

Universidade Federal de Uberlândia
ANDERSON GALLAN UED

Circo do Povo: estratégias metodológicas e miscelânea artística, de
1983 a 2019

Uberlândia
2020

Universidade Federal de Uberlândia
ANDERSON GALLAN UED

Circo do Povo: estratégias metodológicas e miscelânea artística, de
1983 a 2019

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal Uberlândia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena.

Orientadora: Prof.^a Dra. Daniele Pimenta.

Uberlândia
2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

U22 2020	<p>Ued, Anderson Gallan, 1983- Circo do Povo: estratégias metodológicas e miscelânea artística, de 1983 a 2019 [recurso eletrônico] / Anderson Gallan Ued. - 2020.</p> <p>Orientadora: Daniele Pimenta. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.471 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Teatro. I. Pimenta, Daniele, 1969-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.</p> <p>CDU: 792</p>
-------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	21 de maio de 2020	Hora de início:	15h00	Hora de encerramento:	17h30
Matrícula do Discente:	11812ARC001				
Nome do Discente:	Anderson Gallan Ued				
Título do Trabalho:	Circo do Povo: estratégias metodológicas e miscelânea artística, de 1983 a 2019				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: conhecimentos e interfaces da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Teatro Popular: formas, conceitos e contextos				

Reuniu-se de forma remota, utilizando a plataforma Streamyard, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em [Artes Cênicas](#), assim composta: Prof. Dra. Daniele Pimenta - IARTE/UFU, orientadora do candidato; Profa. Dra. Rita de Cássia Fernandes Miranda - FAEFI e PPGAC/UFU; Dra. Ermínia Silva - Circus: Grupo de Pesquisa em Circo/FEF/UNICAMP.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Daniele Pimenta, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, que acompanhou as etapas públicas da defesa via internet, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[Aprovado.](#)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Daniele Pimenta, Presidente**, em 21/05/2020, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Erminia Silva, Usuário Externo**, em 22/05/2020, às 11:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita de Cassia Fernandes Miranda, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/05/2020, às 13:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2046512** e o código CRC **638A979D**.

À memória de meu pai, Nélcio Jorge Simão Ued, e de minha madrinha, Neide Abadia Ued Naves. Aos meus avós e tios, ao Franck Ferreira e ao Professor Antonio Carlos Marques.

Agradecimentos

Agradeço imensamente ao meu pai, Nélío, *in memoriam*, e à minha mãe, Maria José, que sempre me levaram aos circos que se instalavam em Ribeirão Preto, ato que fez com que, mesmo que inconscientemente, florescesse em mim o amor pela Arte Circense.

Aos meus avós e tios maternos, que compartilharam conosco tantas festas felizes de Natal. Em especial, agradeço à tia Celinha e à tia Kelen, que, ainda hoje, sempre que preciso chorar, me escutam e me aconselham como um filho.

Aos meus primos de Ribeirão, com quem tanto brinquei junto: Kleber, Cleiton, Jean, Fábio, Fabiana, Karina, Josiane e Leandro, assim como os mais novos, Wellington, Leonardo, Yago, Liandra, Carolina, Victor e Vinicius.

Aos avós paternos, à madrinha Neide e ao padrinho Itamar, que, quando mais precisei, foram um porto seguro e cuidaram de mim como se fosse um filho. Aos meus primos, que, assim como os já citados, são os irmãos que eu nunca tive: Patricia, Wellington, Robson, Silvoney, Fábio, Flávia e Fernando.

A Luana Rodrigues, a irmã que escolhi, responsável por eu ter ingressado no mestrado, companheira de vida, de palco e picadeiro. Mulher guerreira, forte, exemplo para mim. Lu, você se torna eternamente responsável por aquilo que cativa! Muito obrigado por tudo, minha irmã.

Ao “povo do teatro” de Uberaba: aos mestres Marcio Fumazza e Carlos Alberto Junior, assim como toda à Cia Ophicina e ao elenco Família do Barulho, sem me esquecer da Fê, do Carlos César, da Panmella, do Rodrigo Lima, do Fernando Sansão, do Renatinho, da Miriam, do Aristide, do Fernando, do Gabriel, da Maraisa, do Rogê, do Milhouse, do Marcelo, do Rômullus, do Nelson e do Ganso.

À Trupe Doom (Netto, Jader, Renato, Lu, Pablo, Alluado e Dani). Com vocês, aprendi a ser artista. Quantos momentos bons passamos juntos. Para mim, vocês são família. Amo vocês!

Aos artistas que cruzaram meu caminho: Pretta, Hanne, Japão, Ana Elisa, Cassia, Lívia, Mariana, Cacá Sankari, Grupo Kabana, Grupo Galpão e todos os instrutores de oficinas em diversos festivais.

