou *clowns?*), as experiências da dança contemporânea estão irremediavelmente contaminados com a serragem dos velhos picadeiros. (Alice Viveiros de Castro apud Trotta, 1996:16) (Grifo nosso.)

Este movimento de deslocamento do circo tradicional, circo-teatro ou não, em direção a um diálogo com a arte teatral é uma das marcantes tendências da cena contemporânea.

É o que parecem atestar as palavras de importante representante do circo soviético, Valentin Kouznetsov, diretor do circo de Leningrado, em seu depoimento a Monica Renevey (1988), em que descreve claramente a crescente tendência nos circos soviéticos de sua época para a absorção de alguns elementos pertinentes predominantemente ao universo teatral:

A técnica em si já está completa. O ideal supremo é atualmente o de transmitir uma emoção ao público. **Um espetáculo circense é hoje concebido, na URSS, segundo as regras do teatro: prólogo, drama, epílogo...** O encadeamento quase teatral dos números se revela primordial, mas convém sustentar esta progressão através de uma emoção crescente. É quando entra o palhaço, típico em nosso país, sobre o qual se apóia todo programa, em torno do qual tudo se articula (...) (Kouznetsov apud Reveney, 1988:25) (Grifo nosso.)

Por sua vez, Leonid Engibarov⁹, famoso palhaço russo contemporâneo, ao descrever o processo de criação de seu personagem Lionia, afirma que esse é “o mais delicado de todos os problemas da arte do palhaço. O artista de cinema, de teatro e mesmo de variedades encontra-se em uma situação muito mais cômoda: os dados de seu personagem estão inscritos no texto de um autor, enquanto o **palhaço é o próprio autor de seu personagem**”. (Engibarov, 1988:17) (Grifo nosso.) Após descrever o processo de escolha do figurino e da maquiagem que irão compor o personagem, o artista aponta para as características que irão compor sua personalidade:

A imagem continuou a tomar forma à medida que o trabalho se desen-

⁹ Leonid Georgievitch Engibarov (1935-1972), da antiga União Soviética, foi um dos primeiros palhaços-mímicos modernos. Malabarista, equilibrista e acrobata de grande destreza, atuou em filmes, pantomimas e espetáculos de revista apresentando números criados por ele mesmo. In: O CIRCO: arte universal. *Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, nº 3, ano 16, mar. 1988.

volvia. Meu menino ainda precisava amadurecer, não na aparência física, mas no aspecto moral. Entretanto, para que meu personagem amadurecesse, seria preciso que eu, enquanto artista, me desenvolvesse espiritualmente. Fazer maravilhosos malabarismos e se equilibrar sobre as mãos não basta, hoje em dia para fazer um palhaço digno deste nome. O artista deve, como dizem os tchecos, ser **fabricado pelo homem**. Na sua maneira de tratar o personagem, o artista exprime de forma imediatamente sensível as relações que mantém com ele. Meu desejo é que o espectador perceba constantemente, pela ingenuidade cômica de Lônia, como eu reajo ao que lhe acontece. (Engibarov, 1988:17) (Grifo do autor.)

As palavras de Engibarov (1988) exprimem, com clareza, o deslocamento de atuação sofrido pelo *palhaço moderno*, denunciando um quadro de preocupação com a humanização de personagens.

O caminho preferencial do Teatro de Anônimo: do *clown* ao personagem

O Teatro de Anônimo, ainda no decorrer das apresentações e do aprimoramento do espetáculo *Roda saia, gira vida*, de 1994, passa a orientar a pesquisa de sua linguagem teatral para a tradição circense a partir de técnicas de atuação do *clown*¹⁰. O próprio grupo admite que grande parte das transformações por que passa o espetáculo como um todo decorre do amadurecimento das características de cada um de seus *clowns*. Trotta, por sua vez, a partir do depoimento do grupo, descreve as diferentes fases dessa peça:

O espetáculo foi o resultado de um longo investimento no exercício do clown. Pela primeira vez o ponto-de-partida não é a palavra nem sequer um roteiro. Fora da cidade, o grupo se isola e se concentra apenas no exercício técnico e no espaço vazio para a criação. A conselho do diretor Pepe Nuñez, que os orienta no início, **os atores partem do objetivo de tocar o espectador pela via do sentimento mais simples e ingênuo**.

¹⁰ Magnani faz uma pequena reconstituição histórica de seu percurso: “*clown* (...) parece ser uma corruptela da palavra inglesa *clod* que significa camponês, colono, e por extensão, rústico; nos inícios do circo moderno não designava todo tipo de cômico, mas um especial, o camponês grotesco e desajeitado que pede para andar a cavalo e é antes de mais nada um cavaleiro cômico. Caracterizado mais tarde como um personagem de rosto lírico, muito branco, ricamente vestido e com um chapéu em forma de cone, contracenava com outro cômico de roupas pobres, ingênuo, trapalhão – o palhaço”. (Magnani, 1984:104)

O grupo estréia no Circo Voador, com a primeira versão do espetáculo que se chamava “Circo de Anônimo”.

No início de 1995, faz uma turnê de 40 dias no Nordeste.

