

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE ARTES – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**LUANA DA SILVA LOURENÇO**

**AS GRANDES LONAS DO CÉU: estudo de caso sobre a ação política no teatro**

**UBERLÂNDIA**

**2014**

**LUANA DA SILVA LOURENÇO**

**AS GRANDES LONAS DO CÉU: estudo de caso sobre a ação política no teatro**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.**

**Área de concentração: Arte/Teatro. Linha de pesquisa: Fundamentos e reflexões em artes.**

**Tema: Dramaturgiae cena teatral/Dramaturgia, cultura e memória.**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Pacheco Carneiro.**

**UBERLÂNDIA**

**2014**

**LUANA DA SILVA LOURENÇO**

**AS GRANDES LONAS DO CÉU: estudo de caso sobre a ação política no teatro**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.**

**Uberlândia, 27 de março de 2014**

**Banca Examinadora**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria Pacheco Carneiro**  
**Orientadora**

---

**Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes**  
**Examinador 1**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Carolina Paiva**  
**Examinadora 2**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Irley Machado**  
**Suplente Interna**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marcia Pompeo Nogueira**  
**Suplente Externa**

**Não existe nada mais subversivo do que  
Um subdesenvolvido erudito (Geraldo Vandré)**

## AGRADECIMENTOS

Este e qualquer outro trabalho que eu for capaz de realizar agradeço primeiramente a Deus e a toda minha família, em especial meus pais Wanda e Herculano que ajudaram na possibilidade de realizar meus sonhos. Agradecimentos a Guilherme e Cristiane, queridos irmão e cunhada. Minha gratidão dirige-se, ainda, à Universidade Federal de Uberlândia por todas as oportunidades oferecidas para meu crescimento profissional. Sou extremamente grata à minha orientadora professora Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Pacheco Carneiro que me acolheu em um momento de extrema dificuldade. Agradeço à professora Dr.<sup>a</sup> Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques pelo auxílio no início do trabalho e por toda compreensão dos meus momentos vividos. Sou imensamente grata ao professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, ao professor Dr. Paulo Ricardo Merísio, à professora Dr.<sup>a</sup> Ana Carolina Paiva, à professora Dr.<sup>a</sup> Irley Machado e à professora Dr.<sup>a</sup> Marcia Pompeo pela prontidão em aceitarem meu convite de leitura do meu trabalho, e por me tratarem com simpatia e sensatez. Meus agradecimentos à Alexandre Nunes, Daniele Mamede, Geys Mattos, Ariana Souza, Bruno Alves, Maiana Medeiros, Rafael Santana, Ricardo Barretos, Lincoln Cabral, Gladson Martins, Leandro Moreira e Alexandre Correa pelo apoio, amizade e companheirismo. Agradecimentos e saudades das amigas antigas que estão próximas no coração e na mente apesar da distância física: Mariana Figueiredo, Débora Dutra, Christian Antonione, Viviane Pereira, Marina Santos Belino, Rodriguinho, Whashington Luiz, Denise Santana, Grazielle Marques e Renato Avelar.

Especialmente quero agradecer a todos do grupo **Companhia Candongas e Outras Firulas** e ao autor de **As Grandes Lonas do Céu** Fernando Antonio de Melo, conhecido pelo nome artístico Fernando Limoeiro, que me receberam com simpatia, abertura e irreverência. Gostaria de deixar uma mensagem à todos vocês, uma mensagem embasada em uma fala do Gustavo Bartolozzi durante nossa entrevista: “Às vezes eu paro para pensar em nós assim, é um negócio não só dentro do coletivo, mas, dentro de cada um de nós, é um negócio forte demais, que não impede a gente de continuar remando, sabe é muito forte, você olha pro lado e fala, estamos remando, estamos juntos, fudido, sem um real, mas estamos remando.” Gustavo, Limoeiro, **Cia Candongas** e todos das artes em geral, que nada nos impeça de remar para alcançar nosso objetivo de fazer o que mais amamos: arte, mesmo que nossa canoa tenha como abrigo apenas **as grandes lonas do céu**.

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado visa discorrer sobre os meios que a arte teatral pode utilizar para realização de críticas político-sociais na atualidade. Discutir como o teatro político é visto hoje, ainda faz parte dos objetivos do trabalho. Para tanto, elegeu-se como objeto de estudo o texto **As Grandes Lonas do Céu** de Fernando Limoeiro. Realizar reflexões sobre alguns pontos de relação texto-cena torna-se imprescindível para avaliar como o teatro pode ser político sem perder a teatralidade. Em consequência o trabalho do grupo **Cia Candongas** de Belo Horizonte – MG, que realizou a encenação do texto, também é abordado em nosso trabalho. O texto escolhido traz a possibilidade de realizar as discussões político – teatrais, que fazem parte de nosso objetivo principal, mas acaba por trazer também reflexões sobre a história circense e o melodrama.

Palavras-chave: Teatro político. Teatro comunitário. Melodrama. História circense.

## RESUMO

Esta tesis tiene como objetivo discutir las formas que el arte teatral se puede utilizar para la realización de la crítica política y social en la actualidad. Discutir cómo el teatro político se ve hoy en día, sigue siendo parte de los objetivos del trabajo. Por lo tanto, fue elegido como objeto de estudio el texto **As Grandes Lonas do Céu** de Fernando Limoeiro. Llevar a cabo reflexiones sobre algunos puntos de la relación entre el texto y la escena, se convierte en esencial para evaluar cómo el teatro puede ser político sin perder la teatralidad. En consecuencia el trabajo del grupo **Cia Candongas** de Belo Horizonte – MG, quien realizó la puesta en escena del texto, también se aborda en nuestro trabajo. El texto elegido ofrece la posibilidad de realizar conversaciones de teatro político, que son parte de nuestro objetivo principal, pero en última instancia, también aportan reflexiones sobre la historia del circo y el melodrama.

Palabras clave: Teatro político. Teatro de la comunidad. Melodrama. Historia del circo.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>Capítulo 1 A Companhia Candongas e questões políticas no teatro</b> .....	11
1.1 - As firulas da <b>Cia Candongas</b> e o teatro político .....	11
1.2 – Políticas públicas e experiências em comum entre Candongas, Galpão e Teatro de Anônimo .....	20
<b>Capítulo 2 Vida debaixo de lona morta</b> .....	29
2.1 – Análise do texto .....	32
2.2 _ Do texto à cena.....	60
2.3 – Ponderações .....	74
<b>Considerações finais</b> .....	86
<b>Anexos</b> .....	88
Entrevista 1 (Grupo Cia Candongas) .....	88
Entrevista 2 (Fernando Limoeiro).....	118
E-maill (Limoeiro).....	133
E-maill (Candongas) .....	134
<b>Referências bibliográficas</b> .....	136
1. Livros .....	136
2. Revistas .....	138
3. Monografias e teses.....	138
4. Sites.....	138
5. Material documental .....	138
5.1 Fonte Primária .....	138
5.2 Fontes secundárias .....	138



## INTRODUÇÃO

O desejo de pesquisar o teatro que contém críticas político-sociais está presente em nossos estudos desde a graduação, com um trabalho de iniciação científica, intitulado **Calabar – O elogio da traição** e, posteriormente, com a monografia de conclusão de curso, **Martins Pena: Comicidade e Política**. Estes foram estudos sempre motivados por questionamentos tais como: qual o papel da arte na sociedade? Até que ponto a arte pode ser utilizada como forma de expressão política e até mesmo como arma social-política? Quais as possibilidades que o teatro tem disponíveis para realizar críticas político-sociais, porém sem perder a teatralidade? Tais questões continuam hoje com a presente pesquisa, que pretende estudar especificamente no texto **As Grandes Lonas do Céu**, de Fernando Antonio de Melo, (conhecido pelo nome artístico Fernando Limoeiro), como se dá a questão da colocação de críticas político-sociais em sua dramaturgia, e como isso é levado à cena pela **Companhia Candongas e Outras Firulas**, grupo de Belo Horizonte – MG, pois acreditamos que a postura ética do grupo influencia diretamente na estética do espetáculo. Em consequência, o grupo que encena a peça, acaba por ser alvo também nos estudos dos aspectos políticos de seu trabalho.

Com o objetivo principal de mostrar como a arte pode conter críticas político-sociais sem perder a teatralidade, a presente pesquisa que se caracteriza como um estudo de caso, irá desenvolver reflexões sobre o teatro político no enfoque da análise do texto escolhido, no trabalho do grupo estudado e nas questões políticas atuais vivenciadas pelos grupos artísticos. Para tanto utilizamos as obras pertinentes aos temas envolvidos da pesquisa:

Autores como Yan Michalski e Brecht trazem olhares tradicionais sobre o teatro político, características que fazem parte de um teatro que se comunica com seu público, e questões relevantes sobre a arte política durante o regime instaurado no Brasil pós golpe militar em 1964. Eric Bentley possibilita uma relevante discussão sobre os termos “alienação” e “engajamento”, mostrando que tais termos foram utilizados como rótulos para os artistas durante os anos 60 do século XX.

Para atualizar a discussão sobre teatro político, Jaques Rancière torna-se um autor de suma importância, pois traz o conceito de “partilha do sensível”, e a partir desse conceito, podemos comparar como a partilha do sensível era realizada em 1960 e, como ela é realizada nos dias atuais. Em consonância com o pensamento de Rancière, Boal traz o conceito do “pensamento sensível” em oposição ao “pensamento simbólico” na criação artística,

contribuindo também para nossa discussão. E para atualizar o que seria teatro político hoje, consideramos os estudos sobre teatro comunitário de Márcia Pompeo Nogueira, José Flávio Cardoso e Lola Proaño. Lucia Pimentel também é uma fonte importante para discutir a comunicação predominantemente visual que vivemos hoje, a autora fala sobre a “chuva ininterrupta de imagens” que ocorre atualmente.

Bakhtin é imprescindível para discorrer sobre a cultura popular, suas características, e sua linguagem específica.

Junia Alves, Silvia Fernandes, Sandra Alencar e Beatriz Brito auxiliam nas discussões sobre teatro de grupo e sobre as características de grupos que possuem experiências em comum com o trabalho da **Cia Candongas**.

Roberto Ruiz, Regina Horta Duarte, Erminia Silva e Mario Fernando Bolognesi trazem uma vasta literatura capaz de auxiliar sobre a história circense. E, por fim, Thomasseau e Peter Brooks são utilizados para discorrer sobre as características melodramáticas do nosso objeto de estudo.

Quanto ao material documental de nosso estudo, é composto pelo próprio texto de Fernando Limoeiro, fonte primária de nossa pesquisa, por entrevistas e por material iconográfico cedido pelo grupo. A entrevista com a companhia foi realizada no dia 10/12/2012, na sede do grupo, e o autor do texto foi entrevistado no dia 12/12/2012, na sede do teatro universitário da UFMG<sup>1</sup>.

Além de dados informativos sobre o grupo, como sua origem e formação, seus ideais de trabalho e sobre o desenvolvimento de sua sede como espaço cultural, a entrevista com a **Cia Candongas** possibilita a discussão de outras questões como, por exemplo, os diversos problemas enfrentados hoje pelos grupos teatrais no Brasil: são questões financeiras e ainda as leis de incentivo cultural que foram bem pontuadas pelos entrevistados. Os integrantes ainda discorrem sobre a dificuldade que os circos encontram para se apresentarem na capital mineira por causa de taxas governamentais, e nesse diálogo também surgem curiosidades sobre o laboratório que os atores fizeram com as famílias circenses e como estes receberam a ideia de um espetáculo sobre suas próprias vidas. Quanto à entrevista cedida pelo autor, ainda possibilita um amplo entendimento sobre sua dramaturgia, pois Fernando explica que foi criado no agreste de Pernambuco e teve contato com pequenos e precários circos, com

---

<sup>1</sup>Entrevistas na íntegra se encontram em anexo no presente trabalho.

mamulengos e cordéis, enfim, toda a cultura popular que perpassa sua obra. As fotos cedidas pelo grupo auxiliam nas reflexões texto-cena e fazem parte do acervo da companhia.

O primeiro capítulo da presente pesquisa visa situar o trabalho do grupo e estudar suas características, mostrar como se formou essa companhia e quais seus ideais, pontuar os principais espetáculos do grupo e discorrer sobre sua postura e sua ética. Consequentemente, esse capítulo pretende também discorrer sobre teatro comunitário, pois percebemos características desse gênero no trabalho do grupo. Juntamente com a discussão sobre teatro comunitário surge também a discussão sobre teatro político e sua atualização. Pretende-se nesse capítulo, discorrer sobre algumas experiências em comum entre o grupo estudado e os grupos **Galpão** e **Teatro de Anônimo**.

O segundo capítulo pretende revelar por meio da análise do texto **As Grandes Lonas do Céu**, as formas que a arte teatral utiliza para evidenciar questões político-sociais vivenciadas em décadas passadas, e que ainda permanecem atuais. De extrema importância é a forma com que o autor traz em sua dramaturgia tais questões como críticas, um ponto que também será evidenciado durante a análise. Consequentemente, realizar algumas reflexões sobre a relação texto-cena, a partir da observação de fotos cedidas pelo grupo, faz parte do presente capítulo, considerando que tais reflexões são necessárias para se falar de um teatro político que não perde a teatralidade e a estética. É importante salientar que esse capítulo ainda possui um tópico intitulado **Ponderações**, com o objetivo de discutir pontos sobre questões políticas e, sobre a história circense, trazendo à pesquisa outros olhares sobre tais assuntos.

Apesar de não pretender, de maneira nenhuma, engessar o papel da arte, o anseio com a presente pesquisa é que todos nós artistas tenhamos a consciência de que “O teatro é uma arte e uma arma” (BOAL, 1980, p.92).

## CAPÍTULO 1 – A COMPANHIA CANDONGAS E QUESTÕES POLÍTICAS NO TEATRO

As reflexões no presente capítulo são divididas em dois momentos distintos: em um primeiro momento, discorremos sobre o trabalho da **Cia candongas** e colocamos as discussões relacionadas ao teatro político; em um segundo momento, expomos algumas questões sobre políticas públicas, por entendimento de que as mesmas influenciam na arte em geral e no trabalho dos grupos de teatro em específico. Nessa segunda parte do capítulo são colocadas também as experiências em comum entre o grupo estudado e os grupos **Galpão** e **Teatro de Anônimo**.

### 1.1 As firulas da Companhia Candongas e o teatro político

Foi por um acaso que os primeiros integrantes do grupo **Cia Candongas e Outras Firulas** se encontraram e perceberam que possuíam desejos e opiniões em comum em relação à arte teatral. Esse encontro ocorreu em uma oficina de Iniciação Teatral - oferecida em 1994 pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte-MG<sup>2</sup> - da qual os integrantes participaram, e que teve como resultado a montagem do espetáculo **Pelos Caminhos de Minas**, de Jota Dângelo.

O grupo continuou suas firulas após se conhecerem e em 1995, os integrantes foram convidados a participar do projeto **Usina de Teatro**, realizado no parque Lagoa do Nado com coordenação de Marcos Vogel, no qual foram montados os espetáculos **Pantagruel**, de François Rabelais, e **O Grande Teatro do Mundo**, de Calderón de La Barca. A Cia ainda participou dos espetáculos **Fita verde no cabelo- Melin Meloso** (1996), de Guimarães Rosa, e **Hamlet, exercício número 1** (1996), adaptação do clássico de Shakespeare.

Dando sequência a seus trabalhos, o grupo pesquisou Mario de Andrade e construiu um espetáculo baseado em duas poesias do autor, intitulado **Noturno de Belo Horizonte – Rondó pra você**. Realizou também o espetáculo **A Saga de José Maria vou na Onda** com a temática da segurança no trabalho. Retomando a pesquisa da obra de Mario de Andrade, o grupo preparou o espetáculo **Lenda do Céu**, realizando apresentações do mesmo em diversas regiões de Belo Horizonte. Em 2001, com a colaboração do diretor Fernando Linares, a companhia realiza um espetáculo de *Commedia Dell'Arte* intitulado **Commedias a la Carte**. Esse espetáculo trouxe uma peculiaridade: ao entrarem no teatro, os espectadores recebem o

---

<sup>2</sup>A oficina foi ministrada pelo ator Wilson Avelar.

resumo de duas histórias distintas para que possam votar no enredo que desejam assistir. Enquanto os votos são computados, alguns personagens distraem a plateia com algumas improvisações, tendo o resultado da votação, a história mais votada é apresentada. E em 2008, o grupo apresenta o espetáculo **As Grandes Lonas do Céu**, objeto de nosso estudo.<sup>3</sup> Atualmente, continuam realizando atividades junto à comunidade na qual se encontra sua sede e apresentando espetáculos de seu repertório.

Essa é a **Cia Candongas** com tantas firulas diversas, mas sem perder de vista seus ideais em comum. Depois de um início em uma oficina, a diversidade artística perpassa por um Rabelais, criação com poesias, um clássico como Shakespeare, teatro empresarial, montagem de *Commedia Dell'Arte* e uma montagem sobre a vida circense consultando os próprios artistas de circo.

Nesse momento acreditamos na relevância de destacar características importantes para que um grupo seja criado e tenha mais possibilidades de uma vida vindoura. Sandra Alencar ao contar o início da trajetória do grupo **Ói Nós Aqui Traveiz**, narra:

Alguns jovens insatisfeitos com o teatro local, **reuniram-se** para resgatar os valores que o teatro brasileiro defendia quando apanhado pelo golpe. Um teatro comprometido com a realidade nacional era o **ideal** primeiro desse grupo, que também se dispunha a retomar as experiências iconoclastas que invadiram os palcos na segunda metade dos anos 60. (Grifos nosso) (ALENCAR, 1997, p.21)

Chamamos a atenção para duas palavras no discurso da autora: reunir e ideal. É imprescindível que o grupo de pessoas que se reúnam para criar um grupo teatral, tenha um ideal em comum em relação a essa arte. Em seu livro, Sandra Alencar reforça essa questão ao titular um dos capítulos, na página 23, como: **“Uma Conjunção de idéias”**.

A conjunção de ideias do grupo **Cia Candongas** pode ser percebida na entrevista realizada com os integrantes, e gira em torno basicamente de um posicionamento político, marcado por questões que fazem parte dos ideais em comum da companhia: a coletividade; ter o grupo como um projeto de vida, ou seja, obter sobrevivência digna dentro desse grupo e, principalmente, manter união entre os desejos artísticos e os desejos de intervenção social e transformação da realidade. Para tanto os integrantes abandonaram seus antigos empregos e se propuseram a viver somente de atividades teatrais. Reconhecem que manter um emprego fora da área teatral e nos espaços livres desenvolver atividades artísticas, também é uma forma de se viver de teatro, mas para eles, escolheram a forma mais desafiadora abdicando de outros

---

<sup>3</sup>Grande parte das informações sobre os espetáculos realizados pelo grupo foi retirada do site [www.ciacandongas.com.br](http://www.ciacandongas.com.br) e no site [primeirosinal.com.br/Cia-candongas-e-outras-firulas](http://primeirosinal.com.br/Cia-candongas-e-outras-firulas).

tipos de empregos. Todos esses ideais emprestam peculiaridades ao grupo como a definição de um posicionamento político frente à arte teatral.

Na prática, esse posicionamento político se revela, entre outras coisas, através da escolha do teatro de rua (em grande parte dos espetáculos) como uma forma teatral democrática e de acesso. É Gustavo Bartolozzi, um dos integrantes da **Cia Candongas**, quem diz: “O primeiro espetáculo foi feito na rua. Então esse ambiente da rua, da praça, o ambiente público até hoje nos toca. A gente tem vontade de fazer espetáculo na rua até por entendimento político, um posicionamento político...” (Entrevista com o grupo, p.89).

Ao entrar em contato com o trabalho desenvolvido pelo grupo, podemos verificar algumas características do que, hoje, é conceituado como teatro comunitário. Cláudia Henrique, Gustavo Bartolozzi e Antônio Torres (integrantes da **Cia Candongas**), afirmam que antes mesmo da formação do grupo já vinham de experiências com teatro em comunidades de bairros. José Flávio Cardoso Nosé, em seu trabalho de mestrado, discorre sobre a dificuldade de definição sobre o teatro comunitário:

O teatro comunitário é uma modalidade teatral, que dada a grande variedade de práticas que podem se enquadrar nela, se torna de difícil definição. Mas alguns estudos apontam características comuns, que, se não conseguem definir com exatidão (e talvez não deva mesmo ser definido), podem nos ajudar a compreender do que se trata. (NOSÉ, 2013, p.12).

Mesmo com tais dificuldades de definição, os estudos de Nosé o levaram a pesquisas de autores<sup>4</sup> que distinguem três tipos de teatro comunitário: o primeiro seria o teatro para a comunidade, no qual basicamente os artistas apresentam sua arte para as comunidades; o segundo seria o teatro com comunidade, no qual haveria um estudo específico de uma determinada comunidade e, em resultado desse estudo, a criação de um espetáculo; e o terceiro seria o teatro por comunidade, no qual a própria comunidade cria e realiza o espetáculo, juntamente com os artistas.

Na medida em que estamos discorrendo sobre as características de teatro comunitário na **Cia Candongas**, seria de se esperar o enquadramento do grupo em uma das três modalidades citadas, mas fato é que na sede do grupo ocorrem atividades que englobam e vão além dessas definições, nos levando a concluir juntamente com Nosé a dificuldade de delimitar o que seria o teatro comunitário. As diversas ações realizadas pelo grupo envolvem características dos três tipos de teatro comunitário, expostos no parágrafo anterior.

---

<sup>4</sup>Márcia Pompeo Nogueira; Baz Kershaw; Landislau Dowber, dentre outros.

Partindo não só da fala do grupo<sup>5</sup>, mas também pela visita realizada por mim à sua sede, pude verificar que esta é realmente um espaço que se encontra à disposição da comunidade; nele ocorre teatro para comunidade, com a comunidade e pela comunidade. O grupo não fala em definição do seu trabalho como teatro comunitário, mas é necessário levar em consideração que a discussão sobre tal modalidade teatral, ainda é muito recente no Brasil, e embora existam grupos desenvolvendo trabalhos dessa natureza, as reflexões se encontram ainda muito limitadas ao espaço acadêmico.

Outro fator que torna claro o posicionamento politizado do grupo é a relação que este estabelece com sua sede de trabalho, espaço que sempre fez parte dos planos e anseios da companhia. O grupo considera ter dois projetos distintos: um é o próprio grupo **Companhia Candongas e Outras Firulas**, com seus anseios de aliar arte e intervenção social; e o outro, é o **Centro Cultural Casa de Candongas**, espaço que possibilita a realização de tais desejos, ao existir como espaço aberto para ação com a comunidade, embora sem apoio governamental. Ali ocorrem oficinas de diversas modalidades artísticas para a população local; também existe uma mini biblioteca à disposição da comunidade, com mais de 3.000 volumes, todos doados pelas próprias pessoas que frequentam o **Centro Cultural**. O espaço é ainda emprestado para apresentação e oficinas de outros artistas e grupos, além de ser emprestado para reuniões políticas de movimentos artísticos e para encontros e festivais. E o mais importante, o espaço é também emprestado para que os próprios moradores do bairro Cachoeirinha (Belo Horizonte-MG) e bairros da proximidade realizem ações como encontros de danças e bazar. Todas essas atividades confirmam a **Casa de Candongas** como um **Centro Cultural**.

Para se falar em teatro político na atualidade, é necessário refletir sobre esse estilo teatral em outros tempos, e como isso se dá hoje. Por muitas vezes as discussões sobre teatro político nos anos militares, isto é, no período da ditadura militar brasileira (1964-1984), giravam em torno da reflexão sobre para quem e como fazer teatro. Hoje, tais discussões não ocupam o mesmo espaço de antes, mas vemos no teatro comunitário uma forma de retomada do teatro político, visto que leva às comunidades diversas possibilidades de entrar em contato com a arte, não somente como espectador, mas também, por vezes, como artistas. Levando isso em consideração podemos verificar que tal teatro realiza uma ação clara, focada em um público alvo e com uma preocupação de transformação social.

---

<sup>5</sup>Refiro-me aqui, ao e-mail enviado pelo grupo, esclarecendo suas características de teatro comunitário. Tal mensagem se encontra em anexo no presente trabalho.

Acreditamos que o principal na questão de teatro político não se encontra mais hoje, em rótulos como o termo “teatro engajado”, atualmente relegado aos tempos militares, quando era assim considerado o teatro que tratava de temas contra o Regime em vigor; ou como o termo “teatro político”, visto apenas como o teatro de *agit prop*, teatro panfletário e partidário. Eric Bentley discute sobre os termos engajamento e alienação:

Um recente congresso literário anunciou o seu tema como sendo: Engajamento ou Alienação. Interpreto isso, em primeiro lugar, como uma prova de que essas palavras sejam grandes motivos de atração no momento presente, e, em segundo lugar, como uma demonstração de que essas palavras representam as duas alternativas de maneira de viver para os artistas de hoje. O artista engajado é o que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietnã; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot numa obstinada solidão. Os artistas que seguem qualquer outra linha de ação ou de inação estão simplesmente por fora. (BENTLEY, 1969, p. 150).

Aceitei a palavra Engajamento para meu título, porque não quero vê-la relegada apenas às mesas redondas da TV e aos suplementos dominicais dos jornais, e isso porque acredito, em suma, que não se trata de uma simples questão de moda. (BENTLEY, 1969, p. 152).

É necessário levar em consideração que as palavras de Bentley foram escritas em 1969, e que, portanto trata-se de uma discussão relacionada aos termos “engajamento” e “alienação” durante o período militar. O autor deixa claro que naquela época havia uma distinção entre os artistas que se preocupavam com o momento político vivido e os artistas que simplesmente viam o momento passar. As questões discutidas por Eric Bentley não se limitam apenas ao que ocorreu nas artes nos Estados Unidos, mas também no Brasil, onde os termos em questão também eram utilizados como rótulos para os artistas. Por isso o termo “teatro engajado” na atualidade, acaba por ficar relegado a um momento histórico, no qual os artistas eram “engajados” ou “alienados”.

Em sua obra, Bentley também discute sobre a finalidade da arte, colocando que a mesma pode proporcionar tanto o aprendizado quanto o prazer:

Por trás da atual discussão sobre o Engajamento está a eterna discussão sobre a finalidade da arte: a arte deve ensinar ou proporcionar prazer? A esse respeito, só quero frisar que esse debate está repleto de paradoxos, e de paradoxos inevitáveis, uma vez que a ação de aprender pode ser um prazer, e que, por outro lado, o fato de estar experimentando uma sensação de prazer não nos impede de estar aprendendo alguma coisa. (BENTLEY, 1969, p.152).

Esta é outra questão que também envolve as discussões sobre teatro político, pois quando se fala nesse estilo teatral, há sempre uma preocupação sobre um determinado risco de



fazer com que o teatro seja apenas político e deixe de ser artístico. Mas fato é que, essa arte pode proporcionar aprendizado e prazer, pode ser política sem perder a teatralidade.

É interessante, por exemplo, examinar as longas discussões artísticas no âmbito teatral e musical que ocorreram durante o período militar. Nas décadas de 60 e 70 do século XX, grupos de teatro que tomavam partido esquerdista acreditavam que naquele momento nenhum artista tinha o direito de construir uma obra poética. Nos festivais o público também não aceitava a poesia, isso ocorreu no festival de música de 1968 quando a canção **Sabiá** de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda ganhou a competição sobre a música **Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores** de Geraldo Vandré, esta última por sua vez era considerada um hino contra a repressão militar, e a vaia contra a música vencedora foi inevitável.

Sílvia Fernandes conta um pouco sobre esse percurso no mundo teatral, ela relata que um grupo conhecido como **Pessoal do Victor** sofreu duras críticas quanto a realizar uma obra poética (um espetáculo de Arrabal) em tempos nos quais posicionamentos políticos deveriam ser tomados de forma clara. Mas a autora traz uma contradição encontrada nos grupos que assumiam esse posicionamento político:

A crítica atingia não apenas *Gota d'água*, de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, produzido pelo Casa Grande em 1975, como toda tendência da década de 70 de desenvolvimento de uma dramaturgia preocupada em discutir problemas do povo brasileiro. Apesar de elegerem como protagonista central o homem oprimido e explorado, as peças eram financiadas por produtores que, pagando salários flagrantemente desiguais aos trabalhadores do espetáculo, tornavam a forma de produção um espelho das desigualdades criticadas no drama. (FERNANDES, 2000, p.28).

Podemos perceber assim, que as discussões políticas nas artes durante o período do Regime Militar, sempre traziam em si uma dicotomia semelhante à dos personagens Maria Lúcia x João, da minissérie *Anos Rebeldes*, ou seja, ou você é alienado ou tem posicionamento político. A personagem Maria Lúcia, garota de classe média, mora com os pais e tem como seu maior sonho ter seu próprio quarto. Seus anseios individuais contrastam com os desejos sociais de João, rapaz que se preocupa com as consequências do Regime Militar, participa de protestos e critica o individualismo de Maria Lúcia.

É preciso levar em consideração o momento vivido nas artes, durante a Ditadura. Esse Regime trouxe ao país uma situação extrema, e Yan Michalski nos fala sobre isso:

Ninguém podia discordar, por mais academicamente que fosse, das palavras de ordem ideológicas, filosóficas e morais erigidas em axioma pelo regime, sem que lhe fosse atribuída a intenção de transformar essa discordância em motivação para algum tipo de conduta ativa contra as instituições, ou pelo

menos para incitamento de outras pessoas a tal conduta ativa. (MICHALSKI, 1979, p.18).

Em tal situação extrema, era inevitável que rótulos como “engajado” e “alienado” fossem colocados não apenas sobre os artistas, mas sobre a população em geral. O teatro por si só tem a capacidade de fomentar a cultura e o senso crítico para a população, desarticula os conceitos determinados pelos governos, e por isso foi tratado com tanta violência pelos militares. Além disso, Yan Michalski nos afirma: “Ora, o teatro é, por natureza, uma criação oposicionista, discordante, nascida de algum tipo de insatisfação existencial.” (MICHALSKI, 1979, p.18/19).

Com a censura agressiva sobre as artes, muitos ideais artísticos foram sufocados, mas foi justamente esse momento difícil vivido pela cultura, que possibilitou uma gama variada de textos teatrais e letras musicais protestando contra tal Regime. Sobre esse fato, Yan Michalski afirma:

Realmente, o empobrecimento foi inegável e muitas iniciativas que poderiam ter contribuído para o progresso do teatro brasileiro foram cruelmente sufocadas. E o fato de muitos criadores terem sido castigados, por “crimes” que não cometeram, com torturas, prisões, humilhações, exílio, medo, frustração, castração das suas aspirações de expressão e realização pessoal, é um escândalo para o qual não existem circunstâncias atenuantes. Entretanto, hoje é legítimo constatar que, paradoxalmente, esse teatro amordaçado produziu uma das etapas mais fecundas da sua história.” (MICHALSKI, 1985, p.8).

Quando nos propomos à investigação de um teatro político, estamos nos referindo muito além da dramaturgia que contém críticas político-sociais, chegamos a grupos como a **Cia Candongas** que mantém atitudes em benefício da comunidade através da arte. Aí, a chave da questão está no que o próprio grupo deixa claro na entrevista: a união dos desejos artísticos com os desejos de intervenção social. Assim, explica Gustavo Bartolozzi:

Então o que seria esse projeto de vida? Seria a gente dar conta de ter uma sobrevivência digna dentro de um grupo de teatro, e que esse grupo de teatro desse conta de satisfazer tanto os nossos desejos artísticos quanto os nossos desejos de intervenção social, de transformação da realidade.(entrevista com o grupo, p.89).

Então, se formos pensar em uma atualização da discussão sobre teatro político, tanto a utilização do teatro comunitário quanto questões relacionadas às políticas governamentais se tornam imprescindíveis para realizar tal reflexão, hoje. Na atualidade não há mais a discussão que gira em torno dos termos “engajamento” e “alienação”, não há um termo específico como “teatro político” e não há mais uma situação de censura extrema. Então o que existe hoje? Quais são as questões atuais? Vemos uma população cada vez mais numerosa vivendo à

margem da sociedade, com problemas básicos de sobrevivência, sem cultura e com anseio de reivindicar seus direitos sociais. Vemos também grupos teatrais que possuem o desejo de levar cultura a essa população e que se esbarram em problemas de políticas governamentais. É nesse sentido que o teatro comunitário vem realizar um papel social como uma nova forma de “teatro político”.

Na Argentina e em outros países sul-americanos, a discussão sobre teatro comunitário já se encontra bastante avançada. Lola Proaño Gómez em seu livro **Teatro Y Estética Comunitaria** (2013) contribui para o desenvolvimento de algumas reflexões sobre o teatro comunitário.

Tanto la política como “lo político” ocurren dentro del contexto de la polis. La diferencia está en donde radica el sujeto del poder. En la política, el poder ha sido delegado a los representantes, en ella se reconoce el poder institucional y estatal con todas sus mediaciones. En “lo político” aquellos que delegaron esse poder lo reclaman para si mismos e intentan, y muchas veces logran, prescindir de las mediaciones institucionales. (...). Por tanto, cuando hablamos de “lo político” en el teatro, no nos referimos a la escenificación de la historia, de episodios o discusiones relevantes de la política nacional o internacional, ni a posibles alusiones al hacer de la política institucional. Ésta involucra las acciones de los ciudadanos, enmarcadas en los partidos políticos o los organismos que median entre las necesidades o requerimientos de los ciudadanos y el Estado. (PROAÑO GÓMEZ, 2013, p.74).

São questões que podem e devem ser atualizadas para o contexto brasileiro, principalmente quando a autora trata sobre o “político” no teatro: não se trata de encenar a história e as discussões da política nacional ou internacional, mas das ações dos cidadãos mediante os problemas vividos e, como já dissemos, da reivindicação dos direitos ante os políticos que foram colocados no poder pela própria população. Então, como diz a autora, o teatro comunitário tratará da “identidade dos sujeitos”.

Notamos fortemente essa ação no trabalho realizado por Fernando Limoeiro e a **Cia Candongas**, pois não trataram de apenas representar a história circense oficial; antes, realizaram laboratórios com os próprios circenses para a construção da dramaturgia e do espetáculo. O texto foi modificado a partir de entrevistas com os artistas de circo, como por exemplo, a questão da família circense: antes do contato com tais artistas, os personagens eram isolados, depois passaram a ser uma família. Vemos então, o **tio** Manassés, o Rapadura que é **irmão** de Pirulito e, os dois últimos por sua vez, herdaram o circo do pai deles. Vale ressaltar que a estreia do espetáculo foi apresentada para as famílias circenses que auxiliaram no laboratório dos artistas.

Sobre a pesquisa com os circenses, Antônio Torres narra:

O Limoeiro, ele participou ativamente das pesquisas que a gente fez com as famílias de circo. A gente ia até o circo, a gente conversava, a gente convivia, criamos laços afetivos com várias famílias de circo. Então ele modificava o texto e a gente se modificava. O que eu pensava no início do trabalho, e o tanto que o trabalho evoluiu por causa da convivência com os circenses. E o Limoeiro como diretor é muito generoso porque o que o ator propõe, ele trabalha com o que o ator propôs. E a generosidade dele foi também com o que ele encontrou nos circos, ele modificou muito o texto, modificou as falas. (entrevista com o grupo, p.104).

Retomando os estudos de Proaño, a autora ainda ressalta pontos importantes relativos às ações desenvolvidas no teatro comunitário:

La acción teatral como acción comunitaria se expande más allá del teatro y su función específica. Es lo que nombramos como el desborde de “lo político”. De la observación de los cambios producidos a raíz de la aparición de los grupos de teatro comunitario, saltan a la vista transformaciones que cubren diferentes áreas: la aparición de una economía alternativa, el surgimiento de una subjetividad diferente y el aspecto promocional del lugar de origen, reafirmador de la identidad de los sujetos. (PROAÑO GÓMEZ, 2013, p. 84).

Já colocamos no presente tópico que a **Cia Candongas** possui um centro cultural no qual ocorrem diversas atividades para e com a comunidade. A efervescência de tais ações possibilita a intensa “troca” que Proaño coloca em seu discurso e que, podemos perceber que em decorrência dessa troca, várias transformações acontecem no viver da comunidade.

A partir do momento em que se pensa em realizar o teatro juntamente com uma determinada comunidade, para falar dos problemas sociais vivenciados por ela, a arte passa a desempenhar mais que um papel artístico.

## 1.2 Políticas públicas e experiências em comum entre Candongas, Galpão e Teatro de Anônimo

O teatro comunitário é uma arte que sai do âmbito das instituições e proporciona às comunidades o acesso à cultura. Segundo Márcia Pompeo Nogueira:

No Brasil, o teatro acontece em diferentes contextos comunitários, como, por exemplo, vinculados a organizações não governamentais, a partir de políticas públicas, de propostas vindas de Teatros de Grupos, a partir de movimentos sociais, grupos religiosos ou mesmo de forma independente, a partir de iniciativas individuais ou grupais. O que existe em comum entre todos esses modelos é que são representados fora dos holofotes do teatro comercial. (NOGUEIRA, 2012, p.39)

É nesse ponto que chegamos a questões problemáticas que os grupos teatrais enfrentam na atualidade e que a **Cia Candongas** pontuou na entrevista: trabalham sempre fora dos holofotes do teatro comercial, tantas vezes sem apoio governamental, mas sempre desempenhando papéis político-sociais. É claro que estar longe dos holofotes comerciais, faz parte da opção de grupos que possuem uma postura política frente à arte teatral, com o intuito de democratizá-la e levá-la às ruas. O que se quer ressaltar aqui é o que tem valor na sociedade. Para se lograr uma vida digna, financeiramente falando, seria necessário que os artistas utilizassem somente o teatro comercial, mas quando eles usam a arte como desejo artístico e social, torna-se difícil, por exemplo, conquistar patrocínios de empresas, mesmo quando se tem um projeto aprovado por lei de incentivo fiscal.

Retomando os estudos de Proaño, verificamos que neles a autora ainda fala da necessidade de resistir:

Para Scher, la idea de la necesidad de **resirtir**(grifo nosso) se hizo evidente en la recordación de los episodios revolucionarios de la historia, através de la música, como lo hace este grupo en *La Caravana*. (PROAÑO GÓMEZ, 2013, p. 72/73).

Esse “resistir” se encontra colocado no discurso da autora, no sentido de permanência, de memória sobre um determinado acontecimento histórico. **As Grandes Lonas do Céu** se apresenta como oportunidade para se falar da memória circense. Mas ainda podemos falar sobre outro tipo de resistência: se por um lado o povo reclama seus direitos, por outro, os grupos teatrais, que possuem um pensamento de colaborar com as transformações sociais, enfrentam o difícil exercício de resistir: resistir às políticas governamentais que não

possibilitam a continuidade de trabalhos artísticos. Assim, falar em resistir e em teatro comunitário é falar em ação política no teatro da atualidade.

Na entrevista realizada com o grupo, os integrantes pontuaram bastante a questão da sobrevivência teatral e as leis de incentivo que possuem um formato que não permite a continuidade do trabalho, pois sempre está disponível aos grupos novatos, mas depois de começar, a responsabilidade de se manter fica a cargo do próprio grupo. Gustavo Bartolozzi desabafa:

Então assim, a questão de sobrevivência é difícil. Uma vez me perguntaram depois de uma oficina: Gustavo, to querendo viver de teatro, o que você me fala? Eu falei: olha, eu conheço duas formas das pessoas fazerem isso: uma é a pessoa trabalhar durante o dia num emprego e a noite fazer teatro, a noite durante o fim de semana. No caso do **Candongas** a gente não tem esse trabalho e trabalhamos tempo integral com a **Cia Candongas**, quer dizer é um rompimento muito grande. Sobre grana, é difícil demais, é uma tragédia porque na hora que você vai querer colocar seu filho numa escola, que você vai querer dar saúde, que você precisa de uma vida com dignidade mínima, você passa apertado porque é uma coisa real, você não tem capacidade financeira pra um monte de coisa. Agora o seguinte, respondendo a pergunta da menina, por outro lado se algum dia alguém te perguntar se você já conheceu um homem feliz nesse mundo, você fala que você conheceu um cara que chama Gustavo Bartolozzi, que trabalha lá na **Companhia Candongas**. Então assim, isso não é diferente, quando a gente tava novo, eu imaginava que com quinze anos de grupo a gente teria uma vida mais estabilizada, uma trajetória menos instável, porque é muito complicado. A gente tá com 18 anos e a história não mudou. Nossos sistemas de leis de incentivo, a cultura que é utilizada como recursos pelo governo, pela economia, não possibilita agente a realizar continuamente uma arte. Não é a toa que um monte de grupo morre. Nasce e morre. Nasce e morre. Nasce e morre. (entrevista com o grupo, p.99).