Ao “povo do circo” de São Paulo: meu mestre Odair Cazarim (palhaço Bacalhau), José Wilson, Bitu, Fafá, Michel, Johny, Manassés, Anderson, Gil, Cassia,

Nina, Abyara, Roney, Kenzo, Juliana, Pulga, Julio, Gian, Loren e outros mestres e mestras com quem tive o privilégio de aprender.

Aos que tanto me ajudaram na primeira etapa do mestrado: Marcial Asevedo, Aldo Pedrosa e meu primo Fábio da Veiga.

Aos que sobreviveram comigo: Maíra Rosa, Luana Rodrigues e Mário Cortês, e à toda minha turma de mestrado, que não poupou esforços para que pudéssemos assistir às aulas via Skype, pós-acidente, em especial àquelas pessoas que mais me cativaram, Manu, Gisa, Paulo, Marina, Marcelo, Alysson, Rodrigo, Rubia e Tauana.

Aos mestres e mestras, que compartilharam seus conhecimentos durante as aulas do mestrado: Dr. Jarbas Siqueira, Dra. Daniella Aguiar, Dr. Luiz Humberto e Dra. Paulina Maria.

À minha orientadora Dra. Daniele Pimenta, por ser extremamente paciente comigo quando estou “ligado no 220”, por me orientar e me apontar caminhos e até mesmo por me dizer: “Eu te avisei!”.

À Prof.^a Dra. Erminia Silva e ao Prof. Dr. Luiz Humberto pelas valiosas observações e pelos diálogos propostos na banca de qualificação.

Ao arquivo público de Uberaba, que sempre me recebeu bem, e ao Miguel Jacob, que me cedeu parte da sua pesquisa realizada nos jornais antigos de Uberaba, facilitando os primeiros passos desta pesquisa.

Aos entrevistados Marinho Soares, Antonio Carlos Marques, Mayron Engel, Rodrigo Macedo, Claudio Bernardes, Rodrigo Chagas, Wellington Ferreira, Camila Brandão, Jader Marinho, Artur Bartolo e, em especial, a Beethoven Luis de Resende Teixeira, criador do Circo do Povo, que me cedeu todo o seu acervo.

Ao Colégio Cenecista Dr. José Ferreira: Prof. Danival, Prof.^a Mariluce, tia Bia, meu grande amigo tio Fabiano, todas as professoras que compartilharam comigo o meu sonho de mestrado e, em especial, ao núcleo de Educação Física: Marcos Modesto, Isaias Paula Jr., Amanda Oliveira, Jader Marinho, Danilo Borges, Rafael Ferreira, e ao núcleo de Artes: Maíra Barale e Miriam Morel.

À minha futura esposa, Elizabeth Campos, que esteve ao meu lado quando tudo estava desabando, que me deu a mão e cuidou de mim. Não tenho palavras para lhe agradecer. Só posso dizer TE AMO.

Sem mais delongas...

AleHop!

“... Nos interessa o que não foi impresso
E continua sendo escrito à mão
Escrito à luz de velas quase na escuridão
Longe da multidão...”

(GESSINGER e LICKS, 1990)

Resumo

As reflexões propostas nesta pesquisa são pautadas nos emaranhados de saberes que alicerçaram as construções dramatúrgicas, bem como nas estratégias metodológicas pedagógicas adotadas para a transmissão do conhecimento circense no Circo do Povo, projeto sociocultural da Prefeitura de Uberaba, MG, entre 1983 e 2019. Por meio de entrevistas feitas com os instrutores que trabalharam ou trabalham nesse circo e de pesquisas em jornais do período analisado, aponto debates, disputas, trajetórias e influências que convergiram e convergem para a pluralidade das expressões artísticas do Circo do Povo. Pontuo também as formas de se construírem as dramaturgias dos espetáculos, foram calcadas nos encontros de gerações, nos afetos, nas contaminações e nas partilhas entre os instrutores reinventados e os alunos. Assim, procuro demonstrar que essa miscelânea artística, de conhecimento pedagógico e de opções estéticas, por parte dos instrutores, foi determinante para a estruturação das criações dramatúrgicas no Circo do Povo, ora influenciadas por artistas do circo itinerante, ora por artistas com formação teatral, ora pela combinação dos dois perfis.

Palavras-chaves: Circo do Povo. Circo Social. Pedagogia Circense. Dramaturgia Circense. Uberaba.