Na volta convida o ator Julio Adrião para ajudar o grupo a investir na teatralidade do espetáculo “Roda saia gira vida”.

Em abril realiza a primeira temporada em teatro em seus oito anos de carreira. Conquista o Prêmio Mambembe 1995 de “melhor espetáculo” e a indicação para a categoria “grupo, personalidade ou movimento”. No início de 1996, o grupo faz “O Retiro do Clown” sob a orientação do LUME (Campinas/SP) que se reverteria numa quarta etapa da gestação do mesmo espetáculo: **a recriação com base em novos personagens.** (Trotta, 1996:10) (Grifo nosso.)

Evidencia-se, no caso do grupo Teatro de Anônimo, como o trajeto de um único espetáculo pode pontuar seu direcionamento para a configuração de elementos da tradição circense em perspectiva cada vez mais teatral. O espetáculo que em sua primeira versão chama-se *Circo de Anônimo* passa agora pelo crivo de um diretor de teatro e se apresenta em espaço *convencional*. Ao convidar o diretor Julio Adrião¹¹ para contribuir na nova versão do espetáculo, a ser apresentado no Teatro Cacilda Becker, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, o grupo diz assumir uma opção:

E no final de um ano, por um pouco de insatisfação e pelo fato de o Wilson Belém, que nessa época estava no grupo, ter sofrido um problema no joelho — ele começou a ficar impossibilitado de fazer uma série de coisas que fazia; ele era um pouco a espinha dorsal de várias coisas que aconteciam no espetáculo, das coreografias, tanto de perna de pau, como de acrobacia — chamamos o Júlio Adrião, que estava chegando no Brasil; estávamos precisando de alguém para olhar o trabalho. Ele chegou, viu o potencial que tinha o espetáculo e falou: Temos que fazer uma opção; **ou vamos investir no palhaço**, na poesia que tinha o Roda saia..., **que tem uma poética muito legal, ou vamos enveredar para a técnica circense**; a princípio são duas coisas inconciliáveis. **E fizemos a opção pelo palhaço, pela poesia.** (Entrevista realizada por Paulo Ricardo Merisio com João Carlos Artigos. Rio de Janeiro, 1998.) (Grifo nosso.)

¹¹ Julio Adrião – Ator formado pela CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), em 87 ganhou uma bolsa de estudos de um ano junto ao teatro Potlach de Fara Sabina – Itália. Em Roma, trabalhou com o Abraxa Teatro e fundou o grupo Qabaloquá. De volta ao Brasil, dirigiu o premiado espetáculo *Roda saia, gira vida* com o grupo Teatro de Anônimo e a ópera *O elixir do Amor*, de Donizzeti. (Release de divulgação do grupo Cia. do Público, 1998)

Um dos fatores que acaba por contribuir fortemente para essa transformação — que, aos olhos do grupo, sobrepõe ao virtuosismo técnico circense a poesia do palhaço — decorre da experiência com o Retiro do *clown*¹², sob a orientação do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Lume, da cidade de Campinas, em São Paulo, freqüentado pelo grupo em 1996. Vejamos como Ricardo Puccetti, um dos diretores do Lume, recompõe o encontro com o Teatro de Anônimo:

Ricardo — Quando conhecemos o Anônimo, eles tinham um trabalho de *clown*, extremamente influenciado pelas técnicas circenses. Eram palhaços, *clowns* que executavam a técnica, os números, malabares, o diabolô, números circenses. Existia uma supervalorização desse fazer, desse mostrar que faz, da técnica, em detrimento da **humanidade do clown**. (...) O princípio do nosso trabalho de clown é: todos nós temos, dentro de nós muitas facetas e temos, no fundo, um aspecto que é muito estúpido, da nossa lógica de pensar, da nossa maneira de agir, reagir às coisas; **estúpido no bom sentido; estúpido de ingênuo; por ser ingênuo, é estúpido; do ridículo de cada um**. Então aqui o que nós fazemos basicamente é pegar uma lupa e aumentar isso, e deixar isso ser revelado, por meio de toda uma série de exercícios, de metodologias, para se conseguir isso. **Nada psicológico; trabalho físico, trabalho prático teatral, um trabalho concreto mesmo**. Então eles passaram por isso e tiveram uma vivência desse outro lado; **o estado do clown, o estado de simplesmente ser; não fazer nada, de ser** e, ao mesmo tempo, cativar porque é inteiro; porque o clown é inteiro. Ele mostra essa integridade, essa aceitação. E como eles já têm um trabalho de muitos anos, eles cresceram rapidamente. (Entrevista realizada por Paulo Ricardo Merisio com Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Campinas, 1998.) (Grifo nosso.)