Na entrevista, Antônio Torres também relata situações difíceis com produtores, nas quais os agentes culturais não se preocupam com estrutura física e material para os grupos que vão realizar apresentações empresariais:

Sobre a questão de a gente sofrer grosserias por parte da sociedade ou autoridades, na verdade, eu quero falar sobre os produtores. Esses produtores dessas contrapartidas que a gente vai fazer. Esses produtores são os que mais te tratam assim, como “tudo está bom para vocês”, a gente não precisa ter banheiro, as meninas sofrem muito por terem que ir ao mesmo banheiro que os homens, às vezes o banheiro fica muito longe, não tem água, acabou o espetáculo eles já apagam as luzes, e a gente tem que desmontar tudo no escuro e, tem que ser rápido. (entrevista com o grupo, p.114).

Fato é que o governo mantém o poder, e as regulamentações sobre qualquer tipo de assunto vem do governo para o povo. Sílvia Fernandes fala sobre as dificuldades enfrentadas

por grupos teatrais para cumprir exigências feitas pelo Ministério do Trabalho e pelo Sindicato dos Artistas:

Desde a regulamentação da profissão de artista, muitos grupos haviam constatado a impossibilidade de atender às novas exigências legais, pois o Sindicato dos Artistas e o Ministério do Trabalho passaram a não aceitar o contrato cooperativado. (FERNANDES, 2000, p.32).

Nesse caso em específico, o Sindicato dos Artistas estava envolvido por não concordar com o sistema de grupos cooperativados. Mas o que queremos chamar a atenção é para o fato de que o governo pode lançar leis e regulamentações que dificultem o trabalho de artistas. Por muito tempo, por exemplo, para um grupo teatral se apresentar em uma praça ou local público, ele deveria ter um alvará. Para a obtenção desse alvará era necessário pagar uma taxa para a prefeitura, mas o teatro na rua é gratuito para a população, os artistas não cobram ingressos. Então, onde o sentido de tal cobrança e outras que existem? As mudanças na questão de alvará para apresentações em locais públicos são bem recentes, e não são em todas as cidades brasileiras. Na entrevista com o grupo estudado, eles fornecem algumas elucidações para que tais acontecimentos ocorram, como por exemplo, o fato de que o teatro vem para construir um senso crítico no povo e muitas vezes desarticular o governo:

**Cláudia:** Qualquer sistema de transformação ele é limitado, é igual educação. O sistema de escola pública é o quê? Professor tendo baixa renda, porque ele não pode evoluir demais, ele tem que ficar sempre deprimido, sempre produzindo menos. Da mesma forma eu acho que a cultura, o teatro como tem esse mecanismo de transformar as pessoas, também não pode evoluir muito, porque você pode começar a criar problema.

**Antonio:** Vai desestruturar o que está arrumadinho? (entrevista com o grupo, p.109).

Vemos então, leis de incentivo, construídas pelo governo, que fazem com que os artistas se vendam para as empresas, pois essas só aceitam patrocinar se o projeto artístico for adequado aos seus interesses e, sem contar que o auxílio das empresas passa longe de ser um patrocínio, visto que grande parte do dinheiro investido nos projetos artísticos ou esportivos é deduzido do imposto de renda.

Os estudos de Sandra Alencar sobre o grupo **Ói Nós Aqui Traveiz**, de Porto Alegre – RS, mostram dificuldades financeiras enfrentadas pelo grupo em seus inícios:

Após uma temporada de um mês no Teatro de Câmara, a peça foi apresentada gratuitamente na periferia de Porto Alegre. Aí começaram os problemas.

Estruturado para ser um núcleo profissional de teatro, registrado como firma, o Estação Partida tinha encargos a cumprir, como o pagamento dos atores contratados para o espetáculo. Sem recursos disponíveis em caixa e sem bilheteria, ficava difícil manter o projeto. (ALENCAR, 1997, p.26)

Grupos teatrais enfrentando dificuldades financeiras não é uma questão nova e por isso mesmo já deveria ter recebido atenção das autoridades. Como um grupo se apresenta gratuitamente e ainda paga seus atores, pois isso é uma profissão, e ainda paga taxas governamentais? E quando o grupo se propõem a realizar um trabalho de teatro comunitário, fica ainda mais difícil de se manter. O grupo estudado ainda relata sobre as dificuldades que os circos enfrentam para se apresentarem na capital mineira e, são dificuldades sempre relacionadas ao pagamento de taxas governamentais:

**Luana:** Mas porque os circos não entram aqui na capital mineira?

**Gustavo:** Por causa de tributo. Pra entrar um circo na cidade, em Belo Horizonte, começa pelo terreno, precisa de ter terreno, pra ter terreno você precisa do alvará do terreno, pra ter alvará você precisa de várias 'rts' pra facilitar o alvará. Ah, um alvará de um engenheiro elétrico da sua estrutura de eletricidade, um engenheiro civil pra falar sobre sua estrutura de montagem de lona, engenheiro de segurança, um bombeiro por causa da saída de incêndio, então é uma quantidade tão grande de tributos que inviabiliza a chegada. Novamente, é a mesma coisa da Lei de Incentivo. (entrevista com o grupo, p.108).

Mas a vontade, o desejo de serem artistas e estarem onde estão, vão além de qualquer questão financeira, é o que veremos no próximo capítulo, o que acontece com o palhaço que vê seu circo em decadência, mas não poderia estar em outro lugar, ali naquela função e local, é onde ele se sente feliz. Sandra Alencar conta a decisão que o **Ói Nós Aqui Traveiz** tomou diante de dificuldades relacionadas a programas governamentais:

Quanto à organização, o grupo voltou-se para os moldes cooperativistas, retomando a idéia (sic) do coletivo, renegou o comportamento empresarial e renunciou a toda espécie de subvenção para que o teatro não fosse objeto de consumo, nem usado a serviço do Estado. (ALENCAR, 1997, p.31).

A posição adotada pelo grupo gaúcho demonstra uma profunda revolta contra a manipulação que a arte sofre quando fica dependente de subsídios governamentais. Sobre essa questão, os integrantes da **Cia Candongas** falam, na entrevista, sobre a vontade de, quando montarem um espetáculo que não teve apoio governamental, colocar explícita essa informação no cartaz, já que quando a produção artística é fruto de algum projeto do governo,



somos obrigados a imprimir o cartaz com informações sobre o “auxílio” recebido da prefeitura, do Estado ou do governo federal. Isso tudo está ligado a uma vontade imensa de gritar para o governo que mesmo sem o apoio dele, muitos grupos conseguem existir e persistirem com sua arte. Antônio Torres diz:

Até acho que na época que não tem lei de incentivo a gente tem que fazer um panfleto falando assim: a lei de incentivo á cultura não apóia esse projeto. Até acho que essa lei do consumidor, tinha que ajudar no sentido assim, quando uma empresa x diz para colocar no panfleto que ela está patrocinando, tinha que colocar assim: ela não está patrocinando, patrocínio é dinheiro direto, toma o dinheiro vai lá e faz a sua arte, mas na verdade tinha que estar assim: a logomarca dela está aqui porque ela foi isenta de pagar x reais de imposto, isso não é patrocínio. (entrevista com o grupo, p.100/101).

Vemos também na entrevista, em uma fala de Cláudia Henrrique, uma nova forma de se falar em teatro político, uma forma que se resume a uma palavra significativa: RESISTIR:

Isso, a própria resistência a esse sistema. Existir uma companhia de teatro já engajamento. Você mostrar sua arte já é um engajamento, é uma forma de resistir mesmo, porque senão você não mostraria, se você for esperar o financiamento, ou você aparecer num veículo de comunicação importante, você não existe. Então fazer teatro hoje já é um engajamento, você fazer teatro já é. Porque não é nem supérfluo, as pessoas não te colocam nem como uma ida ao parque de diversão, porque eles querem a diversão livre, sem ter que pensar, sem ter que questionar. Hoje em dia as pessoas estão querendo precisar de um divertimento rápido, que não precise que você veja, pense, questione sobre aquilo. Você fazer teatro hoje já é uma forma de resistência. (entrevista com o grupo, p.101).

Com tantos problemas financeiros enfrentados, existir, resistir e persistir é a resposta de tantos artistas às políticas governamentais de cultura. Assim como a **Cia Candongas** existe, persiste e resiste desde 1994, com um Centro Cultural à disposição da comunidade, sem auxílio governamental, muitos outros grupos realizam o mesmo papel.

Pesquisando o livro de Junia Alves e Márcia Noe (2006) percebemos características em comum do **Grupo Galpão** com a **Cia Candongas** desde os ideais de popularização do teatro por meio do teatro de rua, a adaptação dos temas utilizados à nossa realidade cultural, a desinstitucionalização da arte e a busca de novas alternativas até chegar às experiências com o circo-teatro e obter um espaço para realização de oficinas gratuitas ao público que o desejar. No caso do **Galpão**, esse espaço se chama **Galpão Cine Horto**. Então desde a conjunção de ideias até a realização das mesmas e o fato de existir e resistir mesmo que nem sempre, ou quase sempre, não se tenha apoio governamental, podemos perceber pontos em comum entre os dois grupos. De acordo com Alves (2006), assim se inicia a trajetória do **Galpão**:

Em março de 1982, George Froscher e Kurt Bildstein, do Teatro Livre de Munique, vieram a Minas Gerais para oferecer um curso intensivo sobre espetáculo de rua e montar a peça *A Alma boa de Setzuan*, de Bertold Brecht (1966). Cinco dentre os quarenta atores envolvidos no trabalho despediram-se do curso com uma missão: fundar uma companhia de teatro ao ar livre, em Belo Horizonte, para produzir encenações que fossem acessíveis ao grande público e que refletissem, com humor e crítica, os vários aspectos da política e da realidade cultural do país. (ALVES, 2006, p.33-34).

Vemos que mesmo o início do **Galpão** se parece bastante com o início da **Cia Candongas**: em uma oficina, participantes se conhecem, descobrem ideais em comum e saem rumo a uma árdua, mas prazerosa jornada para tornar a arte mais acessível ao público. E mesmo também realizando teatro de palco, Wanda Fernandes diz, em anexo no livro citado: “O teatro de rua é mais político e mais provocador, principalmente na forma, que o teatro convencional” (ALVES, 2006, p.250). Ideia essa que vai ao encontro de algumas colocações dos integrantes da **Cia Candongas** na entrevista em anexo.

O **Grupo Galpão** também teve experiências com o circo-teatro. Como vivemos em um país que foi colonizado, conseqüentemente as culturas dos países colonizadores estiveram presentes e impostas por muito tempo em nosso meio, mas no final do século XIX inicia-se uma busca por uma cultura que seja nossa, que seja brasileira. Quando o **Galpão** utiliza um clássico de Shakespeare e o atualiza à nossa realidade e mais especificamente à realidade mineira, o resultado é uma atualização de sucesso. O livro estudado traz explicações sobre características de circo-teatro em apresentações do **Galpão**:

Dentre as tradições revisitadas pelo Galpão está a do circo-teatro. Não é exatamente uma coincidência o fato de que as duas peças da companhia mais aclamadas pela crítica, *Romeu e Julieta* (BRANDÃO, 1992) e *A Rua Da Amargura* (BARROS, 1994), sejam exatamente as que oferecem, em destaque, momentos de arte mineira e motivos circenses. Por duas décadas, desde a montagem de *E A Noiva Não Quer Casar* (1982) – um esquete improvisado, com destaque para andarilhos, trapaceiros, palhaços e bufões –, a trupe mambembe vem usando perseverantemente a linguagem teatral circense. Até mesmo sua produção de tom autobiográfico *Um Trem Chamado Desejo* (ABREU, 2000) inclui uma personagem que se qualifica como um antigo palhaço de circo. (ALVES, 2006, p.20).

O grupo toma a iniciativa de perseverar com características circenses em seus espetáculos. **Romeu e Julieta** é uma atualização de um clássico de Shakespeare, utilizando o universo da cultura mineira. A **Cia Candongas** também se preocupa em atualizar os temas abordados e consultar as pessoas interessadas, como foi no caso de **As Grandes Lonas do Céu**. Alves (2006) ainda fala sobre a mistura no espetáculo **Romeu e Julieta**:

Dentre as várias manifestações heterogêneas dos processos tardios de modernização ocorridos no Brasil após a década de 30, surge em 1982, no campo da arte cênica, um grupo mineiro de teatro de rua, o Galpão, empenhado em contrastar e conjugar as técnicas circenses e a improvisação da *commedia dell'arte*, a criatividade exuberante da dramaturgia clássica e renascentista e os movimentos de vanguarda do teatro contemporâneo com a produção do imaginário cultural regional de Minas Gerais, inscrito no código performático brasileiro. (ALVES, 2006, p.85/ 86).

Além da diversidade encontrada em **Romeu e Julieta**, o grupo **Galpão** encena pela primeira vez, em 1994, o espetáculo **A Rua Da Amargura** que na verdade é uma adaptação da peça **O Mártir do Calvário**, de Eduardo Garrido, escrita para o circo.

Inevitáveis são as coincidências entre o **Galpão** e o **Candongas**. Mas o grupo carioca **Teatro de Anônimo** também possui uma intensa relação com a vida circense. O livro **Teatro de Anônimo, sentidos de uma experiência**, traz vários textos de diferentes escritores a respeito do trabalho do grupo. Dentre esses escritos encontramos o texto **Ser e fazer: um teatro para todos**, de autoria de Rosyane Trotta. A autora estava à procura de estudos sobre grupos e viu uma diferença na forma de trabalho do grupo em questão. E essa diferença confere com o modo de agir da **Cia Candongas**:

Conheci o Teatro de Anônimo em 1992. Eu estava começando minha pesquisa sobre o teatro de grupo, munida de muitas idéias (sic) – só me faltavam os grupos. No Rio de Janeiro, eles haviam praticamente desaparecido e o que definia o panorama teatral eram as companhias lideradas por diretores, com organização hierarquizada. Eu não estava interessada nesse tipo de conjunto. Procurava aquela forma de trabalho em que as pessoas experimentam antes de traçar mapas, sentam-se em círculo e discutem o teatro que querem antes de fazer um projeto. (TROTТА, 2008, p.25).

Rosyane Trotta procurava um grupo sem hierarquização no qual os componentes sentam e discutem sobre o teatro que desejam realizar, sobre o porquê de realizar aquele teatro, para quem realizar e por fim chegar ao espetáculo. Ponto esse que o **Teatro de Anônimo** e a **Cia Candongas** possuem em comum. Na entrevista, ao serem questionados como conseguem realizar um trabalho diversificado, mas com unidade, os candongueiros colocam que o necessário para manter essa unidade na diversificação do trabalho, é a discussão sobre os motivos de encenar determinado texto e realizar sua atualização. Antônio Torres discorre sobre essa questão:

Eu acho que tem uma pergunta essencial que é “o porquê que eu vou falar disso”. Então o debate é muito intenso porque, a gente vai trabalhar com Shakespeare, porque a gente vai trabalhar com a máscara. A gente debate

muito isso, a gente não fala vamos fazer porque a onda é fazer isso. Quando a gente decide alguma coisa tem que ficar bem claro o porquê a gente tá fazendo aquilo. Porque se chegar num ponto em que a gente concorda que não é importante a gente falar isso, a gente não faz. O teatro parte muito do porquê, porque eu quero falar isso, o que eu vou falar, vou falar o quê?. A gente fica muito tempo nisso. (entrevista com o grupo, p.95).

No mesmo livro sobre o grupo **Teatro de Anônimo**, encontramos o texto **Tomara que não chova: permanências e transformações na teatralidade circense**, de autoria de Erminia Silva, no qual ela comenta que durante as pesquisas que realizou sobre a vida circense sempre achou informações sobre espetáculos circenses nos jornais, mas quase nunca uma crítica sobre um espetáculo do gênero. Silva comenta ainda que começou a localizar análises jornalísticas sobre espetáculos circenses, apenas a partir do ano de 1905. E ainda explica que a ausência sobre o estudo circense se expande às bibliografias que estudam as diferentes expressões artísticas, e comenta sobre a dificuldade do circo ser visto como arte e do circo-teatro ser compreendido como teatro. **Tomara que Não Chova** é uma experiência de espetáculo circense do **Teatro de Anônimo** e a autora explica sobre o significado do título dado a esse espetáculo:

Antes de avançarmos nessa discussão, é preciso nos determos um pouco sobre o que são os circos “tomara que não chova”, também chamados de “panos-de-roda” e “pinico sem tampa”. Após o que, cabe descrever e analisar como foi realizado o espetáculo do Teatro de Anônimo.

Havia e há um senso comum de que o formato de circo com tais denominações é uma opção econômica, ou seja, de famílias e grupos de artistas que não têm condições de ter um circo “completo”. Sua estrutura arquitetônica é semelhante à de um circo de lona itinerante, com paus de roda (ou mastaréus) fazendo o círculo, arquibancadas (o normal é que só as tenhamos em circos pequenos), um mastro central. Entretanto, a principal diferença é que não há cobertura. Alguns utilizam um tecido que cobre somente a roda de paus para que impeça que o público assista sem pagar; mas há também quem não cobra e “passe o chapéu” no final do espetáculo.(SILVA,2008, p.180).

O **Teatro de Anônimo** representou um espetáculo circense, com habilidades físicas e com o mais poético que foi o nome do espetáculo: **Tomara que Não Chova**. Essa é a realidade de vários circos pequenos que não possuem estrutura financeira e contam com a sorte para não chover e manter o espetáculo. Realidade tratada também em **As Grandes Lonas do Céu**, que mostra um circo com a lona furada, e com artistas torcendo para que a chuva não impeça suas apresentações.

Paulo Merísio em um artigo intitulado **O espaço do circo-teatro e o espaço da rua: entrevistas com o Teatro de Anônimo**, que se encontra no livro **Teatro de rua: Olhares e**

**perspectivas**, organizado por Narciso Telles e Ana Carneiro (2005), explica as características circenses do espetáculo **Tomara Que Não Chova**:

O mais recente trabalho do grupo *Tomara Que Não Chova* (2001) reitera esta tendência de incorporações do circo em sua linguagem, pois trata-se de um espetáculo que tem por base a estrutura das apresentações de circo-teatro: uma primeira parte composta por números de variedades e uma segunda, onde pode-se assistir uma típica comédia circense. (MERISIO, 2005, p.78).

Os pontos em comum entre a **Cia Candongas**, o grupo **Galpão** e o **Teatro de Anônimo** são bem específicos, giram em torno da arte de rua, experiências com espetáculos circenses e do ideal de formação de um grupo. Hoje, existir e resistir enquanto grupo de teatro, não é fácil, mas que possamos ver cada vez mais grupos que resistam e nos deleitem com sua arte.

## CAPÍTULO 2 - VIDA DEBAIXO DE LONA MORTA

Para a análise do nosso objeto de estudo, vale ressaltar que a história do autor influencia em sua escrita, pois Fernando Limoeiro é nascido e criado no agreste de Pernambuco, esteve em contato com a cultura tão peculiar nordestina, o mamulengo, o cordel e também os pequenos circos que por lá passavam, sem o básico de estrutura física para abrigar seus espectadores. As entrelinhas de seu texto trazem a realidade não apenas desses pequenos circos, mas também do povo nordestino que assiste mágicos tirarem de sua cartola apenas “calango e rapadura”. O autor ainda teve, também, uma intensa vivência com circo e rádio, mas não televisão, o que influencia diretamente em sua obra na questão que trata especificamente de algumas consequências negativas que o mundo televisivo trouxe para o mundo circense. Assim notamos em uma fala de Fernando Limoeiro durante a entrevista:

Então começando, eu sou do agreste setentrional de Pernambuco de uma cidade chamada João Alfredo e, fui criado em Limoeiro, então quer dizer, a minha história toda de vida é em Limoeiro. Então eu sou da geração do circo e do rádio, eu não sou da geração da televisão. (entrevista com o autor, p.118).

A dramaturgia do texto **As Grandes Lonas do Céu** nos traz o universo da época em que chegam os aparelhos de televisão às praças brasileiras e como esse processo interfere na decadência do circo. No decorrer da análise, veremos de que maneira o autor trata de um momento que foi tão delicado e precário para os artistas circenses.

Já de início podemos refletir no título da peça: **As Grandes Lonas do Céu**, que nos remete às dificuldades enfrentadas principalmente pelos pequenos circos, com pouco dinheiro para investirem em equipamentos e lona, tendo que enfrentar não somente a chegada da televisão em meados do séc. XX, mas também as grandes companhias circenses que possuíam maiores condições para obtenção de grandes estruturas para a realização de seus espetáculos.

O texto estudado possui um enredo protagonizado por uma família circense, composta por Pirulito (palhaço e dono do circo); seu irmão e também palhaço Rapadura; Peroba (rumbeira sensual e batalhadora); Manassés Hakaian (tio mágico) e Simão (mamulengo, réplica de Pirulito, na verdade sua consciência). A trama também traz Shaiana Prixele (filha do Cabo Sessenta, sonha em ser atriz) e Cabo Sessenta (autoritário pai de Prixele e Cabo/autoridade policial da cidade).

Além desse núcleo familiar, a inclusão do drama por eles representado em seu espetáculo, intitulado **Roseiral de Luz**, introduz uma nova trama, na qual surgem outros

personagens: Nossa Senhora do Roseiral; anjos 1 e 2 (auxiliares de Nossa Senhora); Belzebino e Satanaldo (diabos jovens filhos de Lucifela) e por fim Lucifela (mãe do Cão e cachaceira). A inserção desta história representada pelos artistas, faz com que o texto **As Grandes Lonas do Céu** reproduza acontecimentos do circo-teatro<sup>6</sup>.

O texto narra a história do palhaço Pirulito que herdou o circo de seu pai e, junto com Rapadura, o mágico Manassés e a estrela do circo, Peroba, sofre com as condições precárias do espaço e a ausência de público. Apesar de Pirulito nutrir esperanças quanto à situação do circo, nem todos pensam da mesma maneira. Assim o palhaço herdeiro se decepciona ao ver Peroba, mais que uma artista do circo, um membro da família circense, desistindo da vida circense e desejando ir tentar a vida em São Paulo na televisão. Em um momento de raiva, o palhaço quebra a televisão da praça da cidade. Logo percebe que perdeu seu nariz e, sem sucesso tenta procurá-lo.

A família circense se prepara para a apresentação de um espetáculo: o drama **Roseiral de Luz** quando o Cabo, autoridade da cidade, aparece no circo fazendo ameaças. Nesse momento, é revelado que a esposa do Cabo fugiu com o circo e o deixou com uma filha, a menina Prixele. O militar deixa claro que não quer a filha no mundo circense. Prixele aparece no circo fazendo perguntas sobre sua mãe. Rapadura revela a vontade de ir embora com Peroba e alerta o tio Manassés que a polícia irá procurá-los por causa da televisão quebrada. Pirulito é torturado pelo Cabo para confessar que quebrou o aparelho televisivo da cidade. O palhaço tem as duas pernas quebradas, mas o tio mágico o cura e eles voltam para o circo, ambiente no qual acontece o ensaio de Prixele para o papel de Nossa Senhora, no drama **Roseiral de Luz**. Peroba volta, pois perdeu o ônibus e manda a filha do Cabo para casa.

Em casa, o Cabo mostra para sua filha uma carta da mãe da menina. Datada de três anos anteriores à ação atual, a carta revela a morte da mãe de Prixele. Após ser ameaçada de morte pelo pai, a menina volta para o circo e vai apresentar o drama junto com os artistas circenses. Ao fim da encenação, o Cabo entra no circo e aponta um revólver para a filha. Vestida de Nossa Senhora, Prixele não hesita diante da ameaça, mas Pirulito toma a frente e leva o tiro pela menina. No momento de sua morte, o palhaço canta para Prixele a canção que a mãe da garota cantava para ela quando criança. É revelado, então, que na verdade Pirulito é pai de Prixele, e esta última, por sua vez, lhe entrega o nariz, o qual achou na praça em frente à televisão.

---

<sup>6</sup>Esse conceito será visto mais a frente na análise do texto.

É importante dizer que como o autor caracteriza o texto como um melodrama circense, informação reforçada por Limoeiro ao afirmar que o texto é uma “releitura do melodrama e uma homenagem ao circo-teatro, porém com uma visão social e política mais aguçada, e não apenas objetivando a catarse estética” <sup>7</sup>, durante a análise do texto veremos algumas características melodramáticas. Mas uma investigação sobre o melodrama não é o objetivo principal nessa análise.

---

<sup>7</sup>Em anexo no presente trabalho encontra-se um e-mail enviado pelo autor , em 10 de maio de 2013, esclarecendo dúvidas quanto às características melodramáticas do texto.



## 2.1 – ANÁLISE DO TEXTO

O texto inicia com o espalhafatoso mágico Manassés apresentando o primeiro número da noite: **A paixão (Borrada) de Julieta Covas**:

**Manassés:** Distíntero e respeitável público desta maravilhosera cidade de Brogotó, meu cordial boa noite! É com máximo prazer que nesta noite engalanádera apresentaremos o maior espetáculo da Terra! O Gran Circo Mandacaru Sonhador. A partir de agora, Brogotó jamais esquecerá de: Pirulito, o rei da gargalhada, e suas incríveis presepadas! Peroba, o requebrado mais alucinante do Brasil, a que faz remelecho nos corações. Rapadura, o que faz rir até defunto. E finalmente esse que vos fálara: Manassés Hakaian, o senhor dos mistérios da magia, que encantou príncipes, reis e pais de santo. E vamos ao primeiro número dessa noite. Com vocês Peroba, Pirulito e Rapadura, o trio gargalhada, no sensacional número cômico – A Paixão (Borrada) de Julieta Covas. (LIMOEIRO, 2008, p.2).

Essa personagem, durante todo o texto, terá essa maneira de falar com palavras como ‘destíntero’ e ‘maravilhosera’, o que nos remete a uma linguagem popular e a um latim macarrônico. O modo de falar macarrônico é um modo particular de se fazer entender sem falar corretamente a língua na qual se está exprimindo e, era uma técnica muito usada pelos cômicos dell’arte que percorriam cidades e países com língua e dialetos diversos. Ainda no teatro, segundo Tinhorão (2000), tornou-se uma linguagem que busca um efeito burlesco, extravagante, cômico, muitas vezes falado ou escrito de forma errada e imprópria, com uma mistura de palavras vulgares, dialetais ou flexionadas à maneira do latim. No Brasil, a linguagem macarrônica teve uma versão, segundo Tinhorão, na imprensa carnavalesca de 1880.

No decorrer da análise textual verificaremos vários elementos da cultura popular, palavras de baixo calão e comicidade com vocabulário se referindo às partes baixas do corpo/ ao baixo corporal. Para nos auxiliar no entendimento de como se dá essa cultura popular recorreremos aos estudos de Mikhail Bakhtin (1993). Bakhtin mostra que na etapa primitiva, quando não havia organização do Estado e das classes sociais, os aspectos sérios e cômicos da divindade eram igualmente oficiais. Com o estabelecimento do Estado e do regime de classes, as formas cômicas passaram a constituir um caráter não-oficial. O autor exemplifica esse fato com os carnavais da Idade Média, uma festa em que, segundo o autor, parecia que o povo havia construído um segundo mundo paralelo ao mundo oficial. E é nesse mundo paralelo de carnavalização e liberdade que surge uma linguagem específica, pois, as festas oficiais exibiam distinções hierárquicas promovendo a desigualdade e com o objetivo de

fortalecimento do regime em vigor, enquanto que os carnavais eliminavam provisoriamente essa hierarquia.

Em conseqüência (sic), essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e afetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica... (BAKHTIN, 1993, p.9)

Toda essa cultura carnavalesca possui o que Bakhtin chama de riso ambivalente, ou seja, um riso que é alegre e festivo e ao mesmo tempo, burlador e sarcástico. Segundo o autor, o riso festivo popular se diferencia do riso puramente satírico da época moderna, justamente pelo fato de ser ambivalente e conter uma opinião sobre um mundo que inclui também os que riem. Um riso que nos remete ao nosso objeto de estudo, perceberemos, por exemplo, diversas vezes o palhaço rindo de si mesmo e rindo nas horas ruins. Com essa ironia do mundo paralelo carnavalesco que se opõe a toda ideia de acabamento e perfeição verificamos o destronamento do perfeito. No texto encontramos diversas falas e canções com essa linguagem popular; cultura popular; carnavalização; linguagem grotesca com palavras de baixo calão ou jogos de duplo sentido com o baixo corporal e destronamento. Essa linguagem geralmente estará muito presente nos jogos cômicos dos palhaços e números circenses.

Tomemos como exemplo a apresentação do número inicial do espetáculo: **A Paixão (Borrada) de Julieta Covas**, o que aponta um traço característico do mundo circense, onde há vários números ensaiados pelos palhaços. Na cena em questão os palhaços fazem do tempo de apresentação um embróglio cômico:

**Rapadura:** Quem vê pensa que é home. Ô Pirulito! Dê logo o seu que eu já dei o meu.

**Pirulito:** Dá o meu?! Você é besta?

**Rapadura:** Eu to falando do teu cumprimento.

**Pirulito:** Ai que olívia. Descansando é vinte e dois.

**Rapadura:** E trabalhando?

**Pirulito:** Quarenta e oito. (Mostra o sapato)

**Rapadura:** Não é esse, não, rapaiz. É o seu boa noite pra pratéia. (LIMOEIRO, 2008, p.2)

Aqui vemos a comicidade característica no universo dos palhaços que se demoram e se atrapalham para realizarem simples tarefas, como o é no caso, cumprimentar o público. Essa brincadeira traz um forte jogo com a linguagem de duplo sentido (“descansando é vinte e dois/trabalhando é quarenta e oito”). O embróglio cômico se dá com as possibilidades de duplo sentido do verbo “dar”. Enquanto Rapadura fala sobre dar o cumprimento ao público, Pirulito pensa em outro ‘dar’. E ainda há o jogo com a palavra ‘cumprimento’ que traz o duplo sentido interpretado por Pirulito: o palhaço não pensa no cumprimentar o público, mas sim no comprimento de seu membro sexual. É um jogo de duplo sentido com o baixo corporal. Seguindo o número, Pirulito cantarola alguns versos:

**Pirulito:** Chegue, pulei, trepei

Eu vim pra brincá e greiá com voceis.

Cheguei, pulei, trepei

Vou logo avisando, ninguém me engana

Dou nó na tristeza com a minha banana. (Fim da música)

(Verso) As mulheres me incriminam

Pru que sou muito pidão

Eu peço porque careço

E elas porque me dão?

Diga lá Rapadura! (LIMOEIRO, 2008, p.2-3)

Analisando a letra cantada e os versos recitados pelo palhaço, notamos a linguagem grotesca de duplo sentido, característica do teatro popular.

Outra canção na qual a linguagem grotesca pode ser observada, se encontra na cena em que Simão (o mamulengo) pede ao palhaço para que no dia seguinte os dois representem o número que estão acostumados a apresentarem. Pirulito aceita ensaiar, mas, alerta que não promete nada em relação a isso, pois está preparado para no dia seguinte, apresentar um novo drama: o **Roseiral de Luz**. Destacamos uma parte do ensaio do número dos dois:

**Pirulito:** Afunhenhe, Simão!

**Simão:** (cantando)

Eu sou pequeno

Que nasci na sexta-feira

Quando foram me dar banho

Dei um tapa na parteira

Ela de raiva ficou roxa e amarela

Apontei minha biloca

E mijeí na cara dela.

**Pirulito:** Simão, tu é danado hein?

**Simão:** Danado eu não sou, não. Danada é tua mãe, dona Emengarda. Que te pariu e não cobrou nada.

**Pirulito:** Ô Simão.

**Simão:** Diga lá, Pirulito.

**Pirulito:** Quem nasce em Pernambuco é o quê?

**Simão:** Cabeça chata e falador.

**Pirulito:** E na Paraíba.

**Simão:** Paraibesta.

**Pirulito:** E no Pará.

**Simão:** Paralítico.

**Pirulito:** E no Rio.

**Simão:** É peixe.

(LIMOEIRO, 2008, p. 8-9)

Mais uma vez verificamos características de teatro popular com a linguagem grotesca utilizada pelo boneco Simão (“apontei minha biloca e mijeí na cara dela”) e com a própria utilização do mamulengo. Aqui é importante lembrar também sobre o jogo cênico, rico em improvisos e comicidade, que sempre é realizado dessa maneira entre os palhaços e entre palhaços e mamulengos. Podemos, por exemplo, verificar um mecanismo de comicidade utilizado na cena em que Rapadura entrega um bilhete à Pirulito. O bilhete é de Julieta Covas, pedindo para que o palhaço a encontre à meia noite no portão do cemitério. Toda essa ação faz parte do número inicial do espetáculo. O palhaço treme todo e a seguir há duas falas de Pirulito que apresentam repetições na maneira de falar, a primeira fala é dirigida ainda para Rapadura e a segunda à Julieta, já no encontro romântico no cemitério:

**Pirulito:** Coragem não me falta. Eu sou tão macho, mas tão macho, que nem sou. (grifo nosso).

**Pirulito:** Assim você me safóca, meu xodó de necrotério. Meu coração por tigela. Meus delírios por ti são. Tô tão axaponado, mas tão axaponado....que nem tô. (grifo nosso) (LIMOEIRO, 2008, p.3-4)

Do ponto de vista textual/dramatúrgico, as falas grifadas por nós, apresentam como já dissemos uma maneira repetida de falar que, segundo Bérqson (1987) é um mecanismo de comicidade. E de fato, quando um personagem tem um bordão, uma maneira específica de falar, cria-se no público uma expectativa de ver o personagem repetir tal fala para rir da mesma. Outro fator que traz comicidade para essa cena é o fato do personagem trilhar sua fala de uma afirmação de que é corajoso/de que está apaixonado, para uma negação. Essa característica de passar da afirmação para a negação será exposta no próximo item do presente capítulo, quando analisaremos essas mesmas falas do ponto de vista da encenação.

A própria comicidade traz possibilidades de sátiras e, portanto, de críticas políticas. Unindo palhaços e mamulengos para realizar jogos cômicos com a linguagem popular, já explicada no início do capítulo, observaremos fortes críticas político-sociais sem perder a teatralidade.

Na terceira cena do espetáculo: o palhaço lê um trecho de um livro em voz alta e, de repente entra um personagem chamado Cabo Sessenta. Com a entrada do Cabo, o boneco se esconde no baú e inicia-se então, uma brincadeira na qual apenas o palhaço vê o boneco. Este último interfere na cena deixando sempre o palhaço em maus lençóis diante do Cabo. A interferência do boneco é feita através do baú, toda vez que ele fala, ele sai do baú, voltando logo em seguida a se esconder, para que o Cabo não o veja.

**Cabo Sessenta:** Perdesse o sono palhaço? Ou endoidou de vez prá ficar falando sozinho?

**Simão:** (aparecendo interferindo na cena e sumindo a seguir) Esse é o Cabo Sessenta, quem mexe com ele se senta, mas não se alevanta. (Some) (Apenas o palhaço vê o boneco).

**Pirulito:** Que surpresa, seu Cabo. O espetáculo de hoje já acabou. Mas eu poso lhe vender....que vender o quê. Eu posso lhe arrumar o ingresso para amanhã. E vai ter novidade. Acabei de escrever uma comédia arretada em homenagem ao povo de Brogotó. Uma história em preto e branco. Intitulada: “Corsim, Cornão”

**Cabo:** Não me venha com esculhambação ou safadeza. Respeita a família brogotense pra evitar eu lhe dar uma brogotada no pé do ouvido! **Deixa eu ler,pra ver se presta e se pode apresentar.** (grifo nosso) (LIMOEIRO, 2008, P.9)

A entrada desse personagem agressivo, Cabo Sessenta, vem nos lembrar que o circo não está por si só na cidade. Antes da entrada de tal personagem, são apresentados apenas os dramas internos da família circense, mas, agora lidamos com os dramas vividos pelo circo em relação à autoridade da cidade: o Cabo representando a autoridade policial e, também em um

sentido mais amplo representando a hegemonia do Sistema político/social, que manipula a cultura e as regras sociais/a moral/, os bons costumes que devem ser seguidos. O Cabo possui o poder policial, o palhaço possui o poder da vida pessoal/ o amor/ a arte. Percebemos como o autor utiliza a figura do Cabo para aludir a uma questão de abuso de autoridade, de censura, que se torna presente em qualquer época e que podemos remeter a algo vivido no Brasil durante o Regime Militar. Assim, notamos na última fala do Cabo por nós grifada: **Deixa eu ler, pra ver se presta e se pode apresentar**, que remete às questões de censura aos textos teatrais nesse período. O Cabo representa a autoridade, e a relação entre Cabo e circo, nos remete às relações conflituosas entre povo e Estado. Ao longo da peça, a presença desse personagem militar e o relacionamento deste com os outros personagens implicam em diversas situações político-sociais.

Assim, vemos uma lamentável situação, muitas vezes vivida quando os artistas se encontram diante de autoridades: o palhaço doa um ingresso para o Cabo assistir o espetáculo do dia seguinte, mesmo com todos os problemas financeiros enfrentados pelo circo. Porém o palhaço não o faz sem antes brincar com o Cabo, inventando o nome de uma comédia (“Corsim, Cornão”) que alude para a realidade de um drama pessoal do Cabo: a traição de sua mulher. O que torna ainda mais irônica e cômica a brincadeira feita pelo palhaço, é o fato de que a mulher do Cabo o traiu com o próprio Pirulito. É possível constatar, aí, uma inversão de poderes: enquanto o Cabo possui o poder oficial sobre o circo, o mundo da arte circense influenciou e obteve poder sobre a esposa do Cabo e, mais tarde, sobre sua filha.

O Cabo, então, lê a peça:

**Cabo:** Eu-sou-cor....no. A peça já começa assim? Quem é corno?  
(ameaçador)

**Pirulito:** Eu, cabo. Eu sou corno, ta escrito. Leia novamente.

**Cabo:** Eu-sou-cor-no. Eu sou corno?!

**Pirulito:** Não eu sou eu e você é você!

**Cabo:** Então risque e escreva: Você –é-cor-no.

**Pirulito:** Com prazer. (Escreve). Pronto. Você é corno.

**Cabo:** Eu?!

**Pirulito:** Não. Você. Eu sou você. Entendeu?

**Cabo:** Basta de tapição. E quer saber? Essa peça ta proibidê-a-dá, pronto. (Rasga). (LIMOEIRO, 2008, p.9)

A brincadeira de Pirulito prossegue, fazendo com que o Cabo se confunda ao ler a peça que supostamente seria apresentada no dia seguinte. Para tanto, o palhaço utiliza o jogo do “eu e você” bem como a figura do adjetivo “corno” continuando a aludir ao fato do Cabo ter sido traído. Nesse momento, se pensarmos em Cabo e palhaço como Estado e povo, respectivamente, veremos nessa relação que por um instante o povo obtém poder sobre o Estado, pois Pirulito brinca com o Cabo utilizando um suposto texto a ser apresentado. Tanta confusão não poderia acabar de outra maneira, a não ser com a proibição de tal texto pelo Cabo. O diálogo prossegue:

**Pirulito:** Parece até que eu tava adivinhando. Ainda bem que eu já escrevi outra, seu Cabo. É um melodrama religioso, com santa e tudo, intitulado: “Roseiral de luz”. Garanto que o senhor vai gostar.

**Cabo:** Se é de santo eu deixo. Mas por mim, vocês iam embora de Brogotó é hoje mêrmo. Quando chega o cilco na cidade, começa a esculhambação e acaba o meu sossego. (LIMOEIRO, 2008, p.9)

Pirulito já havia preparado o **Roseiral de Luz** como espetáculo para o dia seguinte. Sendo assim, a peça anterior do **Corsim Cornão** foi mesmo apenas para brincar com o Cabo, o que acaba por representar o artista enfrentando o poder oficial. E esse enfrentamento se dá através do destronamento da personagem do Cabo, visto que tal personagem não só é engabelada pelo palhaço, como fala tão errado quanto os outros personagens, mesmo sendo uma autoridade, figura que normalmente imaginamos como uma pessoa letrada. É importante ressaltar que mesmo ocorrendo seu destronamento, o militar não deixa de ser uma autoridade e não deixa de valer-se de sua posição oficial. Com ironia então, o palhaço revela ao Cabo que escreveu outra peça, mas dessa vez, com tema religioso e, portanto aceita pelo Cabo. Ainda podemos notar que a ironia a todo o momento utilizada por Pirulito faz parte do universo da carnavalização que envolve o contexto da peça.