Abstract

The reflections proposed in this research are based on the tangles of knowledge that underpinned the dramaturgical constructions, as well as on the pedagogical methodological strategies adopted for the transmission of circus knowledge in Circo do Povo, a sociocultural project of the City of Uberaba, MG, between 1983 and 2019. Through interviews with the instructors who worked or have been working in this circus and through researches in local newspapers of the analyzed period, I point out debates, disputes, trajectories and influences that converged and have been converging to the plurality of artistic expressions of the Circo do Povo. I also point out the ways of constructing the dramaturgies of the shows, were based on the meetings of generations, the affections, the involvement and the sharing between the reinvented instructors and the students. Thus, I try to demonstrate that this artistic miscellany, pedagogical knowledge and aesthetic options, on the part of the instructors, was decisive for the structuring of dramaturgical creations in the Circo do Povo, sometimes influenced by artists of the traveling circus, sometimes by artists with theatrical training, sometimes by the combination of the two profiles.

Keywords: Circo do Povo. Social Circus. Pedagogy of the circus. Dramaturgy of the circus. Uberaba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Wagner do Nascimento	25
Imagem 2: Beethoven Luis de Resende Teixeira.....	27
Imagem 3: Antonio Carlos Marques	27
Imagem 4: Inauguração do Projeto Cultural Itinerante Circo do Povo.....	31
Imagem 5: Wagner do Nascimento na inauguração do Circo do Povo	31
Imagem 6: O povo vai ao circo	33
Imagem 7: Onde está o Circo do Povo?	39
Imagem 8: Beethoven recebe Troféu Picadeiro	40
Imagem 9: Primeira escola de circo	41
Imagem 10: Convite de inauguração.....	43
Imagem 11: Circo desativado	44
Imagem 12: Circo do Povo atualmente (2019)	45
Imagem 13: Mario Soares do Nascimento - Palhaço Pernilongo	48
Imagem 14: Circo-Teatro Soares	50
Imagem 15: Pernilongo e Regaço (Marinho Soares e Neusa Barbosa).....	53
Imagem 16: Wellington Ferreira	55
Imagem 17: Wellington Ferreira no Circo Garcia	56
Imagem 18: Família Bartolo	57
Imagem 19: Instrutores com formação teatral	60
Imagem 20: Camila Brandão na Coreia do Su	63
Imagem 21: Jader Marinho	65
Imagem 22: Mayron Engel	67
Imagem 23: Rodrigo Macedo.....	69
Imagem 24: Programa do Espetáculo.....	81
Imagem 25: Recorte do Dossiê sobre o Circo do Povo	94
Imagem 26: Primeira lona do Circo do Povo.....	94
Imagem 27: Público na lona amarela. Primeira lona	95
Imagem 28: Túnel de entrada do Circo do Povo.....	95
Imagem 29: Montagem da primeira lona do Circo do Povo	95
Imagem 30: Circo do Povo 1991- Lona Azul.....	96

LISTA DE ABREVIATURAS

ABC Paulista	Região da Grande São Paulo, que reúne sete cidades, sendo Sando André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul as que nomeiam a região.
ABCZ	Associação Brasileira de Criadores de Zebu
APAC	Academia Piolin de Artes de Circenses
BA	Bahia
CEs	Centros Esportivos
CONPHAU	Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico de Uberaba
DRT	Delegacia Regional de Trabalho
FLALU	Federação Latino-americana de Ludotecas
MG	Minas Gerais
RJ	Rio de Janeiro
SP	São Paulo
TEU	Teatro Experimental de Uberaba
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
VHS	Video Home System

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	15
2 - CIRCO DO POVO	25
2.1 – PROCESSOS HISTÓRICOS.....	25
3 – OS INSTRUTORES	47
3.1 – OS PIONEIROS	47
3.2 – A SEGUNDA EQUIPE.....	59
3.3 – DE APRENDIZ A INSTRUTOR	68
4 – MISCELÂNEA ARTÍSTICA.....	71
4.1 – PROCESSOS FORMATIVOS	71
4.2 – CONSTRUÇÕES DRAMATÚRGICAS.....	80
5 – O ESPETÁCULO NÃO PODE PARAR	93
6 – REFERÊNCIAS.....	101
7 – ANEXOS : Termos de consentimento assinados pelos entrevistados	111

1 – INTRODUÇÃO

Antes de começar uma jornada pela história do Circo do Povo, seus métodos e influências nas construções dramatúrgicas em 36 anos¹ de existência, quero começar este capítulo revisitando, por meio de uma memória afetiva, os caminhos que me levaram ao encontro da trajetória desse circo.

1983, ano de criação e implantação do projeto Circo do Povo e, coincidentemente, ano de meu nascimento. Minha infância foi vivida em Ribeirão Preto, São Paulo, cidade que recebera vários circos, a exemplo do Garcia e do Beto Carrero, no qual pude ver inúmeros artistas, animais exóticos e o famoso quarteto denominado Os Trapalhões se apresentarem para uma grandiosa plateia, além de outros artistas, como Marcos Frota, voando em seu trapézio.