Observando o trajeto subsequente do grupo, pudemos observar que, em

¹² O Retiro do *clown*, organizado pelo Lume é realizado numa chácara ou fazenda, onde os iniciantes permanecem reclusos, isolados da convivência com a sociedade durante 10 dias. O trabalho de iniciação é feito em período integral, 24 horas, onde o aluno está todo o tempo sendo observado pelos orientadores (*Monsieur Loyal*) que, na hierarquia, é o dono do circo. Nos primeiros sete dias o aspirante a *clown*, é submetido a vários processos para arriamento de suas defesas, ou seja, conhecer e se livrar das armaduras de seu comportamento e de seu corpo, que o impedem de revelar sua fragilidade, beleza, ingenuidade e estupidez, inerentes ao ser humano e fundamental para a descoberta do *clown*. E daí a necessidade de esse trabalho ser realizado em local protegido e isolado. Na segunda parte do retiro, o aluno é levado a transpor esse *estado de ser* para seu ofício, ou seja, o *clown*. (Folder dos *workshops* do Núcleo de Pesquisas Teatrais – Lume. Unicamp, Campinas/SP, [s.d.]

nova etapa de seu processo de reelaboração da tradição circense em busca de teatralização mais forte, ocorre um deslocamento das duas frentes de pesquisa: na pesquisa do *clown*, podemos identificar, sob a perspectiva de alcançar mais humanização, um percurso de transição palhaço-*clown*-personagem¹³. Na pesquisa das técnicas corporais circenses, em lugar do que teria sido até então prevalentemente expressão autônoma de virtuosismo, percebe-se um movimento de paulatina incorporação, mediante elaboração de partituras pessoais desses elementos, para a composição de personagens de novo tipo.

Desse trajeto peculiar, desdobram-se resultantes cênicas. As atrizes Regina Oliveira e Maria Angélica Gomes, *especialistas* nos números aéreos, afirmam que o aprofundamento na poesia do *clown* traz mudanças positivas em seus números. A fusão da poética do *clown* com a primorosa técnica requerida pelos aéreos resulta em novo olhar sobre suas cenas e sugere novas articulações com todo o espetáculo.

É assim que, em função da inserção de um fio narrativo nesses números e de uma relação de novo tipo que se estabelece entre público e artista — que se solidifica, aliás, nos momentos em que o ator/*clown* suspende a ação cênica, *se despe*, e, em posição frontal, olha no olho do público —, permanece a antiga e intensa relação necessária ao espetáculo da tradição circense, mas agora reelaborada em nova poética teatral.

A pesquisa da técnica poética do *clown* desenvolvida pelo Anônimo em busca de seus personagens, vistos como caminhos para uma linguagem teatral que se quer *religar* à tradição circense, permite que seus atores, tal como antigos artistas das famílias de circo-teatro, gerem, no interior de uma estrutura ensaiada (um roteiro da cena), momentos de improvisação.

A partir de uma pesquisa, realizada no próprio treinamento do grupo, de construção de uma série de ações e reações específicas de seu personagem em desenvolvimento, cada ator cria um arsenal pessoal de possibilidades de gestos e movimentações para o seu *clown*, pois cada “palhaço é o próprio autor do seu personagem.” (Engibarov, 1988:171). É essa bagagem que permite que os atores estejam abertos aos estímulos que cada apresentação pode oferecer, criando novas interferências numa estrutura de espetáculo que pode se abrir para a incorporação dessas novas formas. A investigação constante da composição desses personagens fixos de novo tipo traz para o espetáculo, que se baseia num roteiro, uma série de possibilidades atualizadoras.

A meio caminho entre a atuação e a representação, os atores do Anônimo,

¹³ Embora, nessa etapa, se note uma insistência em afastar o *clown* do personagem — quase num paralelismo entre sinceridade e falsidade de convenção — para o Teatro de Anônimo, acreditamos, o contato com a experiência do Lume, logo após sua etapa inicial de intensa formação nas técnicas circenses (Escola Nacional e Novo Circo), vem se traduzindo num trabalho particular — de cena e do trabalho do ator — de teatro extremamente poético.

na verdade estabelecem esse *estado de abertura* a partir de um roteiro pré-fixado de um espetáculo que comporta cenas com mais liberdade de absorção de estímulos imprevistos, que desabrocham no momento da atuação. Essas cenas são, geralmente, cenas de contracenação entre *clowns* e de relação entre *clowns* e público:

Estamos vivos porque não estamos representando. O palhaço não representa, ele é, ele está naquele momento ali e ele não pode deixar passar nada. É claro que ele pode ter um número grande de reações; é claro que ele não é obrigado — ele está no meio de uma ação que é fundamental — porque aconteceu alguma coisa lá, ele parar para falar meia hora e perder a ação aqui. Mas ele tem que ser capaz, de alguma forma, de responder a isso aí e não perder aqui. O que é um exercício difícilimo, um exercício muito árduo; estamos trabalhando para conseguir esse estado, também entre aspas, de perfeição. Para conseguir realmente estar completamente presente. **O palhaço não está no campo da representação;** ele é, ele está, ele atua, ele está ali para brincar; é, como diz o nordestino, brincar; como diz o inglês, the player, o juego do espanhol; é essa disposição que o ator do Teatro de Anônimo está a fim; com que eu estou a fim de estar em cena; com essa disposição de estar com todos os canais abertos para poder me relacionar. (Entrevista realizada por Paulo Ricardo Merisio com João Carlos Artigos. Rio de Janeiro, 1998.) (Grifo nosso.)