Notamos então, ao fim da fala do Cabo o preconceito deste com a arte circense, ligando a mesma com ‘esculhambação’. Esse pensamento esteve por muito tempo enraizado na sociedade, quando os circos chegavam às cidades, pois com esse evento a cidade passa a ter uma grande movimentação. Regina Horta Duarte fala sobre esse efervescente movimento que os circos traziam às cidades:

Dionísio, o ambíguo, o estrangeiro, é aquele que traz a vivência do conflito e do fascinante domínio da diferença, transfigurando a existência cotidiana, dissolvendo as certezas aparentemente adquiridas e apagando os limites ilusoriamente fixados.

Evocamos aqui tais imagens e a figura desse deus ao iniciarmos o presente trabalho. Dedicando-nos ao estudo dos espetáculos de circo e de teatro ambulante, que tiveram como palco a província de Minas Gerais no séc. XIX, acompanhou-nos a idéia (sic) da vinda desses artistas mambembes como uma invasão dionisíaca. Chegavam como deuses pagãos, fascinantes e temíveis. Transformavam o cotidiano das cidades, instaurando linhas de fuga, detonando desejos, fragmentando identidades e oferecendo caminhos e possibilidades imprevisíveis e perigosas. (DUARTE, 1995, p.27)

Duarte compara a chegada dos circenses às cidades com a carnavalização dionisíaca. Dionísio – deus estrangeiro da mitologia grega<sup>8</sup> – representava o que vem de fora, causando estranhamento por ser diferente, fascinante e, ao mesmo tempo, assustador. E é justamente assim que as companhias circenses eram vistas pelos moradores das pequenas cidades: pessoas desconhecidas que instauravam uma grande movimentação na cidade e traziam fascínio pelas suas apresentações e habilidades artísticas e concomitantemente provocavam receios justamente por serem desconhecidas e, por causarem uma nova rotina na cidade. Assim, vemos tudo isso representado quando o Cabo trata os circenses como baderneiros trazendo desorganização à cidade.

Observando uma cena entre Pirulito e o Cabo, notamos problemas atuais vividos pelos artistas em geral. O Cabo diz que pela vontade dele o circo iria embora naquele dia mesmo, e então Pirulito lembra o militar de que o circo tem alvará para mais 15 dias. Aqui encontramos uma dificuldade enfrentada não só pelo circo bem como, pelos artistas de rua em geral: lograr o alvará para suas apresentações. Em alguns casos, as taxas para apresentações em locais públicos, tem sido anuladas. No Rio de Janeiro, a Lei 5429/2012 possibilita as atividades artísticas em locais públicos, em determinado horário, sem a necessidade do aval do Poder Público.<sup>9</sup> Outros lugares, como Porto Alegre, também já conquistaram progressos em relação á apresentações artísticas em locais públicos. Mas ainda existem cobranças, como por exemplo, o problema enfrentado pelos circos para se apresentarem na capital mineira, problema esse que foi citado na entrevista ao grupo.

**Cabo:** Quinze dias que eu não vou dormir, vai ser aquele “trumento”. Mas tem uma coisa: se nesse prazo, sumir galinha, roupa do varal, bode do quintal eu já sei logo onde encontrar.

<sup>8</sup> É difícil encontrar definições acerca da origem desse deus, mas talvez tomando os estudos de Vernant (1991) consigamos a explicação para esse fato: o autor mostra que Dionísio é um deus que aparece em diferentes lugares e em diferentes épocas, não tendo uma raiz específica. Provavelmente foi levado para a Grécia por povos invasores.

<sup>9</sup> Informações retiradas no site: <http://www.virusplanetario.net/1-ano-da-lei-da-arte-pública-e-as-contradicoes-da-resolucao-013>.



**Simão:** Eu também sei, a casa do Cabo é aqui pertinho. Mas o senhor devolve num é?

**Pirulito:** Cala a boca peste!

**Cabo:** Ta me mandando calar a boca xendengue? Genefrois? Fiofosoiro? Ta vendo isso aqui? (Mostra o cacete). Disso aqui só perde as que sobe, quando abaixa é no teu lombo.

**Pirulito:** (Dissimulado) Pra que essa brabesa toda, seu Cabo? Eu nunca lhe fiz nada.

**Cabo:** Mas vai fazer. Basta ser de cilco pra me arretar. Com palhaço e cigano eu nunca me engano.

**Simão:** (Surgindo) E o chifre na testa lhe deu desengano.

**Pirulito:** Some daqui! (Ao boneco)

**Cabo:** Como é que é?

**Pirulito:** Que fome que dá aqui. (Aponta a barriga)

**Cabo:** Mas eu vim aqui hoje, só pra lhe dar um aviso.

**Pirulito:** Avise logo e fique “tronquilo”.

**Cabo:** Tranquilidade com ladrão por perto não existe.

**Simão:** E se tiver fardado danou-se!

**Pirulito:** Vai te lascar! (o boneco some)

**Cabo:** Falou besteira de novo?

**Pirulito:** Tô só aguardando seu aviso. “OTORIDADE FALÔ, PAIAÇO ESCUITÔ”. (LIMOEIRO, 2008, p. 10)

O mamulengo diz a verdade ao Cabo, verdade essa que não pode ser dita pelo próprio palhaço. As falas do Cabo continuam trazendo á tona a visão dos moradores em relação aos circenses. Além de dizer que a presença do circo na cidade é um tormento, ainda faz ameaças baseado em ações que não ocorreram, apontando os circenses como ladrões. No diálogo entre o palhaço e o militar, vemos a brincadeira do mamulengo com o Cabo. É assim que Simão devolve a acusação de roubo para o Cabo, sugerindo que se o militar quiser encontrar coisas furtadas o encontrará em sua própria casa. Pirulito tenta fazer com que o boneco se cale e acaba em situações embaraçosas diante do militar que sempre fica agressivo. Porém como bom palhaço que é, Pirulito sempre se sai bem dessas situações causadas pelas interferências de Simão.

Fator social e histórico importante colocado no texto trata-se da decadência do circo. O autor utiliza-se de dois mamulengos, elemento tradicional da cultura nordestina à que o

autor está tão habituado, pois, faz parte do universo de sua cidade natal João Alfredo-PE, e também, da cidade onde foi criado desde a infância: Limoeiro-PE. E é com esse elemento da cultura popular que começamos a verificar no texto a colocação da questão da decadência do circo:

**Boneco 1-** Bate palma, Odete!

**Boneco 2-** Eu não! To com vergonha. Só tem nós dois!

**Boneco 1 –** É.... Esse circo é diferente.

**Boneco 2 –** Diferente?

**Boneco 1-** Muita cadeira pra pouca gente.

**Boneco 2-** Acho melhor a gente largar esse circo mixuruca e ir assistir a televisão da praça. (LIMOEIRO, 2008, p. 4)

A utilização do mamulengo nesse momento elucida a problemática do fato de um elemento que apesar de ser popular, negativiza a situação do circo. Isso, porque principalmente o público popular era atingido pelo mundo circense, e é justamente esse público que agora evade para a televisão nas praças públicas. O público que antes aplaudia os números circenses é o mesmo que agora se refere ao circo como ‘mixuruca’.

Toda a questão sobre a decadência circense traz em si os sonhos dos artistas. Após o término do número inicial, encontra-se em cena, desanimado e cabisbaixo, o palhaço Rapadura, em uma fala desesperançosa:

**Rapadura:** Ah, se pai visse a miséria que esse circo virou. Ele morria de tristeza. Tamos lascado, Pirulito. Você viu os gato pingado? Isso porque não choveu! Fazer circo no sertão é dilema que não finda: se chover a gente se lasca, se não chover, se lasca mais ainda.

**Pirulito:** Cabra frouxo.

**Rapadura:** A praça tá uma miséria.

**Pirulito:** Nem parece que é meu irmão.

(LIMOEIRO, 2008, p.4)

O palhaço Rapadura está sem esperança, porém seu irmão Pirulito com firmeza o repreende. Apesar de tantos problemas enfrentados, Pirulito continua sonhando com o circo e não quer deixá-lo, mesmo em função da situação vivida. E levando em consideração o nome

do palhaço herdeiro do circo, o ligamos a algo doce: pirulito. O que condiz com sua personalidade: uma doçura que é ao mesmo tempo firme, dura como o pirulito. Dura e firme para enfrentar as adversidades vividas, mas, sem perder a postura sonhadora de ver o circo sobreviver a todos os acontecimentos da época. Vejamos uma fala de Pirulito:

**Pirulito:** Cabra frouxo! Esse já comeu até urubu na cabidela. Bela herança que o senhor me deixou, pai. Apurado de hoje – 20 paus....é brincadeira, viu... 20 cruzeiro para repartir com 10 artistas desse **império de sonho e lona** (grifo nosso). Como é que eu vou dividir essa mixaria com todo mundo? Me diz, pai. (LIMOEIRO, 2008, p.5)

Apesar de se lamentar pela parca bilheteria, Pirulito não deixa de mostrar que é necessário enfrentar o problema de frente e não desistir do circo, quando fala que o irmão é frouxo, pois, já enfrentou tantas adversidades, tanta precariedade e agora pensa em desistir. E mesmo que toda essa árdua luta do palhaço seja por um sonho que mais parece utopia, ou seja, por um império que parece ruir inevitavelmente a cada dia, ele continua lutando. Continua porque ali, debaixo daquela lona, é onde ele se sente infinitamente feliz, esse é o lugar dele, seu **império de sonho e lona**, o lugar onde deseja estar e onde sua vida faz sentido.

Mas nem todos querem continuar lutando por um ideal que parece ter causa perdida. O palhaço sonhador, então, é surpreendido quando Peroba anuncia que vai deixar o circo para tentar a vida em São Paulo; e justamente na televisão, que é um dos principais motivos (senão o principal) pela decadência do circo, pois eis que a nova tecnologia começa a roubar os espectadores do mundo circense e aí vem a época em que circo e até mesmo a missa não podem interferir no horário da novela. Embora reconheçamos todos os benefícios que a televisão e outras tecnologias trouxeram para a sociedade em geral, é importante ressaltar que o texto analisado trata especificamente de uma consequência negativa para o meio circense, com a chegada da televisão.

Peroba anuncia o desejo de deixar o circo e dialoga com Pirulito:

**Peroba:** (Ainda com a fantasia da morta). Com todo mundo, não. (Tira a máscara da caveira) Que amanhã eu vou-me embora e eu quero o meu. Tu fica aí contando pabulage de artista e o dinheiro que entra é essa esmola. Pra mim chega! Entra ano e sai ano e tu com essa ladainha: “Ano que vem eu compro uma lona nova. Quando a chuva passar, o dinheiro vai entrar”. E nessa bicaria, nessa enrolação, faz de ano que nós espera melhora e vemo o cilco afundano. Nem um ‘califom’ novo eu tenho, já dei tanto nó que eu to vendo a hora de meus peito pular pra fora na hora do remelexo. Eu vou me embora, visse?

**Pirulito:** E tu vai trabalhar onde? Posso saber qual é o puteiro?

**Peroba:** Despeitado, eu vou pra Sum Pólo trabaiá na televisão. Chacrete. Rebolar é comigo mêrmo.

**Pirulito:** E comigo também. Rebolo pra pagar a luz, rebolo pra pagar o terreno pra prefeitura..... É tanta taxa, que eu fiquei taxativo. Sou o “próprio otário” do circo.

**Peroba:** Mas teu rebolado não dá em nada, nem bunda tu tem! Faz três meses que eu não recebo um tostão. Quem é que aguenta isso, Pirulito?

**Pirulito:** Mas tá de barriga cheia. Se eu pagasse a todomundo, a gente ia comer o quê, as pombas do mágico? (Ri)(LIMOEIRO, 2008, p.5)

Peroba faz reclamações justas, sobre a falta de dinheiro até mesmo para comprar roupas novas, problema este que pode deixá-la até mesmo sem roupa durante uma apresentação<sup>10</sup>. Limoeiro consegue trazer à cena, dessa forma, toda uma problemática que envolve desilusão com o ofício circense devido à falta de retorno financeiro e em consequência de tantos problemas a inevitável crise existencial que os atores sofrem.

Essa situação nos remete a uma fala de Pirulito no número inicial do espetáculo: quando o palhaço é questionado se ele é mesmo o homem mais corajoso da Terra, Pirulito sem demora se gaba confirmando que não tem medo de nada, quer dizer, “só tem medo de chifre e promessa de político” (LIMOEIRO, 2008, p.3). Analisando as duas únicas coisas das quais Pirulito tem receio, podemos pensar em dois tipos de traição: a traição amorosa e as promessas eleitorais que aqui são colocadas como um tipo de traição também. São receios relacionados à traição e nesse instante a saída de Peroba faz o palhaço se sentir traído.

Retornando à cena em análise, vemos que Pirulito tenta mostrar a realidade da televisão pra Peroba:

**Pirulito:** Da tua doidice. Ficasse aluada de vez, foi? Tu não estás vendo que isso não vai dar certo. Já pensaste aparecendo na televisão: “Peroba Pereba, a rumbeira banguela”. Vai servir de mangação, um cisco na multidão. Tu nem sabes ler. (LIMOEIRO, p.5)

**Pirulito:** Então quer dizer que vai me abandonar mesmo, Peroba? (à parte) A diaba da televisão já subiu na cabeça dela. E teu compromisso com o circo, heim? Me diz? Chegasse aqui menina sambuda, puta carregada com doença do mundo. Mas eu vi que tinhas alma de artista. Cuidei das tuas feridas, as de dentro e as de fora. Tomaste jeito de gente, gosto pelo aplauso, ficaste famosa no sertão inteiro. Agora queres me abandonar? Cuspir no prato que comeu. Ingrata! Patativa com alma de jararaca. Vai peçonhenta, vai servir de mangação e deboche nos corredores da televisão. **Pensa que**

<sup>10</sup>Essa realidade é também tratada no filme **O Palhaço** onde Teuda Bara, atriz do grupo **Galpão**, interpreta uma artista circense que sonha ter um sutiã novo.

**eles vão te aceitar? Eles querem cara bonita, coxa sem marca, boca completa. Teu talento é que menos importa, besta banguela.** (grifo nosso)  
(LIMOEIRO, 2008, p.6)

Pirulito faz uma brincadeira com o nome de Peroba, que nos remete a uma madeira de boa qualidade, e que sonoramente lembra Pereba, o que revela a realidade da moça: banguela, com coxa marcada, cheia de perebas da vida, marcas tanto físicas quanto emocionais/psicológicas. Além de tudo isso ainda é analfabeta.

Atentando para o que significa peroba, o nome da artista desertora, lembraremos do óleo de peroba que tem a função de dar brilho aos móveis, dar brilho a outra coisa. Peroba, sonhadora e ingênua, acredita que indo para São Paulo conseguirá realizar seu sonho de dar seu brilho para a televisão, mas, Pirulito logo trata de colocá-la na realidade: o que a TV quer não é o talento dela. Para a TV pouco importa se Peroba sabe rebolar. Esse novo mundo que chega com a televisão e todas as outras tecnologias que vêm posteriormente, leva em consideração a imagem e não o talento.

O palhaço lembra Peroba como ela foi acolhida no circo, o que traz à tona a questão familiar na vida circense. Roberto Ruiz nos lembra essa questão encontrada na peça: “Em nenhuma outra atividade humana a cooperação é tão necessária, o trabalho de equipe é tão harmonioso” (RUIZ,1987, p.13). Quando Peroba anuncia sua saída do circo, é mais que uma artista indo embora, é um membro dessa família.

Peroba agora quer o dinheiro pelo tempo trabalhado:

**Peroba:** Deixa eu ir embora cumprir minha sina, pior do que tô não posso ficar. Me dá meu dinheiro pelo amor de São Severino do Ramo!

**Pirulito:** Toma: 20 paus. Me empresta dois pro milho das pomba. Vende meu relógio e meu trancelim pra completar. (LIMOEIRO, 2008, p. 6)

Ao pagar a artista, o palhaço já pede dinheiro emprestado, situação que em cena traz comicidade apesar do texto tratar de uma questão trágica. Mas para qual intento o palhaço pede dinheiro emprestado? Para comprar milho para as pombas. A precariedade é tanta que o circo encontra-se sem condições de alimentar seus artistas/suas aves. Peroba então promete que um dia voltará e, se o circo ainda existir, ela lhe dará uma lona nova no estilo das de circo americano. Novamente vemos a Peroba sonhadora, sonhando em conquistar dinheiro o suficiente para quando retornar, poder dar ao circo uma lona nova, uma nova proteção. Ao sonho de Peroba, o palhaço responde que melhor do que uma lona de circo americano ele já tem: “as grandes lonas do céu do sertão”. Mesmo com a lona furada, o palhaço tem firme a

ideia de que maior do que o espaço físico, ele tem a proteção das lonas que sustentam seus ideais de ator circense, pois, realmente acredita que o circo é vida e vai sobreviver e sobre isso costuma dizer: “Porque no começo era o circo e o circo vai ser sempre!” (LIMOEIRO, 2008, p. 6).

Mostrando as dificuldades enfrentadas pelo circo, a quarta cena se inicia com o mágico Manassés praticando com a cartola e tentando novos truques. Ao fundo se vê uma gaiola com três pombas brancas. Vejamos parte da cena:

**Manassés:** Ó elementais forças cósmica universais. Ó seres celestiais serabins e querufões, daí-me a fôrçera da magia e a energia dos tufões. Carcaráx! Carcaróx! Carcorux! (Tira da cartola uma rapadura) O quê? Rapadura de nôvero?

**Rapadura:** Chamou, Tio Manassés?

**Manassés:** Não. Essa minha cartola tá viciádera.

**Rapadura:** (Entrando) Cartola de mágico nordestino é assim mêmro, só sai rapadura com farinha e em vez de coelho sai calango.

**Manassés:** O que queres de mim ó capêtera!

**Rapadura:** Quero que você use seus truques prá arrumar esse cilco de uma vez por todas. Pruque eu tô achando que agora a lona vai pro brejo de veiz.

**Manassés:** O que aconteceu? Fale logo, calânguero de picadeiro!

**Rapadura:** Então você não sabe da desgrácera? (.....)

**Manassés:** Entendo. Comeram minhas últimas pômberas.

**Rapadura:** Tás ficando cego? Olha aí atrás, uma, duas, três.

**Manassés:** Eram seis, Graças aos céus, estas escaparam do canibalismo circense. Ó minha trindade pombífera. Finalmente o que sucedeu Rapadura?

**Rapadura:** Apedrejaram a televisão da praça. O cabo e o prefeito estão com a gota serena.

**Manassés:** Sorte nóssera. Sem televisão, hoje o círquero irá lotar. E eu já preparei um novo truque.

**Rapadura:** Só se for truque pra abri cadeado porque hoje a cadeia vai lotar. Daqui a pouco a polícia vai bater aqui. Tudo o que acontece de ruim na cidade a gente vira logo suspeito ou culpado.

**Manassés:** Vou desaparecer. Rapaduróx! Rapadurux!

**Rapadura:** Espera aí rapaz, segura a vara. Ou some todo mundo ou não some ninguém. (LIMOEIRO, 2008, p. 12-13)

Manassés tenta novos truques na cartola e tudo que ele consegue tirar de dentro da mesma é uma rapadura. A resposta do palhaço Rapadura causa riso, mas, traz a realidade da miséria em que eles se encontram: rapadura e calango. E essa é uma miséria que pode ser relacionada especificamente às dificuldades de retirantes nordestinos, visto que, como já foi colocado, essa realidade faz parte do local de nascimento do autor do texto. Aqui, pensamos em miséria, decadência e dificuldades enfrentadas pelos circenses como consequência de fatores sociais/históricos. Em seguida Rapadura pede ao tio mágico um truque para concertar o circo de vez. Quem dera que os mágicos tivessem mesmo o poder para realizar tamanho feito. Acontece uma brincadeira com as pombas do mágico; este acredita que elas tenham sido ‘vítimas do canibalismo circense’, expressão essa que nos remete a uma metáfora: com as precárias condições circenses, acaba acontecendo mesmo um canibalismo circense, no sentido de cada um pensar apenas em si, esquecer a ética do grupo e da família e acabar prejudicando o circo, como Peroba o faz indo para São Paulo.

Tantas dificuldades trazem atitudes extremas. Na segunda cena do texto, o espaço está quase vazio, com apenas um baú em cena:

Cena dois: Abre luz no camarim vazio. Um velho baú, um cabideiro improvisado. A mesa e espelho quebrado. (O baú se abre e surge um mamulengo – boneco de luva – que é uma réplica do palhaço Pirulito)

**Simão:** “Todo palhaço é esquisito

Alegre por fora

Por dentro bonito

Todo palhaço tem alma sofrida

Mas cura com aplauso

E fica bonita

A todo palhaço eu devo um favor

Me torna menino

Me enche de amor”

(Falando). Garanto que hoje ele vai fazer uma loucura! Eu escutei a conversa dele com Peroba. Sem ela, ele não é nada. Vai acabar de endoidar de pedra. (sonoplastia de vidro quebrado). (LIMOEIRO, 2008, p.7)

Mais uma vez, a utilização do boneco Simão para recitar os versos que abrem a segunda cena, dá voz ao palhaço para expressar seus sentimentos contidos: essa figura (o palhaço) sempre leva alegria às pessoas, mas precisa lidar com sua alma cheia de dores e

sofrida pelos obstáculos da vida. Ao fim da fala do boneco, ouve-se uma sonoplastia de vidro quebrado e Pirulito entra dizendo: “Pronto, fiz ta feito, foda-se o cabo, o padre e o prefeito!” (LIMOEIRO, 2008, p. 7).

O mamulengo, então, percebe que Pirulito quebrou o aparelho de televisão da praça, e alerta o palhaço para o fato de que ele está sem nariz e provavelmente deve ter deixado cair bem em frente ao aparelho quebrado. O palhaço se desespera e sai para procurar o nariz, deixando Simão sozinho. Este prevê que o nariz tenha sumido. Pirulito volta e confirma que realmente o nariz sumiu:

**Pirulito:** (Volta apreensivo) E sumiu mesmo. E se alguém pegou, eu tô lascado.

**Simão:** Lascado nós já tamo. Triste o palhaço que não sabe aonde mete o nariz. (LIMOEIRO, 2008, p.7)

Não importa a revolta do palhaço; não importa seus sentimentos em relação ao que a televisão está representando para o circo: “triste o palhaço que não sabe aonde mete o nariz”. Movido por sentimento de raiva e mágoa, Pirulito vai aonde não devia ir, e faz o que não deveria fazer. Ele é de circo e vai à praça para quebrar o aparelho de televisão, mete o nariz onde não deveria e o que é pior, deixa o nariz cair na praça bem em frente ao local de seu crime. Pirulito tenta se acalmar acreditando que ninguém vai descobrir nada.

Nessa situação da quebra do aparelho de TV, há uma importante fala de Rapadura quando este, revela que apedrejaram a televisão da praça e, o mágico cai em si de que a culpa pelo apedrejamento do aparelho de televisão é de Pirulito:

**Rapadura:** Mas ele nega. Vê só que cabeça de jumento, Manassés. Quebrá a televisão da praça, é fazer a cidade inteirinha ficar contra a gente. A televisão é de graça, o cilco pode pegar fogo que ninguém nem se toca. Até a missa o padre mudou de horário prá não coincidir com a novela. Com a televisão nem Cristo pode. (LIMOEIRO, 2008, p.13)

Com a atitude de Pirulito a cidade inteira ficará contra eles. A família do palhaço percebe a insanidade da ação de Pirulito, mas este não pensou nas consequências de seu ato. Após a chegada da TV ninguém se importa mais com o mundo mágico e sonhador do circo. Ao fim da fala do palhaço ainda vemos a extrema força da televisão: até mesmo a missa muda de horário por causa da novela. Manassés e Rapadura saem à procura de Pirulito.



Fato é que o palhaço não sai impune pela quebra do aparelho de televisão. Inicia-se então, a tortura do palhaço. Pirulito encontra-se sentado numa cadeira e amarrado. É interrogado pelo Cabo com violência, mostras de abuso de autoridade e preconceito:

**Pirulito:** Por acaso, o senhor tem alguma prova contra mim?

**Cabo:** E precisa? Gente de circo não presta pra nada. Onde chega só espalha mal costume e vai embora. Quer saber? Gente de família decente não gosta de circo. Isso é coisa de desordeiro, pé rapado, quenga. Agora, fazer o que você fez é demais, cabra safado, mundaça.

**Pirulito:** Eu não tenho nada a ver com isso. Só sei que o senhor me prendeu sem mais nem menos.

**Cabo:** Cala a boca, tabucado! Ô sujeito, você sabe quanto custou aquela televisão aos cofres públicos? Craro que não sabe. Vagabundo não vai saber preço de nada.

**Pirulito:** Eu não sou vagabundo. Sou um artista de circo.

**Cabo:** Dá no mêrmo. Prá mim tanto faz! É farinha do mêrmo saco.

**Pirulito:** É, o ódio iguala tudo. (LIMOEIRO, 2008, p.14)

Nesse diálogo há novamente o preconceito que as autoridades e, muitas vezes, a própria sociedade também tem contra os artistas. O palhaço inicia o diálogo com uma questão justa: o Cabo precisa ter provas contra ele. E aqui a questão não é a culpa ou não de Pirulito quanto ao aparelho de televisão quebrado, mas, o motivo da acusação do Cabo contra o palhaço e a certeza que o militar tem de que foi o artista quem cometeu tal crime. Eis que mesmo sem provas, o militar interroga e tortura o circense simplesmente porque qualquer crime cometido na cidade durante a estadia do circo, a culpa recai sobre o mesmo.

Porém, torna-se necessário atentarmos para uma informação importante dada no diálogo acima: quando o Cabo iguala ‘vagabundo’ e ‘artista’, Pirulito apenas responde: “É, o ódio iguala tudo”. Essa pequena fala na verdade nos informa de que o preconceito do Cabo contra o circo é muito mais do que preconceito: é ódio. Ódio porque sua esposa o deixou para fugir com o circo. Então vemos nas cenas de tortura do palhaço, o militar descontando toda sua raiva: preconceito e ódio pelo drama pessoal do Cabo se misturam e o resultado é uma grande violência contra o palhaço que representa o circo que ‘roubou’ a esposa do militar. Nessa conjuntura entra a questão que independente da culpa do palhaço e da existência ou não de provas dessa culpa, o Cabo se utiliza do seu status/poder policial para descontar a raiva de um problema pessoal. O tormento de Pirulito continua e o Cabo diz que ele vai assinar a confissão com ou sem prova, então o diálogo prossegue:

**Cabo:** Quer assinar antes ou depois da surra?

**Pirulito:** Antes, prá letra não ficar tremida.

**Cabo:** Atrevido! (bate) Escrevinha aí. (Desamarra o palhaço) Povo de Brogotó, eu, Pirulito, confesso e dou fé que quebrei o “patrimõe” do Município...

**Pirulito:** Ô seu Cabo, me diga, “patrimõe” é com cedilha ou com dois esses?

**Cabo:** Eu sou cabo num sou professor. Cala a boca e escreve. (continua ditando) Peço a descurpa a otoridade do Cabo e ao povo dessa cidade que me recebeu de braços arreganhado. Mas eu “num sube” Cuma avaliá e caguei no prato que comi.

**Pirulito:** Ô seu Cabo, caguei tem acento?

**Cabo:** Tanto faz. Cada um caga como quer. Tanto faz sentado como em pé. Prossiga. Assinado, o Judas do cilco....e agora assente teu nome. (LIMOEIRO, 2008, p.15)

Voltamos a notar, aqui, a riqueza do uso da linguagem de baixo calão que faz parte da linguagem de praça pública e o destronamento do Cabo quando este mostra não saber as regras ortográficas. A cena prossegue:

**Pirulito:** (assina) Agora posso me retirar?

**Cabo:** Ainda não, vai ter que apanhar prá não quebrar o patrimõe dos outros mais nunca. (Bate)

**Pirulito:** Isso também é demais, Cabo. Em homem não se bate.

**Cabo:** Home? E quem disse que paião é home? Lambe o chão! (aponta a arma) Vocês artistas só véve prá espaiá mentira e mal exemplo. E tem gente que ainda bate parma.

**Pirulito:** Tem gente que faz mais ainda. Larga a casa e o trouxa do marido e foge apaixonada pelo circo, pela aventura da lona do céu. (LIMOEIRO, 2008, p.15)

Ainda que diante da autoridade do Cabo, que tortura o palhaço física e psicologicamente, Pirulito não deixa de fazer piada com o militar e até mesmo de provocá-lo quando, ao fim do diálogo citado acima, faz menção ao drama pessoal do Cabo. Este último fica irado e não entende como o palhaço sabe sobre sua vida pessoal. Pirulito o provoca mais uma vez trazendo à tona o medo que o Cabo tem da filha seguir o exemplo da mãe e fugir

com o circo. O interrogatório tem seguimento com mais violência, o Cabo bate no joelho de Pirulito:

**Pirulito:** (grita e cai) Quer me matar, mata logo. Eu não vou confessar nada, isso é covardia...

**Cabo:** Não, é **costume**. (grifo nosso) (bate de novo na outra perna)

**Pirulito:** Eu preciso de minhas pernas prá trabalhar. Me mata logo. Isso é covardia.

**Cabo:** Eu não vou te matar. Só quero te aleijar. Cada vez que tu mancar no picadeiro, vai ti lembrar de mim. Brogotó tem lei. E todo mundo sabe que aqui a lei tem um nome: Cabo Sinfrônio Galhardo. (LIMOEIRO, 2008, p.16)

No diálogo acima é retratada toda a questão de impunidade e banalização da violência, quando o Cabo diz que sua atitude não é violenta, mas simplesmente um costume. Principalmente quando se trata de uma cidade do interior, quando se trata do sertão, onde não existe lei ou ela é ditada pelos cabos, delegados e políticos do local. E quanto à postura do Cabo de enfatizar que não quer matar o palhaço, mas deixá-lo aleijado para que se lembre desse momento toda vez que tiver que subir no picadeiro, verificamos mais uma vez o quanto de sentimento pessoal da parte do Cabo tem envolvido nesse preconceito contra a gente circense.

Logo em seguida Rapadura e Manassés chegam à delegacia e após a saída do Cabo amparam Pirulito que se desespera ao pensar em como vai fazer o espetáculo da próxima noite. Mas Manassés aparece e reza uma oração com a qual Pirulito é curado. Porém, depois da oração, Manassés fica duro e esticado. E com essa situação embaraçosa e cômica (um foi curado e o outro ficou duro e estatelado) é que se encerra a cena de tortura do palhaço, com música para a retirada do mágico congelado e a saída de Pirulito e Rapadura para o circo.

Além da comicidade, das questões político-sociais e históricas, dos jogos cômicos com utilização de mamulengos e da linguagem popular com uso de palavras de baixo calão, e com a comicidade que leva os jogos para o baixo ventre, o texto também possui algumas características melodramáticas. Enfatizamos que apesar do texto conter várias canções, o que poderia nos remeter a uma característica do melodrama que é impregnado de canções/“melos”<sup>11</sup>, as músicas colocadas em **As Grandes Lonas do Céu**, em sua grande maioria,

---

<sup>11</sup> Segundo Thomasseau: “A palavra nasceu na Itália, no séc. XVII: melodrama designava, então, um drama inteiramente cantado. O termo apareceu na França apenas no séc. XVIII, durante a querela entre músicos franceses e italianos.” (THOMASSEAU, 2005, p.16).

fazem parte de jogos cômicos, não possuindo a função da música no melodrama. Em tal estilo teatral as músicas são utilizadas para complementar as cenas, de suspense/de drama, possuindo assim, uma intensa relação com os acontecimentos das cenas. Essa ressalva vale para colocar que as músicas em nosso objeto de estudo não se apresentam como elementos melodramáticos.

No início do texto, após a apresentação do número inicial, o Cabo visita o circo com o intuito de dar um aviso. Tal aviso trata de sua filha. Nesse momento é revelado que o Cabo tem uma filha, ao que, dissimulado, o palhaço reage fingindo que não sabia dessa informação. É dada ao público uma indicação de que a Prixele não é filha do Cabo, pois, utilizando o jogo com o mamulengo, o autor revela em uma fala de Simão, que a filha é a prova do chifre.

Nos últimos acontecimentos percebemos duas revelações: o Cabo tem uma filha e a menina gosta de circo como a mãe. Momentos de revelação são mesmo características do melodrama e nesse instante podemos ainda lembrar um fator importante: a perseguição. Thomasseau nos diz: “O tema da perseguição é o pivô de toda intriga melodramática” (THOMASSEAU, 2005, p. 34). E é ainda com a chegada do personagem do Cabo que poderemos começar a perceber a perseguição na trama central: tanto a perseguição do Cabo ao circo, quanto a perseguição do Cabo à sua filha Prixele.

Retornando á peça, vemos que o Cabo então deixa claro ao palhaço que nunca vai deixar a filha ir ao circo. Ironicamente, Pirulito diz que o militar faz muito bem em não deixar a menina ir ao circo, pois, isso poderia fazer com que a menina tivesse o desejo de fugir com o circo, assim como a mãe dela o fez. Mais um momento de revelação: a esposa do Cabo fugiu com o circo, e o palhaço sabe disso. O militar então questiona como o artista sabe desse fato, mas, o palhaço desconversa. Finalizando seu objetivo de avisar os circenses sobre sua filha, o Cabo deixa acertado que não quer vê-la naquele ambiente.

Outra característica melodramática encontrada no texto trata-se dos chamados “aparte”. No número inicial do texto, Pirulito se gaba de ter feito Lampião virar lamparina. E Rapadura o elogia fazendo um “aparte” que revela que, na verdade, Rapadura não acredita que Pirulito é tão corajoso quanto diz: “**Rapadura:** Isso é que é um cabra macho, (à parte) macho cado” (LIMOEIRO, 2008, p.3). O termo “aparte” designa, na encenação, um momento em que o personagem para de falar com o outro e dirige uma fala à plateia, recurso bastante utilizado na linguagem circense e que é também característica do melodrama para revelar as verdadeiras intenções ou opiniões do personagem.

Esses “apartes” também estão presentes na dramaturgia de Brecht (1978), que rompe com a quarta parede, numa tentativa de fazer a encenação dialogar com o público. Brecht queria trazer modificações à cena teatral, provocando o espectador para que este não ficasse passivo diante da encenação. A partir daí, podemos pensar nos motivos que levaram Fernando Limoeiro a escolher a linguagem circense, a linguagem melodramática para realizar suas críticas. São linguagens que possibilitam jogos cômicos, a interação com o público e trazem para o espectador o distanciamento e a reflexão sobre a temática colocada em cena.

A partir da conversa do Cabo com o Pirulito, passamos a conhecer uma nova personagem de muita importância para a intriga da trama: Prixele, a filha do Cabo. Após o Cabo avisar os circenses sobre seu desejo de que sua filha não frequente o circo, Prixele aparece, revelando que estava escondida ouvindo tudo. Demonstra acreditar que a mãe apenas fugiu com o circo e não traiu o pai dela e, ainda revela seu amor pelo mundo circense e sua vontade de fugir com o circo, como a mãe. O fato de Prixele gostar de circo como a mãe, apresenta-se aqui como um recurso melodramático: a consanguinidade. Apesar de ter sido criada distante da mãe, a menina possui afinidades com a mesma.

Quando a garota aparece, Pirulito deixa escapar em sua fala uma indicação de que já conhece a menina. Dessa forma, ao refletir como Pirulito já sabia que a esposa do Cabo fugiu com o circo e como ele fala com conhecimento de Prixele, o espectador já vai ganhando indicações de um possível final.

Ao implorar para que o palhaço a deixe ir com o circo, Prixele diz ter “alma de lona” (LIMOEIRO, 2008, p.11), ou seja, todos os seus desejos, seus sonhos e o sentido de sua vida estão debaixo de uma lona, no ambiente circense, vivendo a vida de artista. Pirulito pede para Prixele ir embora, para não causar confusões ao circo. A garota diz que veio para ficar no lugar de Peroba, mas, esta logo trata de aparecer e derrubar os sonhos da menina:

**Peroba:** “Passando o abacaxi, que eu tomei leite.” Tô aqui, escutando visse. (Surgindo com a mala) Vai pra casa menina. Cilco só é bonito no picadeiro. Vai sonhar na tua cama, debaixo dessa lona só tem pesadelo. Vai, vai, vai.

**Prixele:** Eu prefiro mil vezes o pesadelo do cilco do que a agonia da vida troncha que eu levo. Tomara que tu desapareça nesse tal de Sum Pólo, quando tu voltar eu já to brilhando no teu lugar. (LIMOEIRO, 2008, p.12)

Cheio de paradoxos esse diálogo. Primeiro, a vida circense que aos espectadores parece tão linda e cheia de sonhos, mas que para os artistas é um labutar diário. Segundo,

alguém que possui uma vida tão sofrida que prefere esse labutar a continuar vivendo sem sentido.

Os acontecimentos finais direcionam a trama para momentos com características marcantes do melodrama. Tais acontecimentos começam com uma cena que traz Prixele ensaiando no circo sem o conhecimento de Rapadura, Pirulito e Manassés. No camarim do circo, Prixele imita Nossa Senhora:

**Prixele:** Meus filhos bons e filhas boas

A quem o diabo seduz

Façam do seu coração

Sacrário, calvário e cruz.

**Simão:**(Surgindo vestido de anjo, com asas e tudo)

Ó minha Virgem Bendita

Rainha Celestial

Protegei com vosso manto

A nossa sina infernal

De espalhar alegria (pausa)

E em troca só levar pau (LIMOEIRO, 2008, p.17)

Percebemos de imediato o sonho de Prixele em ser atriz e fugir com o circo, como a mãe o fez. Eis que ela ensaia o papel de Nossa Senhora para o drama **Roseiral de Luz**. Prixele dá a fala de Nossa Senhora e Simão recita um verso cômico que não está no texto **Roseiral**. A menina reclama do fato de que o boneco não está seguindo o texto e o mamulengo responde que artista de verdade deve saber improvisar. Os versos de Simão, a primeira vista, até dão a impressão de que ele está falando sério, mas, as duas últimas falas mostram seu improviso. É cômico, mas é a realidade. Tantos artistas circenses que levaram sua arte para as cidades com o intuito de levar a alegria, porém, quantos moradores sempre estiveram entranhados na ideia de preconceito.

Simão então questiona quanto tempo faz que Prixele não vê a mãe, a menina diz que faz muito tempo, desde que ela saiu de casa e, quando isso ocorreu a menina tinha apenas quatro anos de idade. A garota então canta a música que a mãe cantava para ela dormir quando era criança: “A rosa que tu me deste, tinha espinho e me furou/Mas o cheiro dessa rosa, meu coração perfumou” (LIMOEIRO, 2008, p.17).

Rapadura e Manassés chegam ao circo com Pirulito e mandam Prixele embora. É ainda na presente cena que acontece a volta de Peroba, pois, a artista perdeu o ônibus e o próximo passará somente na próxima semana. Por fim, Pirulito manda chamar Prixele de volta, para realizarem o espetáculo **Roseiral de Luz**.

A cena sete ocorre na casa do Cabo, onde o mesmo se encontra bêbado – mais um elemento de desconstrução dessa personagem - e procura sua filha. Ele a procura proferindo diversos xingamentos. Em função do abandono que sofreu de sua esposa, o Cabo desconta em sua filha toda a raiva que sente. E essa raiva só aumenta com o fato de que a menina tem o mesmo desejo da mãe.

O militar quer saber onde a menina estava. Mentindo para se proteger, a mesma responde que estava no armarinho para comprar botão para a farda do pai. Prixele está com um papel nas mãos, que é o texto do **Roseiral de Luz**, e o militar deseja saber que papel é esse. Prixele responde que é um trabalho de escola, mas, o Cabo não acredita. A menina então rasga o papel, atitude essa que faz o pai confirmar a desconfiança de que sua filha estava no circo. A menina resolve descarregar no pai a verdade de que estava sim no circo e como a mãe dela, também deseja ser circense. O Cabo então, com raiva, aponta um revólver para a filha e diz: “É triste ver a puteza da mãe contaminar a filha. Mas para tudo tem cura. Prixele, você só sai daqui morta ou por cima do meu cadáver” (LIMOEIRO, 2008, p.19).