Paralelamente a tudo isso, o Circo do Povo construía bases sólidas para o atendimento sociocultural, com ações de criação da brinquedoteca/ludoteca², cursos profissionalizantes, shows de talentos da comunidade, apresentação de bandas, folias de reis, capoeira, mágicos e tudo isso, claro, acompanhado da alegria do circo: os palhaços Pernilongo e Regaço.

Em 1998, meus pais e eu nos mudamos para Uruaçu, interior de Goiás, onde tive minha primeira experiência com o teatro, por meio da escola pública em que eu estudava, quando a professora de Literatura ensaiou conosco o *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente.

No ano de 2000, mudamos para Uberaba, Minas Gerais, cidade natal do meu pai, e lá me inscrevi para participar de um grupo de teatro amador, a Cia. Ophicina de Teatro. As aulas de técnicas teatrais, os ensaios das peças e as apresentações desse grupo aconteciam na Biblioteca Municipal.

Já o Circo do Povo, que até 2001 só funcionava como um espaço de divulgação da cultura popular e como um projeto social, além das cativas apresentações, propriamente circenses, com palhaços e mágicos, começava a esboçar um modelo para a criação de sua primeira escola de circo a ser administrada por instrutores que viveram em circos itinerantes de lona. Nos próximos capítulos, veremos detalhes dessa equipe, com foco em seus instrutores.

¹ Em 04 de maio de 2020, o Circo do Povo completou 37 anos.

² Segundo Friedmann (1992), na língua portuguesa, tanto a palavra brinquedoteca quanto ludoteca são utilizadas para designar o espaço de brincar. Nos documentos sobre o Circo do Povo, encontramos as duas nomenclaturas.

Em 2003, com mais quatro amigos, criamos o Doom - Grupo de Teatro, objetivando a realização de uma turnê nas escolas municipais e estaduais de Uberaba.

Em 2005, influenciados por oficinas de teatro de rua que fizemos, com os grupos Kabana³ e Galpão⁴, mudamos o nome do grupo para Trupe Doom Circo-Teatro. Hoje, 2019, percebo que o termo circo-teatro foi atribuído ao grupo de forma equivocada, na ânsia de explicitar que nossos espetáculos seriam compostos por números de habilidades circenses misturados ao texto teatral.

Daniele Pimenta, em seu artigo *Considerações sobre como tratar de circo com os novos pesquisadores*, afirma que:

Outros trabalhos são, atualmente, chamados de Circo-Teatro, como indicativo de espetáculos teatrais que incluem habilidades circenses na construção de suas cenas. Porém, há equívocos conceituais e históricos que dificultam uma abordagem clara na produção de análises dos novos trabalhos e sua inserção em um universo tão amplo como é o do circo (PIMENTA, 2014, p. 03).

Naquela época não tínhamos o conhecimento do que realmente foi o gênero circo-teatro, sequer havíamos lido seus roteiros ou trabalhávamos com uma tipificação de personagens. Entretanto estávamos apaixonados pela possibilidade de nos apresentarmos na rua utilizando elementos do circo, como pernas de pau, monociclo, acrobacias e malabares misturados ao texto teatral. Queríamos levar nossos espetáculos aos bairros e desenvolver cada vez mais nossas habilidades circenses. Procuramos pelo Circo do Povo, mas ele estava fechado por problemas na sua estrutura física.

Já no segundo semestre de 2006, a Fundação Cultural de Uberaba anunciou a reinauguração do Circo do Povo sob a direção de outra equipe, com jovens artistas da cidade, muitos nascidos na década de 1980 e com formação adquirida em cursos livres de teatro e/ou dança, para só depois mergulharem no universo circense.

Retomando minha memória afetiva, em agosto de 2006, matriculei-me nesse novo curso de artes circenses oferecido pelo Circo do Povo. Digo novo no sentido de

³ Grupo criado em 1979 por Mauro Xavier e Nélida Prado, com sede em Sabará, Minas Gerais. O grupo desenvolve um trabalho de pesquisa que integra “...o teatro, o circo, bonecos, música e folguedos da cultura popular brasileira” (GRUPO KABANA, 2017).

⁴ Grupo criado em 1982, “é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua” (GRUPO GALPÃO, 2014).

que seria ministrado por uma outra equipe. Esse curso livre acontecia aos sábados e era destinado aos adultos. Vivi muitos momentos bons ali, no curto espaço de tempo em que fui aluno do projeto. Certamente todo o conhecimento que adquiri, aliado à implicação emocional que esse circo causa em mim, faz com que eu me torne um pesquisador *in-mundo*, termo que, segundo Abrahão *et al*, (2013) se caracteriza pelo envolvimento do pesquisador com o objeto de pesquisa, ora afetando-o, ora sendo afetado, e que a pesquisadora Erminia Silva relaciona ao circo.