Os números criados sobre uma partitura coreográfica necessitam de mais precisão, porque estão diretamente ligados aos tempos da música. Vejamos neste quadro como a rigorosa estrutura do roteiro pré-fixado que orienta a realização do espetáculo *Roda saia...* (1994) comporta diferentes possibilidades de interação entre o ator e o público:¹⁴

CENA	DESCRIÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO
<i>Abertura</i> Música: <i>Roda saia gira vida</i> Autor: Flávio Nascimento	Chegam os clowns – Florfonete (Regina), Croquete (Angélica), Cajuzinho (João), Tringobalda (Wilson), Tibita (Shirley) e Paletó (Márcio) – da trupe, cantando e tocando a música tema.	Picadeiro (cortejo de entrada) – Entrada pela platéia.
<i>Cena 1</i> Música: <i>Aleluia</i> Autor: Altamiro Carrilho	Os clowns iniciam uma grande brincadeira coreográfica sobre os personagens do imaginário circense e festivo; onde não faltam mágicos, malabaristas, a mulher barbada, perna de pau e o atirador de facas.	Picadeiro (números cômicos e acrobáticos) – No final da cena, Florfonete senta na platéia.

¹⁴ Esse quadro foi elaborado a partir do roteiro (que pertence ao acervo do grupo) da versão que esteve em cartaz em 1995, no Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro/RJ. Os grifos referem-se aos momentos de relação direta com a platéia.

CENA		DESCRIÇÃO	ÁREA DE ATUAÇÃO
<i>Cena II</i> Música: <i>Ingênuo</i> Autor: Pixinguinha		Florfonete e Croquete disputam o girassol, que na cena I foi revelado por um mágico.	Picadeiro (números cômicos)
<i>Cena III</i> Música: <i>Jura</i> Autor: Sinhó		As clowns da cena II realizam um hilariante strip-tease, bem aos olhos do público, dando seqüência a disputa pelo girassol. No final, estão apenas de maiô.	Picadeiro (números cômicos) – Croquete esfrega seu short em um espectador.
<i>Cena IV</i> Música: <i>Rosa</i> Autor: Pixinguinha		Florfonete e Croquete sobem num duplo trapézio. Agora, a cena brejeira dá lugar ao lirismo e a destreza das evoluções no aparelho aéreo. Deixando transparecer a ternura e o universo sutil dos clowns.	Aéreo (trapézio)
<i>Cena V</i>		A partir desse momento, após a seqüência musical-coreográfica das cenas anteriores, o espetáculo ganha seu contorno mais eminentemente teatral, em dois quadros mudos que homenageiam a arte dos clowns.	
	<i>Parte I</i>	Os músicos começam finalmente a tocar. Do fundo, chega Tibita sobre o monociclo, procurando um lugar para brincar com seu diabolô. Tringobalda entra depois de sua exibição e com ele principia um jogo de sedução se utilizando do monociclo, do diabolô e também de uma flauta com a qual seduzirá definitivamente o seu amado. Aqui o humor volta a ganhar contornos de lirismo, preparando a temperatura para a cena subsequente.	Picadeiro (números cômicos, monociclo e diabolô)
<i>Cena V</i>	<i>Parte II</i> Música: <i>Sanfoninha de ouro</i> Autor: J. Mascarenhas	Entra o palhaço Cajuzinho, como um grande maestro, preparado para executar seu grande número musical. Logo atrás vem Paletó, seu ajudante, trazendo estabnadamente os instrumentos. O que ocorre a partir daí é uma série de gags cômicas, algumas clássicas, motivadas pelas frustradas tentativas dos músicos de realizarem sua exibição.	Picadeiro (números cômicos) – Cajuzinho e Paletó trazem um espectador ao picadeiro para participar da cena.
<i>Cena VI</i> Música: O trem caipira Autor: Heitor Villa-Lobos Versão: Egberto Gismonti		A coreografia tem como foco de atenção as evoluções acrobáticas de duas trapezistas no Bambu, aparelho clássico de circo. Porém o mote da cena é a despedida dos clowns: prontos para partir se integram numa brincadeira com diversos objetos.	Aéreo (Bambu acrobático) e Picadeiro (números cômicos e acrobáticos)
<i>Final</i> Música: Despedida do Guerreiro Autor: Trio Romançal		Os clowns vão embora mas o público é convidado a entrar na roda, para, dançando e brincando, coroar o espetáculo com sua participação numa grande festa.	Picadeiro (cortejo de despedida)

As cenas *abertura, I, III, V/parte II e final*, como se vê, são aquelas em que há uma atuação diretamente voltada para o público, solicitando por vezes sua participação na cena: cenas em que artistas invadem a área da platéia ou vice-versa. Em contrapartida, a cena mais fechada é a que se executa no *double-trapézio (cena IV)*. Além de ser em espaço fisicamente mais distante do público,

deve seguir com precisão o tempo da música. Ainda assim, para essa cena, a pesquisa de Regina e Angélica procura quebrar esse distanciamento, incorporando a esses números aéreos a mesma relação com o público possibilitada pelo trabalho de atuação com o *clown*. A *cena VI* inicia a despedida dos *clowns* e, ao misturar os números aéreos com *performances* acrobáticas no palco, dá o tom *apoteótico* do desfecho dos espetáculos circenses.