Prixele enfrenta o pai colocando-o à prova quanto ao fato de ele atirar em sua própria filha e diz que pode atirar, pois ela já está morta mesmo. Aqui há o tema de uma morte que, talvez seja pior que a morte física: a morte sentimental/a morte espiritual. A vida de Prixele sem a mãe, tendo que viver com um pai autoritário e se vendo impedida de realizar seu sonho circense, torna-se uma vida sem sentido e, portanto, morta. Vemos então um desabafo do Cabo:

**Cabo:**Então, some! Destino de quenga é varrer mundo. Ingrata, cuspiendo no prato que comeu. Tu defende tanto tua mãe, mas na hora dela sumir, só pensou nela, no macho dela. Te largou aí que nem uma cadela desmamada. Quem te deu mamamadeira fui eu, quem trocou teus pano mijado fui eu, quem te deu remédio de madrugada fui eu. Fiz das tripa o coração e no fim o monstro sou eu. Ingrata! Mas fique sabendo: eu não nasci pra perder. Quer saber que fim teve tua mãe, aquela catraia? Toma, lê a porra dessa carta. (Durante a leitura, aparece a mãe em forma de entidade. É uma boneca que diz o texto. A boneca é uma réplica de Nossa senhora das Dores)

**Mãe:** Prixele, meu anjo de luz e minha vida. Eu estou no hospital de onde sei que não vou sair mais. Perdão filha, mil vezes perdão por não ter te trazido comigo. Eu implorei, supliquei, mas teu pai não deixou, foi meu

castigo. Filha, vale a pena qualquer dor para se viver uma paixão verdadeira e o cilco é minha única paixão, calvário de luz e redenção. Você não está só. Quando o segredo se revelar, você entenderá que eu não lhe deixei sozinha. Tua mãe, idolatrada, salve, salve, Raimunda de Jesus. (Conclui a leitura da carta) (LIMOEIRO, 2008, p.19/20)

Ocorre aqui o ápice do melodrama, com mais um momento de revelação, Prixele fica sabendo o fim que teve sua mãe. Em um momento de raiva, o Cabo entrega à menina uma carta que revela que a mãe de Prixele queria ter levado a filha junto, e foi impedida pelo marido. É o momento em que o vilão revela a verdade para a mocinha. A carta revelada traz muitas reviravoltas para os pensamentos e sentimentos de Prixele. Essa estrutura de revelações faz parte da estrutura melodramática. Mais uma vez recorremos a uma fala de Thomasseau para verificarmos a questão da verdade revelada aos mocinhos da história:

Pode-se distinguir dois tipos de monólogos, colocados em cena pelas convenções do melodrama clássico: o monólogo recapitulativo e o patético. O primeiro se impõem na estrutura, no começo do primeiro ato, dada a necessidade de apresentar ao espectador as numerosas peripécias que precederam o início da intriga; (...) o segundo tipo de monólogo tem um papel menos funcional, mas também essencial: ele serve para suscitar e manter o *pathos*, seja o do vilão, que depois de mentir para todas as outras personagens diz a verdade ao público e traz à luz o negrume de sua alma ou seus remorsos, (...) seja da vítima, que se lamenta e invoca a providência. (THOMASSEAU, 2005, p.31)

Claro que devemos levar em consideração que aqui, Thomasseau se refere à estrutura tradicional do melodrama clássico, o que não é o caso do texto estudado. De todo modo, percebemos algumas relações dessa questão no texto que ora analisamos. Assim, tomando em consideração a informação de Thomasseau, podemos verificar em nosso objeto de estudo que no início do texto há um monólogo do mágico Manassés apresentando as personagens e o local de acontecimentos, que seria o primeiro ‘monólogo’ citado por Thomasseau. E nesse momento com a revelação da carta à Prixele, podemos verificar o segundo monólogo em que é revelada às vítimas toda a verdade escondida desde o início da trama.

Seguindo com o texto, Prixele pergunta para o pai de quando é a carta da mãe e ele revela que a mesma foi recebida já há três anos:

**Cabo:** Faz três anos que eu recebi e comemorei a morte da tnhosa com um porre na zona, depois vomitei a noite inteira. Que só de lembrá dela eu embreiro o estrambo.

**Prixele:** O senhor é um monstro, monstro! Me escondeu a carta esse tempo todo. Mas eu não sinto ódio, eu sinto pena, vergonha de ter um pai assim. E tenho nojo do sangue que corre nas minhas veias. Eu não sou mais sua filha, nunca quis ser. A mãe está morta, a filha morreu também.



**Cabo:** O que é meu, ninguém tira.

**Prixele:** O senhor nunca teve nada, nem vai ter.

**Cabo:** Vai, vai fuçar naquele chiqueiro de lona como a “poica” de tua mãe fez. Eu não preciso de ninguém. Nasci só e vou morrer só. Mas fazendo o mundo do jeito que eu quero. (LIMOEIRO, 2008, p.20)

Após o diálogo difícil entre o Cabo e Prixele, os dois saem. Há uma troca de cenário para se iniciar a cena final: o espetáculo **Roseiral de Luz**, eis aqui, o nosso circo-teatro, citado no início de nossa análise. A presença desse drama na apresentação do circo, nos remete a um momento da história do circo em que o mesmo se encontrava em crise e perdendo público, uma crise que se inicia em meio ao caos da Primeira Guerra Mundial (1918), com a gripe espanhola matando grande parte da população e, se agrava, posteriormente, com a chegada da TV, em meados do século XX. É nesse momento que Benjamim de Oliveira (o palhaço negro) <sup>12</sup> vê no ‘pavilhão’/‘circo-teatro’, uma maneira de salvar a arte circense, chamando espectadores para assistirem o teatro dramático que estava sendo colocado no interior dos circos.

Na peça que analisamos, o drama **Roseiral de Luz** conta a peleja da santa do Roseiral contra a mãe do Cão. Satanaldo e Belzebino aparecem no céu, dizendo que a cachaça do inferno acabou e tentando fazer com que Nossa Senhora caia em tentação. Lucifela, mãe do Cão, aparece brigando com os dois e questionando se eles já conseguiram a cachaça dela. A mãe reclama dos filhos e vice-versa, Nossa Senhora diz para Satanaldo e Belzebino entenderem a mãe, e Lucifela diz que mãe com mãe se entende. Lucifela começa a delirar por falta de cachaça e seus filhos imploram para que Nossa Senhora faça alguma coisa por ela. A santa diz que vai atender ao pedido, mas que o que tem a oferecer é vinho benzido. Lucifela fica boa ao tomar o vinho, mas agora está bondosa e o final traz um trocadilho cômico, pois os filhos de Lucifela dizem que o fato da mãe ter ficado boa, no fim foi algo ruim que Nossa Senhora fez a eles e que, portanto devem agradecer.

Notamos que nessa intriga, os diabos Satanaldo e Belzebino bem como Lucifela a mãe do Cão, bebem cachaça e não vinho. Vinho seria a representação do sangue de Cristo, algo sagrado, religioso. Mas não, a bebida aqui é a cachaça, o que nos remete à carnavalização tão estudada por Bakhtin. Grande parte do drama é cantada com emboladas tanto dos anjos

---

<sup>12</sup>Benjamim de Oliveira, palhaço e ator negro, foi o principal artista do Circo Spinelli e ganhou fama não apenas por seu talento, bem como pela “criação” do circo-teatro ou circo pavilhão, na primeira metade do séc.XX, como alternativa para lograr público para as duas artes. Informações retiradas do livro de Roberto Ruiz (1987). Vale ressaltar que mais tarde em nosso capítulo veremos ponderações acerca de Benjamim ser considerado o autor do chamado circo-teatro.

quanto dos diabos. Manassés apresenta o drama e já começa a cantoria dos anjos mostrando como é bom o reino dos céus e, logo em seguida surgem Satanaldo e Belzebino também com emboladas, estilo repente com pandeiro, cantando para falarem como é bom o reino da patifaria. É, portanto, um momento que, embora se trate de um tema sagrado, o autor recorre à linguagem cômica, ao baixo-ventre, à música popular.

Fato é que Prixele estava fazendo o papel de Nossa Senhora e ao final de sua última fala vemos a entrada do Cabo:

**Nossa Senhora:** Leve seus filhos também

E não os deixe escapar

Que no mundo não precisa

De mais ninguém pra espalhar

Sufrimento e violência

O inferno em qualquer lugar

E agora filhos astutos

Eu volto ao Reino de luz

Para um pouco descansar

Ainda deixo uma lição

Só pra você meditar

(Música) Nem todo pó é de talco

Nem toda madeira é cruz

Nem todo vinho deve ter álcool

Mas toda alma tem luz

**Cabo:** Luz bosta nenhuma! Desce daí Prixele! Agora tu vem comigo por bem ou por mal. Me arrespeite. Quer me desmoralizar? Não vou deixar tu fazer comigo o que a cachorra de tua mãe fez. (Aponta a arma) Desce daí. (LIMOEIRO, 2008, p.28).

Assim que termina a apresentação do drama **Roseiral de Luz**, o Cabo entra no circo e quer obrigar a filha a ir embora para casa, apontando uma arma para a mesma. Pirulito intervém tentando acalmar o Cabo, dizendo que ele pode levar a filha embora e que ela só queria fazer o papel de santa naquela noite e, que o fez milagrosamente. Mas o Cabo se encontra cego de ódio e continua mandando Prixele descer do palco, mas Prixele como em um sonho continua recitando as falas de seu personagem. O Cabo realiza uma contagem para

atirar na menina, que fica imóvel, mostrando mais uma vez que prefere morrer a viver sem sentido, e revelando uma total entrega à morte. Assistimos então, o palhaço Pirulito se colocar na frente de Prixele e levar o tiro por ela. Aqui vemos uma característica já do melodrama romântico em que os heróis também morrem. Thomasseau fala a esse respeito: “A morte não é mais reservada apenas ao vilão, mas serve de pretexto no palco, para as mais cruéis variações” (THOMASSEAU, 2005, p.67).

Assim, vestida de Nossa Senhora, Prixele ampara Pirulito e, Rapadura, vestido de diabo, imobiliza o Cabo. Nos braços de Prixele, Pirulito canta a canção que a mãe da garota cantava quando ela era criança.

**Prixele:** Você não pode morrer, Pirulito.

**Pirulito:** Posso sim, agora eu posso. (canta) A rosa que tu me deste, tinha espinho e me furou/ Mas o cheiro dessa rosa.... (tosse e fala as últimas palavras)

**Prixele:** .....meu coração perfumou. Como é que você sabe dessa música Pirulito?

**Pirulito:** Um pai de verdade, sabe de tudo.

**Prixele:** Pai! Eu sabia. (Entrega o nariz. Abraçando-o no último suspiro) (LIMOEIRO, 2008, p.29)

Como Pirulito revela à Prixele que, na verdade, ele é o pai dela? Com uma canção, a canção que a menina ouvira da mãe quando criança. E aqui percebemos a música se aproximando da função melodramática, pois a canção possui um amplo significado afetivo entre Prixele e sua mãe, e nesse momento, Pirulito revela ser o pai da garota, utilizando esse símbolo. Dessa maneira a música interage com a cena e com a história das personagens. Como Prixele demonstra seus bons sentimentos pelo palhaço, sua confiança e felicidade por ele ser o pai dela? Entregando-lhe o nariz que ele perdera na praça em frente à TV quando foi quebrá-la, e o abraçando em seu último suspiro.

A morte comovente de Pirulito nos remete ao texto **Vem Buscar-me que Ainda sou Teu** de Carlos Alberto Sofredinni. Nesse melodrama a personagem Mãezinha também morre em cena, no palco. Antes de sua morte, Mãezinha deixa uma carta pedindo para que não culpem seu agressor, que é seu próprio filho. O signo da carta é também encontrado em nosso objeto de estudo, quando o Cabo entrega para Prixele a carta de sua mãe. O texto de Sofredinni também retrata as dificuldades financeiras das pequenas companhias artísticas.

E assim vemos a última fala do texto:

**Manassés:** E assim senhoras e senhores, o Gran Circo Mandacaru Sonhador acaba de oferecer aos vossos corações, este emocionântero e mágico drama! Desliguem vossos televisores e venham amanhã chorar e sorri novamente com: Roseiral de Luz ou As Grandes Lonas do Céu!

(Atores unidos agradecem os aplausos passando por cima do cadáver do palhaço. Todos se retiram para outra dimensão deixando o espectro).

**Fim?** (LIMOEIRO, 2008, p.29)

O mágico Manassés encerra o espetáculo convidando o público a desligarem seus televisores e assistirem novamente o drama no dia seguinte. E é assim, com a morte comovente do herói e com o encerramento do mágico pedindo arte circense no lugar da TV, que termina nosso objeto de estudo.

Finalizamos nossa análise com uma fala de Bolognesi:

Mas a sorrateira liberdade, inquietina intrusa de uma moradia que a rejeita e sempre se quer ocupada pelas regras e obrigações, aos olhos dos circenses se transforma em necessidade. A máxima de João Guimarães Rosa, segundo a qual o sapo pula por precisão e não por boniteza, poderia ser aplicada ao circo. O nomadismo impôs-se como recurso de sobrevivência, uma experiência, aliás, conhecida e praticada pelos antigos saltimbancos. A diversificação dos recursos culturais de entretenimento, moldados sob a força da comercialização, em uma sociedade que não pode sobreviver sem a presença do comércio e do lazer, por alguns denominada democratização cultural, trouxe aos circenses o imperativo da concorrência. (BOLOGNESI, 2003, p.54).

A Televisão e outras tecnologias trouxeram a concorrência para os circenses, mas não se pode negar que a magia do circo não pode ser encontrada em outros recursos de lazer.

## 2.2 – DO TEXTO À CENA

A busca por um teatro que trata de questões políticas, leva ao centro de um furacão chamado estética. Se esta última palavra trata do que pode ser percebido pelos sentidos humanos; trata do belo e como o belo aparece na arte, como obter um teatro que seja político e estético ao mesmo tempo? Essa é uma das maiores questões que aparece quando o assunto é teatro político.

Já colocamos, por exemplo, que Bentley fala sobre a arte ensinar e proporcionar prazer. É possível obter na arte o conhecimento e o prazer, o belo e as críticas político-sociais. Como vimos na análise dramatúrgica, Fernando Limoeiro utiliza vários elementos teatrais, (melodrama; circo-teatro; linguagem popular; mamulengo), para realizar suas críticas, e isso faz com que sua obra não deixe de ser teatral, mesmo sendo política. Agora, como esse texto é levado à cena?

Levando em consideração não apenas o fato de que o primeiro contato que tive com o objeto de estudo da presente pesquisa, foi com o espetáculo e não com o texto, mas também a importância da forma como o texto foi encenado, para a reflexão deste trabalho, que pretende discutir um teatro político e estético, torna-se inevitável o anseio de discorrer como esse texto foi levado à cena. Esse desejo nos leva diretamente a uma questão: encenação.

Jean-Jaques Roubine (1998) pesquisa a encenação e o surgimento do teatro moderno em sua obra. Segundo o autor, as discussões sobre encenação poderiam ter marcos iniciais em datas como 1880, quando as salas europeias passaram a utilizar a iluminação elétrica, mas “O fato é que as três últimas décadas do século XIX constituem, para nós os primeiros 30 anos de uma nova época para a arte teatral. Época nova em função da transformação das técnicas, da formulação dos problemas, da invenção de soluções..” (ROUBINE, 1998, p.14). O teórico francês mostra que nos últimos anos do século XIX houve uma evolução do espetáculo teatral em decorrência do surgimento da iluminação elétrica e do fato de que as noções de fronteiras e distâncias começaram a diminuir. Assim explica Roubine:

Se, por exemplo, no início do século passado, digamos até 1840, existia uma verdadeira fronteira, ao mesmo tempo geográfica e política, separando o chamado *bom gosto*, um gosto especificamente francês, da estética shakespeariana, a partir dos anos 1860 as teorias e práticas teatrais não podem mais ficar circunscritas dentro de limites geográficos, nem ser

adequadamente explicadas por uma tradição nacional. (ROUBINE, 1998, p.19).

Com as transformações na arte teatral, os simbolistas começam a negar as regras naturalistas que impunham uma representação detalhada da realidade. A relação espectador – espetáculo também começa a mudar, o público não fica mais passivo como no naturalismo, os espetáculos teatrais começam a dialogar com seus espectadores e por vezes também passam a mostrar os elementos teatrais, deixando no passado o desejo de sustentar a magia da história contada, como se esta não fosse uma representação. Assim, vão nascendo características da estética do teatro moderno. É ainda Roubine quem afirma:

O que o palco moderno deve essencialmente ao espetáculo simbolista é a redescoberta da teatralidade. A tendência ilusionista, que prevalecia desde o século XVIII, preocupava-se antes de mais nada em camuflar os instrumentos de produção da teatralidade, para tornar sua magia mais eficaz. (ROUBINE, 1998, p.35).

A encenação de **As Grandes Lonas do Céu** proporciona essa verdade colocada por Roubine. Tal questão se inicia com a escolha do local para realização do espetáculo, ou seja, a rua. A iniciativa de levar o teatro às ruas já descaracteriza a ideia de manter a ilusão ao possibilitar que o espectador assista a montagem do cenário, a montagem dos aparelhos de som e de luz e a caracterização dos atores. A apresentação é iniciada muito antes de o espetáculo começar, todo e qualquer transeunte pode começar a assistir a peça teatral desde o início de sua montagem até às palavras finais dos artistas. Na rua também há um nivelamento entre público e atores, as pessoas ficam muito próximas da encenação, o que leva a grandes possibilidades de interação do público com o espetáculo. Quando tudo já se encontra preparado, os atores oferecem pipocas para o público, e colocam as pessoas como se elas estivessem indo assistir a um espetáculo circense, o que nos leva a uma grande questão:

Preocupação comum aos franceses e aos russos: engajar o espectador no ato da representação, quer permitindo o desencadeamento do seu devaneio, quer agindo sobre o seu instinto lúcido (as duas orientações não sendo, aliás, incompatíveis). Surge, assim, uma das grandes interrogações do teatro moderno: qual é a relação do espectador com o espetáculo? (ROUBINE, 1998, p.38).

Qual é a relação do espectador com o espetáculo? Especificamente nos espetáculos que são levados às praças públicas, feiras e ruas, o intuito é democratizar e desinstitucionalizar a arte e, trazer o espectador o mais próximo possível do espetáculo. A discussão sobre o teatro moderno trará questões relacionadas à interação palco/plateia, o que, por sua vez, trata de questionamentos sobre a estrutura física do teatro, o espaço escolhido

para representação e as diferentes opções, que hoje são utilizadas para apresentações teatrais e artísticas em geral. A arte não está mais limitada a um espaço físico específico e, pode ser apresentada de surpresa em meio a feiras, eventos e em vários espaços públicos. Claro que devemos lembrar que a exploração de locais públicos como palco para apresentações artísticas, não é uma característica nova e específica do advento do teatro moderno, basta recordar as feiras medievais, mas é também necessário levar em consideração que a história em geral, oscila nos costumes sociais e artísticos. Em períodos após a Idade Média, a arte ficou restrita a espaços fechados, e o teatro moderno retoma então, os espaços abertos.

O texto estudado fala sobre o que restou aos pequenos circos: uma estrutura precária, muitas vezes sem cobertura e até sem lugares para assentos dos espectadores. A **Cia Candongas** traz a representação dessa precariedade com a montagem de **As Grandes Lonas do Céu**, cuja encenação apresenta como cenário a representação de uma lona furada. Aqui nos deparamos com um ponto de extrema importância: a encenação/ a forma como o texto é colocado em cena. Um texto com críticas político-sociais não alcançaria seus objetivos se a forma de sua representação não causar reflexão no espectador. A representação de uma lona furada traz à tona todo o significado do título da peça: com parcas bilheterias e lonas furadas os pequenos circos contam mesmo com o céu como sua grande lona e com a sorte para que não chova durante suas apresentações.



**Figura 1:** A representação da lona furada e o público assistindo ao espetáculo. Foto: Alexandre Abrahão. Acervo **Cia Candongas**.

A figura de número um, mostra como foi representada a lona furada no cenário colocado pela **Cia Candongas**. Pedacos de panos furados integram uma estrutura que lembra uma lona, representando, assim, o título da peça. Podemos ainda perceber o quão perto o público fica desse cenário, e também a iluminação à mostra para o espectador, deixando claro para o público que se trata de uma encenação. A proximidade do público com o espetáculo nos remete ao rompimento da quarta parede, característica tão realizada no teatro de Brecht. Essa discussão sobre teatralidade, colocada no início de nosso capítulo, pode ainda ser percebida nas imagens seguintes:



**Figura 2:** Atores fora da representação. Foto: Alexandre Abrahão. Acervo **Cia Candongas**.





**Figura 3:** Quadro informando sobre a apresentação. Foto: Aline Teixeira. Acervo **Cia Candongas**.

Jean-Jaques Roubine (1998) fala sobre a redescoberta da teatralidade no teatro moderno. Podemos verificar essa teatralidade na encenação de **As grandes Lonas do Céu**. A figura 2 (dois) mostra dois atores fora da representação, observando um nariz de palhaço, enquanto um ator mostra ao outro essa pequena máscara teatral, o outro se encontra com o nariz de palhaço no rosto, mas ainda não sendo utilizado como máscara. Antes e/ou após o espetáculo, é possível ao espectador assistir essa cena. Não estando em cena, o nariz deixa de ser uma máscara, pois não está sendo utilizado teatralmente, falando. A figura 3 (três) mostra um quadro colocado pelo grupo, nos locais de apresentação, informando o horário do espetáculo. Tais possibilidades que a encenação do nosso objeto de estudo traz ao espectador, mostra a esse último que a ação que ocorre naquele momento, é um teatro, daí a redescoberta da teatralidade colocada por Roubine. Essas são algumas das inúmeras possibilidades que o teatro tem à sua disposição na atualidade.

Em se tratando de cenário, o espetáculo traz painéis ao fundo, que são utilizados como solução cênica para mudanças de locais durante o espetáculo:



**Figura 4:** Painel com o título da peça. Foto: Aline Teixeira. Acervo **Cia Candongas**.



**Figura 5:** Painel com pinturas da carnavalização com temas religiosos no drama circo-teatro **Roseiral de Luz**. Foto: Aline Teixeira. Acervo **Cia Candongas**.

O recurso utilizado pela **Cia Candongas**, lembra os painéis de pintura também utilizados na *Commedia Dell'Arte*. Além das mudanças de locais colocadas nas figuras 4 (quatro/ painel representa início do espetáculo) e 5 (cinco/ painel representa o cenário para o melodrama circo-teatro **Roseiral de Luz**), no número inicial do espetáculo, verificamos também essa solução cênica para mudança de cenário quando o palhaço vai para o cemitério encontrar com Julieta Covas: “**Pirulito**: E onde fica o tal sumitério? **Rapadura**: Como é teatro fica aqui mesmo.” (LIMOEIRO, 2008, p.3). Enquanto faz essa brincadeira, assumindo, como ator, que está fazendo teatro, a personagem Rapadura muda o painel de pinturas que fica atrás dos personagens, e se antes, ao fundo, havia a pintura com o título da peça, agora, o painel é trocado e há uma pintura com o tema de cemitério.

Outra questão importante no teatro moderno é a iluminação, ela completa o cenário, após esse advento tecnológico, muitas mudanças ocorreram no teatro.



**Figura 6:** Atores cantam a música final: ao fundo o corpo do palhaço Pirulito. No alto, estrutura com lâmpadas, que lembra o formato de uma lona de circo. Foto: Aline Teixeira. Acervo **Cia Candongas**.





**Figura 7:** O efeito da iluminação para a cena teatral. Foto: Aline Teixeira. Acervo Cia Candongas.

O ator deixa de ser o centro do espetáculo teatral e, a cena passa a ser complementada com efeitos de luz e som. Com tantas transformações, “...a iluminação elétrica pode, por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista”. (ROUBINE, 1998, p.21). A luz pode modificar uma cena teatral e trazer significados diversos, como o exemplo dado na figura 6 (seis), com a representação de uma lona e, na figura 7 (sete), cena na qual a iluminação elétrica trouxe um efeito dramático.

As questões colocadas sobre o cenário, a iluminação, a escolha do espaço para representação, soluções cênicas para indicar os diferentes lugares onde ocorre a representação e, a teatralidade assumindo para o público que se trata de uma encenação, estão relacionadas à estética do espetáculo. Lola Proaño (2013) traz em sua obra questões atuais sobre a estética teatral. Apesar de serem questionamentos específicos quanto à estética do teatro comunitário argentino, podemos encontrar algumas relações com nosso objeto de estudo:

En el teatro comunitario argentino que nos ocupa, es posible ver esta reversión del concepto de mimesis. Lo que se “produce” no es una mera copia de lo que se critica sino que tales materiales están transformados para mostrar aspectos ocultos de la realidad o la historia política.

Esto se logra gracias a la reconstrucción histórica hecha, no desde los textos de la historia oficial, sino de la memoria de los integrantes que retienen las

omisiones y las oscuridades, usando en la escena la metáfora, la sátira, el grotesco, la parodia y principalmente la ironía para mostrar los lados ocultos de la narración oficial. (PROAÑO GÓMEZ, 2013, p.261).

Proaño coloca que no teatro comunitário argentino há uma reversão do conceito de mimesis apresentado por Adorno, no qual, segundo a autora, há apenas “una teatralización de los conflictos sociales y de los desacuerdos históricos.” (PROAÑO GÓMEZ, 2013, p.260). Para a autora, a reversão desse conceito ocorre no estilo teatral utilizado pelos grupos de teatro comunitário, quando a encenação deixa de ser apenas uma representação dos fatos históricos, deixa de usar a narração oficial e se propõem a contar a história através da memória dos integrantes da própria história.

Tal característica torna o teatro comunitário essencialmente político e subversivo ao ter como objetivo dar voz aos participantes da história para que, a narrativa da história oficial seja questionada a partir das falas de quem viveu o que está sendo narrado. Esse fato reforça a ideia de que na atualidade o teatro comunitário pode ser tido como uma nova forma de um fazer teatral político. Podemos perceber essa estética em nosso objeto de estudo, pois como foi colocado no primeiro capítulo de nosso trabalho, para a realização do espetáculo houve um laboratório com circenses.

Parte também importante para discorrer sobre a encenação, se encontra na atuação. Os jogos cômicos são marcantes no espetáculo:



**Figura 8:** O jogo cômico entre o mamulengo Simão, o palhaço Pirulito e o Cabo. Foto: Alexandre Abrahão. Acervo **Cia Candongas**.



**Figura 9:** Para aquele que teme apenas chifre e promessa de político, uma arma para o encontro romântico com Julieta Covas no cemitério: um rolo de papel higiênico. Foto: Alexandre Abrahão. Acervo **Cia Candongas**.

Como se trata de um espetáculo circense, a comicidade se encontra na encenação através dos jogos entre palhaços e entre palhaço, Cabo e mamulengo. De extrema importância é a forma como esses jogos são encenados, pois se a atuação não der ao texto o tempo certo das piadas, essas não provocarão o riso. Um exemplo claro dessa situação se encontra na cena em que Peroba avisa Pirulito que vai embora para São Paulo e pede seu último “salário” para o palhaço. Este último, por sua vez, paga a artista, mas em seguida lhe pede dinheiro emprestado. A piada não teria sentido se não houvesse uma pausa na encenação entre o momento em que Peroba pega o dinheiro, e o momento em que Pirulito lhe pede o empréstimo. O herdeiro do circo entrega o dinheiro para a rumbeira, e somente quando esta já se encontra na porta para sair de cena, é que o empréstimo é pedido. Essa pequena pausa é simples, mas é o que faz a diferença pra o tempo cômico.

Outra cena nos chama a atenção para a forma de atuação. No número circense inicial, Pirulito recebe um convite de sua amada Julieta Covas para encontrá-la no cemitério a meia-noite. Então vemos duas importantes falas do palhaço, que foram analisadas do ponto de vista dramático no capítulo anterior. Em se tratando de texto as falas trazem uma maneira

repetida de falar como um mecanismo cômico. Mas, lembrando as falas, vejamos como foram encenadas:

**Pirulito:** Coragem não me falta. Eu sou tão macho, mas tão macho, que nem sou. (grifo nosso).

**Pirulito:** Assim você me safóca, meu xodó de necrotério. Meu coração por tigela. Meus delírios por ti são. Tô tão axaponado, mas tão axaponado....que nem tô. (grifo nosso) (LIMOEIRO, 2008, p.3-4)

O texto de Pirulito aponta para dois momentos contraditórios: a afirmação e a negação. Do ponto de vista da encenação, as falas trazem a comicidade visto que de início o palhaço fala de maneira firme, e o público crê que ele vai falar algo sério, mas na última parte da frase ele fala mais manso, revelando que na verdade nada do que ele esta demonstrando ser é verdadeiro. Então por exemplo, vemos Pirulito dizer com firmeza: “Eu sou tão macho, mas tão macho,”, uma pequena pausa acontece e, ele diz com voz mais suave: “que nem sou”. Nessa pausa há uma quebra, que leva o pensamento do espectador da afirmação para a negação, causando comicidade.

Um dos pontos mais fortes de atuação ocorre nas cenas de tortura do palhaço Pirulito.



**Figura 10:** A tortura do palhaço. Foto: Alexandre Abrahão. Acervo Cia Candongas.



Apesar de conter diversas cenas cômicas, o texto estudado traz os dramas da família circense, do personagem do Cabo e da relação do circo com o Cabo, este último por sua vez representando a hegemonia do Sistema. A relação conflituosa entre palhaço/circo (povo) e Cabo (Estado/autoridade), é encenada de forma marcante através das cenas de tortura do palhaço. Agressividade e drama estão presentes nas ameaças feitas ao palhaço com arma de fogo, e na cena em que a perna do artista é quebrada pelo Cabo. De forma também marcante, é realizada a atuação na leitura da carta da mãe de Prixele. A atuação nesse momento faz toda diferença para o melodrama:



**Figura 11:** Momento de revelação: bêbado, o Cabo entrega à Prixele uma carta da mãe da menina, datada de três anos anteriores à ação atual, a carta revela a morte da mãe da garota. Foto: Aline Teixeira. Acervo **Cia Candongas**.

Embragado, o Cabo resolve revelar a verdade sobre a mãe de Prixele. O vilão contando a verdade para a mocinha faz parte da estrutura melodramática. Mas nesse momento é importante ressaltar a atuação. Por vezes o melodrama ganha um rótulo de interpretação de “novela mexicana” / de dramalhão, no sentido pejorativo da palavra. Tal confusão pode ser



causada pelo fato de que esse estilo teatral se utiliza de muitos elementos românticos. Peter Brooks nos fala:

Missão, fuga, e queda – expulsão – redenção são de fato estruturas que podem ser classificadas na categoria geral de romance (segundo a definição de Northrop Frye); e o melodrama – que frequentemente toma seus temas da novela – geralmente opera no modo de romance, embora com suas estruturas e personagens específicos. (BROOKS, 1976, p.6)<sup>13</sup>.

Além da utilização de elementos românticos poder causar uma visão equivocada do melodrama, no séc. XIX os críticos cobravam da arte teatral um caráter moralizador e educador. Regina Horta Duarte discorre sobre as críticas feitas ao drama **Gabrina**, apresentado em Ouro preto na década de 1860:

Assim, acusava-se o dramalhão de não ter a profundidade e o caráter moralizador e civilizador tão procurado por certas tendências dramáticas daqueles anos. Inverossímil e superficial, “Gabrina” surgia como apenas mais uma composição melodramática a ser excluída dos repertórios das companhias de teatro, na opinião do crítico daquele jornal.

Longe de figurar como um discurso isolado, tal condenação ampliava o rol de acusações e maldições dirigidas na época, ao melodrama. (DUARTE, 1995, p. 207).

No momento de leitura da carta da mãe de Prixele, a interpretação faz a diferença para que o melodrama não seja confundido com um estilo teatral de interpretação exagerada e com estereótipos. Na figura 11 podemos perceber que ao ler a carta, Prixele fica muito emocionada. Os tipos específicos da estrutura melodramática (mocinha; vilão; pai da moça; dentre outros), podem proporcionar a visão de que são personagens estereotipados, mas na verdade, não são personagens rasas, possuem fortes emoções, sejam boas ou más. A dramaturgia deve utilizar elementos que sejam símbolos marcantes, para reforçar na trama, as emoções das personagens.

Peter Brooks (1976) analisa o melodrama histórico, de 1819, **A Filha do Exilado**, de autoria de Pixérécourt<sup>14</sup>, no qual a virtude da mocinha Elizabeth é exaltada com sua atitude de salvar Ivan, autor da desgraça de sua família. Sobre a estrutura melodramática Peter Brooks afirma:

<sup>13</sup> Para localização das citações de Peter Brooks colocadas no presente trabalho, informamos que a paginação se refere à versão digitalizada e traduzida. Todas as citações desse autor referem-se ao segundo capítulo de seu livro.

<sup>14</sup> Guilbert de Pixérécourt, dramaturgo francês do séc.XIX, que escreveu vários melodramas, dentre eles o famoso **Coelina** e **A Filha do Exilado**, este último, analisado por Peter Brooks. Informações retiradas do texto de BROOKS (1976).

Se o termo *melodrama* comumente sugere um drama excitante e espetacular sobre a inocência perseguida e o triunfo da virtude, é importante notar que esse conflito e sua estrutura não existem, nos exemplos “clássicos” do gênero, apenas para balançar o *pathos* e as emoções, e que peripécias e *coups de théâtre*, não são extrínsecos às questões morais como o melodrama as concebe. Pelo contrário, essa peça, e o melodrama tipicamente, não só emprega a perseguição à virtude como fonte para sua dramaturgia, como também tende a se tornar a dramaturgia da virtude menosprezada e eventualmente reconhecida, o drama de um reconhecimento. (BROOKS, 1976, p.3).

Como já dissemos, a dramaturgia torna-se relevante para a estrutura melodramática. Não se trata apenas da virtude perseguida, mas a própria dramaturgia dessa perseguição. Ao analisar o melodrama de Prixerécourt, Brooks fala sobre os signos e o que eles trazem de significado para a cena. Elizabeth, por exemplo, salva Ivan mostrando uma cruz aos algozes que tinham o intento de matar o vilão. Os agressores ficam perplexos diante da virtude da moça. O texto ainda traz uma cena de enchente, na qual a mocinha consegue se salvar por causa da lápide do túmulo da filha de Ivan, que se desprende, e assim, se transforma numa espécie de objeto flutuante que impede Elizabeth de se afogar. São símbolos fortes que trazem imagens e emoções igualmente fortes.

No caso de **As Grandes Lonas do Céu**, é marcante o nariz de palhaço que Pirulito perde ao quebrar o aparelho de TV na praça, e que recebe de volta, pelas mãos de Prixele, em seu leito de morte. A carta da mãe de Prixele também se torna um elemento marcante, visto que através dela, a verdade é revelada. Outro símbolo importante é a canção que a mãe de Prixele cantava para ela na infância da garota. É através dessa canção que Pirulito, em seu leito de morte, revela para Prixele ser o pai dela.

Vale ressaltar, mais uma vez, que os estudos sobre melodrama citados em nossa pesquisa, avaliam textos que possuem a estrutura melodramática “pura” / “clássica” por assim dizer, e que o nosso objeto de estudo não se trata de um melodrama, mas sim de uma releitura de tal estilo. Porém, essa releitura traz a necessidade de pesquisar esse estilo teatral, para que possamos detectar no texto estudado, quais são suas características melodramáticas.

### 2.3 – PONDERAÇÕES

O estudo colocado no presente trabalho abre um leque de discussões que possibilita vários olhares sobre os assuntos abordados. Pretendemos no presente item de nosso capítulo realizar algumas ponderações sobre o político e a comunicação majoritariamente a base do que é visual, e isto como uma consequência das crescentes tecnologias. Para tanto, utilizaremos os textos **Limites em Expansão** de Lucia Pimentel e o texto **Estética e Política: A partilha do Sensível** de Jaques Rancière. Ambos os textos foram apresentados na disciplina **Arte, Cultura e Sociedade** e encontramos relação entre eles e nossa dissertação. No primeiro texto a relação se dá com a discussão sobre o “show de imagens” que tomou a sociedade com a chegada da tecnologia. O segundo texto refere-se a uma discussão sobre o político e o estético.

Lucia Pimentel coloca o problema do vazio de sentido que vivemos hoje. Estamos na era das imagens: há uma chuva ininterrupta de imagens; mudanças rápidas; a modernidade surge pela decadência do ideal e encontramos modos de viver que flutuam. E um agravante é o fato de que esse vazio de sentido ocasiona opacidade, as pessoas não são atravessadas pelo vazio, elas simplesmente continuam estáticas como se nada tivesse acontecido. Esse vazio é influenciado massivamente pela chegada da televisão, e pelo desenvolvimento tecnológico acelerado no qual a imagem é o produto máximo de consumo. Vemos tudo como consequência de um processo pós-ditatorial, lembrando que o século XX foi palco das duas grandes guerras mundiais, de guerras regionais e revoluções locais que trouxeram revoluções tecnológicas, haja visto que as tecnologias surgem em decorrência das guerras pelo poder, a tecnologia vem sempre por meio da indústria bélica. Toda essa questão de excesso de imagens que Lucia Pimentel coloca, encontra-se ligada com o fato de vivermos um século tecnológico, onde a partilha do sensível, colocada por Rancière, é totalmente modificada. No Brasil, esse fato se apresenta como consequência das modificações vividas durante o período da ditadura militar brasileira (1964/1984).

Trazemos à tona uma fala da autora sobre um problema vivido hoje:

A atividade cognitiva, por exemplo, não é privilégio de um sujeito, uma vez que só é possível pensar, contemporaneamente, dentro de um coletivo.

Entende-se aqui como *coletivo* não necessariamente o comunitário, mas o intercomunicativo, em que vários são os sujeitos interferentes, quer sejam eles identificáveis ou não. (PIMENTEL, 1999, p.73)

Para a realização de muitas atividades, hoje, sofremos a interferência de outros sujeitos e, por vezes essa interferência se dá através das inúmeras tecnologias que temos a nossa disposição. Com tanta influência em nossos pensamentos vivemos a perda de percepção, o que está acontecendo politicamente, socialmente ninguém sabe. O que está acontecendo na novela x, no programa y ou no jogo beta, todos sabem. A situação se agrava quando notamos uma educação frágil e, com falhas quanto a formar cidadãos com senso crítico e apurado.

A presente dissertação tem como um de seus principais objetivos evidenciar como a arte teatral permite a realização de críticas político-sociais. Passa bem longe de nós a pretensão de esgotar um debate sobre um tema tão polêmico como o é ‘a arte e a política’. Mas, procuramos em nosso projeto de pesquisa discorrer, na análise do texto, como a arte pode ser utilizada para a realização de tais críticas. Porém, quando se fala em teatro político/teatro engajado, logo surge a questão sobre a possibilidade da arte teatral manter tal enfoque sem perder suas características artísticas.

Ponto de extrema importância para lograr tal feito - a arte como mediadora de reflexões críticas- é uma pequena, mas essencial palavra: forma. Tudo depende da forma com que é feita a arte, a forma que um escritor decide fazer um poema, a forma com que um músico decide tocar uma canção, enfim, dependendo da maneira que algo é executado, trará diversas interpretações por parte do espectador/leitor/ouvinte. Roland Barthes fala a respeito da importância da forma:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua... O que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma... (BARTHES, 1989, p.17).

Barthes coloca a forma com que o escritor ‘manuseia’ a ‘língua’ (no sentido de linguagem) acima do próprio escritor. E de fato, de nada servirá alguém escrever algo com um intuito específico, mas escrevê-lo de maneira a dar interpretações contrárias às suas intenções. Aqui, podemos realizar uma relação com nosso objeto de estudo: a forma com que o autor do texto analisado coloca críticas político-sociais, pois elas, na verdade, não são o centro, mas estão integradas com todo o drama apresentado, estão entranhadas em um contexto de drama circense. Além disso, todas as questões sociais tão delicadas de que se trata o texto (drama vivido pelas famílias circenses com a chegada da televisão em 1950, além de dramas pessoais dos personagens), são escritas com leveza, sutilidade, comicidade e poesia.

Tratar de temas como “teatro engajado” traz inúmeras questões polêmicas que giram em torno desse termo, termo este que para alguns se encontra situado historicamente no período da ditadura militar brasileira (1964-1984). E enquanto o termo ‘teatro engajado’ se encontra rotulado nos tempos militares, o rótulo para o termo ‘teatro político’ é sempre remetê-lo ao teatro de agit prop, ao teatro panfletário, a serviço de partidos políticos. Mas quando propomos em nossa pesquisa tratar de “teatro político”, pretendemos discorrer sobre “teatro que contém críticas políticas” / “a ação política no teatro”. Talvez esses sejam termos mais adequados para falar sobre tal assunto nos dias atuais.