Nesta perspectiva, o pesquisador *in-mundo* emaranha-se, mistura-se, afeta-se com o processo de pesquisa, diluindo o próprio objeto, uma vez que se deixa contaminar com esse processo, e se sujando de mundo, é atravessado e inundado pelos encontros (ABRAHÃO, *et al*, 2013, p. 134).

Depois de seis meses de treinamento no Circo do Povo, ganhei uma bolsa de estudos⁵ para estudar em São Paulo no Circo Escola Picadeiro, do Sr. José Wilson Moura Leite.

Lá tive o privilégio de desenvolver novas habilidades circenses com alguns mestres e mestras do circo itinerante, os quais, nessa época, já repensavam o processo de transmissão do conhecimento, pois já não seria possível ensinar as artes do circo da mesma forma que o Sr. José Wilson aprendera, com seus pais, no modelo circo-família.

O termo circo-família foi trabalhado por Erminia Silva, no livro *Respeitável público... o circo em cena*, para representar a constituição de um modo de organização do circo no Brasil, do final do século XIX a meados do século XX. De acordo com Silva e Abreu (2009), nesse modelo de organização, o conhecimento circense era transmitido de pai para filho, em um processo no qual a criança era, de certa forma, obrigada a aprender aquela tradição para que pudesse dar continuidade a ela.

Portanto, reforçando o que foi dito acima, em janeiro de 2007, as práticas pedagógicas já não eram as mesmas, a turma de alunos não mais era composta por

⁵ Em 2007 o Circo Escola Picadeiro estava oferecendo bolsas de estudos devido à aprovação de um projeto pelo prêmio Carequinha de estímulo ao circo. Após uma apresentação em Uberaba, em 2006, a trupe do picadeiro aéreo foi conhecer o Circo do Povo e, alguns meses depois, enviou-lhe uma carta oferecendo uma bolsa a um aluno de Uberaba. Tive o prazer de ter sido o escolhido.

filhos de circenses, ou seja, precisava ser diferente, até mesmo por uma questão de contemporaneidade⁶.

No entanto essa nova proposta pedagógica não eliminava os saberes intrínsecos aos mestres e mestras, pois, em seus modos de se constituírem, eram afetados e atravessados por distintos/novos encontros, tornando-os contemporâneos a sua época, assim como o processo histórico circense, que sempre se apresentou contemporâneo ao momento em que era vivenciado⁷.

Com um ano estagiando no Circo Escola Picadeiro, tirei minha carteira profissional (DRT) de palhaço e comecei a me apresentar nos espetáculos do Circo Picadeiro Aéreo, a participar de festivais e a me apresentar em outros circos.

Estar na capital paulista possibilitou-me uma imersão no mundo do circo através das Palhaçarias Paulistanas⁸, das reuniões no Centro de Memória do Circo⁹, nos Encontros Gerais de Lonas¹⁰, no Espaço Parlapatões¹¹, no Circo no Beco¹², entre tantos outros lugares onde me era possível ter contato com mestres como José Wilson Leite, Verônica Tamaoki, Roger Avanzi, Hugo Possolo, Fernando Sampaio, Gilberto Caetano, Nina Sprovieri, Rita de Cassia Venturelli, entre tantos outros pesquisadores do circo.

Devido à minha experiência no Circo Escola Picadeiro, fui contratado pelo Instituto Brinquedo Vivo¹³ para ministrar aulas de circo em um programa sociocultural denominado Clube Escola, implantado nos Centros Esportivos (CEs), clubes municipais, da Prefeitura de São Paulo. Nessa época, montamos 19 lonas de circo para que fosse possível ministrar aulas em diversos bairros da cidade.

⁶ Nesse caso, refiro-me à contemporaneidade no sentido temporal, de existir ao mesmo tempo.

⁷ Toda essa discussão, que acompanhará o texto, iniciou-se com debates realizados com Erminia Silva durante o processo de pesquisa e banca de qualificação de mestrado.

⁸ Evento realizado pela Cooperativa Paulista de Circo em parceria com a Secretaria de Cultura do estado de São Paulo, no Vale do Anhangabaú, centro de São Paulo, SP.

⁹ “O Centro de Memória do Circo, primeiro centro de memória do Brasil consagrado exclusivamente ao circo e suas artes, nasceu da necessidade de reconstituir, preservar e difundir a história do circo no nosso país, parte importante da nossa história, e reafirmar a vocação circense do local em que se encontra: o Largo do Paissandu, principal referência do circo brasileiro no século XX” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2009).