Esse mesmo roteiro da versão de 1995 do espetáculo *Roda saia...* permite perceber ainda algumas transformações por que passou o espetáculo desde sua criação. Nessa versão ainda identificamos a presença do ator Wilson Belém (Tringobalda) que, no entanto, deixa o grupo nesse mesmo ano. A flexibilidade do roteiro permite ao grupo reformular as cenas que compõem o espetáculo, e, ao prescindir de um ator que o substituísse, a *cena V/parte I* é eliminada sem qualquer prejuízo para a organicidade.

O contínuo processo de reelaboração do espetáculo – ainda a partir essencialmente do aprofundamento das características de cada *clown* para seu amadurecimento em *personagem* – transparece também na significativa mudança de seus nomes: de Cajuzinho para Seu Flor, de João Carlos Artigos; de Paletó para Cuti Cuti, de Márcio Libar; e de Tibita para Buscapé, de Shirley Britto¹⁵. Essas denominações, a nosso ver, tornam-se importantes indícios da opção do grupo pela continuidade de pesquisa voltada para a reelaboração do *clown* em *personagem* teatral que não representa, mas é, em *estado de representação*.

Personagem, de qualquer maneira, que — a reiterar a ligação do grupo com a tradição do teatro cômico popular — é continuamente desenvolvido pelo ator ao longo de sua carreira — a ponto de com ele se confundir —, mediante incessante jogo de combinação entre uma variada gama de técnicas sucessivamente aprimoradas e o conhecimento empírico, concreto, adquirido no decorrer das apresentações e de seus espetáculos.

Nos espaços de trabalho trilhados pelo grupo Teatro de Anônimo, esses *personagens* especiais são pesquisados em três campos de experiência: nos treinamentos do grupo, em cursos de aperfeiçoamento e na própria criação dos espetáculos. Dessa forma, o grupo adquire, aprimora e reinventa um acervo de técnicas que podem ser, até mesmo, improvisadamente incorporadas aos números em cena:

E um outro bloco do nosso trabalho nos últimos anos tem sido o trabalho de palhaço, que vai desde exercícios que estão ligados ao espírito, ao **estado clown** — que na verdade é provocado também por

¹⁵ Esses personagens compõem o mais recente espetáculo do grupo que estreou em 1998: *In concerto*, desenvolvido a partir da experiência de João Artigos e Marcio Libar com Nani Colombayoni e do processo individual de pesquisa e treinamento de Shirley Britto com Ricardo Puccetti, do Lume.

esse **estado de brincadeira**, por esse momento da festa, da brincadeira — até tantos exercícios técnicos: ir para a sala e fazer meia hora de maneiras de sentar; descobrir 200 maneiras de o seu palhaço sentar; 300 maneiras de subir a escada; 200 maneiras de se encostar na parede; daí você tira 1% dessas coisas **e vai fazer esse repertório de que falei**, que é o repertório de que me valho para ir, por exemplo, para a rua. Se eu tenho uma estrutura, quando eu vou para a rua, eu vou com a minha cena; nas últimas experiências que eu tenho tido de ir sozinho me apresentar, eu tenho experimentado muito isso que é, por exemplo, **eu vou para apresentar a cena mas, muitas vezes, o jogo e a própria situação que me é apresentada me levam a ficar brincando, jogando e acabo desconstruindo toda essa estrutura da cena**, que eu tenho amarradinha, para fazer outras coisas que o público me proporciona. (...) E é esse jogo, essa picardia que vai te trazer a fala, que vai te trazer uma infinidade de jogos; são coisas do repertório que você tem, que você reproduz na sala de trabalho. (Entrevista realizada por Paulo Ricardo Merisio com João Carlos Artigos. Rio de Janeiro, 1998.) (Grifo nosso.)

Essa contundente e regular experimentação na sala de trabalho fornece aos atores do Teatro de Anônimo uma série de possibilidades para os momentos de improvisação. E é essa segurança que garante a solidez do *estado de abertura* — entre o “ser” e o “representar” — suficiente e eficiente para incorporar as imprevistas reações da platéia, procuradas, no entanto, pelo grupo.

Vejam os em um projeto da oficina O Ator no Picadeiro, elaborado em 1997, como o grupo define as técnicas que são repassadas para que os atores atinjam um *estado de representação*:

O ATOR NO PICADEIRO

A oficina “O ATOR NO PICADEIRO” tem como foco central o ator e sua relação sincera e aberta com o espectador, através de exercícios como o “jongo”, as técnicas de circo e o exercício do picadeiro. Buscando com o ator um estado de representação extra-cotidiana que permita saltar sobre o mero virtuosismo técnico e atingir um estado humano, sincero e generoso com o espectador.

– Jongo — Dança de origem africana de forte penetração na cultura fluminense/carioca. Considerado como “avô do samba” foi recriada pelo Teatro de Anônimo em seu treinamento de ator, que busca a partir da apreensão técnica de seus passos e ritmo, atingir uma atmosfera de jogo, aplicando princípios de dilatação, relação, precisão e generosidade.