As questões sobre teatro político sugerem antes, tratar “do que é político”, o que por sua vez, nos traz os pensamentos da cultura relacionada com a sociedade. E é nesse sentido que o texto de Jaques Rancière vem nos auxiliar e enriquecer nossa pesquisa.

Tal texto levanta inúmeras questões políticas trazendo à tona o conceito de ‘partilha do sensível’, ou seja, algo que produz fatos de percepção baseados naquilo que é visível, audível, o que pode ser dito, pensado ou feito. No século XX até os anos 50, essa partilha era mediada pelas práticas formatadas pela estética do rádio, do circo e do cinema basicamente, após essa data ela se realiza também através da televisão. Isso muda muita coisa, e essa é uma realidade retratada no texto que analisamos: as pessoas tinham o circo como maneira social/coletiva de diversão, com a chegada da TV, a partilha do sensível deixa de ser em sociedade e passa a ser em família ou até mesmo individual, pois hoje praticamente em todos os lares brasileiros há um aparelho televisivo em cada cômodo da casa.

Então, onde está a partilha do sensível hoje? Se na década de 60 ela estava, no mundo e no Brasil, em plena ebulição, com artistas e a sociedade comum lutando contra regimes opressores - aqui especificamente com inúmeros textos teatrais criticando o regime militar - hoje infelizmente ela se encontra sufocada pelo século tecnológico. Tecnologia essa que deixa as pessoas cada vez mais individualistas, mergulhadas em seus quartos, de onde só precisam sair para comer ou ir ao banheiro, pois lá já tem tudo de que precisam: um computador, uma televisão e um celular.

E muito, além disso, há uma questão maior: a partilha do sensível é controlada pelo Sistema: quanto mais o sistema compra nosso tempo, menos tempo temos para a partilha do sensível. E isso é tudo que o Sistema quer, que fiquemos tão envolvidos em tarefas cotidianas, em tecnologias avançadas, que nem cheguemos a pensar no próprio governo, na maneira que estão governando e consequentemente como somos governados. Até mesmo durante o

período do regime militar onde havia grande partilha do sensível, a ditadura lança slogan e música para os brasileiros comemorarem a vitória do Brasil na copa de 1970, (“Pra frente Brasil,..”/ “Brasil: ame-o ou deixe-o”). Tudo isso para que a população fique anestesiada com a vitória no futebol e não perceba a derrota na política. Isso ainda ocorre hoje, o governo sempre dá um jeito de chamar a atenção do povo para festas e outros assuntos, com o intuito de que o que está ocorrendo na política, não seja percebido. Mas hoje há um agravante: a partilha do sensível não movimenta a reflexão social.

Outro ponto importante que o texto em questão nos traz é: antes do político, na base política há uma estética, ou seja, o político não se estrutura por si só, ele depende da forma como é mostrado e, se a forma tiver uma estética bela e poética, em muitos casos isso pode reforçar o político. Como é o caso de nosso objeto de estudo, que trata de uma realidade difícil, mas com poesia. Nesse sentido o engajamento dos anos 60 causa também alienação na medida em que quer uma arte política direta, e não percebe que uma canção como **Sabiá** também é política no sentido de partilha do sensível.

O conceito de partilha do sensível colocado por Rancière nos remete ao conceito de pensamento sensível adotado por Boal (2009):

Quero adotar a ideia de que existe uma forma de pensar não-verbal – *Pensamento Sensível* -, articulada e resolutiva, que orienta o contínuo ato de conhecer e comanda a estruturação dinâmica do *Conhecimento* sensível. Quero afirmar que, para serem compreendidos, mesmo quando são expressos em palavras, os pensamentos dependem da forma como essas palavras são pronunciadas ou da sintaxe em que as frases são escritas – isto é, dependem do *Pensamento Sensível*. (BOAL, 2009, p.27).

A comunicação começa no sujeito, ou coisa, que comunica e, termina no sujeito, ou coisa, que recebe tal mensagem. Considerando as duas vias que a comunicação possui, a maneira que as mensagens são interpretadas, depende da forma com que as mesmas são transmitidas. Assim, essa estrutura de comunicações e interpretações, traz à tona o **Pensamento Sensível** colocado no discurso de Boal. E quais são as formas de comunicação utilizadas hoje? Como as informações estão sendo transmitidas, pelos meios de comunicação em massa, aos sujeitos da sociedade? A maneira da transmissão pode ser proposital para que o sujeito receba a mensagem e, pense de uma determinada forma. Então, como ocorre a **Partilha do Sensível** hoje? Vemos aqui, uma relação entre os conceitos colocados por Rancière e por Boal.

Desse modo podemos perceber como a disciplina **Arte, Cultura e Sociedade** estabelece uma conexão com o debate ‘arte/política’ que é tratado em nossa pesquisa. Citamos os texto e conceitos apresentados na disciplina, que agregam informações importantes para a discussão do teatro político. A partilha do sensível e o vazio de sentido/imagens ininterruptas/século tecnológico trazem à tona questões político-sociais de extrema importância para a discussão da ação política no teatro.

Outro assunto abordado em nosso trabalho e que possibilita diferentes colocações a seu respeito, é a história circense.

A história circense é vasta, pode-se dizer que suas origens se encontram em tempos distantes nos quais havia feiras medievais, com mostra de habilidades com animais, humanos estranhos, anões, mulheres barbadas, humanos com força descomunal ou com habilidades físicas diferentes. Depois ainda nos deparamos com trupes mambembes viajando de cidades em cidades. Agora, precisamos ainda parar para pensar que isso tudo ocorreu na Europa e depois da descoberta das Américas, essa cultura, como as demais, foi trazida para os países americanos (abrangendo América do Norte/ América do Sul e América Central), aos poucos. Consequentemente, essa cultura sofreu transformações ao se encontrar com outros povos, em outros países e, talvez, uma das maiores transformações foi o encontro e a junção com a cultura e com a população dos locais onde as companhias europeias se instalaram. No Brasil, aos poucos, vários brasileiros começaram a fazer parte das companhias circenses que antes, eram eminentemente europeias.

O que pretendemos com as colocações realizadas no parágrafo anterior, é chamar a atenção do leitor para o quão vasta é a história circense e para o fato de que o texto estudado se utiliza de um recorte bem específico dessa história. A análise do texto pode ter aberto frestas para se pensar em outros aspectos da história do circo, como, por exemplo, a utilização pelos circenses, de tecnologias, a questão de características do circo-teatro terem surgido antes do palhaço negro Benjamim ser considerado por muitos autores, como Roberto Ruiz, o pai do pavilhão/circo-teatro, uma visão diferenciada sobre a família circense, uma visão sobre os altos e baixos da história circense, mas pretendemos aqui mostrar que **As Grandes Lonas do Céu** trata especificamente de circos pequenos que não tinham condições financeiras para adquirirem tecnologias e, trata especificamente da parte da história circense em que com a chegada da televisão esses circos pequenos perderam muito público. Levando em

consideração os posicionamentos aqui colocados, propomos realizar ponderações a cerca da história circense.

Visto que a análise do texto possibilita um leque de discussões sobre vários temas, faz-se necessário realizar algumas colocações para que fiquem claras as diversas perspectivas sobre tais assuntos. Uma das principais ponderações que deve ser feita trata-se da visão sobre a luta dos circenses em relação aos meios de comunicação em massa. Inicialmente tomaremos como espinha dorsal para nossa discussão, os estudos de Ermínia Silva, que trata da diversidade da arte circense:

Pensar as produções circenses através das ações dos seus vários sujeitos pode revelar as distintas formas de fazer circo e as mais diferentes maneiras de ser artista circense, além de dar pistas sobre os diálogos que estabeleciam com os movimentos culturais da sua época. É possível, então, investigar como homens e mulheres circenses no Brasil, ao mesmo tempo em que mantiveram uma especificidade, renovaram, criaram, adaptaram, incorporaram e copiaram experiências vividas no período, enfrentando novos desafios e obstáculos decorrentes das continuidades e mudanças encontradas na sociedade, nas produções culturais e em si mesmos. (SILVA, 2003, p.2)

A autora realiza uma pesquisa que possibilita uma visão ampla sobre os circenses. De fato esses artistas enfrentaram dificuldades com a chegada da tecnologia, mas o fato é que muitos desses artistas obtiveram a oportunidade de enfrentar essas dificuldades, pois os que tinham condições financeiras puderam acrescentar aos seus espetáculos toda a tecnologia que encantava os espectadores. Eles não se mantiveram estáticos diante da situação vivida. Como diz a autora, eles inventaram, recriaram e renovaram seu fazer artístico para competirem em pé de igualdade com a tecnologia. No decorrer de sua tese, Erminia Silva mostra que mesmo antes da TV surgir atraindo a atenção dos espectadores do circo, os circenses já haviam incorporado ao seu trabalho uma gama de diversidade artística que inclusive deixou os teatros vazios e seus artistas enciumados.

Através do estudo da autora é possível perceber, inclusive, que o circo já havia incorporado a dança, a música e o teatro mesmo antes de Benjamin de Oliveira ser considerado o pai do circo-teatro em 1910. Esse dado torna-se importante para relativizar a ideia de que o circo-teatro foi criado especificamente para competir com a TV. A autora estudada revela por meio de sua pesquisa que bem antes da consolidação dessa modalidade, as apresentações circenses já haviam sofrido modificações em sua estrutura. Mas a pesquisadora não deixa de reconhecer a importante atuação de Benjamin de Oliveira para a consolidação do circo-teatro.



Para a bibliografia este tipo de produção circense somente ocorreria a partir da década de 1910, porém o leitor já deve ter percebido, que na prática todas aquelas atividades já faziam parte das experiências circenses. Através da trajetória artística de alguns artistas que fizeram parte do processo de formação do circo no Brasil, durante o século XIX e que passaram o XX, é possível entrar em contato com o debate das produções culturais e conformação da teatralidade circense. (SILVIA, 2003, p.67).

É consenso que tais relatos e, por conseguinte, na maior parte da bibliografia, que a estréia (sic) de *Os Guaranis* teria ocorrido na capital federal; porém, quando cruzamos essas informações com outras fontes, como as propagandas em jornais, vimos que em São Paulo essa peça já havia sido apresentada anteriormente. Entretanto, essa disparidade não invalida a hipótese de que Benjamin de Oliveira entre 1905 e 1910, para além do que já havia realizado em São Paulo, foi um importante protagonista da consolidação da teatralidade circense e do tipo de espetáculo expresso pelo circo-teatro na capital federal. (SILVA, 2003, p.220/221).

A pesquisadora mostra também que a primeira referência do espaço físico, que agrega uma pista para exibição de habilidades circenses e um palco para apresentações teatrais, como circo-teatro, foi em 1875 com o circo de Albano Pereira. Erminia Silva ainda mostra que “Astley, Hughes e Franconi introduzem nos espetáculos circenses a pantomima” (séc.XIX) (SILVA, 2003, p.23) e com essa atitude os artistas entraram em contato com a própria produção cultural da época. Tantas modificações no espetáculo circense ocorreram para que houvesse uma atualização da arte frente ao gosto do público, frente à cultura das cidades por onde passavam e frente à concorrência de público com o teatro e mais tarde com a televisão. Além de o circo levar o teatro para seu espaço e o teatro precisar levar a arte circense para seu espetáculo, no século XX muitos artistas circenses levaram sua arte para a TV, como é o caso do palhaço Bozo e do grupo Trapalhões. Isso nos leva a um dos principais pontos de discussão a que estamos nos debruçando: a luta dos circenses contra os meios de comunicação em massa.

A trajetória artística de Benjamim mostra que não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil, sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão destes empreendimentos culturais. No seu modo de organizar e produzir o espetáculo, os circenses trabalhavam os seus espaços como um campo ousado de originalidade e experimentação. (SILVA, 2003, p. 11)

Para não perder público o circo reinventou seu espetáculo acrescentando diversas formas artísticas, até mesmo levando duplas sertanejas para dentro de seu espaço. Mas ressaltamos que tantas alterações e atualizações do espetáculo circense ocorreram como forma de solução para reconquistar um público perdido e que, portanto a luta contra os meios de

comunicação em massa não deixou de ocorrer. Lembramos ainda, que nem todos os circos tinham recursos financeiros para acrescentar a tecnologia aos seus espetáculos.

Fato é que muitos defendiam o “circo puro” alegando que no espaço circense os artistas só deveriam apresentar suas habilidades físicas e destrezas com animais na pista, ao passo que os artistas do teatro defendiam o palco como um espaço única e exclusivamente para espetáculos teatrais. Com a inclusão da dança, da música, do teatro (melodrama/pantomima) na arte circense, houve a decadência do “circo puro” para os defensores deste.

... em vários momentos da história da produção do espetáculo, a introdução de uma nova técnica – na representação, na confecção de um aparelho, na condução de um espetáculo, ou até mesmo na presença de um novo artista, ou de um novo ritmo musical – torna-se responsável pela alteração ou deformação do que deveria ser o típico espetáculo do circo e, conseqüentemente, também por suas crises e decadência” (SILVIA, 2003, p. 6-7).

Percebemos aqui, outra importante questão a ser ponderada na história circense: um outro tipo de decadência que não aquela referente à chegada da tecnologia, mas a que se refere às múltiplas mudanças na arte circense inicial que lançava mão apenas do espetáculo visual sem a presença da “palavra”, com a utilização de mostras de destrezas, habilidades físicas, acrobacias aéreas e terrestres e habilidades com animais. Isso traz um “...intenso debate, tanto entre os circenses quanto na bibliografia pertinente, que ao mesmo tempo em que reconhece a existência do circo-teatro, acaba por responsabilizá-lo pela distorção do que seria um espetáculo circense- puro” (SILVA, 2003, p.3/4). Roberto Ruiz também traça um debate sobre o auxílio ou não do circo-teatro para a arte circense, o autor nos mostra que muitos artistas colocaram a culpa da falta de público na criação do circo-teatro por Benjamim de Oliveira. Mas de fato, esta criação foi uma tentativa de atrair público unindo as duas artes. Os críticos do circo-teatro, como bem diz Roberto Ruiz, se esquecem de inúmeros fatores que contribuíram para as crises de público circense, como a gripe espanhola de 1918 e o fato de que a crise maior que tirou os espectadores do circo foi, um pouco mais tarde, com a chegada da TV em 1950. Mas no nosso ponto de vista a discussão deve girar em torno da seguinte questão: o auxílio ou não do circo-teatro para a arte circense, depende de o interlocutor ser ou não defensor do circo puro.

Mais uma questão a ser ponderada, trata-se da visão sobre a família circense. A cooperação em família se deve ao fato de que sendo nômades e muitas vezes temidos pelos

moradores das pequenas cidades, contavam apenas uns com os outros. Verifiquemos uma fala de Erminia Silva:

De fato, casos de maus tratos e espancamentos de crianças circenses aconteciam e eram noticiados nos jornais. Os circenses chegam a ser considerados ‘bárbaros’, que chicoteavam os seus aprendizes, submetidos a dolorosos exercícios. E mesmo estes exercícios eram vistos como excessivos por um saber científico que começava a se afirmar.. (SILVA, 2003, p. 82).

A pesquisa de Erminia Silva ressalta outro ponto na questão do grupo familiar circense: se por um lado existia um compromisso com aquela família, muitos circos mantinham atitudes de espancamento e rigidez em seus treinamentos, o que nos lembra a cultura artística chinesa que muitas vezes leva a disciplina a outro patamar.

Mas fato é que não se pode generalizar nem para o pensamento romântico da vida em família no circo, e nem para o pensamento de que a rigidez acontecia em todos os estabelecimentos circenses. Os próprios estudos de Erminia Silva mostram que Benjamim de Oliveira, importante palhaço brasileiro, ao fugir com o circo encontrou quem o espancasse, mas também encontrou quem o pagasse bem pelos seus dons artísticos. Erminia ainda mostra dados de circos que arrecadaram dinheiro tanto para a compra da liberdade de escravos quanto para auxiliar vítimas de revoltas. Fica aqui uma outra perspectiva sobre a família circense.

Outro ponto a ser colocado é a questão da precariedade do circo que é repleta de altos e baixos durante séculos. O texto traz à tona a precariedade da vida circense, valendo lembrar, como já pontuamos, que é uma precariedade em relação aos circos pequenos que não possuíam recursos financeiros o suficiente para utilizarem tecnologias em seus espetáculos, e com isso atrair o público. Vejamos duas falas de José Guilherme Cantor Magnani:

O número de circos que perambulam, hoje, pela cidade de São Paulo e seus arredores oscila entre cem e cento e cinquenta (sic). Alguns deles – de grandes dimensões, conservando elementos da antiga arte circense, como números equestres (sic), animais amestrados, malabaristas, acrobatas, etc – são dotados de infra-estrutura e meios técnicos que permitam a apresentação de espetáculos luxuosos variados, possibilitando ademais longos períodos de permanência num mesmo local. A grande maioria, porém, é constituída por circos-teatros e de ‘variedades’, de pequeno e médio porte, que conservam do circo convencional a mesma estrutura de organização, a forma física (o toldo de lona, as arquibancadas e a tradição do deslocamento periódico). ... Os circos de ‘variedades’ são os mais pobres, e o espetáculo que oferecem consiste em alguns números de malabarismo, contorcionismo, mágicas, bailados e pequenas representações cômicas. (MAGNANI, 1998, p.31)

Sua durabilidade é variada: no Circo-Teatro Bandeirantes, a que mais resistiu durou dois anos e meio. (MAGNANI, 1998, p.39)

Na primeira fala de Magnani podemos perceber que existem circos com condições de manter espetáculos luxuosos, mas também existem circos de pequeno e médio porte que oferecem representações mais simples. Na segunda citação do autor, ele está discorrendo sobre a durabilidade da lona. Se em um determinado circo, a lona que mais durou, sobreviveu por dois anos e meio, é fato que aos pequenos circos torna-se difícil a troca constante da lona, e suas dificuldades financeiras não os permitem adquirirem grandes aparelhagens tecnológicas, e como o próprio autor narra, esses pequenos circos também não possuem condições de permanência num mesmo local por muito tempo. É dessa precariedade que trata o nosso objeto de estudo.

Ponto importante ainda para discussão é a relevante comparação que Regina Horta Duarte faz entre a chegada dos circenses às cidades e a carnavalização dionisíaca. Tal comparação foi citada no início do presente capítulo e retomamos esse tema com o intuito de nos atentarmos para duas questões: primeiro a comparação realizada pela autora acaba por relativizar a questão do preconceito da população com os circenses, pois o sentimento das pessoas em relação a esses artistas muitas vezes não se trata apenas de preconceito, mas de receio do desconhecido que chega à cidade e transforma a rotina da localidade; em segundo nos permite refletir sobre as possibilidades ou não-possibilidades de alteração da rotina da atual sociedade. Retomemos o texto de Ermínia:

A propaganda de muitos circos de tamanhos e situações econômicas distintas, ocupando bairros centrais e periféricos da cidade de São Paulo, naquele período, ainda era a própria chegada das companhias e toda a movimentação e alteração da rotina da população provocada pelos artistas, animais e materiais. Quando instalado o circo, o palhaço-cartaz ainda se encarregava de manter a população informada. (SILVA, 2003, p.181)

Na grande maioria da sociedade atual não temos mais a possibilidade de rotina alterada, pois as tecnologias nos trouxeram um ritmo de vida acelerado. Sendo assim, torna-se difícil instaurar um elemento diferenciador e modificador da nossa rotina. Os meios de comunicação em massa mudaram o nosso dia-a-dia fazendo com que não haja nada mais de interessante, mágico e lúdico na chegada de um circo.

Mas é certo que os artistas do circo agregaram tais tecnologias, como diz Ermínia: “... eles lançavam mão de tudo o que de novo se estava ‘inventando’ como forma de propaganda e publicidade” (SILVA, 2003, p.182). Percebe-se que os próprios circenses utilizavam as

novas tecnologias que surgiam, mas foi a própria utilização desses recursos que ajudou a desmistificar a magia da chegada do circo. Com a atualização das propagandas circenses não há mais a possibilidade de encantamento com a chegada de um circo, ponto tão bem colocado por Duarte em sua obra. O texto de Ermínia Silva traz um importante dado sobre a utilização da tecnologia pelos circenses para realização de propaganda: seus estudos mostram que durante todo o ano de 1901 o jornal O Estado de São Paulo publicou uma única foto (as outras imagens publicadas eram ilustrações de fotos): a fotografia trata-se de Benjamin de Oliveira para uma propaganda de apresentação circense.

A chegada da TV, da fotografia, da luz elétrica e tecnologias parecidas trouxe um show de imagens para o nosso cotidiano. A discussão da luta entre artistas circenses e/ou teatrais para ganhar o público vislumbrado com as novas tecnologias, traz à tona a realidade que vivemos em consequência dessas tecnologias: um mundo de imagens.

O leitor dos jornais, quando se deparava com os anúncios publicitários dos circos podia 'ler' textos e figuras, numa abundância de imagens produzidas a partir das novas criações técnicas jornalísticas e tipográficas, que provavelmente tinham também a intenção de atingir os não alfabetizados. (SILVA, 2003, p.181).

Quando Erminia Silva fala em “abundância de imagens” logo nos vem à mente os conceitos de “vazio de sentido” e “chuva ininterrupta de imagens” colocados por Lucia Pimentel. Muito além de atingir os não alfabetizados, as imagens comandam a comunicação na atual sociedade. Mas é interessante colocar que a disputa por público não acaba, mesmo entre os próprios meios de comunicação de massa.

Os temas abordados no texto **As Grandes Lonas do Céu**, possibilitaram que a discussão sobre a ação política no teatro fosse ampliada a ponto de chegar a questões como o momento de avanços tecnológicos que vivemos no presente século. O texto estudado fala sobre a chegada da TV em meados do século XX, e como isso influenciou na crise de público que o circo e o teatro sofreram. Por vezes podemos pensar que após a chegada dessa tecnologia, seu império seria absoluto e que no curso da História ela não sofreria conflitos relacionados à questão de público, no caso da televisão, telespectadores. Mas não é o que mostra a reportagem “**Será o twitter capaz de salvar a TV? E será a TV capaz de salvar o twitter?**” de Jeff Bercovici, publicada na revista **Forbes** (novembro 2013, Forbes Brasil Editora). Tal reportagem fala de crises em ambas as tecnologias (twitter e televisão). O que queremos ressaltar, é o fato de que a TV que foi um problema para as artes, hoje também enfrenta problemas de público em consequência de novas tecnologias. Com os avanços

acelerados na internet, a grande maioria dos telespectadores não deseja mais assistir as programações televisivas, sendo que eles próprios podem fazer sua programação, baixando filmes e programas de televisão na internet, e utilizando sites como o NETFLIX que coloca a disposição de seu usuário, com baixo custo, diversas séries de TV e filmes. E esta é uma questão que atinge também os programas de TV por assinatura. Vemos então, entre os próprios meios de comunicação de massa, uma disputa por público. Nesse século tecnológico, parece que uma tecnologia sempre vai “engolir” a anterior. E vivemos esperando a próxima tecnologia.

Procuramos no presente item desse capítulo trazer algumas ponderações acerca das questões sobre a arte política, questões sociais que os meios de comunicação de massa trazem para a vida em sociedade, e sobre a história circense. As ponderações nos permitiram colocar pontos políticos que são relevantes para se pensar em um texto teatral que contém críticas político-sociais, e nos trouxeram outros olhares sobre a vida circense.

A pesquisa sobre o nosso objeto de estudo pode trazer a impressão de um perigo eminente de uma visão romantizada sobre a luta dos circenses contra os meios de comunicação em massa, porém procuramos aqui colocar algumas ponderações desse aspecto. Ainda que com a incorporação das tecnologias o circo possa ter se tornado um veículo de massa “considerando o número de pessoas que o assistia.../o tipo de espetáculo variado, em uma multiplicidade de linguagens artísticas...” (SILVA, 2003, p.268), as inovações ocorridas no meio circense tiveram o intuito de atualização em relação às próprias mudanças que aconteciam na sociedade, e que influenciavam não somente em um novo estilo de vida, mas bem como no gosto do público.

Para concluirmos a presente discussão, trazemos uma fala de Erminia Silva: “Os circos de cavaleiros estariam presentes, a partir da segunda metade do século XIX, na maior parte das cidades brasileiras, tornando-se em alguns casos, a única diversão da população local” (SILVA, 2003, p.48). Para nossas ponderações colocadas nesse item de nosso capítulo, gostaríamos apenas de ressaltar algo mais: com a chegada da televisão, os circos deixaram de ser a única atração local de qualquer cidade, e é especificamente desse ponto da história circense que trata o texto estudado em nossa dissertação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abrimos nossas considerações finais com uma fala de Santiago García:

Eu gostaria de distinguir duas coisas: teatro e política. O teatro é a arte de fazer objetos teatrais. A política é a arte de governar os homens. Nós fazemos teatro. Ante a política, temos duas alternativas: ou não nos importa nada da política, que fazem os políticos, ou me interessa a política, porque ela ao fim terá alguma coisa a ver comigo. (GARCIA,s/d,p.37).

Sim, política e teatro são duas questões distintas, mas que se encontram ligadas. A política influencia na arte, e não só na arte, na vida de qualquer cidadão, mesmo que esse não seja um artista. Então como diz Santiago García temos duas opções: ignorar ou se interessar pela política. De qualquer maneira ela chegará a minha vida, desde coisas mais simples como o imposto que pago nos alimentos que compro, até a qualidade educacional da escola que meus filhos estudam. Então, como se distanciar do político? Principalmente a arte, como distanciá-la do político?

Sanando a inquietação quanto à possibilidade da arte conter críticas político-sociais sem perder a teatralidade, analisamos o texto e a cena de **As Grandes Lonas do Céu**.

Em **As grandes Lonas do Céu**, detectamos elementos cômicos, a linguagem grotesca característica da cultura popular, a utilização de uma cultura nordestina tão singular que é o mamulengo e características melodramáticas (como a perseguição/o vilão e a mocinha/a morte do herói como característica do melodrama romântico/momentos de revelação), confirmando assim a indicação dada pelo autor de que o texto é um melodrama circense.

Verificamos ainda um elemento que enriquece muito o espetáculo: o circo-teatro, ao qual o autor, segundo suas palavras, faz uma homenagem, e que leva os personagens da trama principal a interpretarem outra trama. Essa última por sua vez, cheia de cantos e envolvendo o mundo religioso.

Mas, acima de tudo, o importante é ressaltar a maneira com que o autor trata no texto questões tão delicadas como a decadência do circo, o drama pessoal do Cabo e em consequência disso o preconceito e o abuso de poder. Sempre usando poesia em termos para tratar de um assunto difícil. Como se esquecer de expressões marcantes como **zona de lona; alma de lona; derrota de lona** e até mesmo o próprio título do texto que traz entranhado em si tanto significado: **As Grandes Lonas do Céu**. A leveza e poesia são tão marcantes no texto

que por vezes, em momentos cômicos pode-se até esquecer que o texto trata da decadência não só de uma arte, mas, do único meio de sobrevivência de várias famílias. Investimentos feitos no sonho artístico, que é sim um ofício (ao contrário do que a sociedade capitalista pode pensar), investimentos de uma vida, renúncia de ter um lar fixo, trabalho penoso para levantar uma lona e, para levantar recursos financeiros para a compra da próxima lona, preconceito, abuso de autoridade, tortura, é disso tudo que o texto estudado fala.

De que maneira esse turbilhão de problemas é visto pelo leitor ou pelo espectador? Esse turbilhão quase passa despercebido embaixo de finos fios de lã que tecem a trama do texto. Dessa maneira, podemos verificar que o autor trata de críticas aliadas ao artístico e à poesia. Na verdade, ele realiza suas críticas, mas sem perder de vista elementos teatrais como as características melodramáticas, o circo-teatro, a linguagem grotesca, a carnavalização, e a utilização do mamulengo, podemos ver aí a união dos elementos artísticos com as críticas político-sociais, a união do desejo artístico com o desejo de intervenção social. Acreditamos que esse seja um caminho possível para obter um teatro que contém críticas político-sociais, mas sem perder a teatralidade. **As Grandes Lonas do Céu** é um texto que cuida da mais dura realidade com a mais doce poesia.

Fato é que as lonas furadas que tanto tempo percorreram e ainda percorrem o solo brasileiro, sempre abrigaram sonhos, arte e vida. Uma beleza em uma grande ironia do destino: uma lona ‘morta’ ou mesmo em processo de morte, ter debaixo de si intensa atividade artística.

Para encerrar a presente pesquisa, gostaríamos de recorrer mais uma vez aos estudos de Roberto Ruiz. Em seu livro encontramos um depoimento de Piolim, um dos maiores palhaços brasileiro, em uma reportagem feita pela Folha da Noite de São Paulo em 1957:

Começava a frequentar um colégio e o circo se transferia. Lá ficava eu sem escola. Meu sonho era ser engenheiro. Queria construir casas, pontes, estradas e castelos. Construí apenas castelos de sonhos para muita gente. Sou, de qualquer maneira, um engenheiro, e estou feliz com isso. (RUIZ, 1987, p.59)

O depoimento de Piolim mostra um artista em sua plena realização, ou seja, mesmo não conseguindo realizar o sonho anterior à sua entrada no caminho das artes, e mesmo enfrentando adversidades no ofício artístico, é justamente nessa função que o artista se sente pleno. Em nosso objeto de estudo, é debaixo da lona morta do circo que Pirulito encontra vida artística e a razão de existir.



## ANEXOS - ENTREVISTAS

### ENTREVISTA 1-GRUPO “COMPANHIA CANDONGAS E OUTRAS FIRULAS”

Entrevistadora: Luana da Silva Lourenço/ Entrevistados: Antônio Rodrigues; Cláudia Henrique e Gustavo Bartolozzi (atores da **Companhia Candongas** e participantes do espetáculo **As Grandes Lonas do Céu**). Entrevista feita na sede do grupo em Belo Horizonte – MG (bairro Cachoeirinha) no dia 10 de dezembro de 2012.

**Luana:** Então hoje são dia 10 de dezembro de 2012, nós estamos aqui na **Cia Candongas** que gentilmente está aqui presente para ceder a entrevista e, autorizando a utilização da mesma. Nós estamos aqui com o Gustavo, com a Cláudia e o Antônio. Então primeiro, gente, são só algumas questões mais práticas. Qual foi o ano de fundação do grupo?

**Gustavo:** 1994.

**Luana:** E só para confirmar o **Comedias a la Carte** ele é de 2001?

**Gustavo:** Ele é de 2001.

**Luana:** E **As Grandes Lonas do Céu** ele é de 2007?

**Gustavo:** 2007.

**Claudia:** Você fala a data de estréia? 2008.

**Gustavo:** Ah, é 2008.

**Luana:** O lonas então é 2008?

**Gustavo:** É.

**Luana:** O fato de o grupo ter sido criado em uma oficina fez diferença para vocês estarem juntos até hoje, fez alguma diferença no estilo do trabalho também, porque o texto no site de vocês fala que teve uma oficina, vocês se conheceram nessa oficina e aí fizeram um trabalho, fizeram outro e acabou formando o grupo. Vocês acreditam que isso faz diferença para estarem juntos até hoje e faz diferença no estilo de trabalho de vocês?

**Gustavo:** Eu acho que não. Claro que a oficina teve influências fortes. O primeiro espetáculo foi feito na rua. Então esse ambiente da rua, da praça, o ambiente público até hoje nos toca. A gente tem vontade de fazer espetáculo na rua até por entendimento político, um posicionamento político, mas não foi porque a gente fez parte de uma oficina que o grupo continua junto. O que eu acho que fez o grupo continuar junto foi uma questão do debate ético, o que é que a **Cia Candongas** é para nós, o que queremos com isso. A gente se perguntou se a **Cia Candongas** seria um projeto de vida pra gente. E o que seria esse projeto de vida? A gente trabalhar dentro de um grupo, que é a questão da coletividade, já é um posicionamento político também, ao contrário da corrente individualista, cada um por si, então já é um posicionamento político. Então o que seria esse projeto de vida? Seria a gente dar conta de ter uma sobrevivência digna dentro de um grupo de teatro, e que esse grupo de teatro desse conta de satisfazer tanto os nossos desejos artísticos quanto os nossos desejos de intervenção social, de transformação da realidade. Acho que o ponto que faz o grupo estar próximo até hoje, de ter essa duração de 18 anos, é esse pacto ético, não perder a vontade de continuar atuando, de transformar a sociedade, de a gente conseguir realizar o sonho de viver de teatro, que a gente sabe que não é fácil. No caso da gente, a gente vive da **Cia Candongas**, mas não cerceia ninguém de arrumar um trabalho, uma direção, uma aula, dentro do universo teatral. Mas a gente desbargou completamente os postos de trabalho oficial. Então não tem ninguém que trabalha como na época, ou tinha uma máquina de xerox, ou trabalhava no centro comunitário metodista, ou trabalhava no Estado de Minas, ou tinha um comércio. Largou-se tudo isso e veio trabalhar e realizar o sonho dentro do grupo, o que já é um rompimento muito grande pra executar. Eu acho então que o que mantém o grupo junto é essa perspectiva de futuro, de realização de futuro, que está ligado tanto à realização de um sonho, quanto à transformação da realidade.

**Antônio:** Eu entrei no **Candongas** em 2003. Eu não sou da criação do **Candongas**, mas o que tem em comum é que quando eu comecei a fazer teatro foi por um posicionamento político, então eu fazia teatro, eu fazia o tal teatro engajado, eu fazia teatro em comunidades, então eu tinha um trabalho muito forte dentro da Igreja Católica, encenando de forma às pessoas criticarem a sociedade e proporem uma nova realidade, quando eu fui chamado para o **Candongas**, então por isso eu sempre fiz teatro de rua por causa de acesso mesmo. Teatro é tudo, eu posso fazer teatro numa casa de teatro, posso fazer teatro num lugar alternativo, mas eu me apaixonei pela rua quando eu comecei, foi por causa do acesso, por ser democrático, então o teatro na rua ele é essencialmente democrático. Ele não tem barreira, todo mundo

pode parar e assistir e, como todo mundo pode desistir e ir embora. Então o desafio era esse. Então eu comecei a fazer teatro, era uma maneira de me posicionar, de agir politicamente dentro da sociedade. Quando fui chamado para o **Candongas** eu gostava do trabalho, a proposta que era trabalhar na rua e fui ficando, ficando no **Candongas**, e virou a minha opção de vida. Minha opção de vida era fazer teatro, hoje é fazer teatro no **Candongas**, foi onde juntamos os sonhos.

**Claudia:** Eu já tinha uma vida de teatro anterior ao **Candongas** que também vem de comunidade. Eu fazia teatro no meu bairro, um grupo criado em bairro, a partir de oficinas que aconteciam dentro do centro comunitário do bairro onde eu morava, e em Belo Horizonte não tinha uma escola de artes cênicas, tinha os cursos técnicos que era o T.U (Teatro Universitário) e o Palácio das Artes e, também acho que já tinha o NET, mas não tinha uma escola para teatro. Então eu tinha esse grupo que era do bairro e nessa época que o **Candongas** foi criado teve um processo de descentralização cultural, na época de um governo aqui de BH e que fez esse processo de descentralização com várias oficinas nos bairros, nas regionais na verdade. E eu fui para uma oficina de direção de grupo e ao mesmo tempo acontecia essa oficina de iniciação paralela, então na verdade eu não fiz a oficina que criou o **Candongas**, eu fiz uma oficina paralela, mas conheci o **Candongas** porque algumas pessoas que faziam a oficina de iniciação faziam a oficina de direção. Nessa época o **Candongas** ainda não existia também. E depois desse processo de várias oficinas descentralizadas, várias pessoas dessas oficinas foram indicadas para fazer um oficinao que teria 30 pessoas de várias regionais. E eu fui uma das pessoas indicadas para essa oficina, e as pessoas que queriam compor o **Candongas** também foram indicadas para essa oficina. Não diretamente por ter sido criado em uma oficina, mas por a gente já fazer parte de um processo democrático de criação de arte. Então eu acho que isso é muito importante a gente salientar. Não foi um indivíduo que foi fazer um curso de teatro e dali você viu um processo todo e decidiu trabalhar ou sozinho ou em grupo. A gente já veio de vários coletivos, a gente já tem esse exercício mesmo da coletividade. Então eu acho que isso também já é um posicionamento e uma forma de se fazer e criar o **Candongas**.

**Luana:** Interessante que pelo que estou percebendo, mesmo antes, o trabalho que vocês tinham antes do **Candongas** tem pontos em comum. A questão da rua, do posicionamento político com teatro democrático, e aí isso casou e contribuiu para o bem do grupo.

**Gustavo:** Porque acaba que também o coletivo é a junção desses posicionamentos. A gente vai amadurecendo. Então a visão de cada um diante da sociedade, diante de questões, vai fortalecendo um posicionamento único. O grupo é um coletivo, mas ele não é um monte de coisa, ele tem unidade. Através das várias experiências, visões de mundo, desejos, anseios políticos, ideológicos, culturais, pessoais, a gente se une e vai construindo, consolidando um posicionamento, e que esse posicionamento ele só é possível porque esse coletivo chegou em um posicionamento. Se fossem outros coletivos, tem outros posicionamentos, porque é esse atrito dessas forças que vão chegar em algum lugar. No caso do **Candongas**, esse coletivo construiu e constrói ainda, porque não é estático. Inclusive porque o próprio mundo muda. As coisas vão se transformando e a gente também não pode ficar sem perceber essas transformações porque senão a nossa própria atuação fica desnecessária. Nossa perspectiva de futuro, nossa perspectiva de exercício de cidadania, ela precisa estar atualizada, ela precisa estar com uma visão contemporânea: quais são as exclusões sociais, quais são as distorções, o que aquilo nos interessa falar, atuar, dizer, contribuir e pra quem. No nosso caso quando a gente vai pra rua, por exemplo, é uma questão de com quem a gente vai encontrar, pra quem a gente vai falar. Se a gente vem para o bairro Santa Cruz com nosso espaço cultural, e aqui numa periferia de Belo Horizonte a gente vem trabalhar e trazer cultura, a gente está optando com quem a gente quer conversar, na vida de quem a gente vai estar trocando, com quem a gente vai trocar, qual tipo de transformação, qual linguagem eu vou utilizar, o que eu tenho pra dizer, o que essas pessoas estão precisando, o que elas tem a oferecer, porque elas também tem uma história, teatro não é unilateral, é uma troca. Então a gente saber não só pra quem, mas com quem a gente está conversando é fundamental. A gente fala com pessoas como nós, agente pode dizer que é da mesma família, que são os excluídos, os com pouco recurso, que somos nós.

**Antônio:** A gente fazer teatro do jeito que a gente se propõe a fazer é um profundo respeito à arte de dentro do teatro, porque a gente sabe do que o teatro é capaz, a gente sabe o poder do teatro, a gente sabe que o teatro tem um poder de transformação, poder de inquietação, de inquietar as pessoas, das pessoas não passarem pelo teatro como passou por um poste. A gente sabe que temos que chegar ali e deixar uma semente de transformação. E quando o Gustavo fala assim que a gente sabe pra quem a gente vai falar, nós nos incluímos nessa, nós somos dessa classe, a gente fala para nossa própria classe social. A necessidade que agente teve, é uma necessidade que veio dos nossos pais que foram totalmente alijados de uma convivência artística. Eu sou de uma família que o pessoal nunca foi ver teatro, nunca

aceitou uma música, mas tinha a semente da revolução. Então assim, a gente precisava. Aí na primeira vez que a gente se depara com teatro, numa apresentação, quando eu fui assistir teatro pela primeira vez, eu saí maravilhado porque eu fiquei imensamente incomodado com aquilo e disse: aquele negócio é extremamente poderoso. E aquilo foi ficando em mim. Ali é um caminho de atuação política onde pode se transformar. As pessoas podem se transformar pelo teatro e é o que a gente como **Candongas** propõem o tempo inteiro, é que as pessoas saiam com a semente da implosão. Então a gente quer implodir a pessoa para explodir o mundo.

**Luana:** Gente, a minha próxima questão vocês já começaram a responder, mas se tiverem algo ainda para acrescentar. Sobre qual a origem de cada um de vocês, o que vocês faziam antes, qual a origem no sentido do estilo mesmo de teatro que vocês seguiam e como isso foi colocado nessa coletividade. De sentar e discutir, eu vejo o teatro dessa maneira, fulano vê dessa maneira e como vamos juntar isso. Mas pelo que tenho visto até então, foi uníssono mesmo, de todo mundo ter esse ideal, essa questão de usar o teatro como uma arma social, como Boal fala muito, de usar como arma política. Vocês querem acrescentar algo ainda sobre isso?