¹⁰ “Evento promovido pela Secretaria Municipal de Cultura, com curadoria do Circo Roda Brasil” (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2007).

¹¹ “Localizado na Praça Roosevelt, em São Paulo, o teatro Espaço Parlapatões foi inaugurado dia 11 de setembro de 2006, com mais de 600 pessoas presentes. Atualmente, correm nesse teatro uma média de 40 espetáculos por ano, entre peças dos Parlapatões e de grupos convidados” (GUIA DAS ARTES, 2015).

¹² “Circo No Beco é um evento que acontece desde 2003 onde frequentadores de forma aberta, independente e sem hierarquia organizam cabarés periódicos e o encontro semanal de malabarismo... Rua: Belmiro Braga, 146. Vila Madalena – São Paulo, SP” (CIRCO NO BECO, 2017).

¹³ “O Instituto Brinquedo Vivo é uma organização sem fins lucrativos que pretende compensar a falta de oportunidades e espaços para o brincar, resgatar o lúdico, contemplando atividades educacionais, exposições, oficinas itinerantes...” (INSTITUTO BRINQUEDO VIVO, 2016).

Isso posto, comecei a refletir sobre as metodologias e os emaranhados de saberes e práticas que compõem a minha prática pedagógica e artística, visto que até aqui fui afetado, *in-mundo*, de afetos e de saberes, por diferentes professores de circo, que me acolheram e transmitiram a mim seus conhecimentos, todos com percursos diferentes e que, em algum momento, se misturaram ao meu fazer. Esse “meu fazer/saber”, agora reinventado, seria transmitido a alunos que nunca tiveram contato com a arte circense, e esse fato me fez ponderar sobre um movimento contínuo de mudanças, transformações, permanências e reinvenções de transmissão de saberes, pois o antigo aluno do Circo do Povo seria agora um professor de circo.

Com certeza minha metodologia de ensino seria baseada em toda a minha trajetória artística, desde 1998, o que incluiria o teatro, passando pelas experiências de teatro de rua com a Trupe Doom, pelas aulas no Circo do Povo e as aulas no Circo Escola Picadeiro; os treinamentos no Circo no Beco, nos festivais, nos encontros de lona, e tudo isso não estaria atrelado a uma única metodologia, visto que sou plural e estou em constante reinvenção.

Vivenciar experiências em mais de uma escola de circo, com diversos mestres e mestras circenses, no que se refere à metodologia e ao modo de criação da dramaturgia da cena para espetáculos de circo, fez-me refletir sobre os caminhos, diálogos e principalmente sobre a mistura de saberes que compõem até hoje as criações do Circo do Povo.

De São Paulo volto para Uberaba, em 2010, e encontro o Circo do Povo novamente sendo administrado pelos primeiros funcionários, os pioneiros, que viveram em circos itinerantes, pois a gestão dos artistas formados em cursos livres de teatro, dança e circo havia sido finalizada em 2008, o que me reforça o pensamento de um movimento de aprendizagens e reinvenções de saberes, cada qual a seu modo, com suas influências e experiências, oriundas de diversos encontros.

O fato de um(a) instrutor(a) ter ministrado aulas em momentos distintos da linha do tempo do Circo do Povo não me permite afirmar que a forma de transmissão do conhecimento fora a mesma, visto que, com o passar do tempo ele(a) e todos nós somos contaminados com outros saberes, modificando assim a forma como ensinamos as artes do circo.

Assim sendo, a atual pesquisa tem a pretensão de entender como se deram os processos metodológicos, tanto no campo pedagógico quanto para as construções dramatúrgicas, compreendendo essa dramaturgia conforme entende Pimenta (2009), como construção poética de cena, dos espetáculos do Circo do Povo, além de se configurar como um registro histórico dos acontecimentos desse circo, dando visibilidade às riquezas das multiplicidades de saberes e práticas intrínsecas aos seus instrutores e instrutoras.

Antes de mais nada, era preciso entender a história do projeto cultural Circo do Povo e o momento político-cultural da cidade, visto que esse circo era e ainda é vinculado à Prefeitura de Uberaba, assim como buscar informações sobre ele.

A primeira procura foi na sede da Fundação Cultural de Uberaba, órgão que administra o Circo do Povo. O então presidente, professor Antonio Carlos Marques¹⁴, um dos idealizadores do projeto, lamentou o fato de a autarquia não ter nenhum registro fotográfico ou até mesmo documental sobre as memórias desse circo. Recorri então ao Arquivo Público Municipal, onde realizei uma pesquisa nos periódicos de maior circulação em Uberaba: *Lavoura e Comércio*, *Jornal da Manhã* e *Jornal de Uberaba*.