– Circo — Relacionar os mesmos princípios de organicidade desenvolvidos no jongo com o rigor do aprendizado circense, através de exercícios acrobáticos, equilíbrios e malabarismos. A técnica como um meio não como um fim.

– Picadeiro — Inspirado nos exercícios de “clowns”, o picadeiro para o Teatro de Anônimo é o espaço em que o ator se dispõe a encontrar-se com o espectador generosamente, somente com sua verdade, sinceridade e uma técnica para mostrar. O ator é convidado ao centro do picadeiro e deverá conquistar o direito de estar em cena, o que só será possível com a queda das máscaras, ou seja, mediante a verdade, a sinceridade e a generosidade. **O que buscamos é a percepção da essência de um estado não a construção de um personagem.**

(Projeto da oficina O Ator no Picadeiro. Teatro de Anônimo, 1997) (Grifo nosso.)

Vale notar aqui a insistência com que o grupo — em busca de uma linguagem teatral — privilegia um *estado humano* e *sincero*, que o leva a considerar um *estado de representação* e, com ele, acreditamos, um criador movimento de *construção e desconstrução de um personagem*.

Outro importante caminho trilhado pelo grupo é aberto pela experiência de aprendizado realizado na Itália com o palhaço Nani Colombaioni¹⁶. É interessante observar, no trecho a seguir, as expectativas do grupo frente ao representante da tradicional família circense e uma das respostas *modernas* dadas pelo mestre:

Aí um belo dia com o João fazendo a cena lá, botou a sanfona no pé e botou o dedinho para fora, dedinho de borracha para fora; já pelo sétimo dia, cansados para caralho, assim de trabalho, aí ele falou “Por que você botou a mala no pé?” Aí o João, assim bem ignorante, “Para fazer a piada do dedinho”. “Ah, só isso? Isso qualquer um faz!” Eu fiquei puto e falei “Mas neguinho ri!”. Ele “Mas rir não é o mais importante”. “Então o que é mais importante?” [riso]. Aí ele deu um tempo, cara, assim, de quem não tem teoria para explicar o que ele queria explicar... Ele já começou se desculpendo, porque foi um rolo tenso; eu fui grosso com ele; ele foi grosso com o João, eu fui grosso com ele; ele, do alto da sua sabedoria,

¹⁶ Nani Colombaioni é natural de Florença, Itália. Seu pai era de tradicional família de palhaços e acrobatas circenses enquanto a família Taravaglia, de sua mãe, é oriunda da *commedia dell'arte*. Nani é da quinta geração de circenses. Mestre de seus irmãos— todos palhaços — ele acredita na prática de ensinar respeitando a metodologia em que o aprendiz vai fazer um estágio convivendo com a família. Passaram por esse processo João Artigos e Márcio Libar, do Teatro de Anônimo e Ricardo Puccetti, do Lume, Campinas/SP. Faleceu em 1999 pouco depois de sua participação no evento *Anjos do Picadeiro II*, realizado pelo Teatro de Anônimo em dezembro de 1998, São Paulo/SP.

engoliu, demorou a engolir, em silêncio, depois “Não é que vocês não sejam bons clowns, vocês são bons clowns, não é isso que eu estou querendo dizer.” Então já deixou a gente tranquilo para... “É que, se você quer ser palhaço, vocês não vieram aqui para serem palhaços, para aprenderem as coisas, para eu ensinar para vocês”; igual pai... “Se vocês querem ser palhaços mesmo, o público de vocês é o mundo. Então se vocês fazem uma coisa no Brasil que todo mundo ri, tá bom, tá bom, tá bom. Se vocês querem ficar no Brasil, tá bom. Talvez vocês cheguem na Espanha e as pessoas também riam muito. Aqui na Itália com certeza vão rir muito, na França talvez, até Lyon. Mas vai chegar alguma platéia, no norte da Europa por exemplo, na Suíça, que é o público acostumado com isso, são adoradores da clownaria, os maiores palhaços tiveram lá, Grock, Dimitri, vários palhaços suíços bons, é uma escola. Porque estão muito acostumados com isso, não vão rir de nada que você fizer; talvez não riam de nada do que você fizer. Mas se você for bom, se você for bom, eles vão aplaudir durante 20 minutos de pé, porque você conseguiu executar aquilo que ele já está cansado de conhecer de maneira precisa e convincente, de uma maneira genial. De uma maneira que não é qualquer pessoa que faz aquilo que você fez. Então, meus queridos, no final das contas, o mais importante não é o riso, o mais importante é a arte. Porque vai chegar um público e ele não vai rir, se você contar com o riso, você está fodido. Mas se você tem a certeza da arte, da precisão do seu tempo, do que você está deglutindo, de que está gostoso, aquele público vai se render para você”. (Entrevista realizada por Paulo Ricardo Meriz com Márcio Libar. Rio de Janeiro, 1998.) (Grifo nosso.)