**Gustavo:** Acabou que eu não falei como foi o início para mim. Eu não era de teatro. Minha história era música, eu tinha uma banda, meu negócio era rockroll, e agora essa história da coletividade é diferente pra caramba, porque numa banda cada função tem um status, então assim o baterista que está sempre ali com o baixista, a cozinha da banda, tem um charme, aí tem o guitarrista solo, né, o guitarrista solo quando chega a hora, vocês dão licença porque agora é a hora da cara arrasar no solo entendeu? O cara que é o vocalista é a cara da banda. Então assim, na hora que eu estou cantando vocês não invadem aqui o meu espaço, porque eu sou o cara da banda. Então tem uma, não chega a ser hierarquia, mas cada função tem um status. Quando eu chego para fazer teatro eu percebo que isso dentro de um grupo é estranho, não existe. Porque ali na hora que você vai construir um espetáculo as possibilidades são as mesmas para todos, se o processo é horizontal, é possível para qualquer pessoa ou ser o ator principal, ou ser o galo, mas de repente uma entrada do galo é uma entrada que todo mundo vai lembrar, e às vezes vão lembrar mais do galo do que do ator principal. E por outro lado tem uma coisa assim, o meu companheiro de grupo não está excelente, na capoeira tem um pouco isso desse coletivo, a gente está mais para contribuir, para o parceiro ficar excelente também, ou com a gente mesmo, as pessoas dizem olha vem por aqui, tenta isso, tenta aquilo, está de mão dada, porque não tem essa coisa de: ah se ele se

dá mal ele está se dando mal sozinho. O coletivo de teatro ele é uno de verdade nesse sentido. Então isso foi uma coisa que me arrebatou muito. No meu caso isso foi muito forte. Outra coisa que também me emocionou muito foi durante nossos processos de pesquisa, o Brasil sempre esteve em foco, ou Minas Gerais, ou a brasilidade na **Lenda do céu** com Mário de Andrade e que, por exemplo, quando a gente fala sobre a transformação social, que é uma coisa tão importante para nós, **Macunaíma**, a gente usou por muito tempo uma frase de **Macunaíma** que ele fala que não veio para o mundo para ser pedra, quer dizer, ele não veio para o mundo para não transformar, não agir. E é um pouco isso que a gente passa. Então assim, grandes autores brasileiros, a própria brasilidade em si, o recorte sobre o próprio Brasil dentro de uma visão global, o que é esse país de riquezas e misérias? E quais riquezas inclusive. Porque, por exemplo, quando a nossa família não tinha oportunidade de ter acesso à arte, eles tinham acesso aos congados, às folias, eles cantavam na praça, no coral da igreja, mas aí é que está, é uma visão muito mais orgânica, é participativa inclusive.

**Antonio:** Eles não tinham acesso à arte, mas tinham à cultura, eles eram a cultura.

**Gustavo:** E justamente ele é construtor da cultura.

**Luana:** É um processo que é verdade na vida dele.

**Gustavo:** Que constrói, que continua construindo e construirá esse nosso país. Que tem diferenças imensas por que cada cultura é uma cultura nele e essas diferenças, essas singularidades são maravilhosas, fantásticas, é um povo alegre, um povo próximo, um povo que consegue rir das próprias dificuldades, mas não riso que está condescendente, mas é o riso universal da morte e renascimento, eu estou rindo porque o que está sendo colocado para mim tem fim, mas a gente vai continuar morrendo e nascendo novamente e nós somos imperfeitos, mas nós vamos mudar, tem um horizonte de felicidade. Esse horizonte de felicidade a gente percorre e acredita. Essa brasilidade, longe do Brasil do fest food, longe do Brasil oficial, é o Brasil não-oficial, o Brasil real, o Brasil pé no chão, pé na terra, o Brasil dos tambores, o Brasil das cantigas, dos amores, das praças públicas, das festas. Esse Brasil, que aí voltando à questão da transformação, é o Brasil da minha família, o Brasil para o qual a gente vai para a rua, pra encontrar com esses brasileiros, isso motiva, isso traz um desejo de não parar enquanto tiver fôlego. Quando eu não tiver fôlego, tomara que eu já tenha passado o bastão.

**Cláudia:** Eu comecei a fazer teatro na década de 80 em comunidade, eu não me lembro, eu fico tentando lembrar quando foi que eu comecei a escutar essa expressão teatro,

porque a gente fazia representação na escola, em igreja, normalmente em época que era natal, aí tinha a semana santa, as datas cívicas de escola, mas a gente falava que ia apresentar, que a gente ia fazer uma apresentação, então eu não me lembro quando surgiu essa expressão na minha cabeça: teatro, teatro. Porque eu tinha uma referência televisiva, porque no final da década de 70 e início da década de 80 a televisão era muito presente nas residências e, também ouvia-se falar muito de cinema, porque tinha os Trapalhões que dominava a televisão e aí eu me lembro de começar a fazer teatro mesmo em uma instituição do bairro, que eu tive uma oficina de teatro e comecei a gostar, aí a primeira vez que eu fiz alguma coisa aí eu falei nossa isso é muito legal, é muito parecido com o que o Tony (Antonio) falou, de fazer alguma coisa, de chegar as pessoas te verem fazendo alguma coisa, ver as pessoas chorando nem que fosse pela emoção de ver o seu filho representando, eu falei isso aí move, tem alguma coisa, é diferente do que eu vejo na tela. Aí eu me apaixonei e a partir daí nunca mais parei de fazer teatro. E sempre no coletivo, eu sou coletiva de nascimento, porque eu sou gêmea. Então eu acho que o coletivo ele é importante e acho que é uma força onde você troca ideias, e eu acho que o teatro no coletivo ele é mais interessante. Às vezes eu penso: será que eu gosto do coletivo porque eu não teria coragem de fazer teatro sem ser no coletivo, talvez por vergonha ou por não gostar, não sei, mas eu acho que o coletivo é o que sempre me cativou. Hoje eu acho que teatro é uma coisa mais presente na vida das pessoas. Meu filho com cinco anos ele já sabe o que é teatro, acho que não só por eu ser atriz, mas porque ele tem esse contato dentro da escola, eles vão à espetáculos. Hoje eu acho que as coisas são mais abertas, mais amplas. Eu sou de uma época em que existia a campanha das Kombi já, mas a gente ainda não sabia o que era teatro, dentro das comunidades, nos bairros periféricos, a gente não sabia o que era teatro, a gente não tinha acesso a isso. Então acho que é um pouco isso, querendo saber qual minha origem, o que eu fiz até chegar ao **Candongas**, foi um pouco esse caminho.

**Luana:** Eu percebi que vocês têm certa diversidade no trabalho de vocês, porque existem grupos que estipulam: a nossa linha é essa, colocam um rótulo, não faço nada a não ser isso aqui. Nós somos especificamente teatro de rua, nós somos especificamente teatro de palco, nós somos especificamente teatro de espaço alternativo. E no texto do site de vocês fala sobre o contato intenso com os espectadores e sobre cultura popular. Então vocês têm uma diversidade, mas como vocês já colocaram aqui, vocês também tem não uma coisa ou algo a seguir, mas um ideal sobre o que vocês querem falar com o teatro. Como manter esses ideais sobre o teatro com tanta diversidade? Vocês passaram por um Rabelais, por um clássico de Shakespeare, pela *Commedia Dell'Arte*, por poemas, por poesias, por trabalhos em cima de

poesias e chegaram a um melodrama circense. Então vocês mostram uma diversidade no trabalho de vocês e mostram ao mesmo tempo o que vocês querem dizer com o teatro, não uma linha a ser seguida, mas o que vocês querem com o teatro, qual o posicionamento teatral e o posicionamento político de vocês. Como que é isso, vocês manterem o que vocês querem dizer para o público com tanta diversidade no trabalho de vocês.

**Antonio:** Eu acho que tem uma pergunta essencial que é “o porquê que eu vou falar disso”. Então o debate é muito intenso porque, a gente vai trabalhar com Shakespeare, porque a gente vai trabalhar com a máscara. A gente debate muito isso, a gente não fala vamos fazer porque a onda é fazer isso. Quando a gente decide alguma coisa tem que ficar bem claro o porquê a gente tá fazendo aquilo. Porque se chegar num ponto em que a gente concorda que não é importante a gente falar isso, a gente não faz. O teatro parte muito do porquê, porque eu quero falar isso, o que eu vou falar, vou falar o quê?. A gente fica muito tempo nisso.

**Luana:** Qual a atualidade desse texto, né? A importância de atualizar o texto.

**Antonio:** É. Acho que isso é um dos nortes, mas é “o quê” e “por quê”. O que eu vou falar? Por que eu vou falar? O espetáculo que tá no forno pra gente poder montar, bate muito com o porquê, o que a gente tá precisando falar, o que nos cerca, não é nem o que nos cerca, é onde a gente está inserido, o que precisa ser falado nesse momento e por que precisa ser falado nesse momento. Esse próximo que vem aí, é muito o que a gente precisa falar, o que a gente quer falar, o que agente precisa ouvir. Tem até muito isso, o que eu preciso ouvir hoje e o porquê a gente vai falar, então fica verdadeiro o caminho que a gente vai tomar.

**Claudia:** E também pela pesquisa, porque a gente enquanto pessoa que faz e gosta de teatro, a gente sabe que a pesquisa é muito importante. Pesquisar o que foi falado sobre teatro e trazer para nossa realidade de atuação. Acho que a gente pode fazer do clássico a pegar uma história cotidiana que a gente quer falar, vai sempre ter a nossa cara, porque é a cara do que a gente quer falar, porque tá dentro disso que o Tony falou mesmo. E a gente sempre coloca o que a gente quer falar, do povo brasileiro, colocar brasilidade, mesmo que a gente vá apresentar para outro povo, nós somos brasileiros, tem que ter essa característica nossa. Não adianta eu querer fazer um clássico shakespereano da época de Shakespeare, não, é um Shakespeare do brasileiro, feito pelo brasileiro e aí vai, passa por todas nossas montagens, as nossas pesquisas, e também porque a gente tem um legado muito bom, muito grande pra se trabalhar em teatro que são autores, pesquisadores que também tinham essa inquietação. Quando uma pessoa se propõem a ser um pesquisador de teatro, ele já vem dessa inquietação,



é uma pessoa que também tem essa inquietação, um posicionamento político. Então acho que a gente sempre busca no teatro esses autores, essas pessoas, que é a referência para todos que queiram fazer um teatro não só artístico, não só belo, tem que ter o belo, tem que ter a arte, mas associado a esse posicionamento.

**Gustavo:** Quando a gente foi montar o **Commedias a La Carte**, vou fazer uma analogia pra ver se consigo fazer entender, a gente primeiro não tinha referência nenhuma, nada sobre *commedia dell'arte*. Então, há assim, tem o personagem Doutor, o que é um Doutor? O que é um Brigueira? O que é uma Ragonda? A gente fazia uma ideia, pesquisava muito. Quando o Linares veio e que ele veio trazer a técnica, porque era um negócio extremamente técnico, ele deu um exemplo o seguinte: vocês ainda não acharam a portinha, é como se fosse a portinha de um rato, pequenininha. Primeiro esse grupo vai precisar abrir essa portinha, que é a portinha da limitação. Porque depois que abrir essa portinha da limitação, que todo mundo passar por essa portinha da limitação, aí a gente vai conseguir abrir várias portas, inclusive o grande portal que é aonde a gente precisava chegar. No nosso caso em termo dessa diversidade de espetáculos, eu acho que é a mesma coisa. Dentro da limitação a gente pode tudo. Dentro do que a gente conceituou como anseio do grupo, tanto artístico quanto político, a gente pode fazer o que a gente quiser. Sendo a folia ou sendo Ionesco, não importa. A gente se sente seguro, a gente fala isso é candongueiro. Isso é **Companhia Candongas**. Inclusive é uma delícia surpreender também, um tempo atrás nós fizemos uma leitura dramática a pedido de um grupo amigo, e eles esperavam ver uma atuação mais expansiva, de rua, e foi uma leitura dramática muito mais intimista, porque propunha, a leitura propunha aquilo, na hora que viram ficaram surpresos, falaram “nossa vocês sabem fazer isso também”. Não somos radicais, porque dentro da limitação está a potência. Então dentro do que a gente quer fazer, a gente pode fazer tudo. Agora, não é qualquer coisa, essa que é a diferença. Por isso que o **Candongas** consegue ser diverso, mas consegue ter unidade. Porque não é qualquer coisa que você faz, entendeu? Não é qualquer coisa que aparecer, que vamos falar “nossa vamos fazer”, percebe? Porque é aquela história do coletivo, unificou pensamento, posicionamento, questões de linguagem, questões de atuação, artístico e social, bacana. O que a gente tem então, o que nos move é a grande potência, dentro disso a gente vai poder fazer de tudo, mas de qualquer forma não é qualquer coisa, não é qualquer linguagem, não é qualquer texto, porque tem as coisas que nos direcionam. O que já é riqueza demais, se a gente conseguir durante nossa trajetória fazer um terço das possibilidades que nós temos pra fazer, já pode parar não pode? É coisa pra caramba.

**Luana:** E como foi pra vocês quando vocês viram que estavam começando a se constituir como coletivo, a gente sabe de todas as dificuldades da gente que deseja viver de teatro, até conseguir o galpão, até conseguir todas as coisas, até mesmo a coisa de direção, porque, por exemplo, o **Comedias a La Carte**, o Linares dirigiu, depois o Limoeiro dirigiu **As Grandes Lonas do Céu**, e os outros trabalhos, como que é? Cada trabalho vocês estão chamando um diretor diferente, vocês nunca colocam alguém de vocês mesmo dirigindo, e como foi vocês chegarem até aqui, até o que a gente tá vendo agora, esse galpão. As dificuldades que passaram, de vamos ver, a gente precisa de um diretor, a gente precisa de um galpão, como a gente vai conseguir, como vocês conseguiram?

**Cláudia:** A dificuldade que estamos passando né, porque é um permanente no teatro. Na verdade a gente vagava, a gente constituiu o coletivo e ocupamos durante um tempo um espaço público que era a Lagoa do Nado/Parque Lagoa do Nado, até o momento em que eles falaram: olha a gente já deu o instrumento pra vocês agora vão cavar em outro terreno, vocês já plantaram aqui a batata, já colheram, agora vão plantar em outro terreno porque eles tem que circular, tem o fomento e a gente já estava ficando velho naquele espaço, então eles precisavam abrigar outros grupos, outras atividades, por gestão mesmo do parque, que teve um momento que foi mais ecológico, mais esportivo. Então a gente começou a guardar coisas nas nossas casas, ensaiar na casa do outro, ensaiamos durante um tempo no Centro Comunitário Metodista porque eles cederam um espaço, só que quando a gente foi construir **A Lenda do Céu** em 1999 a gente viu que o cenário era grandioso, eram andaimes, a gente ia andar em perna de pau, então a gente precisava de ter um espaço grande pra concentrar, a gente chegou a ensaiar também no Galpão Cine Horto, a gente precisava concentrar nosso equipamento, e aí a gente começou a procurar galpão pra alugar, e tinha que ser um lugar grande pra conseguir montar esse cenário e, também porque quando a gente concentra, as coisas fluem melhor, porque esse negócio de um pouco de coisa aqui, um pouco de coisa ali, aí a gente esquece, aí não sei o que, aí a gente viu que não dava mais pra ficar nessa vida de peregrinação. A gente começou a procurar esse espaço pra alugar, a gente alugou esse espaço que é alugado até hoje, vai fazer 13 anos agora, a gente ainda não adquiriu um espaço nosso e foi onde as coisas fluíram mais. É lógico que com isso veio mais obrigação, mais despesa, então a gente tinha que trabalhar mais. Na época de montagem do **Lonas**, da **Lenda do Céu** e do **Comedias**, menos hoje mas, assim, a gente ensaiava durante o dia, saía para apresentar, chegava de madrugada, dormia aqui e continuava ensaiando de manhã, porque a gente precisava produzir mais também, porque o nosso produto não é um produto comercial, não

somos uma pasta de dente, não somos uma vassoura, não somos um carro, que você produz em série e vende em série. Pra você conseguir fazer um festival, produzir um espetáculo, até empresarial, que a gente acabou indo pra esse caminho de teatro empresa como meio de sobrevivência também. Então a gente teve que trabalhar muito. Porque a despesa foi maior, a gente teve um filho maior que foi ter um espaço pra poder bancar, mas um pouco do caminho foi esse.

**Gustavo:** Assim, em 1997 quando a gente define que o grupo seria um projeto de vida, a gente saiu peregrinando como diz a Claudinha. O que acontece é que quando a gente definiu a gente como projeto de vida, a gente assim, meio que quem casa quer casa, sabe? Então a gente falou, a gente tem que se virar, vamos achar nosso espaço. A Claudinha dava aula no Centro Comunitário, eu também dava aula, cada um tinha uma história com periferias. Quando a gente consegue nosso espaço, por exemplo, a gente pode concentrar nossa produção. Porque a história do teatro empresa que a Claudinha colocou foi uma questão de sobrevivência, em 1998, a gente já, várias pessoas não trabalhavam, era todo mundo doido, maluco, jovens, sonhadores. A gente já não trabalhava e o **Candongas** era pouquíssimo, então de repente aparece um telefonema: “Aqui, vocês fazem SIPAT (Semana Interna de Segurança no Trabalho)?” / “Faço, demais da conta” (irônico, risos)./ “Que bom que vocês fazem, vocês já tem um espetáculo pronto?”/ “Não, a gente não trabalha assim, a gente vai até aí, vê o que vocês estão precisando”./ “É mesmo, uai, que bom, mas aqui, é que nossa SIPAT é daqui a quinze dias, vocês dão conta?”/ “Claro”. Aí no outro dia fomos lá, conhecemos, ficamos sabendo o que o cara tava falando, pesquisamos pra caramba pra saber o que era EPI (Equipamento de Proteção Individual), SIPAT e outros termos que a gente nunca tinha visto e fomos fazer um espetáculo pra ele, dentro de quinze dias construímos **A Saga de José Maria Vou na Onda** que até hoje é utilizada, não da mesma maneira, porque acabou virando a nossa forma de trabalhar, a gente construir de forma personalizada para cada empresa. Mas isso já era uma necessidade de sobrevivência, a gente precisava de sobreviver e não tinha grana nenhuma, completamente, nenhuma. Era uma forma de sobrevivência. Quando a gente veio pra cá, então a gente falou temos um espaço, conseguimos fazer uma centralzinha de produção, onde a gente vai conseguir telefonar, vai conseguir receber telefonema, a gente tem um endereço que as pessoas podem nos achar, nesse espaço a gente pode ensaiar, construir nossos espetáculos, pesquisar nossas linguagens que a gente quer. Outra coisa, o coletivo vai ter um lugar de se encontrar, onde a gente vai amadurecer nossos pensamentos, posicionamentos, linguagens, nossa ação e o que mais a gente precisar. E, além disso, a gente

tem como intervir socialmente, que é o que a gente tanto queria, era mais por uma necessidade do que por sobrevivência. Hoje têm um espaço cultural aqui com várias atividades, encontros, oficinas permanentes. Então assim, a questão de sobrevivência é difícil, uma vez me perguntaram depois de uma oficina: Gustavo, to querendo viver de teatro, o que você me fala? Eu falei olha, eu conheço duas formas das pessoas fazerem isso: uma é a pessoa trabalha durante o dia num emprego e a noite faz teatro, a noite durante o fim de semana. No caso do **Candongas** a gente não tem esse trabalho e trabalhamos tempo integral com a **Cia Candongas**, quer dizer é um rompimento muito grande. Sobre grana, é difícil demais, é uma tragédia porque na hora que você vai querer colocar seu filho numa escola, que você vai querer dar saúde, que você precisa de uma vida com dignidade mínima, você passa apertado porque é uma coisa real, você não tem capacidade financeira pra um monte de coisa. Agora o seguinte, respondendo a pergunta da menina, por outro lado se algum dia alguém te perguntasse você já conheceu um homem feliz nesse mundo, você fala que você conheceu um cara que chama Gustavo Bartolozzi que trabalha lá na **Companhia Candongas**. Então assim, isso não é diferente, quando a gente tava novo, eu imaginava que com quinze anos de grupo a gente teria uma vida mais estabilizada, uma trajetória menos instável, porque é muito complicado. A gente tá com 18 anos e a história não mudou. Nossos sistemas de leis de incentivo, a cultura que é utilizada como recursos pelo governo, pela economia, não possibilita agente a realizar continuamente uma arte. Não é a toa que um monte de grupo morre. Nasce e morre. Nasce e morre. Nasce e morre.

**Luana:** Até mesmo porque, por exemplo, você apresenta um projeto dois anos e no próximo ano já não pode apresentar.

**Gustavo:** Olha, não tem fôlego, não tem fôlego. É insano. Às vezes eu paro para pensar em nós assim, é um negócio não só dentro do coletivo, mas, dentro de cada um de nós, é um negócio forte demais, que não impede a gente de continuar remando, sabe é muito forte, você olha pro lado e fala, estamos remando, estamos juntos, fudido, sem um real, mas estamos remando. E vamos pra cima. O que a gente tem que fazer? Como nós temos que fazer? O que a gente muda? Qual a nossa estratégia? O que nós estamos precisando falar? Vamos correr atrás, sabe? Mas não é um negócio tranquilo. Fazer o que o **Candongas** faz, que é sobreviver de teatro, é heróico. Eu sei que tem vários grupos que passam por isso da mesma forma que a gente, eu acho que o pessoal que trabalha com alguma coisa e paralelo trabalha com o teatro, eu acho digno também, é outra coisa, mas eu acho digno porque eu reconheço a dificuldade de sobreviver da arte, é lamentável, eu considero uma estratégia de

dominação hegemônica, e isso é brasileiro a meu ver, o negócio é justamente a possibilidade de o povo ter acesso à arte, ter possibilidade de fazer arte, ter possibilidade de transformar a realidade, eu acho que isso é uma estratégia de dominação. Então eu acho que de alguma forma, toda vez que a gente se depara com algum argumento que seja, é.....me faltou a palavra, sabe quando relativiza, assim, ah você não acha que isso tá muito radical? Mas é assim mesmo, é isso mesmo. Mas é radical, não é uma questão de radicalismo terrorista não. Mas eu preciso deixar claro que isso acontece de tal forma. Então não é uma questão de radicalismo é uma questão real. Mas aí se alguém vem e me relativiza e fala: “Que isso, imagina, não é tão assim”. É assim sim, é desse jeito sim, minha pesquisa mostra isso, minha vida mostra isso, as pessoas com que eu convivo mostram isso, principalmente na Academia a gente precisa de comprovar tudo, a gente comprova, comprova com teóricos, comprova com a pesquisa, comprova com a própria arte, a gente comprova. Mas a gente não pode ficar....., quando vem algum argumento relativizador, a gente chegar falar não tá, deixa eu ver como que eu alivio isso aqui, não é. Se alguém me pergunta sobre minha sobrevivência, sobre a sobrevivência de um grupo, eu percebo que a arte é indomável, durante milênios, pode pegar várias histórias da humanidade, o teatro tava lá, mudando o rumo da história, e aí não só o teatro, mas o teatro conta-se e reconta-se, e no nosso país a estrutura, o sistema de fomento à cultura e à arte é toledor, não é multiplicador, não é libertário, ele é cerceador, ele é para manutenção da hegemonia, manutenção da dominação.

**Antonio:** Tudo isso que o Gustavo fala que é uma maneira de cerceamento, isso é o seguinte: a gente é tratado como mendigo, então eles nos dão a esmola que é suficiente pra gente comer e viver mais um dia, eles não me dão comida pra viver dois dias, porque a sociedade precisa ver o mendigo ali e ver que alguém depende da sociedade pra poder comer. A gente é mais ou menos isso, a gente vive isso. Aí quando você tocou na questão de mandar projeto dois anos e não poder mandar mais, na verdade a gente manda projeto pra um ano, a gente sobrevive, sobrevive seis meses e passa dois anos chutando lata. Mas aí que tá a nossa coisa, o **Candongas**, a gente resolveu lutar contra isso. A gente resiste, a nossa atuação aqui nessa comunidade ela é uma prova de resistência, com lei de incentivo, sem lei de incentivo, nós estamos aí, a porta está aberta, tem uma biblioteca comunitária, o povo vem cá. Aqui eu tenho um portfólio de apresentações que acontecem aqui com ou sem lei de incentivo. Até acho que na época que não tem lei de incentivo a gente tem que fazer um panfleto falando assim: a lei de incentivo à cultura não apóia esse projeto. Até acho que essa lei do consumidor, tinha que ajudar no sentido assim, quando uma empresa x diz para colocar no

panfleto que ela está patrocinando, tinha que colocar assim: ela não está patrocinando, patrocínio é dinheiro direto, toma o dinheiro vai lá e faz a sua arte, mas na verdade tinha que estar assim: a logomarca dela está aqui porque ela foi isenta de pagar x reais de imposto, isso não é patrocínio. Pra sociedade quando a gente abre aqui, eles falam: “Nossa, vocês têm a empresa x, y e z patrocinando vocês, então vocês estão bem demais”, aí eles acham que a gente é rico. O teatro não vai pra frente, não dá o pulo do gato, porque a gente faz isso por necessidade fisiológica, a gente faz teatro, a gente participa das resistências por necessidade fisiológica. A gente nunca vai conseguir fechar essa porta aqui porque não tem dinheiro. Não ter dinheiro, tem 10 anos que não tem dinheiro. Então fechar a porta hoje aqui, é uma vitória desse Sistema, que eles vão falar olha lá ta vendo, eles precisam da gente. Não preciso não, porque morrer de fome eu morro sem eles. Se a gente for fazer a média salarial nossa dos nossos últimos cinco anos é uma brincadeira. Esse ano a gente teve quatro meses de salário?

**Cláudia:** Três ou quatro. Isso eu acho que é engajamento. Existir.

**Antônio:** Isso é arte engajada.

**Cláudia:** Arte engajada é existir.

**Luana:** A própria resistência a esse sistema.

**Cláudia:** Isso, a própria resistência a esse sistema. Existir uma companhia de teatro já engajamento. Você mostrar sua arte já é um engajamento, é uma forma de resistir mesmo, porque senão você não mostraria, se você for esperar o financiamento, ou você aparecer num veículo de comunicação importante, você não existe. Então fazer teatro hoje já é um engajamento, você fazer teatro já é. Porque não é nem supérfluo, as pessoas não te colocam nem como uma ida ao parque de diversão, porque eles querem a diversão livre, sem tem que pensar, sem tem que questionar. Hoje em dia as pessoas estão querendo precisar de um divertimento rápido, que não precise que você veja, pense, questione sobre aquilo. Você fazer teatro hoje já é uma forma de resistência.

**Antonio:** Aí eu fico assim, quando falava o que é teatro engajado, eu não faço outra coisa que não seja teatro engajado. Se existir um outro exemplo do que seja teatro engajado, eu não entendo então o que é teatro engajado. A gente é igual ourives, a gente pega uma pedra e tem que transformar ela em jóia. Ser artista é transformar, a gente tem o trabalho do ourives. Só que a nossa matéria prima ela é muito mais valiosa, é toda a humanidade. A gente fala da brasilidade, a gente fala do ser humano, mas, a gente fala do ser humano como um todo. Eu

fico com raiva quando o pessoal chega e fala olha vocês estão cheio de dinheiro, vocês estão na televisão, vocês foram para o rádio. Agora vem aqui ver quanto é um copinho daquele que a gente compra com nosso dinheiro para o pessoal vir beber água, outro dia veio o rapaz pra passar o óleo aqui no portão e eu não tinha cinco reais pra isso. Agora eu pergunto, você não faz o que você quer?

**Luana:** Faço.

**Antonio:** Queria fazer outra coisa?

**Luana:** Não, apesar de todas as dificuldades, o que importa é a gente estar fazendo o que a gente quer.

**Antonio:** Isso aí é necessidade fisiológica, eu não vivo mais sem fazer teatro. Sem proporcionar teatro às pessoas.

**Luana:** Aí só um comentário antes de passar para a próxima questão, é que ainda tem o agravante do fato de que quando você consegue aprovar um projeto seja na lei ou no fundo, primeiro: você passou não sei quantos meses elaborando o projeto sem ganhar nada, segundo lá na planilha não tem cachê para os atores nos doze meses do ano, esse cachê passa a existir a partir do ensaio ou quando começam as apresentações. Então mesmo quando você tem esse projeto aprovado você passa meses sem receber, bem depois que o projeto começa é que você começa a receber e, depois que o projeto acaba você ainda tem que passar meses por conta da prestação de contas, sem receber. Então você trabalha muito mais do que doze meses pra você ter um projeto aprovado e trabalhar esse projeto todo.

**Antônio:** E a obra fica por quanto tempo?

**Luana:** (Risos) A obra fica por dois, três meses que você leva para circulação.

**Antônio:** Agora nós estamos com o **Lonas** de 2008, o projeto já foi há muito tempo, a gente já teve salário, não temos mais e a obra existe. A gente circula com a obra, independente desses problemas e, não tem nenhum tipo de incentivo do governo. Nem tinha que ser incentivo, a gente recebe porque somos importantes pra sociedade, mas, a sociedade e nem o governo vê isso, trata a gente como vagabundo, fala assim “nós estamos dando esse dinheirinho pra vocês montarem uma peça, vocês vão ensaiar, tomar cachaça, fumar maconha, vai transar ali, porque só tem putaria dentro do teatro, aí vocês continuam porque são vagabundos, vocês gostam desse negócio de vagabundo”. Aí eu fico revoltado, por isso

quando sai porcaria no teatro, sai porcaria na música. Eu ser comparado com..., igual tem gente que fala: “eu também sou artista”. Não. Eu sou artista, mas não sou artista igual fulano ou ciclano que canta “eu quero tchu eu quero tcha”, eu não sou artista igual eles não.

**Gustavo:** Só uma coisa. Quando a Lei de Incentivo vem para o país é a mercantilização da arte, a arte como produto. A obra de arte perde um pouco de sentido, ela precisa de certa independência, ela precisa de independência. O artista falar: eu quero falar isso e, minha obra é essa. Quando a gente vai para o sistema de Leis de Incentivo, a gente precisa de passar por dois crivos, um pelo crivo do Estado e dois pelo crivo dos setores de marketing das empresas. Então quer dizer, ele precisa ter uma estética de produto, ele precisa de alguma forma compreender esse universo mercantil, entrar nessa roda. Eu acho que as Leis de Incentivo através de isenção fiscal no Brasil, já passou da hora de acabar. Eu até nem penso em terminar completamente com a isenção fiscal porque tem alguns artistas que convivem com ela, por exemplo, longe de estar queimando, mas assim uma Maria Betânia, por exemplo, que ela consegue colocar um projeto lá de dez milhões e tem uma empresa que tem vontade de patrocinar esses dez milhões, melhor que tenha esse mecanismo para a Maria Betânia. Agora pra essa faixa de artista que não é Maria Betânia, o Estado precisa de regular, ele que precisa se responsabilizar, porque senão toda obra de arte vira produto. Aí então perde o exercício de cidadania, perde a possibilidade de transformação social, porque a gente tem que virar moeda, e não necessariamente a arte é moeda. As Leis de Incentivo tem seu valor, mas elas precisam ser observadas, precisam ser revistas, precisam ser criticadas e o Estado precisa assumir sua responsabilidade com o povo, não é só com o artista não, porque a própria arte perde completamente o sentido se eu estou fazendo arte pra mim, isso é uma mudança muito grande, o modo de produção muda. Se eu estou fazendo um espetáculo e meu objetivo com ele é gerar grana, fazer dinheiro, eu estou priorizando a mim e não priorizando o outro. Isso é uma transformação muito grande na obra. Se eu estou construindo, meu modo de produção prioriza o outro, e a questão da renda pra mim é uma consequência, é completamente diferente. Muda. O modo de produção é outro. Esse modo de produção que possibilita a priorização do outro, do povo, da população, da transformação, ele precisa de ter um peso muito maior do que a mercadoria. Então as Leis precisam ser revistas mais que urgente. Esse debate já é antigo no país e a mudança é deprimente.

**Luana:** Inclusive, às vezes você já está com um projeto de incentivo aprovado e quando você chega a uma empresa, você ainda tem que fazer do jeito que eles querem. “Ah não, mas você precisa mudar isso assim, pra eu patrocinar, pra eu poder aceitar seu projeto



você tem que mudar isso, isso e isso”. Aí você vê uma questão dos artistas à mercê dos empresários, da classe empresarial.

**Gustavo:** Você vira funcionário, sem carteira assinada, sem direito trabalhista.

**Antonio:** Você vira panfletário. Você vira instrumento de propaganda daquela empresa. Você não pode falar, você não pode fazer sua arte. E aí quando se fala em mudança, a mudança que teve aqui em Minas Gerais é que as empresas não vão precisar mais dar os 20% de contrapartida. Então agora é 100% de isenção. A gente sabe também o quanto a gente sofria com esses 20 %, era quase que uma tortura, porque aí você tinha que ficar viajando por conta deles, então assim, a gente era torturado.

**Luana:** Você se vende para conseguir realizar o projeto. Como foi o processo de criação de **As Grandes Lonas do Céu**, já tinha algo pré estabelecido ou foi tudo criado nos ensaios? O autor coloca bastantes indicações no texto. Ele já tinha algumas idéias para oferecer ou foi tudo criado na hora dos ensaios?

**Antonio:** É um misto. Tinha as rubricas do Limoeiro, a gente tinha algumas ideias. Acho que a gente fez a segunda montagem, acho que ele já fez montagem no TU (Teatro Universitário), não acho que ele fez lá só leitura dramática. Eu não sei, ele que vai saber mais. Foi um misto, ele trouxe muita coisa, e a gente criou muita coisa também. A gente pesquisou bastante, teve um trabalho de pesquisa muito grande com as famílias de circo.

**Cláudia:** A gente trabalhou junto com ele. Ele meio que dividiu algumas coisas. Ele também é uma pessoa que modifica muito, pensa o tempo inteiro. À medida que a gente vai ensaiando, ele vai recriando o texto. Ele colocou uma pessoa do grupo pra auxiliar e fazer as transcrições dele. Ele recria o tempo inteiro o texto.

**Antonio:** O Limoeiro, ele participou ativamente das pesquisas que a gente fez com as famílias de circo. A gente ia até o circo, a gente conversava, a gente convivia, criamos laços afetivos com várias famílias de circo. Então ele modificava o texto e a gente se modificava. O que eu pensava no início do trabalho, e o tanto que o trabalho evoluiu por causa da convivência com os circenses. E o Limoeiro como diretor é muito generoso porque o que o ator propõe, ele trabalha com o que o ator propôs. E a generosidade dele foi também com o que ele encontrou nos circos, ele modificou muito o texto, modificou as falas. Manteve a crueza do assunto e o lirismo com que foi tratado. Ele conseguia ver naquele universo

cáustico, muita poesia. Esse contato com a família, são pessoas extremamente humildes, e ricas culturalmente.

**Luana:** E os circenses assistiram?

**Antonio:** Assistiram. Isso é um caso á parte.

**Luana:** Deve ter sido emocionante.

**Antonio:** Pra gente foi uma surpresa porque muitas coisas que a gente achava que eles iam ficar comovidos, eles morriam de rir. Assim, quando falava da miséria deles, eles morriam de rir da miséria deles, era muito engraçado, pra gente é um crescimento humano muito grande. O Limoeiro que é um autor popular, ele foi ao cerne da questão. Então ele falava das misérias deles e eles morriam de rir. Enquanto o público tava chorando eles estavam morrendo de rir, então a gente se divertiu muito com isso.

**Gustavo:** A ideia do **Lonas**, começa..., inclusive foi uma sugestão do Toninho, em 2004 senão me engano, o Toninho falou assim: “O Limoeiro é um ator que tem a ver com o que vocês gostam de fazer”. Aí nós topamos ir conversar com ele. Conversamos com o Limão e ele falou olha, eu tenho um texto que tem a ver com vocês que é **As grandes lonas do Céu**. Aí a gente apaixonou pelo texto e a gente começou a tentar montar esse texto desde 2004, mandar projeto pra Lei, fazer de tudo. Aí, mesmo lá em 2004 já, a gente já sentava pra ler o texto. O Limão (Limoeiro) já falava dos personagens, aí já fomos construindo vozes, e a cada leitura o texto ia mudando, toda leitura, isso durante esses três, sei lá quantos anos foi esse processo, a gente foi fazendo leituras. Tanto que quando a gente foi aprovado na FUNARTE pra montar o **Lonas**, a gente já ia entregar o texto para o Limoeiro, porque a gente não passava em nada. A gente já estava sem graça, a ponto de falar com o Limão, olha passa esse texto para outro grupo porque a gente não passou em nada. Aí a última tentativa nossa foi aprovada, aí a gente foi montar o **Lonas**. A gente começou os ensaios em 2004 e nascemos em 2008. Aí nesse processo de pesquisa foi muito bom, porque tendo o Limão junto com a gente no encontro com os circenses, então nós gravamos muita coisa, tem várias entrevistas em CD, em DVD, tem um debate que a gente fez no TU com os circenses, tem a estréia que os circenses foram ver e está gravado, teve mudanças importantíssimas, e uma das mais importantes é que antes de conhecer os circenses, no texto, as personagens eram artistas independentes, na hora que a gente foi conhecer os circenses a gente viu que eram famílias. Então uma das sacadas logo do Limão foi, não então peraí, o Rapadura é irmão de Pirulito, o

mágico é tio Manassés, né, ligou a família. Senão tivesse tido a pesquisa, senão tivesse tido a convivência com esses circenses. E não foi só isso não, os circenses falavam “eu acho que tinha que ter isso/ eu acho que tinha que ter aquilo”. E depois que o espetáculo estreou eles ainda tinham a liberdade de sugerir mudanças. Foi tão surpreendente porque circo não entrava em Belo Horizonte há anos, pra gente nem tinha mais circo aqui na região. Eu pensei “nossa vai conseguir circo aonde pra gente pesquisar?”. E aí fomos, encontramos os circenses, eles estavam todos nas cidades da grande BH (Belo Horizonte). E vimos que existem ainda, a gente consegue saber onde eles estão, quem está com o circo, quem não está, estão parando, não estão parando, o que estão fazendo. Tivemos uma relação grande, inclusive de trabalhos, quando fomos fazer trabalhos, eles vieram fazer parte de trabalhos com a gente. Uma das coisas que eles falavam muito, com um rancor muito grande, era sobre o fato de que toda vez que vai ter um festival, o pessoal chama pra dar oficina de circo, pra dar palestra de circo o pessoal que sai das escolas, ou artistas que são de teatro e começam a fazer circo, mas família circense não é convidada. Nós fizemos questão de trazer para projetos nossos artigos, artistas pra trabalhar. Nós fizemos a leitura..., realizamos o sonho do Sr. Alegria, que é de uma das famílias do **Circo Cristal**, montamos **Os Milagres de Santa Terezinha do Menino Jesus** que é um melodrama, esse melodrama não era apresentado há décadas, tem um circo ou outro que ainda mantém essa tradição de apresentar melodramas, e nós montamos aqui com o **Circo Cristal**, o **Circo Cristal** e o **Candongas** montando **Os Milagres de Santa Terezinha do Menino Jesus**.

**Antonio:** Aí eles não tinham nada escrito, tivemos que ir lá juntar a família e eles narraram, a gente filmou, eles narraram, a gente viu que o texto perdeu muito do linguajar, aí nós pegamos esse esqueleto, o Limoeiro reescreveu ele, colocamos ele em forma teatral, junto com Sr. Luiz Marinho que é o Sr. Alegria do **Circo cristal**, não sei se é mesmo Luiz, mas é família Marinho, aí ele junto com o Limoeiro reescreveram, e apresentamos o melodrama, aí tinha nós atores do **Candongas**, mesclado com eles, inclusive com Sr. Alegria e as netas dele. Tem uma coisa também que a gente aprendeu muito com eles que é o seguinte, que as pessoas erroneamente denominam esses circos tradicionais como circo poeira, isso pra eles é igual alguém chegar pra você e dizer: “Ah, você faz teatro? Ah você mexe com teatro”, é a mesma coisa, “ah não ela vai fazer um teatrinho pra gente”. Circo Poeira para eles é super agressivo. Eles ficam ofendidos. A gente acha que Circo Poeira é um elogio, a gente acha que está enaltecendo, mas pra eles é “somos circo”, no máximo circo tradicional.