Posteriormente entrevistei dois idealizadores do projeto, dois diretores e sete instrutores, que contaram suas memórias e me auxiliaram a entender os caminhos percorridos pelo Circo do Povo, de 1983 até 2019. Nos periódicos, consegui reunir várias informações e, correlacionando-as aos depoimentos dos entrevistados, pude escrever esta pesquisa com maior precisão de datas e acontecimentos.

Assim sendo, na introdução desta pesquisa, trato o processo histórico do Circo do Povo levantando alguns pontos que elegi como importantes da sua trajetória cultural em Uberaba.

Já o capítulo denominado *Os instrutores* é dedicado ao fazer artístico dos profissionais que ministraram aulas de técnicas circenses nesse projeto. Além de conhecê-los, perceberemos, nos subcapítulos, que alguns deles se dizem pertencentes a determinado grupo social: os que aprenderam as artes circenses *in loco*, vivendo sob uma lona, e os que aprenderam circo em cursos livres na área das artes cênicas.

¹⁴ Antonio Carlos Marques faleceu em 15 de junho de 2019. Conheci o professor Antonio Carlos no ano 2000 e pude aprender muito com ele enquanto ele era diretor do Teatro Experimental de Uberaba (TEU) e do Circo do Povo. Tive o prazer de entrevistá-lo em 2018 e seus depoimentos foram fundamentais para esta pesquisa. Obrigado, mestre!

Quanto a mim, não pretendo entrar no mérito da questão “tradicionalistas” x “contemporâneos” por entender que, nesses 36 anos de existência do projeto Circo do Povo, as metodologias aplicadas, assim como as formas de se construir essas dramaturgias dos espetáculos foram calcadas nos encontros de gerações, nos afetos, nas contaminações e nas partilhas entre instrutores reinventados e os alunos, todos de forma contemporânea.

Concordando com o trabalho de Silva (2011), percebo uma disputa de saberes/poderes entre aqueles que trabalharam no circo itinerante de lona e aqueles que aprenderam as artes circenses a partir da abertura das escolas de circo em 1978, no que tange à legitimação do seu conhecimento e à forma que o transmitem.

Nesse capítulo, pontuo que existem diferenças e semelhanças nos processos de transmissão do conhecimento, ora com pontos que se convergem, se misturam, ora não.

Dito isso, dividindo-os pela linha do tempo, entretanto não os apartando, apresento ao leitor, no subcapítulo *Os pioneiros*, algumas das influências primárias que balizaram os processos metodológicos de Mario Soares, de Wellington Ferreira e da família Bartolo, para se compreender como o aprendizado recebido *in loco* e as memórias podem ter influenciado as estratégias metodológicas para a transmissão do conhecimento circense, reverberando na construção dramatúrgica no período em que cada um foi instrutor no Circo do Povo.

Todos esses instrutores viveram sob a lona de um circo, e o processo de formação/aprendizagem/qualificação fazia parte do cotidiano de todos. O processo de observação constante, diária, tanto das aulas dadas sob a lona quanto da produção do espetáculo, e as vivências e experiências faziam deles aprendizes permanentes (SILVA; ABREU, 2009).

Esses mestres e mestras circenses ajudaram a formar alunos como Rodrigo Macedo, que, influenciado por eles, se tornou circense, viveu em outros circos e, atualmente, é instrutor no Circo do Povo.

Seguidamente, no subcapítulo *A segunda equipe*, conto como os caminhos dos instrutores Jader José dos Santos Marinho e Mayron Engel Rosa Santos, da instrutora Camila de Oliveira Brandão e do diretor Rodrigo Lemos Chagas se cruzaram com os caminhos do Circo do Povo. Os meninos eram conhecidos em Uberaba pela sua forte atuação teatral, e Camila era conhecida como dançarina.

Essa equipe de jovens artistas já se apresentava em Uberaba antes de trabalhar em circos e especificamente no Circo do Povo.

No que se refere à maneira como eles aprenderam a arte do circo, Camila Brandão é a ponte que une essas duas equipes. A formação inicial de Camila deu-se por meio de cursos livres de dança, e posteriormente ela foi contratada para dançar em circos internacionais, onde morou e aprendeu as acrobacias aéreas também *in-loco*.

Denomino-os “A segunda equipe” tão somente pela linha temporal, pelo simples fato de a sua gestão ter sido iniciada posteriormente ao trabalho realizado pelos pioneiros. Os meninos nunca viveram sob uma lona de circo, mesmo que muitos deles, em suas caminhadas artísticas, em algum momento, passaram, como alunos, pelo Circo do Povo ou por outras escolas de circo na capital mineira.