O que pretendemos salientar por meio desse depoimento que relata um crucial momento de aprendizado entre um jovem artista de teatro e um velho mestre da arte do circo é que o tradicional circense acompanha atentamente as mudanças de comportamento, de sensibilidade do público contemporâneo, que pretende contemplar um processo criativo (e não apenas uma demonstração virtuosa) e que prefere o riso à gargalhada.¹⁷

Como percebemos, no trajeto preferencialmente percorrido pelo Teatro de

¹⁷ Reveney aponta essas transformações na sensibilidade do público contemporâneo, também para a arte circense, verificando que as próprias escolas de circo estariam atentas a essa questão: “A arte dos palhaços também evolui de modo irreversível: o palhaço não busca mais o riso, mas o sorriso. Essas sutilezas exigem do artista, além de suas capacidades físicas, uma psicologia dos diferentes tipos de público, uma sensibilidade à vida cotidiana e uma grande riqueza emocional”. (Reveney, 1988:25)

Anônimo, a pesquisa do *clown* permite fazer aflorarem novas tendências para a antiga arte do palhaço no interior de novas cenas teatrais. Em torno desse eixo central, contudo, outras atividades contribuem para a construção da linguagem do grupo, como descreve João Carlos Artigos:

A minha definição sobre o grupo, que eu posso até te mostrar é, na verdade uma coisa em comum; somos um grupo de pesquisa; um grupo de artistas que estão preocupados com a investigação teatral. Isso seria a definição primeira do grupo; na verdade, nessa investigação existem alguns pontos... Uma vertente artística, e, nela vão estar o circo, o teatro de rua, o palhaço; essa foi a minha definição, e tudo isso perpassado pela ótica do ator. Teatro de rua e aí entraria também a questão da festa, da cultura popular; isso seria uma vertente, a vertente artística do nosso trabalho. Uma outra vertente seria a educacional; educacional e social junto; mas podemos até separar; é porque umas coisas estão bastante ligadas; está ligado, por exemplo, ao trabalho que fazemos hoje com meninos de rua, com ex-meninos de rua, ex-meninos em situação de rua ou adolescentes em situação de risco social – politicamente correto. Mas que é a formação de uma trupe de profissionalizados por meio do circo-teatro de rua; estamos trabalhando com eles com palhaço, levando para a Escola de Circo, trabalhando técnicas de circo. Sem contar com outros aspectos da formação da cidadania, de se entender como gente; isso seria uma coisa. No ano passado, demos uma série de oficinas, o que estaria ligado também à questão da capacitação; a capacitação é um ponto primordial da construção do Anônimo, e não só a nossa capacitação, a autocapacitação, mas também a capacitação de outros profissionais. Nos últimos anos temos dado muitas oficinas; para atores, educadores; temos prestado assessoria, para pessoas que estão fazendo o mesmo tipo de trabalho que nós. (Entrevista realizada por Paulo Ricardo Merisio com João Carlos Artigos. Rio de Janeiro, 1998.) (Grifo nosso.)

O que nos importa relevar, entretanto, é que essas diversas frentes de pesquisa — teatral, social/profissional, educacional — desenvolvidas pelo grupo Teatro de Anônimo foram articuladas, de forma muito particular, num *novo formato de espetáculo* que foi denominado *Circo Teatro Anônimo*. E que esse espetáculo, composto por nova união — de série de números de variedades com a peça *Roda saia gira vida* (1994) —, representa mais uma etapa de aglutinação de repertórios (números e espetáculos), além de reiterar, certamente, o projeto anterior de interseção das artes do circo e do teatro, o que faz, agora mais claramente, por meio de propósitos culturais mais amplos.

Vejamos, portanto, como na própria configuração do espetáculo *Circo Teatro Anônimo* podemos identificar esses vários níveis de articulação enquanto elementos cênicos espaciais.

O espetáculo tem início com o cortejo de todos os artistas que irão se apresentar, cortejo que percorre trajeto tradicionalmente significativo: da praça (espaço externo à lona) ao picadeiro. Ao alcançarem o picadeiro os artistas realizam algumas demonstrações de técnicas acrobáticas e se retiram para a coxia. Dando continuidade ao espetáculo e a partir de agora intervindo em todos as passagens entre cenas — na função de *apresentador* — o grupo Cia. do Público¹⁸ — composto por Márcio Libar (do Anônimo) e os atores Sérgio Machado e Julio Adrião — executa no picadeiro alguns de seus números cômicos e acrobáticos. São apresentados três números de variedades: Angélica e Regina, num novo aparelho desenvolvido junto com André Simard; Ignasi Gil e Carla Dias, atores convidados, executam um número de bambu acrobático; e Gerli Silva e Alex Souza (Paga), alunos do projeto *Se Essa Rua Fosse Minha*, que repassa técnicas circenses para meninos de rua, atuam em números de equilíbrio e acrobacia.

Depois de executados todos os números, segue-se um intervalo e, na sequência, é apresentada a peça *Roda saia gira vida* (1994). No processo de pesquisa que se iniciou no período de elaboração de *Roda saia...*, identificamos no Anônimo uma série de elementos que influenciaram o movimento de transformação desse espetáculo, que foi aos poucos absorvendo a pluralidade das frentes de trabalho do grupo. O espetáculo *Circo Teatro Anônimo*, de 1998 — visto como uma variante de *Roda saia...* —, ao apresentar estrutura espetacular e espacial inteiramente semelhante a dos circos-teatros tradicionais, torna-se momento exemplar e inquietante de retomada, sob novas roupagens e com espectros culturais mais amplos e atuais, de *velhas* e exuberantes experiências dos palcos nacionais.