**Gustavo:** O que diferencia a questão da família e da lona, é claro que tem a questão da tradição, porque como é família então tem gerações e gerações e gerações. A construção do palhaço é diferente da construção do clown. A construção do palhaço é arquetípica. Então assim, como você aprende a ser palhaço no circo? Através das entradas, aí o mais velho, o pai, ou o avô, o tio vai chegar pra criança e vai falar: “nessa hora aqui, você vai entrar e fazer assim, assim e assado”. Então o palhaço é construído arquetipicamente. Essa foi uma busca da gente, a gente não queria fazer o que era mais corrente em termos de linguagem teatral, o palhaço pessoal, o clown pessoal, a gente não estava nessa linha, a gente queria trabalhar com o palhaço arquetípico e fomos encontrar nos circenses. Fomos ao circo, conviver, perguntar, encontrar, aí fomos construindo o palhaço nessa linha arquetípica de construção.

**Luana:** Até mesmo porque como você mesmo falou esse clown, essa técnica de clown que a gente aprende academicamente falando, não é a mesma técnica que é utilizada nesse palhaço do circo.

**Gustavo:** O que delimita a diferença é a questão da tradição, da família e a lona. Uma das coisas que eles falavam era o seguinte: “Você quer saber o que é um circo? Vem na montagem da lona.” Aí você treme, né? Você não agüenta, o corpo do circense é completamente diferente do nosso, é uma vida que não é fácil não. Na hora que o circo chega num lote, não tem estrutura de água, não tem estrutura de luz, é sol na moleira, aí você levanta a lona, que ali é muscular o negócio, claro que tem técnicas que te facilitam, mas mesmo assim é uma questão muscular. São os caras com marretas, cada uma em um braço dando nos pregões pra segurar a lona, pra levantar a lona, um calor infernal. E aí pra você tomar banho, pra ir ao banheiro, não tem esse tipo de estrutura, cara. Sabe, uma vez a gente foi lá no **Circo Cristal**, e aí um calor violento, a gente montando o **Lonas** pra fazer lá dentro do circo, aí tinha dois tonéis, um com água pra lavar vasilha e outro pra lavar a mão, molhar o rosto, alguma coisa assim. E a gente levou água pra beber. Duas coisas me chamaram a atenção nesse dia, um que todo o tempo tava muito calorento, eu pegava água do tonel que era pra lavar a mão e molhava meu rosto, molhava minha cabeça, suando em bicas, chegou uma hora o cara falou: “Pô, esse cara só fica molhado, cara”. Porque a escassez leva a outra relação. A água é um negócio precioso. E em outro momento, o Furrequinha, não sei se o nome dele era esse, um menininho palhaquinho já, eu bebendo uma água da garrafa que a gente tinha trazido, aí sobrou um restinho, eu pego esse restinho e jogo na minha cabeça, aí ele diz assim: “Essa água é de beber”. Sabe uma coisa assim de “Você é louco. Como você ta pegando uma água de garrafa que é de beber e ta jogando na cabeça?”. Então é uma relação de precariedade.

Então assim, não tem casa, muitos deles, são nômades, há falta de estrutura, há família, há tradição. Essas coisas que diferenciam. Pra entender essa diferenciação, pra entender o que é o circo de família, ou o circo tradicional, essas coisas, é importante entender o que é esse circo de lona, aí consegue dar..., diferenciar o que é o circo. O circo é a técnica, é linguagem, digamos assim. Mas esse pessoal de família, de tradição, de lona tem as suas características que delimitam inclusive a linguagem.

**Antonio:** E isso nos ajudou, foi preponderante para fazermos personagens gente, humanos. Essa convivência com eles, essa vida que a gente passou com eles, de ir, de conversar, de entender. A gente não estava lá como pesquisador, eles consideravam a gente como da família. Até hoje a gente ainda tem relação com alguns.

**Gustavo:** Isso é uma questão, porque é igual índio. Sabe índio que entende que tá vindo um de fora, vai pegar nossa riqueza e nos deixar aqui. Era uma coisa assim: “O que vocês estão querendo?”. Né, imagina? Mil anos que os caras passam por isso de aventureiros que pegam os negócios, levam e deixam os caras lá. A gente deu conta de conviver de forma digna com essas famílias, reconhecidamente por eles, extremamente emocionante, tanto pra nós quanto pra eles. Vocês não entram em Belo Horizonte não? Então vocês vão fazer circo lá na **Casa de Candongas**. Eles vieram aqui, fizeram **Circo do Moisés, Circo do Fantástico, Circo Cristal**, foram circos que vieram aqui apresentar.

**Luana:** Mas porque os circos não entram aqui na capital mineira?

**Gustavo:** Por causa de tributo. Pra entrar um circo na cidade, em Belo Horizonte, começa pelo terreno, precisa de ter terreno, pra ter terreno você precisa do alvará do terreno, pra ter alvará você precisa de várias ‘rts’ pra facilitar o alvará. Ah, um alvará de um engenheiro elétrico da sua estrutura de eletricidade, um engenheiro civil pra falar sobre sua estrutura de montagem de lona, engenheiro de segurança, um bombeiro por causa da saída de incêndio, então é uma quantidade tão grande de tributos que inviabiliza a chegada. Novamente, é a mesma coisa da Lei de incentivo.

**Antonio:** Tinha também que pagar outro tributo e limpar a rua depois, porque o Poder alega que vai vir muita gente e vai sujar ali, a não ser que você vai lá e limpe depois. É igual o Eurico fala: “Como vou limpar 20 quarteirões? Como faço?”.

**Gustavo:** Então, é a mesma política de ausência. É uma política de ausência, é pra não acontecer. Não é uma questão de radicalismo, ah então você é engajado, não é uma questão

dessas, é uma questão real. O real é isso, e desse real meu posicionamento é esse. Por isso eu sou radical, sou engajado ou sei lá o que eu sou? Ou um militante? Acho que essas denominações, eu temo muito, o que eu temo não é de baixo pra cima, é de cima pra baixo. É igual à história da Política e da Pobreza, são argumentações hegemônicas pra depreciar, pra desvalorizar, pra desarticular ações que possam vir a desestruturar o que está construído. Então eu não temo o que vem debaixo pra cima, eu temo o que vem de cima pra baixo.

**Luana:** A manipulação de rótulos, da própria arte.

**Gustavo:** Claro, é isso.

**Cláudia:** Qualquer sistema de transformação ele é limitado, é igual educação. O sistema de escola pública é o quê? Professor tendo baixa renda, porque ele não pode evoluir demais, ele tem que ficar sempre deprimido, sempre produzindo menos. Da mesma forma eu acho que a cultura, o teatro como tem esse mecanismo de transformar as pessoas, também não pode evoluir muito, porque você pode começar a criar problema.

**Antonio:** Vai desestruturar o que está arrumadinho?

**Gustavo:** Continuo acumulando minha grana, continuo mantendo minhas gerações e gerações de família, estou mantendo minha qualidade de vida e meu direito de circular pelo mundo a hora que eu quiser, deu fazer minha política a hora que eu quiser, do Estado trabalhar pra mim. Essa história mesmo da Lei de Incentivo, as empresas todas chegarem e falarem assim: “Oh, estou numa crise não vou poder patrocinar não ta?”. Não é uma questão tranquila isso, é uma questão política.

**Cláudia:** Eles acreditam que quem tem grupos ou pessoas que estão fazendo arte há 15 ou 20 anos já estão estabelecidas. Então tem uma questão de fomento que é triste. Porque é sempre assim, “vamos deixar pra quem está surgindo, pra quem está começando agora. E vocês que tem 15 anos já estão estabelecidos.” Estabelecidos com base em quê? Então isso que é triste, eu vejo todos os editais, a gente manda pra cinco editais pra manutenção de 100 projetos são inscritos quase 2.000 projetos, são todos na mesma situação. Então esses 10% tem um benefício que normalmente ele é apoiado pela metade e o resto fica navegando.

**Luana:** O texto **As Grandes Lonas do Céu** toca em várias questões delicadas, a decadência do circo, a realidade nordestina que não condiz com a realidade televisiva, que eu fico rindo demais no texto quando a Peroba quer ir para a TV e o Pirulito fala que ela está

louca, desdentada e com a coxa marcada eles não vão te querer, você está doida querendo ir para São Paulo. Tem a questão do preconceito do Cabo com o circo. O que eu questiono muito é o que isso representa na nossa sociedade, o que é o Cabo, o que é o palhaço. O que esses personagens representam? E é uma situação complicada, principalmente essa questão do preconceito do Cabo, isso que a gente vê latente até hoje. Como vocês vêem a situação atual do teatro brasileiro de rua? Olhando pelo sentido, por exemplo, certa vez lá na mesma praça em que vocês apresentaram **As Grandes Lonas do Céu**, em Uberlândia-MG, nós fomos apresentar uma Auto de Natal, um projeto aprovado pela prefeitura, e era um cordel, e agente utilizava xilogravuras, então a gente montava um varal, as xilogravuras estavam plastificadas e de início ficavam no chão porque no decorrer de recitar o cordel, a gente colocava as xilogravuras no varal, e de repente um policial chegou do nada e começou a chutar as xilogravuras. Então, assim pra gente, a gente ver o policial chutar as xilogravuras como se fosse um lixo. E ele já chegou dizendo assim: “Que isso aí? Que vocês estão fazendo aí?”. Aí a gente tem que com jeito explicar que é um projeto aprovado pela prefeitura, a mulher da prefeitura já vai chegar com a autorização, se o senhor quiser esperar, e aí ele foi embora, nem esperar não esperou. Então quando eu vejo livros sobre teatro de rua, a questão de como era a rua na Idade Média, como era no Renascimento o que ela significava naquela época, e o que esse espaço significa para nossa sociedade hoje? Como a sociedade vê esse espaço hoje? Como a própria sociedade vê o artista que vai até esse espaço? Como as autoridades vêem o artista que vai até esse espaço hoje? Porque o nosso sonho é democratizar, o nosso sonho é levar a arte para todos, o nosso sonho é que a arte não esteja institucionalizada. Mas como a sociedade está nos recebendo? Como as autoridades estão nos recebendo? Então como vocês vêem essa situação hoje, e se vocês têm algum exemplo de um abuso de poder ou de uma falta de educação de alguém da sociedade, ou de próprios artistas, porque tem artistas que são ditos de palco, muitos artistas não conseguem ver a arte de rua como uma modalidade de arte, como uma opção. Eu estou fazendo teatro de rua porque eu optei fazer teatro de rua, não porque eu não consegui levar o meu espetáculo para o teatro, mas porque eu optei por isso, essa é minha opção de arte, de estética.

**Antônio:** É uma pergunta boa. Eu queria até chegar para alguém da sociedade e perguntar como eles vêem a gente, sabe? Eu não sei como eles nos vêem, não.

**Cláudia:** Eu não me lembro de nenhuma transgressão, de ninguém invadindo espaço ou uma coisa assim mais grave não, eu sei que a sensação que eu tenho quando a gente chega pra fechar a rua, pra ocupar um espaço público, é que você está atrapalhando o fluxo

contínuo, normal daquele ambiente. Porque você se instala ali num espaço que já é pertencido, já tem uma rotina, você meio que muda a rotina da cidade, daquele ambiente, então você acaba ficando como um incômodo, aí tem algumas pessoas que tentam passar quando a rua já está fechada, xingam, esbravejam, mas assim, nunca chegou a depredar, que eu me lembre assim, tão agressivo. Eu me lembro vagamente de algumas inserções da comunidade, do transeunte, mas que isso é um pouco já da característica do teatro feito na rua. Você está ali para se colocar e trocar com o momentâneo, porque além das pessoas que ficaram sabendo do evento, tem os transeuntes que estão passando e não sabem o que está acontecendo e que às vezes passa só, ou interfere de alguma forma. Mas eu vejo que tem alguns momentos que você ocupa um espaço do incômodo mesmo, do que poderia não estar ali.

**Gustavo:** Assim, o teatro de rua ele é marginal, por definição, claro, que inclusive o André Carreira fala um pouco disso, que a rua começa a perder essa característica até mesmo por causa de artistas que começam a utilizar a rua de certa forma já como questão de status e tal. Tem uma questão ideológica que constrói a cabeça o pensamento das pessoas. Essa ideologia dominante ela tem a comunicação, os meios de comunicação como veículo de transmissão dessa ideologia dominante. Então é aquela coisa assim, se você não conseguiu é porque você não foi capaz. Só não é o que eu sou, quem não dá conta. Sendo que não é essa a verdade. É uma questão mesmo de confinamento, de separação, de polarização. Eu não te dou possibilidade de você ser como eu. Só que a ideologia vai falando que é possível, é só você fazer bem a sua função, trabalha, trabalha que você vai chegar lá. É uma mentira, é uma falácia. Então, por exemplo, quando chego à rua e tem um incômodo, isso é uma visão que é multiplicada pela própria ideologia. Então o próprio Estado é quase que um empregado dos grandes mercados. Ele tem que manter a ordem e as contas em dia, é isso que o estado tem que fazer. Se ele não fizer, uma agência qualquer dessas de pesquisa econômica, fala que vai ter um problema no país x e acabou, um mês depois ele está quebrado. Então o Estado ele vai ser o servidor dessa ideologia. Então na hora que um policial ou as próprias leis ou qualquer outro tipo de ação do Estado vem cercear esse direito, porque a cultura é um direito, a arte é um direito, ela só não é respeitada como direito. Aí quando coloca que o teatro de palco é melhor que o de rua, por exemplo, é uma transmissão da própria ideologia dominante, o que é enganoso completamente. É mais fácil, ter a oportunidade de um artista de rua que é acostumado com a interferência externa, com o jogo com a platéia e outras coisas mais, que são características do teatro de rua, é mais fácil um artista de rua representar no palco e se sair



bem, do que o contrário. Uma pessoa que está acostumada a fazer somente teatro de palco, diante de um ambiente de rua festivo, horizontal, que mesmo que tenha a delimitação do palco, essa ação é feita entre iguais, tem uma incapacidade, porque inclusive o teatro dentro do palco, a maior tendência dele é ser apreciativo, a pessoa vai para o teatro para apreciar aquilo, então o próprio artista não tem a prerrogativa da convivência, da confraternização, ele é a obra, ele está distante do público, a separação é mais radical. Dentro do teatro de rua essa separação é estranha, ela não pertence ao teatro de rua, então Rabelais é o cara que vai falar sobre as festas na rua, a horizontalização das relações, sobre o ambiente festivo, sobre os pregoeiros públicos, as festas populares. A arte na rua é tão destronadora quanto o carnaval. Ela é de baixo para cima. Ela é a morte e o renascimento. Querendo ou não ela vai ter um posicionamento de desestruturação hegemônica. Então toda força ali vai ser contra. No caso do **Candongas** a gente faz teatro contra, não somos únicos não, mas é um teatro contra a favor, ou ao contrário que é melhor, a favor do contra, porque a gente faz a favor dessa relação de baixo pra cima, uma relação panela de pressão, uma fervura, uma inquietação, pra mudar a estrutura. A força de cima vai ser contrária a nossa. Então faço contra.

**Luana:** Mas vocês têm algum exemplo de alguma situação em que um policial tenha chegado de uma maneira mais grosseira?

**Antônio:** Deixa só eu dar uma opinião aqui antes, porque o Gustavo falou algumas coisas sobre teatro de rua, aí só queria dar minha opinião. Eu acho que teatro de palco, teatro de rua, teatro de boneco, eu acho que tudo é teatro, porque são modos diferentes de representar a mesma arte e, todas elas têm o seu poder, tem a sua importância e tem o seu valor. Acredito que o que é importante, é o que se cria naquela comunicação, se a comunicação é feita ou não é feita. Porque eu consigo assistir ou fazer um teatro no palco em que eu estou lá porque a comunicação está sendo feita e, quando eu vou, alguma coisa ficou, aquela semente, aquela inquietação vai comigo. Ela tem valor, pode ter diferença no modo de representar. Porque às vezes não faz diferença eu estar fazendo teatro na rua que é aberto, e está na árvore fazendo um teatro com quarta parede, mas ele me comove, ele me leva até ali, eu estou dentro da história. Porque é complicado, como a gente vai falar de um texto do Plínio Marcos, por exemplo, aquele **Dois Perdidos Numa Noite Suja**, ele bem feito, eu saio destruído do teatro se ele me tocou. Então o mais importante é o que se cria, a comunicação foi bem feita, foi feita? Eu te toquei? Como é que eu te toquei?

**Cláudia:** Eu saio dali inquietado, né? Eu também penso isso, acho importante o teatro também como apreciação, porque a apreciação ela não é necessariamente passiva, eu estou vendo, a partir do momento em que eu crio uma relação com uma obra de arte, seja ela teatro, cultura, o que for, se eu paro e reflito sobre aquele objeto ou aquela ação que eu vejo, essa relação já foi estabelecida e eu já estou sendo transformado. A comunicação do teatro é ampla, não importa como, importa o que estou dizendo, para quem estou dizendo. Não vejo nenhuma arte inferior ou superior à outra. Nenhuma forma de fazer teatro é melhor do que a outra, eu vejo como uma opção, eu quero falar dessa forma. Eu acredito que todas têm sua potência.

**Gustavo:** Eu também não discordo disso não. Eu acho que tem a comunicação mesmo, precisa ser estabelecida. Agora, o contrário existe, o teatro nobre é o teatro feito em sala, o teatro marginal é o teatro que é feito na rua. E nem é uma opinião minha, é uma visão hegemônica, nem é o que eu quero, nem é uma coisa que eu fico buscando. A elite coloca que o teatro profissional é o de sala. Uma moça daqui da comunidade via comédias, via outros espetáculos, então um dia me encontrou dentro do ônibus, estamos conversando, aí ela falou que foi ver **Um Espírito Baixou em Mim**, e disse: “Pô, eles são profissionais mesmo”. Então assim, é uma situação complicada. Na linguagem pra rua, existem peculiaridades. Então ali no ambiente de rua a comunicação existe e ela é feita por outros caminhos.

**Antônio:** Ela pode existir, porque depende se o teatro é bem feito. Senão as pessoas podem interpretar erroneamente que o que a gente está falando é que o teatro de rua que é o bom. Existem exemplos de teatro de rua com todos os elementos do teatro de rua, e que não comunica e, às vezes tem peças de palco que não comunicam.

**Luana:** Talvez o que vocês estão querendo dizer, me corrijam se eu estiver errada, é que a própria elite rotulou o que é bom e o que é ruim, o que é considerado culto e o que é marginal. O próprio André carreira no livro **Teatro de Rua** vem falando desse processo da rua como lugar sagrado na Idade Média, a rua no Renascimento, a rua depois de toda essa modernização. Então o que a praça é para a sociedade, hoje? O que esse espaço de rua é para a sociedade, hoje? Hoje em dia é só um lugar de passagem e, talvez o que a gente tenha que lutar é para que a sociedade volte a ter o costume de ver esse espaço como um espaço de lazer, um espaço de cultura, de convivência. Tem até um projeto de um rapaz do Rio de Janeiro que é: mensalmente eles escolhem uma praça da cidade para ter espetáculos toda

semana, no outro mês outra praça terá espetáculos toda semana, então isso vai criando um hábito na população. Isso cria uma cultura. É uma questão de processo cultural.

**Gustavo:** Eu acho que o André Carreira é importante, mas é importante também ler o **Cultura Popular na Idade Média e na Renascença**. Ler também os livros sobre circo, **O Palhaço**. Tem aquele outro, **Noites Circenses**.

**Antônio:** Tem uma pesquisa que foi legal, porque tem os mitos, por exemplo, sobre o Beto Carreiro, aquele cara praticamente salvou o circo no Brasil, porque a gente vê só ali na televisão, e ele é o cara que levou muitos circenses para o **Beto Carreiro**, um cara que apoiou muito o circo também foi Dedé Santana.

**Antônio:** Sobre a questão de a gente sofrer grosserias por parte da sociedade ou autoridades, na verdade, eu quero falar sobre os produtores. Esses produtores dessas contrapartidas que a gente vai fazer. Esses produtores são os que mais te tratam assim, como “tudo está bom para vocês”, a gente não precisa ter banheiro, as meninas sofrem muito por terem que ir ao mesmo banheiro que os homens, às vezes o banheiro fica muito longe, não tem água, acabou o espetáculo eles já apagam as luzes, e a gente tem que desmontar tudo no escuro e tem que ser rápido.

**Cláudia:** Muitos produtores costumam ser pessoas que já foram atores.

**Luana:** Isso é o mais agravante.

**Antônio:** Isso machuca.

**Luana:** Então gente, só para não correr o risco de eu não conseguir finalizar. É verdade que essa apresentação de **As Grandes Lonas do Céu** em Uberlândia, a cena de tortura do Pirulito foi amenizada por causa da presença de militares, porque tem um posto da Polícia Militar na praça?

**Antônio:** Nunca. Nem foi cogitado. Eu nem sabia disso, eu queria até que os militares assistissem. Por quê? Alguém falou isso?

**Luana:** Eu ouvi falar.

**Antônio:** Não tem nada disso. Deve ser alguém que já tinha visto a peça e ficou com isso na cabeça, quero ver como vai ser na frente do posto militar. Às vezes uma pessoa que já assistiu a cena.

**Gustavo:** Isso é mito. Se tem uma coisa que às vezes a gente fica um pouco preocupado, não só com essa cena mas, com outras coisas que acontecem no próprio espetáculo, é quando acontece de ter muita criança pequena, aí pode acontecer de pais acharem que está sendo agressivo para os filhos, mas mesmo assim não é uma questão da gente tirar ou aliviar, é uma preocupação, mas o espetáculo é aquele.

**Antônio:** Nem, de jeito nenhum. Às vezes a pessoa viu pela primeira vez e teve um impacto, e na segunda, terceira vez, achou que amenizou. Praticamente todo lugar que a gente vai tem polícia militar.

**Gustavo:** Nem se chegassem pra gente e falassem pra gente amenizar por um motivo ou outro. Porque dentro do grupo não se pensou.

**Cláudia:** Eu estou lembrando que teve um constrangimento no Rio de Janeiro. Fomos fazer um espetáculo num festival onde o tema era palhaço e em algum momento eles perceberam que o que a gente estava fazendo não era o que o festival deveria apresentar, e aí também pelo tempo eles queriam que a gente corresse com o espetáculo, queriam que a gente terminasse rápido, em vários momentos alguma pessoa entrava no camarim, para apressar a gente.

**Gustavo:** Só queria falar uma coisa. O Cabo ele é no espetáculo a representação da ordem, ele é a representação da ditadura, ele é a representação da hegemonia, e o que aquela família de circo representa não é só uma família circense, mas todos nós, artistas. Porque passa por retas parecidas, não tem o consentimento da família, não tem o consentimento da sociedade, não é bem quisto, é marginalizado, não tem dinheiro, fica juntando moeda, é tudo maravilhoso, mas vai ver o que significa o que é viver daquilo. Todas as dificuldades financeiras, as imposições sociais, não é fácil. O Cabo no espetáculo, então, representa a ordem, como que a gente alivia a crítica? É impossível isso. A crítica é o espetáculo, o espetáculo é a crítica.

**Antônio:** Se a gente for ver toda a relação que o Cabo tem durante o espetáculo, tudo o que ele fala, tudo o que ele faz, o tanto que ele é agressivo, o tanto que ele choca as pessoas, a gente tinha que tirar o Cabo para amenizar, porque qualquer pessoa com inteligência ia chegar e falar que ele é a polícia, ele é o poder instituído, ele é a força.

**Luana:** Tem uma coisa que eu vou perguntar para o Limoeiro também, mas assim, queria perguntar para vocês. Tem uma linha tênue entre essa representação da ordem e a

crítica à maneira como essa ordem é colocada, essa hegemonia e a questão do drama pessoal do Cabo porque não é só preconceito, ele tem raiva do palhaço porque a esposa fugiu com o circo. Mas a intenção são as duas coisas, tanto o drama dele quanto essa crítica também? Não é só o drama dele, a crítica também faz parte.

**Antônio:** O Cabo ele não é maniqueísta. O sofrimento dele quebra a idéia do maniqueísmo. A pessoa que for o sensível bastante vai entender que ele sofre e que o sentimento dele com o circo é justificável do ponto de vista humano. Aí onde entra a genialidade tanto do Limoeiro quanto do ator que faz, que consegue humanizar aquele Cabo. Quando ele chega e fala para a filha dele que foi ele quem trocou as fraldas dela, aquilo ali me toca como pai.

**Luana:** E a filha dele também quer ir embora com o circo e deixar ele sozinho. Mas a intenção da crítica também existe?

**Gustavo:** Existe. Faz parte do mesmo símbolo. A crítica é o símbolo todo, agora o que o Cabo simboliza não perde a humanidade, não é o contrário, senão vira alegoria. Se a crítica é o drama do Cabo, perdeu todo o sentido do espetáculo. É só uma questão de humanização.

**Antônio:** Aí cai em outro ponto de crítica que é o abuso de poder, ele usa o drama pessoal mais o status dele como policial, aí então ele vai punir.

**Luana:** Ele está usando o poder dele para se vingar de algo pessoal.

**Antônio:** Ou não, aí vão vários pensamentos, vários pontos de vista, mas ele está vingando porque ele sofreu, ele está cumprindo uma ordem, mas o Pirulito quebrou a televisão da praça que é de todos. Aí onde faz o povo pensar, porque uma obra de arte não pode chegar e entregar tudo mastigado. Essas pessoas que sentiram que a cena estava amenizada, já deviam ter assistido uma primeira vez e passado pelo impacto.

**Luana:** Lá em Uberlândia também tem uma questão muito delicada do município em relação à Praça Tubal Vilela, como se a gente não pudesse ir, como se fosse um monumento tombado. E quando a gente viu vocês montando toda aquela estrutura, aquela lona, aparelhos de som, de luz, porque às vezes a gente monta lá, mas a estrutura é simples, aí a gente vê toda aquela estrutura em plena Praça Tubal Vilela. Tem um grupo lá de Uberlândia também que fizeram uma performance em que eles nadaram dentro daquela fonte, mas aí foi um projeto da

prefeitura. Então aí acho que já se cria um mito, desse cuidado com a praça, com o fato de ter um posto policial no local.

**Antônio:** Pode ter uma coisa também do seguinte, ela é uma cena de tortura, mas ela é coreografada, ou as pessoas ficaram olhando mais para a coreografia, ou foi incompetência dos atores.

**Luana:** Não, pra mim foi muito forte. Eu perguntei por que ouvi pessoas falando a respeito do posto policial.

**Antônio:** A gente fala muito das nossas mazelas, mas é legal porque a gente vê que o que estamos fazendo está no caminho certo quando o que a gente faz, fica na cidade, ficam os burburinhos na cidade, aí vem você fazendo essa pesquisa de mestrado, usando o trabalho da gente, encontrar com pessoas que assistiram a nossos espetáculos e comentam que fazem teatro atualmente por causa disso. Então tem muitos lugares no país que ficou alguma coisa nossa, esse negócio de te implodir por dentro para explodir é isso aí. Se a gente conseguir fazer isso com uma pessoa já é uma vitória. Por isso que a gente é pobre, porque você pra gente é nosso salário, minha aposentadoria tá aí.

**Luana:** Gente, no mais eu agradeço muito o carinho, a paciência, a disponibilidade que vocês tiveram comigo. Obrigada pela generosidade e parabéns pelo trabalho.

**Antônio:** A gente que agradece.

## ENTREVISTA 2 – FERNANDO ANTÔNIO DE MELO, CONHECIDO PELO NOME ARTÍSTICO FERNANDO LIMOEIRO

Entrevistadora: Luana da Silva Lourenço/ Entrevistado: Fernando Limoeiro, autor do texto **As grandes Lonas do Céu**. Entrevista feita na Sede do Teatro Universitário da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) no dia 12 de dezembro de 2012.

**Luana:** Hoje é dia 12 de dezembro de 2012, estamos na sede do Teatro universitário da UFMG, com o Fernando Limoeiro, que está cedendo gentilmente uma entrevista. Primeiro, Fernando, eu estava conversando com o pessoal do grupo, cada um falando das origens deles, de quais são os ideais, o que eles pensam sobre teatro, qual a posição política deles, qual a posição frente à arte teatral e quais foram as origens, e como eles começaram. Se você puder falar um pouco sobre suas origens.

**Limoeiro:** Bom, eu vou começar de trás pra frente. Primeiro eu sou professor da Cadeira de Interpretação e Improvisação Teatral do Teatro Universitário da UFMG, que é um curso técnico de formação de atores, focado no intérprete, e que este ano completa 60 anos. A história do teatro mineiro funde-se com a história do Teatro Universitário da UFMG. É ligado à EBAP (Escola de Educação Básica e Profissional da UFMG) e ao CONDETUF (Conselho Nacional de Dirigentes de Escolas Técnicas vinculadas às Universidades Federais), então isso é o que eu faço. Aí eu consegui colocar dentro da minha ementa, Teatro Popular que é cordel, e na extensão o Teatro Popular de Bonecos Mamulengo, que eu ainda quero trazer para dentro da grade mesmo. Então como você vê dentro da minha vida acadêmica eu vou trazer as minhas raízes, a base da minha formação. Então vamos voltar à base. Então começando, eu sou do agreste setentrional de Pernambuco de uma cidade chamada João Alfredo e fui criado em Limoeiro, então quer dizer, a minha história toda de vida é em Limoeiro. Então eu sou da geração do circo e do rádio, eu não sou da geração da televisão. Com isso, eu tive o privilégio de conhecer os grandes palhaços e o primeiro artista que eu vi cantando ao vivo foi num circo, e foi nada mais nada menos que Sr. Luiz Lua Gonzaga, que era o que hoje chama de show men, que era um camarada que já fazia intervenção com a platéia, um show interativo, era um sujeito espetacular, tanto com uma voz poderosa, com um repertório que tinha substância nas suas raízes e era um grande intérprete. Por isso que eu digo, que está nas **Grandes Lonas do Céu** quando o palhaço diz: “No princípio foi o circo e o circo será sempre”. É a base da

minha formação. E o teatro que depois eu viria estudar e me formar, veio dos melodramas de circo na última parte do circo onde se apresentavam os grandes melodramas como **A Ré Misteriosa; O Céu e Dois Corações; Coração Materno**. Toda essa raiz melodramática em que hoje permeia minha dramaturgia veio também do circo. Então hoje quando eu vejo essa febre de clown, todo mundo querendo ser palhaço, primeiro eu vejo isso com otimismo. Segundo eu sei que de cada 1.000 um fará rir como disse o grande palhaço, um dos grandes mestres da palhaçaria mundial, ele perguntou-se.., e depois eu perguntei também ao palhaço Alegria, que é um palhaço de 83 anos, meu amigo querido, “O Sr. Pode ensinar alguém a ser palhaço?”, ele disse “Poder, pode, mas tem gente que não aprende”. E eu acredito piamente nisso. Eu já vi professor de clown que para eu conseguir rir dele só com dois meninos cutucando de lado para eu rir. Aliás, uma coisa seríssima, difícilíssima, e complexa, e ao mesmo tempo pra quem tem a acuidade de saber catar o riso nas situações mais esdrúxulas, para quem tem esse poder de transformar isso é facilíssimo, porque o riso você não pode separar da inteligência. Quando você separa o riso da inteligência, a gargalhada vira um relincho, então o riso há de ser inteligente, perspicaz e astucioso. O herói brasileiro meu, é João Grilo, porque é um herói de cordel que Suassuna vai pegar para seu texto. Mas eu queria dizer o seguinte, que para mim, esse universo circense, trazia o universo do povo real, o artista popular é o artista que pensa fazendo e faz pensando, mas necessariamente no homem do circo, o fazer é o pensar, isso me atrai muito no circo, ou seja, é a praxis, e outra coisa que me atrai muito é o que leva essa paixão cigana, por isso que os ciganos e os circenses eram mal vistos, porque são povos nômades, que não fixam raízes, que estão sempre na aventura. Então eles chegam numa cidade onde há uma ordem estabelecida, eles chegam, de certa forma desestabilizam com o novo, com as novas perspectivas, com uma nova forma e depois vai embora. Eles dizem até isso né, a história de querer fugir com o circo, a famosa história da mulher pacata, do menino sonhador que foge com o circo, olha o termo: FOGE com o circo, ninguém diz se empregou com o circo, não, fugiu com o circo. Aliás, eu tenho uma história de família curiosíssima que é um tio meu que fugiu com o circo e abandonou a mulher, duas filhas e fugiu com esse circo e esse circo permeou a história da minha infância. Como eu não sabia como era o circo, porque quando isso aconteceu, eu não era nascido, eu fiquei imaginando esse circo, a vida inteira como seria o circo do meu tio que levou a essa coragem de abandonar a família, coragem ou loucura, porque pra mim está muito próximo, tanto é que eu faço teatro, eu acho que uma pessoa em sã consciência no Brasil não vai fazer teatro, teatro é para os loucos sagrados, só quem tem a loucura sagrada dentro de si pode fazer teatro nesse país. É uma coisa que não é para principiantes, o Brasil não é para principiantes. Então de



repente, chega um dia esse circo imaginário, que durante toda minha infância permeou minha imaginação, chega o circo. E o circo que eu contava para meus colegas, quando chega o circo na cidade, o circo é uma bosta, o único bicho que tinha no circo era uma cachorra vira-lata, magra, que ficava rodando em volta do pano de roda para não entrar ninguém por baixo do circo. O circo era de uma pobreza, que se juntasse o circo todo não dava uma dentadura. O trapezista tem dez dentes, a rumbeira tem oito, tanto é que nas **Grandes Lonas do Céu** todos tem uma falha no dente. E quando nós iniciamos a pesquisa que fomos no primeiro circo, o primeiro número que nós vimos junto com o **Candongas**, o cara não tinha os dentes frontais, aí eu olho para os meninos, o Gustavo, Toninho, que fazem uma interpretação magistral, e que curiosamente também é minha preocupação, eu disse que a gente só podia fazer o espetáculo se na primeira cena eles fossem palhaços, ou seja, ou essa interpretação clawnesca faz o povo rir, ou vocês atuam como palhaços populares ou a peça morre. E realmente chegou o ponto deles serem chamados para fazerem entradas com aquele número inicial do espetáculo em circo popular. Então isso nós conseguimos. Então voltando, a minha formação foi essa, primeiro foi o circo, depois foi o rádio, depois o cinema e por último a televisão. Quer dizer, a televisão eu fui ver, eu já tinha 9 anos por aí. E muito curiosamente o rádio me ajudou muito na minha formação, tanto é que eu gosto da palavra, porque tudo vinha através da palavra, por isso que sou um homem de texto até na formação do ator, pra mim um ator que não sabe tirar substância de um texto, ele está com déficit na sua formação. Então eu vou fazendo teatro escolar a vida inteira, depois entro nos movimentos de base da igreja, começo a fazer teatro paroquial, os autos de Natal e a Paixão de Cristo, que depois eu fui trabalhar profissionalmente e jurei nunca mais fazer, porque Paixão de Cristo é o seguinte, vai começar o ensaio, o diabo aparece e diz assim: “vou fazer uma comédia”, você não consegue fazer uma Paixão de Cristo que não aconteça no mínimo as coisas mais estapafúrdias, então você está fazendo um drama sobre a vida de Cristo que a toda hora acontece uma coisa que te mata de rir, então atropela tudo, avacalha tudo. Estou escrevendo, são 14 estações, 14 fatos engraçados sobre a montagem da Paixão de Cristo e sem cair em clichê. Então desse trabalho amadorístico, intuitivo, tanto na igreja como na escola, eu entrei para o teatro político de mobilização, eram campanhas educativas, de conscientização, aí trabalhei muito com campesinato, fui trabalhar justamente através da igreja com lideranças rurais, tudo isso, lá em Pernambuco, até que eu começo a ter contato com os grandes mestres de teatro do Recife, aí vou assistir teatro do TPN (Teatro Popular do Nordeste), assisto palestra de Erminio Borba Filho, ouço palestra de Ariano Suassuna, lembro que a primeira peça que vi do TPN foi **Os Fuzis da Senhora Carrar** do Brecht, depois vi **O Inimigo do Povo** de Ibsem, depois vi **O**

**Inspetor Geral**,então só repertório de grande categoria. E fora isso o que era, nas feiras vendo os grandes poetas de bancada lendo cordel, os mamulengos que predominaram na minha vida, do mestre Solon, Zé de Rosa, vários mamulengueiros que passavam nas feiras de Limoeiro, aliás, eu me tornei artista mesmo pra valer por causa de um leitor de cordel, um cordelista de bancada, naquele sol quente da feira, eu via um homem prendendo a atenção com um cordel na mão, e um matuto com seu parco dinheirinho que veio comprar farinha e a sua comida de subsistência básica, tirar um dinheiro e comprar um cordel, ou seja, a poesia transcende a fome física do homem. Na hora que eu vi que aquele homem tinha fome de poesia igual a mim, eu disse: “cordel é pra comer”. Aí começo a trabalhar com cordel e depois vou trabalhando com teatro de mobilização, aí é que surge uma tia maluca me leva para São Paulo e me oferece uma bolsa, essa tia trabalhava no MEC, minha mãe achava que essa tia estava morta, quando chega lá em casa o povo acha que a mulher é uma crente e ninguém quer atender, acham que ela quer vender revista, aí mamãe “diz que eu não estou”, aí eu disse “olha senhora, minha mãe não está”, e ela disse: “pois diga a sua mãe que quem está aqui é a mulher do Manoel Onório, a professora Maria Amélia”, aí mamãe “Maria Amélia”, e essa mulher muda minha vida, eu vou trabalhar como peão na General Motos, e ela paga os estudos na escola de arte chamada Fundação das Artes de São Caetano do Sul, é uma escola nova, no mesmo estilo da EAD (Escola de Artes Dramáticas de São Paulo), a gente fazia trocas, aí eu tive a sorte de ter uma formação com excelentes mestres como Antônio Pedrinho, Jonas Bloc, Paulo Autram, Gersom Del Rios, Lineu Dias e o grande Eugenio Kusnests, Julio Oteroque tinha feito **Roda Viva** e fazia até um trabalho de expressão corporal pela linha rachiana. Eu fiquei em São Paulo então de 1970 a 1979, aí largo a General e vou tentar sobreviver de teatro, destino do pobre sai do nordeste, aí fui passar fome em São Paulo, mas uma fome feliz, porque sonho é isso, eu sempre digo isso para os alunos, quem sonha tem que entender que dos sonhos fazem parte: porrada, humilhação, queda, ralação, fome, rejeição, tudo isso faz parte do sonho. Sonho não é gozo não. Mas alegria também faz parte do sonho, que é outra coisa que eu sempre tive, a alegria plena de viver, tanto é que meu epitáfio diz assim: Deus me condenou à alegria, ou seja, é uma vocação substanciosa pra tirar da vida o que ela tem de melhor, porque isso é um desafio, isso é o desafio de viver, não se tornar amargo, ressentido, prepotente, porque quem estuda comigo aprende duas coisas, são duas técnicas que fazem parte da minha metodologia: é BF e o Já Eu. Você sabe o que é BF? Baixa o facho, aluno meu quando começa a achar que o narciso está tomando conta dele como ator, eu falo que ele está para mim na metade da metade do quinto do que eu quero, então você comece a se situar. E o Já eu, eu aplico para todo mundo. O Já Eu é o seguinte: Olha a Luana

é muito metida com essa tese de mestrado dela, **já eu** que morro de inveja dela, não tenho coragem de falar. Então se todo mundo aplicar o Já Eu, fulano, fulano é muito feio, já eu que sou um tribufu e tenho horror da beleza dele. O Já eu é ótimo, todo mundo precisa de uma dose diária de Já Eu. E o BF eu aplico muito, pra aluno é baixa o facho, eu acho que teatro exige humildade e gaste sua energia narcísica na disciplina do estudo, da pesquisa, da prática, guarde isso pra você se exercitar como ator e, não sublimar isso, se achando o rei da bala chita e não é nada, sua voz ainda não está trabalhada, seu corpo ainda não responde, seu corpo ainda não atende à interpretação que o personagem precisa, calma, vamos com calma. Eu tenho 45 anos de teatro oficial, não sei de nada. Sei que tenho uma biblioteca de cinco mil livros, e leio compulsivamente. Então é isso, aí eu vou trabalhar, vou estudar, fazer a Fundação das Artes, e só quem quis fazer dramaturgia foi eu, na escola já montaram um texto meu chamado **Desce daí, Peste**, é uma questão também política. E em Limoeiro na época da mobilização eu já escrevia, intuitivamente, ou seja, quando eu leio o que eu escrevi sem técnica, eu diria que metade serve como papel higiênico e olhe. É uma grande bobagem, é uma coisa sem técnica dramática. Qual o problema do teatro, que as pessoas acham que a voz cotidiana, o corpo cotidiano e a energia cotidiana servem para teatro, não serve. É assim com a dramaturgia. Sem o mínimo de conhecimento de carpintaria teatral, de técnica dramática, de literatura, então eu sigo a linha que eu aprendi no primeiro curso de dramaturgia que eu fiz, antes de escrever leia mil livros, e a arte de escrever é a arte de reescrever. É essa minha trajetória, volto para o SESI de São Paulo e vou trabalhar com teatro de operários fazendo esquetes de educação, e crio um mamulengo no SESI trabalhando com teatro de bonecos em campanhas educativas, é quando eu venho fazer um curso com o **Giramundo**, me apaixono pela professora e caso. Aí eu estou aqui em Minas, mas estava trabalhando lá novamente com teatro de operários em fábricas, novamente trabalhando com conscientização através do teatro em campanhas educativas e com bonecos, com mamulengo, já usando o boneco em campanhas educativas, educação oral, educação alimentar e agora veja, a última coisa para fechar essa fase, eu sou coordenador de um programa de extensão da Faculdade de Direito e do TU, chamado Programa Polos de Cidadania onde eu dirijo há 16 anos uma trupe chamada **Trupe A torto e A direito** e o que eu faço, eu faço teatro de conscientização sobre Direitos Humanos, sobre violência contra mulher, questão latifundiária, violência contra criança, a gente monta esquetes populares de rua e vai pelos morros e periferias da cidade e até ao Vale do Jequitinhonha, onde eu tenho um projeto de teatro de bonecos com adolescentes. Quer dizer, eu estou sempre ligado ao teatro popular usando esse

teatro popular com releitura e levando teatro para o povo. É isso que eu faço até hoje, dentro mesmo da vida acadêmica.