Como conclusão, vale registrar o mais recente espetáculo do Teatro de Anônimo, que inicia agora o processo de reelaboração inerente às produções do grupo e que estreou no Rio de Janeiro em dezembro de 2001, sob a direção de

¹⁸ Cia. do Público — “O projeto Cia. do Público foi criado em 1994 por três atores cujos trabalhos e interesses comungavam do mesmo vício: a paixão pelo público. As experiências de Júlio Adrião, Márcio Libar e Sérgio Machado se encontram justamente na idéia de que tudo no teatro é feito não somente **para**, mas também, com o público, chegando ao ponto **deste tornar-se protagonista do espetáculo**. Dando continuidade à tradicional arte dos charlatões, cômicos, menestréis e cantadores emergentes das ruas, feiras, cabarés e do cinema do início do século, a Companhia do Público tem se apresentado “na maior cara de pau”, para platéias do mundo inteiro, colecionando amigos, fortunas, fiéis admiradoras, ovações e tomataadas. Utilizando como instrumentos, a comicidade, técnicas de circo, a música, vendendo ou ironizando suas próprias habilidades, o que importa para a Cia. do Público, é o jogo, a brincadeira e o divertimento coletivo.” (*Release* de divulgação do grupo Cia. do Público, 1998) (Grifo nosso.)

Sérgio Machado: *Tomara que não chova*. Seguindo a estrutura dos circos-teatros tradicionais — já experimentada pelo grupo em *Circo Teatro Anônimo* —, esse espetáculo apresenta números de variedades na primeira parte e uma comédia na segunda. Pode-se ler no programa da peça:

Sob o ponto de vista da representação, após anos de especialização no campo do palhaço e de aparelhos aéreos, temos a oportunidade de experimentação de diversos estilos de jogos cômicos, possibilitando a construção de uma teia dramática comum à tradição dos atores dos dramas de picadeiro, das farsas, dos melodramas e dos cabarés. Apropriando-se do modelo e sobretudo do conceito das trupes/famílias, os artistas do Teatro de Anônimo se revezam nas diversas funções necessárias para a realização da apresentação. (Teatro de Anônimo, 2001. Programa da peça *Tomara que não chova*).

Fontes

Impressos ou digitados:

- Roteiro do espetáculo *Roda saia, gira vida*, 1995.
- Ficha para grupos/cias. circenses da nova geração — enviada para o SESC-Pompéia-São Paulo/SP, por ocasião do evento Circo Nerino, em 1997, seguindo o modelo da entidade organizadora. (Consta nessa ficha a descrição das oficinas: Oficina Recreativa de Circo e O ator no picadeiro)
- *Folder dos workshops* do Núcleo de Pesquisas Teatrais – Lume. Unicamp, Campinas/SP, [s.d.]
- *Release* de divulgação da Cia. do Público. Rio de Janeiro, 1998.
- Programa da peça *Tomara que não chova*. Teatro de Anônimo, 2001.

Vídeos:

- Vídeo da apresentação no projeto Armando na Praça. Búzios – Rio de Janeiro/RJ, 1995.
- Vídeo de apresentação no Teatro Cacilda Becker – Rio de Janeiro/RJ, 1995.

Referências Bibliográficas

BARRIGUELLI, José Claudio. O teatro popular rural: o circo-teatro. In: *Debate e Crítica*. São Paulo, n. 3, p. 107-120, 1974.

BUREN, Alice. As fontes revolucionárias do circo. In: *Correio da Unesco – Artes da rua*. Rio de Janeiro, n. 6, p. 9-13, ano 20, jun 1992.

COXE, Anthony Hipsley. No começo era o picadeiro...: o circo, a arte universal.

In: *Correio da Unesco – O circo: arte universal*. Rio de Janeiro, n. 3, p. 4-7, ano 16, mar 1988.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MERISIO, Paulo. *O espaço cênico no circo-teatro: caminhos para a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Unirio, 1999.

NOVELLI JUNIOR, João Batista e SANTA CLARA, Bluette Fortes. *Circo Paulistano: arquitetura nômade*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas/ Idart, 1980.

RABETTI, Beti. *Grupos, trupes e companhias: momentos emblemáticos da história do teatro*. *Revista Urdimento*, Florianópolis, UDESC, set./out. 1997.

REVENEY, Monica. Escolas para artistas. In: *Correio da Unesco – O circo: arte universal*. Rio de Janeiro, n. 03, p. 24-26, ano 16, mar 1988.

TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação, Unirio, 1995.

_____. *[Revista comemorativa dos dez anos do Teatro de Anônimo]*. Rio de Janeiro: Grupo Anônimo de Teatro, [1996].

VARGAS, Maria Thereza (coord.). *Circo – espetáculo de periferia*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas, 1981.