**Luana:** Essa última versão, não sei se posso chamar de última versão do texto, que os meninos me enviaram, está colocado assim “Reescrito e recriado especialmente para a **Companhia Candongas**”. E quando, que ano você começou a escrever e como foi essa questão de recriar esse texto especialmente para um grupo?

**Limoeiro:** Luana, ontem mesmo aconteceu uma coisa engraçada, você tinha que ver minha prova semestral chamada **O Casulo** com os meninos do segundo ano. Faltavam três horas para os meninos entrarem em cena, estavam fazendo aquecimento, eu chamei uma aluna e disse vou mudar texto. Tirei ela do grupo e fomos ensaiar. Eu vivo refazendo o texto, pra mim o texto nunca está pronto. Como eu sou fã do Dalton Trevisan, o famoso contista curitibano, o vampiro curitibano, ele disse: “Para escrever um conto, a vida inteira é curta” e os contos dele são minimalistas. Para escrever uma peça então só se eu reencarnar duas vezes, mas eu não acredito em reencarnação. Então o que acontece, esse texto, ele ficou muito mais aprimorado, porque primeiro eu amadureci, esse texto devia ter, acho que uns dez anos atrás, uns dez não, uns quinze, era muito mais simples. Com o amadurecimento e com meu conhecimento sobre o universo circense, eu ampliei o texto. O texto original quase que virou a base da dramaturgia nesse. E com a influência dos meninos do **Candongas** esse texto hoje é mais dos meninos do que meu, eles sabem o texto, eles conhecem mais o texto, se apropriaram do texto muito mais do que eu.

**Luana:** Eles me deram uma versão do espetáculo, a estréia do espetáculo, eu comecei a assistir e já começa com a cena do Pirulito quebrando a televisão. Quando eu assisti em Uberlândia a cena inicial é o número dos dois, já mudou. Eles comentaram mesmo isso, que estava sempre reescrevendo, na estréia reescreveu, depois da estréia reescreveu, principalmente depois de comentários das famílias circenses. Como foi essa experiência com as famílias circenses?

**Limoeiro:** Primeira coisa: eu abro a obra. Minha obra está aberta, não significa que ela não tenha um limite, ela tem. Eu sempre ouço todo mundo, para poder pegar o que eu realmente acho que tem importância para a obra e retirar, mas eu abro sempre. Eu queria ouvir o público alvo, o universo no qual estavam meus personagens. Essa questão da humildade não é a humildade piegas nem cristã só, é a humildade da sabedoria, de saber ouvir, que é o que precisa hoje em dia. Hoje em dia o que as pessoas precisam é de

escutatória, ninguém escuta ninguém. Então eu fui escutar, se aquilo que eu estava colocando no texto contemplava o universo deles. Aí foi um momento emocionante, a ponto de na estréia, um cara levantar pegar um pedaço do cenário e dizer assim: “A história da minha vida está aqui, contada nesses trapos”, isso foi o palhaço Pimentão. Então não é brincadeira você ouvir isso, a gente fez o primeiro espetáculo só para as famílias circenses. Agora o **Candongas**, a história do texto mistura com a história do **Candongas**. Primeiro porque o Antônio foi meu ex-aluno, eu tenho uma ligação com eles, uma empatia muito grande e foi um trabalho muito criativo, junto. Eu brinco com os meninos que minha dramaturgia é a dramaturgia do caldo de cana: sai na hora, pela prática e pelo estudo, se eu sentar aqui sai, agora qual é o problema, o problema é lavrar isso, é limpar a linguagem e aí haja paciência com Fernando Limoeiro, você ensaiar uma prova de interpretação quatro meses, faltando três horas, você mudar o texto, e a menina ter que memorizar, e tornar esse texto orgânico. Como autor, sou realmente inquieto. Depois desse trabalho, eu jurava, acabou, não quero mais nada com o universo do circo, mas virou uma obsessão, eu escrevi 35 textos curtos exercitando, chamado **Suíte para dois palhaços cheirando a Beckett**, eu escrevi 35 exercícios. E tem mais dois textos enormes que eu escrevi no mesmo tempo do **Lonas** que chama-se **Na Cruz do Riso** e o último chama **O Palhaço e a Santa**, que ia ser um desses textos curtos de 20 minutos, e virou um mega texto que vai me enlouquecer porque um texto desses para ficar pronto é um ano de trabalho, e eu só escrevo por necessidade da alma e a necessidade histórica de dizer alguma coisa. Então se não tenho algum motivo que me leva a querer dizer alguma coisa, eu não escrevo.

**Luana:** E casa com o que os meninos do **Candongas** falaram que se não tem o porquê de apresentar, não apresenta.

**Limoeiro:** Então agora, **O Palhaço e a Santa** tem horas que eu mesmo digo assim, não existe coisa mais medíocre do que você rir daquilo que você próprio escreve, mas tem hora que não agüento. Aprendi com o Jorge Amado, eu vou na direção dos personagens, antigamente eu queria interferir na vida deles. Então por exemplo, no **Palhaço e a Santa** o pessoal do circo ensaia pouco, é tudo na base do combinado, até as entradas dos palhaços, ninguém vai ensaiar teatro em circo, aí de repente falta uma atriz, justamente faz o papel da santa e o palhaço tem que ser rápido porque o espetáculo já está vendido para o prefeito da cidade, quem vai ensaiar é o único cara do circo, que é uma bicha doida chamada Bio Dengoso, o Bio Dengoso é quem arruma, que tem cuidado com o cenário, com o figurino, o Bio Dengoso vive louco porque as pessoas não tem o cuidado, o apuro com a obra e ele tem.

Aí as cenas do Bio Dengoso ensaiando a santa é de você morrer de rir. E de início o Bio Dengoso era simples e de repente esse personagem vai assumindo um papel maior, e olha que eu faço o roteiro de ação, e ele tomou conta do texto. E é muito hilário o Bio Dengoso, que é em homenagem na década de 50, tinha um cara que fazia doce, chamado Zezinho do doce e que saía travestido para o Carnaval, que eu acho junto com o Lampião um dos homens mais corajosos que eu já conheci, porque o cara se vestiu de mulher, se assumir homossexual em 1955, tem que ser triculhão, trimacho e Zezinho do doce, que era Zezinho Dengoso virou o Bio Dengoso, porque no nordeste todo Severino é Bio, todo Joaquim é Quim, e todo Luiz é Lula, agora não me pergunte porque Severino é Bio, eu não sei.

**Luana:** O texto toca em várias questões delicadas, a decadência do circo, a chegada da televisão, a questão da relação entre o Cabo e o Palhaço, a questão de ter o drama pessoal do Cabo, mas também a questão do preconceito. Como você vê o teatro de rua hoje, porque, por exemplo, teve uma vez que fomos fazer uma apresentação em Uberlândia, era um Auto de Natal, e era um cordel, então a gente montava o varal e durante o recitar o cordel, a gente colocava as xilogravuras em um varal. No início as xilogravuras ficavam no chão, mas plastificadas. Antes do início do espetáculo um policial chegou e chutou as xilogravuras, para ele pode não ser nada, mas pra gente até dói o coração. Então assim, como eu estava falando com o pessoal do grupo, a nossa intenção é levar a arte para o povo, é tirar da instituição, é democratizar, mas o que a sociedade está vendo da gente, como a autoridade vê a gente nesse espaço e se você tem algum exemplo de alguma falta de educação de alguém da sociedade ou de alguém da autoridade.

**Limoeiro:** Olha, nesse aspecto eu nunca tive. Mas você sabe que teatro de rua é: bêbado, doido, criança e cachorro. São quatro coisas que você tem que aprender a lidar.

**Luana:** Até aí tudo bem, mas situações de falta de educação ou abuso de poder é que é o problema.

**Limoeiro:** Esse soldado em especial que às vezes a polícia tem o canil e não é só o canil de pastor alemão não, tem o canil humano, tem o policial jumento, o policial cachorro, mas também não é todo policial que é assim. A polícia tem grandes policiais vocacionados, não obstante tem também sua banda podre que é um horror, é como liturgias do cabo: um professor bandido, um juiz bandido, nem falo um político bandido porque já virou lugar comum. Eu acho que o Brasil vive uma crise ética permanente, que de vez em quando acontece um fenômeno como Joaquim Barbosa que é um novo Zumbi do Supremo Tribunal, é

um orgulho ter um homem como aquele no Supremo Tribunal. Mas eu acho, primeira coisa, esse soldado em específico não sei por que ele chutou, não entendi porque ele fez isso, porque o que eu toco, a gente tem o mamulengo do Cabo 70, o Cabo 70 bate muito, depois ele afrouxa, e às vezes apanha e se borra todo diante da morte, eu só vejo que nas cenas em que mexe muito com a polícia, os policiais baixam a cabeça como se diz “tava demorando lascas com a gente”. Mas eu nunca tive nenhuma atitude hostil e lhe confesso mais uma coisa, no morro, a gente fazendo um espetáculo, o movimento do morro, todo mundo armado assistindo o teatro de rua, e eles estavam adorando e eu nunca tive confronto principalmente com polícia, polícia ronda, por exemplo, para não dizer que eu não tive uma vez, as meninas estavam trocando de roupa, porque ator pensa que está na sala de aula e tem uma facilidade enorme para trocar de roupa, aí o policial falou que tinha gente reclamando que os atores estavam trocando de roupa, tem sempre uma coisa, um estranhamento assim, mas nada violento. Violento que a gente tem sempre é, às vezes algum doido muito exaltado, um bêbado muito exaltado e às vezes alguns evangélicos que acham que tudo que você fala tem conotação religiosa e não é isso. As figuras do demônio e dos anjos, eles esquecem que isso pertence também ao universo folclórico e eles puxam tudo para religião, mas com autoridade mesmo nunca tive, e olha que eu faço árduas críticas, agora menina, Luana, só pode ser ator quem tem a vocação para mergulhar na condição humana. Ator é guerreiro, se você não tiver espírito de guerreiro, você sucumbe fazendo teatro, principalmente no Brasil, então é uma luta constante, inclusive para levar esse teatro para um povo que não tem o hábito de ver teatro, mas se você leva e persiste, eles adoram. Eu já fiz espetáculo no meio do morro do papagaio para duzentas crianças, elas ficaram em silêncio, ouvindo, quando terminou eu disse: “Vocês acabaram de nos dar uma lição, tanto é que eu vou adaptar o texto puxando para o lado de vocês, pro lado das crianças”. Agora tem bêbado entrar no meio da função, ter que pegar um cachorro e transformar em personagem porque o cachorro acompanhava a atriz em todo o movimento, criança que entra no meio e quer acompanhar o personagem, isso, você tem que treinar o ator para isso, mas eu acho que esse é o teatro que o Brasil precisa, nosso povo precisa sair do império e da baixaria óbvia da televisão em que se transformou, com raríssimas exceções, eu acho que a televisão brasileira emburreceu, alguns programas eu disse, meu Deus do céu, até parece que eu sou um moralista, mas não, é porque são escrotamente burros, eu não agüento esse relincho televisivo ser aceito como se aquilo tivesse algum valor estético ou até mesmo político, eu acho aquilo um horror o que se mostra na televisão. Olha, o rapaz que foi denunciado, a Xuxa dizendo: “Vocês que estão assistindo pica-pau isso é coisa de retardado”. Eu se fosse o retardado dizia: “Mas porque nós, os

retardados, estamos preferindo isso à Xuxa, cuida então da Xuxa”. Porque o retardado prefere isso até ao que você está mostrando, então quem tem que cuidar do seu produto é você que está abaixo dos retardados. Não é possível uma coisa dessas, o que se mostra para nossas crianças, por exemplo, todo mundo critica às vezes o Chaves, o Chaves é um poema de humor, ingênuo, inocente, bobo, algumas coisas são politicamente corretas, aliás eu tenho uma discussão enorme sobre esse negócio de humor politicamente correto, o que eu não admito é grosseria, eu não agüento, mas esse negócio de humor politicamente correto, humor é o que faz rir com inteligência e com astúcia, eu gosto muito da palavra astúcia. Olha, Luana, pra mim a maior piada, a maior gague do teatro brasileiro está no **Auto da Compadecida**, é quando João Grilo olha pra Cristo, olha pra Nossa Senhora depois de Cristo dizer: “Bem aventurado são os pobres de espírito, porque deles será o Reino dos céus”, João Grilo olha para Nossa Senhora e diz: “Isso é que é um caboclo para entender de Bíblia, parece até que é crente”. É humorado, é inocente, é tudo que você quer do humor, derruba tudo, acaba com tudo. Um nordestino lascado falando isso para Cristo é tudo que o humor deve ser, sem ser grosseiro, é astucioso. O herói brasileiro é astucioso. Quando eu escrevi sobre Santos Dumont eu falava, veja o tamanho de Schwarzenegger, esse é o herói americano, nós temos um brasileiro de um metro e quarenta que solta um avião sozinho e cai junto com o avião e não tem medo de subir em outro para testar, porque o herói brasileiro é esse. Santos Dumont caia com o avião e testava de novo, ele não mandava um empregado dele ir testar o avião. Então eu mostrava para as crianças que heroísmo não é o herói americano parrudo, bombado, você tem o herói brasileiro que é franzino, pequeno e de uma coragem e de uma ética enorme, tanto é que a dor do uso que fizeram do avião e da alma fina de Santos Dumont, levou ao próprio auto-extermínio. Isso pra mim foi o mais difícil de escrever para criança sobre Santos Dumont, é a questão do suicídio dele, que por muito tempo foi escondido.

**Luana:** Eu comentei com os meninos sobre uma linha tênue no Cabo entre o drama pessoal dele e ao mesmo tempo a questão da crítica à ordem. Eu gosto de falar sobre a crítica que se faz, mas a todo momento está presente também o drama pessoal dele, não é só um preconceito, ele também tem raiva do circo porque a esposa fugiu com os circenses e a filha quer fazer o mesmo, isso que dirá, porque ele ainda não sabe que a filha dele não é filha dele, se soubesse disso no início seria pior ainda. Só que ele utiliza o poder, a posição para resolver problemas pessoais.

**Limoeiro:** Olha, Luana, olha só pra você ver que cabeça do autor, sabe que eu tinha esquecido que a menina não é filha dele. Isso é que é um autor desgraçado, não lembra da



própria obra. Só para pontuar isso, veja bem, ali representa o quê? A força da sociedade, a autoridade truculenta e violenta que permeia o artista popular junto com o preconceito social. Mas eu digo sempre, dentro de qualquer bandido, e dentro de qualquer ser humano, mesmo que eu esteja usando ele como arquétipo da violência contra o artista, ele tem o drama dele pessoal. Eu digo sempre isso, eu não sei se na hora de um grande ataque de um grande comandante numa guerra, se ele pegar a mulher dele na cama com outro, se a guerra não vai ter outro sentido. Eu sempre acho a criatura humana extremamente frágil. Eu tenho muito cuidado com isso, acabei de fazer um conto meu, em que o bandido pegou mania de cheirar a mão depois do tiro, o cheiro de pólvora, ele está incomodado com isso, ele atira no meio da testa e depois que a vítima cai, ele começa a cheirar a mão, ele começou a se viciar em cheiro de pólvora, então ele começa a matar só para sentir o cheiro de pólvora. Sabe como termina esse conto? Ele tem uma tia que é paraplégica, então ele volta para casa pra cuidar da tia e de um canário que ele tem, que ele ama esse canário e que é o canário da tia também. Então o conto termina com ele colocando a tia para tomar sol, colocando o canário junto com ela e cortando o jiló em quatro pedacinhos que é para encaixar na gaiola. Quer dizer, esse camarada terrível, cuida da tia paraplégica divinamente bem, é lógico que isso é próprio dos psicopatas, sujeito corta a cabeça da mãe e depois vai tomar sorvete e fica preocupado se o sorvete está crocante ou não. Mas eu digo, eu sempre tenho o cuidado de evitar as personagens maniqueístas, ou seja, dentro daquele demônio existe uma parte humana. Mas eu fiz questão de em cada momento mostrar a humanização, mas pontuando através daqueles personagens a relação da sociedade com o artista, do poder político com o artista. Eu não deixo de pontuar isso. A televisão vem, a televisão é do prefeito que quer fazer campanha política através da televisão, ele quer instaurar a televisão para ganhar voto, por isso que a televisão tem aquela importância dentro da cidade.

**Luana:** Aí tem até a questão de a igreja trocar o horário da missa por causa da novela e aí tem aquela frase: “Com a televisão nem Cristo pode”.

**Limoeiro:** O povo não larga mesmo. E Edir Macedo e os evangélicos não podem falar nada, porque eles compraram a televisão, e toda religião que se preze hoje, tem um canal, o que é muito perigoso. Eu acho muito perigoso essa história de todo mundo ter um canal. Luana, eu gostaria também de colocar um negócio, essa preocupação política eu tenho mesmo, eu tenho que ter uma idéia concreta. Outra coisa, eu acho que você pode até criar uma linguagem, porque eu faço teatro da palavra, mas não acho que teatro tem que ser só palavra, isso é óbvio, o teatro tem linguagens. O que eu acho é que qualquer discurso cênico tem que

ter consistência e pra mim tem que ter clareza. Eu acho que o povo brasileiro não vê teatro, não gosta de teatro, não gosta porque não vê. Se ele tivesse encucado nele o hábito de ver teatro, acabou o problema. Então o que o povo precisa é ter acesso a bons espetáculos, agora essa luta minha eu já não agüento mais. Desde a década de 70 que faço escola e já vi Marília Pêra com 25 pessoas. A crise de público no teatro ela é histórica, ela se repete. O que acontece? E por que na França você só compra ingresso com um mês, um mês e meio de antecedência, na Europa? Às vezes tem crise de público dependendo da crise econômica altera o comportamento do espectador. Eu pego dois táxis por dia, para ir à Universidade e voltar, eu pergunto para os motoristas quantas vezes foram ao teatro: a maioria esmagadora ou nunca foi, ou foi uma vez, duas. Quer dizer, é duro ser ator, é duro fazer uma arte que é para poucos.

**Luana:** E ninguém nem sabe que a UFMG tem um curso de teatro.

**Limoeiro:** Ninguém nem leva em consideração o teatro, pergunta você mexe com o quê, como se não fosse um ofício, como se não fosse uma profissão. Claro que aos poucos isso vai mudando, mas não é brincadeira. É bom lembrar sempre que a carteira de atriz na década de 50/40, acho que até a de 60, era a mesma de bailarina prostituta. O Ferobauma vez disse: “O ator brasileiro sempre chega na sala de visitas, mas entra pela porta da cozinha”. Sempre existe um preconceito em relação ao artista muito grande, a não ser quando ele cai na questão midiática, que veja a relação da sociedade com um artista: primeiro ele hostiliza, acha que o artista é venal, é prostituído, depois eles correm atrás de um pentelho seu como se fosse um ex-voto, porque o que as pessoas faziam, dormir oito horas, oito dias numa fila para ver um artista cantando é uma coisa muito louca essa coisa da relação da sociedade com o artista. Hostiliza por um lado e endeusa, enlouquece. Se eu fosse Madona cantando, eu iria ver como um dentista extrai um dente, juro para você, o trabalho dela é cantar, que é divino, e o dele é trabalhar, são trabalhos, são ofícios, no entanto a arte tem essa característica do humor que cria isso. Ninguém quer um filho artista, agora quando o cara chega no estrelato, ficam aqueles pais dando depoimentos canhestros, que anula a vida do cara aí, “é meu filho, mas eu tinha medo”. E você não tinha medo dele ser um médico e fazer uma operação errada e passar 15 anos na cadeia? Só erra se for artista? Quer dizer, eu acho que é uma profissão difícilima, de pouquíssimo mercado. Para fazer teatro, há que ser guerreiro. Para fazer artes plásticas, há que ser guerreiro. Fazer artes no Brasil, há que ser guerreiro, porque senão você sucumbe. A política cultural brasileira agora atenuou com essas leis, mas é preciso ter cuidado até com essas leis. Engraçado que tudo do artista é batalha, quando vem uma coisa, vem outra coisa

por trás que você tem que ficar esperto. O picadeiro do artista é cercado de armadilhas, então você tem que ter cuidado, tem que ficar esperto pra não se trair. Agora eu tenho isso, eu faço teatro para o povo, eu sou povo fazendo teatro para o povo. Como eu sou povo? Eu sou um homem comum que tive acesso a um conhecimento, que fui alimentado pelas raízes do meu povo e devolvo para ele o que ele me ensinou, a graça que ele me ensinou, a palavra que ele me ensinou, o verbo que ele me ensinou, tudo veio dele, a fonte é ele. Então mesmo que eu faço uma releitura disso, tudo é baseado neles. O humor que eu gosto, é o humor que vem do povo. Tem um cara em Lagoa Santa é um bicudo de bar, eu gosto muito de botequim, diz que os botequins ensinam muito e ensinam mesmo. Eu pergunto para ele: “E aí Tunico, tudo bom?”, Aí ele fala assim: “Ontem eu dormi tanto, dormi até acordar, posso dormir mais não”. Tudo dele é assim. “Como vai a lagoa, Tunico?”. “Cheia d’água como sempre”. Essa coisa do sabor da resposta do povo, sempre com uma luz de graça, de humor, e isso lá em Pernambuco tem. Outra coisa, em sendo pernambucano, que eu digo quanto mais mineiro aprendo mais pernambucano fico, o pernambucano é um escracho, porque nós temos a safadeza dentro do humor, cuidado para não misturar safadeza com escrotice, é que há uma tendência natural pra não ter essa coisa pudica, não existe isso no humor pernambucano, é mais rasgado, é mais ousado, é mais iconoclasta. O humor pernambucano tem hora que eu olho digo, eu dizia para Álvaro Apo, grande mestre do **Giramundo**, que a felicidade de escrever junto, mas sobretudo de aprender com ele, aprender, porque eu gosto dos grandes mestres, eu reverencio meus mestres e, o Álvaro tinha umas coisas que eu olhava, eu dizia, gente não acredito, ele era demais. A gente saía para ir aos festivais de Ouro Preto pra tomar umas e cada boteco era uma aula. E eu dizia para ele que não existe Brasil, existe Brasis. O humor pernambucano tem nada a ver com o humor mineiro. Ele dizia, isso é invenção sua, isso é invenção da sua cabeça porque vocês são bons de verbo, mas isso é invenção. Fomos fazer uma temporada do **Giramundo**, quando descemos no aeroporto de Recife, tinha um out door de uma loja de roupas alternativas, de gays, lésbicas e simpatizantes, não sei como é a sigla, mas estava escrito assim: “Perereca louca, uma loja da porra”. E embaixo um texto seriíssimo: “se você quer roupas exclusivas (...)”. Aí eu disse para ele, no dia que eu ver um out door desses em frente ao aeroporto da Pampulha, eu visto uma saia Álvaro. Agora diga se esse humor é um humor mineiro, não é, nem tanto que um out door como esse provocou gargalhadas, claro que tem os conservadores, Luana, que acharam uma ousadia. Mas a loja foi um sucesso, e ia um público alternativo.

**Luana:** Mas engraçado, como tem essa diferença do nordeste, a cultura do nordeste, dificilmente você vai ver aqui no sudeste ou em outra região do Brasil, uma cena que você relatou, da questão do rapaz pobre e analfabeto pagando para comprar um cordel.

**Limoeiro:** Porque não está na cultura da pessoa. Já vi o Teatro de Santa Izabel do Recife lotar, para ver um poeta, Jessie Quirino, declamar, porque o povo tem o hábito da poesia ainda, da poesia popular, da poesia falada, da poesia oral. Outra coisa importante, o que marca meu trabalho, a oralidade, eu venho de uma cultura oral, eu venho de mamulengo, cantadores, emboladores. Eu não posso negar a palavra, me abdicar da palavra. Eu tenho que me aprofundar na palavra, porque isso eu não suporto, não pode existir obra de arte rasa, não pode. O óbvio e o raso são os inimigos de qualquer obra de arte. E vou fazer sempre um teatro que tem algo a dizer ao homem, no tempo e na história, se eu não tiver não quero dizer. Então o circo, o **Lonas** é o que: a luta da cultura popular contra a cultura de massa, era isso que eu queria mostrar. Essa luta que os circos populares continuam existindo, mas a cultura de massa que é a cultura brasileira hoje. Um cirquinho, hoje, que continua existindo nas periferias, que é uma cultura de resistência, ele só tem valor mesmo como documentário, mas continua existindo nas classes mais necessitadas como uma alternativa de diversão. Agora, não vai morrer nunca o circo, por isso, porque tem a alma do circense, alguém que tem a necessidade de fazer aquele tipo de trabalho. E o circo eu não preciso dizer à você, o circo que eu vi com pano de saco chegar a majestade, ao vislumbre do **Soleil**, eu acho que o circo não pode passar mais do que ele chegou no **Soleil**. E se chegar é com tecnologia de cinema, mas eu acho que aí perde a característica do circo e, eu acho que ambos tem a mesma característica, que é o risco, a arte feita com risco, vai ter sempre o medo de que o trapezista caia nos dois, tem que ter palhaço que faça rir nos dois, vai ter que ter sempre esses elementos desafiadores da gravidade nos dois, tanto faz **Cirque du Soleil** ou **Circo Cristal**. No mais, o importante é o encontro com o **Candongas**, porque tem tudo a ver com o que eu faço.

**Luana:** Na verdade muitas falas deles casou completamente com suas falas, em dias e locais diferentes.

**Limoeiro:** É fundamental nossa relação. Vou ler para eles **O Palhaço e a Santa**. E outra coisa é que sempre escrevo pautado em coisas verídicas, o Cabo existe, a Rumbeira existe, aqueles personagens ali todos existem, fragmentados no tempo, mas são pessoas que eu conheci, que eu tive contato. O Cabo, por exemplo, é um tenente que tinha em João Alfredo que era terrível, ele era violento demais. A cadeia de João Alfredo era perto do

cemitério, então tinha dia que eles matavam alguns presos de noite. Olha, Luana, você quer ver uma coisa, no Nordeste quando se pegava ladrão de cavalo, cortava-se uma orelha do preso, então você via muitos caras que tinham o cabelo maior para tampar a falta da orelha, era hábito, não agora. Se você pegar um menino de Boa Viagem e um menino de Ipanema, mesma coisa. Se você pegar o teatro que se faz no Recife hoje em algumas cidades, é o mesmo teatro que se faz em outros lugares, não é um regionalismo pelo regionalismo, é um regionalismo universal.

**Luana:** Essa questão que você tocou sobre a cultura popular contra essa cultura de massa, até que ponto o teatro de rua tem esse papel, né? De levar o teatro ao povo, igual “água mole em pedra dura”.

**Limoeiro:** Pois é. Veja o **Galpão**, começou com teatro de rua. Quantos grupos de teatro de rua existem no Brasil? Vários. O povo adora teatro de rua. O que precisa é fazer teatro de rua. Quanto mais fizermos, é igual mamulengo, você vai lá arma a tenda e leva o teatro nas costas.

**Luana:** Eu assisti uma entrevista que a Globo News fez com o Geraldo Vandré, ele comenta sobre a maior questão sobre ele sair de cena, então ele fala que a arte dele não tem espaço na sociedade de hoje, depois desse processo de massificação.

**Limoeiro:** A Nana Caimi falou que ia parar de cantar porque ela disse: eu não me reconheço. Um dia desses, eu abri um discurso falando assim: Toda vez que eu vejo Michel Teló, eu falo que a culpa é minha como educador. E a televisão veicula e idolatra isso.

**Luana:** Não só a televisão, o próprio público gosta.

**Limoeiro:** Mas é o que se mostra, o que se oferece é isso. Tem um programa que eu gosto muito chamado Sr. Brasil, é um oásis para mim na televisão. Quer ver uma coisa que a Globo fez, eu sempre estou perplexo, eu moro no país do espanto, que é o seguinte **The Voice Brasil**, a qualidade e excelência das vozes era três vezes melhor que os jurados. Primeiro, mostrando que o Brasil tem grandes vozes, e o que canta e faz sucesso são vozes de esterco.

**Luana:** Eu agradeço muito sua receptividade e compreensão.

**Limoeiro:** Eu agradeço, o prazer é meu. Você é uma companheira que está fazendo um trabalho, interessada, gente séria atrai gente séria.

## ANEXOS E-MAIL

**Anexo E-mail 1**-Fernando Limoeiro, esclarecendo algumas questões sobre as características melodramáticas do texto estudado e, sobre o drama **Roseiral de Luz** colocado no texto, ser um meta/circo-teatro. 10/05/2013.

fernando antonio de mélo (fernando.limoeiro@hotmail.com)

[Adicionar a contatos](#)

10/05/2013

Para: Luana Lourenço

LUANA MINHA AMIGA, sou um desastre com esse bicho, o tal de comput. Só agora li seu "imeio".SIM o texto é uma releitura do melodrama e uma homenagem ao circo teatro, porém com uma visão social e política mais aguçada, e não apenas objetivando a catarses estética. A luta/resistência do artista popular contra o advento da cultura de massa predadora. David palhaço /sertanejo contra o Sanção da cultura massiva acachapante. Tudo no texto transpira a cultura popular brasileira tão vilipendiada e sufocada pelos veículos de comunicação massivos. Abração do mamulengueiro e autor F.Limoeiro

---

From: luanalour@hotmail.com

To: fernando.limoeiro@hotmail.com.br; fernando.limoeiro@hotmail.com

Subject: Confirmar informações Lonas

Date: Tue, 7 May 2013 01:06:46 +0000

Olá Fernando, é a Luana de Uberlândia tudo bem?

Gostaria, se puder, confirmar algumas informações a respeito do Lonas.

Você poderia escrever um pouco sobre você colocar o texto como um melodrama circense?

E o drama Roseiral de Luz me remete ao circo-teatro, você pensou nisso quando escreveu?

Desde já grata. Espero que esteja tudo bem ai, abraço.

**Anexo E-mail 2** – Grupo **Cia Candongas** esclarecendo algumas características de teatro de comunidade que o grupo apresenta. 07/05/2013.

## • Re: Confirmar informações

Teatroempresa (teatroempresa@ciacandongas.com.br)

07/05/2013

Para: Luana Lourenço

Olá Luana, boa tarde.

A resposta às perguntas a cima é afirmativa, mas a Casa de Candongas é mais que um teatro comunitário, aqui é o Centro Cultural Casa de Candongas:

- Acontecem além das oficinas de teatro, oficina de dança, coral, audiovisual, flauta e momentos literários na nossa biblioteca comunitária, que hoje tem mais de 3.000 volumes, todos doados, principalmente por pessoas da região dos bairros Santa Cruz e Cachoeirinha, onde estão situados;
- Aqui acontecem apresentações de artistas amigos de vários lugares como, por exemplo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Argentina e México, dentre outras cidades.
- O espaço é emprestado para grupos parceiros ensaiarem;
- Acontecer reuniões políticas de movimentos artísticos;
- Oficinas de parceiros;
- Ações de moradores da comunidade, como baile dançante e bazar;
- O "Pra Tirar Tatu da Toca", que é um bloco de carnaval;
- E encontros ou festivais como o "No Santa Cruz Com Cachoeirinha – Encontro de Amigos da Casa de Candongas", e também já fomos parceiros do FIT (Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte) e do ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas).

Acredito que e que acontece aqui está mais para uma “Ação Artística e Cultural em Periferia”. Na pesquisa que fiz aqui para a minha monografia cheguei a conclusão que o Centro Cultural Casa de Candongas é o “Espaço Público de Arte e Cultura” da região.

Não sei se te respondi de uma forma adequada, mas é isso. Temos materiais gráficos de várias das ações que citei a cima. Qualquer coisa fala com a gente, tá?

Abraços,

Gustavo Bartolozzi

Cia Candongas

Casa de Candongas: Av. Cachoeirinha,

2221-Cachoeirinha – CEP: 31.150-260

Belo Horizonte – MG - CNPJ 02.365.486/0001-97

Fone (31) 34441964/8300-7992/8699-2770

[www.ciacandongas.com.br](http://www.ciacandongas.com.br)

----- Mensagem Original -----

**De:** [Luana Lourenço](#)

**Para:** [teatroempresa@ciacandongas.com.br](mailto:teatroempresa@ciacandongas.com.br)

**Data:** Segunda, 06 De Maio De 2013 21:59

**Assunto:** Confirmar informações

Olá Gustavo, gostaria de confirmar algumas informações a respeito da casa de candongas.

Acontecem oficinas no espaço para a comunidade certo? E se não me engano já aconteceram alguns espetáculos com os próprios participantes da oficina não foi? Se as respostas forem afirmativas, nesse sentido podemos dizer que a Cia Candongas desenvolve um teatro comunitário correto?

Seriam mesmo apenas a confirmação dessas informações. Grata mais uma vez, espero que esteja tudo bem aí, Abraços para todos!!!!!!!!!!!!!!



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Livros

- ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.
- ALVES, Junia. **O Palco e a Rua: A Trajetória do Teatro do Grupo Galpão**/ Junia Alves, Marcia Noe. Belo horizonte: Editora PUC Minas, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BERGSON, Henri. **O Riso, Ensaio Sobre a Significação do Cômico**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A, 1987.
- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. **200 Exercícios e Jogos Para o Ator e o Não-ator Com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- BRECHT, Bertold. **Estudos Sobre Teatro**. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRITTO, Beatriz. **Uma Tribo Nômade: A Ação do Ói Nós Aqui Traveiz Como Espaço de Resistência**. Beatriz Britto; coordenação terreira da tribo. Porto Alegre: [S n], 2009.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. Tradução de Ana Carneiro (não publicada). New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua: (Brasil e Argentina Nos Anos 1960): Uma Paixão no Asfalto**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.
- CRUCIANI, Fabrizio. **Teatro de Rua**/Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti. Tradução de Roberta Baarni; com o capítulo **Teatro de Rua no Brasil** de Fernando Peixoto. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses: Espetáculos de Circo em Minas Gerais no século XIX**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- LHEMANN, Hans-Thies. **Escritura Política no Texto Teatral: Ensaio Sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Brichner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Muller, Scheif**. Tradução de Werner S. Rothschild, Priscila nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção estudos, 263).

- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: Cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1998.
- MERISIO, Paulo. **O espaço do circo-teatro e o espaço da rua: Entrevistas com o Teatro de Anônimo**. In TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (org.). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E- Papers Serviços Editoriais, 2005. P.76-97.
- MICHASLKI, Yan. **O Palco Amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.
- MICHASLKI, Yan. **O Teatro sob Pressão: Uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- MOSTAÇO, Edelcio. **O Espetáculo Autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos**. São Paulo: Prposta Editoria Ltda, 1983.
- MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião; uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Prposta Editorial Ltda, 1982.
- NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: Editora Grupo Opinião, 1976.
- PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Limites em Expansão**. Belo Horizonte: C/Artes, 1999.
- PROAÑO GÓMEZ, Lola. **Teatro y Estética Comunitaria: miradas desde la filosofía y la política**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2013.
- RANCIÈRE, Jaques. **Estética e Política: A Partilha do Sensível**. Porto: Ed.Daphene, 2010.
- ROSEMBERG, Diego (compilação). **Teatro Comunitario Argentino**. 1ed. Buenos Aires: Emergentes, 2009.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- SILVA, Erminia. Tomara que não chova: permanências e transformações na teatralidade circense. In: ARTIGOS, João Carlos; MAGRI, Ieda (org.). **Teatro de Anônimo: sentidos de uma experiência**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. P.176-189.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. **Vem Buscar-me Que Ainda Sou Teu**. 1978/1979. Texto digitalizado.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. **A Imprensa Caranavalesca no Brasil**. Um Panorama da Linguagem Cômica. São Paulo: Editora Hedra, 2000.
- TORRES, Antonio. **O Circo no Brasil**. Colaboração Alice Viveiros de Castro e Marcio Carrilho. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atracção, 1998.
- TROTTA, Rosyane. Ser e fazer: um teatro para todos. In: ARTIGOS, João Carlos; MAGRI, Ieda (org.). **Teatro de Anônimo: sentidos de uma experiência**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. P.24-31.
- VERMANT, Jean Pierre. **Figuras, Ídolos, Máscaras**. Tradução Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991.

## 2.Revistas

BERCOVICI, Jeff. Será o twitter capaz de salvar a TV? E será a TV capaz de salvar o twitter?.**REVISTA FORBES**. São Paulo: Forbes Brasil Editora, novembro de 2013.

GARCIA, Santiago. Política e estética na América Latina. Debate. In: **Revista do Festival Internacional de Teatro Palco e Rua**. Belo Horizonte, s/d, PP.33 – 41.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro e Comunidade. In: **Revista Semear Asas**. São Paulo: Instituto Pombas Urbanas, 2012. P.39-41.

## 3.Monografias e teses

ALVES, Adailton. **A rua como palco**. Monografia. Universidade Cruzeiro do Sul – UNICSUL/SP. São Paulo: Agosto 2008.

NOSÉ, José Flávio Cardoso. **Teatro de vizinhos: a transmissão de experiências para a criação de grupos de teatro comunitário**. Capítulo para qualificação de Mestrado no PPG Teatro/UDESC. Florianópolis, 2013.

SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. Campinas, SP:s.n ], 2003.

## 4.Sites

**CIA CANDONGAS**. Disponível em: <<http://www.ciacandongas.com.br/>>. Acesso em 20 de maio de 2013.

<http://www.virusplanetario.net/1-ano-da-lei-da-arte-pública-e-as-contradicoes-da-resolucao-013>

**PRIMEIRO SINAL**. Cia Candongas. Disponível em: <<http://www.primeirosinal.com.br/Cia-candongas-e-outras-firulas>>. Acesso em 20 de maio de 2013.

## 5. Material Documental

### 5.1 Fonte Primária

LIMOEIRO,Fernando. **As grandes Lonas do Céu**. Não publicado, 2008.

### 5.2Fontes secundárias

#### Entrevistas

LOURENÇO, Luana. Entrevista ao grupo **Cia Candongas**, realizada no dia 10 de dezembro de 2012, na sede do grupo (bairro cachoeirinha, Belo Horizonte – MG).

LOURENÇO, Luana. Entrevista ao autor do texto, Fernando Limoeiro, realizada no dia 12 de dezembro de 2012, na sede do Teatro Universitário da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

**Fotos**

As fotos foram cedidas pela **Cia Candongas**, e fazem parte do acervo do grupo.

As fotos colocadas no trabalho com numeração 1; 2; 8; 9 e 10 foram tiradas pelo fotógrafo Alexandre Abrahão.

As fotos colocadas no trabalho com numeração 3; 4; 5; 6; 7 e 11 foram tiradas pela fotógrafa Aline Teixeira.

**E-mail**

Os e-mails foram cedidos pelo grupo e pelo autor do texto para esclarecimento de algumas dúvidas.

**E-mail 1**-Fernando Limoeiro, esclarecendo algumas questões sobre as características melodramáticas do texto estudado e, sobre o drama **Roseiral de Luz** colocado no texto, como um meta/circo-teatro. 10/05/2013.

**E-mail 2** – Grupo **Cia Candongas** esclarecendo algumas características de teatro de comunidade que o grupo apresenta. 07/05/2013.