Aos meninos da “segunda equipe” não fora possível estar sob a lona recebendo o conhecimento através de uma observação constante e diária, como aconteceu com “os pioneiros” e com Camila Brandão. Entretanto eles frequentaram cursos livres de circo ministrados por companhias de teatro, as quais aprenderam as artes circenses com as famílias de circo e repassam esse conhecimento de forma reinventada, tornando essa reinvenção contínua, emaranhando-a a novos conhecimentos pedagógicos.

Já no subcapítulo *De aprendiz a instrutor*, apresento a trajetória de alguns alunos e alunas que aprenderam as artes do circo nesse projeto e hoje se dedicam a transmitir o conhecimento recebido, pois representam a atual equipe de instrutores do Circo do Povo (2018 – 2019).

No capítulo *Miscelânea artística*, em vez de me deter a debates dicotômicos como “tradicional *versus* contemporâneo”, que, de fato, não dão visibilidade a questões como os modos de viver, aprender, experienciar e formar-se artistas, resultado de todas essas e muitas outras misturas nos seus caminhos (SILVA, ABREU, 2009), (SILVA, 2007, 2011), parto das narrativas dos entrevistados nesses processos, com diálogos, debates, disputas, identificando trajetórias e influências que convergiram e convergem para a pluralidade das estratégias metodológicas criadas no Circo do Povo.

Essa miscelânea artística, de conhecimento pedagógico e estético, por parte dos instrutores foi determinante para o sucesso das criações dramatúrgicas no Circo do Povo, ora influenciados por artistas do circo itinerante, ora por artistas com

formação teatral, ora por todos eles juntos. Em 36 anos de existência, foi possível assistir nesse circo a espetáculos com propostas dramatúrgicas que abarcavam regionalidades, folclores, shows de calouros, danças, circo, teatro, festivais de bandas, concursos de hip-hop, capoeira, entre tantas outras apresentações criadas pelos instrutores, a pedido da prefeitura, em datas comemorativas.

Assim sendo, no subcapítulo *Processos formativos*, vamos reconhecer as similaridades de estratégias para organização do espaço-aula, pensada pelos instrutores para facilitar o fluir dos processos formativos que estavam criando, e dialogar sobre autodidatismo, pesquisa e empirismo presente em todas as equipes de instrutores.

Vamos dialogar também sobre a carência de bibliografia formal sobre pedagogia circense, em contraponto aos diferentes métodos de ensino construídos por circenses, nos processos de ensino-aprendizagem desenvolvidos no Circo do Povo, bem como na formação dos próprios instrutores.

O subcapítulo *Construção dramatúrgica* elucida algumas das características das apresentações do Circo do Povo em diversos períodos reconhecendo a multiplicidade artística presente nos espetáculos desse projeto social. Sejam esses espetáculos compostos por calouros, circenses, alunos habilidosos e/ou pedagogicamente inseridos, pontuo que o ato de tentar enquadrar essas produções diminui sua riqueza.

Reconhecer e registrar a riqueza dos diversos caminhos, de aprendizagem e transmissão de conhecimento, que balizaram a produção dramatúrgica do Circo do Povo estimula novos olhares para a produção cênica de espetáculos de circos sociais.

E, para finalizar, concluo meu ponto de vista referente aos 36 anos de existência do projeto Circo do Povo no capítulo *O espetáculo não pode parar*. E não vai parar, tanto é que, em 2018, o Circo do Povo foi reconhecido¹⁵ como patrimônio cultural imaterial de Uberaba.

Refletir sobre essa conquista e analisar todo esse processo de construção da dramaturgia da cena enriquecem nosso patrimônio cultural, sublinhando a importância da história da cena circense em Uberaba e no Triângulo Mineiro.

¹⁵ Parte desse reconhecimento deu-se pela procura de referências sobre o Circo do Povo por pesquisadores de Uberaba. Inicialmente com a pesquisa de Batista (2019), iniciada em 2017, depois com a pesquisa de Vilela (2018), ainda não publicada, para um dossiê apresentado ao Conselho de Patrimônio Histórico e Artístico de Uberaba, e, por fim, com esta pesquisa.

RESPEITÁVEL PÚBLICO,

Sejam todos bem-vindos ao Circo do Povo!

Nosso espetáculo já vai começar.

2 - CIRCO DO POVO

2.1 – PROCESSOS HISTÓRICOS

No início da década de 1980, Uberaba, assim como todo o território nacional, vivenciou mudanças políticas, desde a reforma partidária de 1979, passando pelo iminente fim do regime militar, pelo retorno dos exilados ao nosso país, pela pressão popular, pela greve no ABC paulista, por sequestros e atentados com bombas em bancas de jornais no Rio de Janeiro, até se iniciarem as manifestações das Diretas Já.

Nessa época, o país estava sob o comando do general João Batista de Oliveira Figueiredo, que iniciava um processo de abertura política com o intuito de possibilitar o retorno da democracia no país, mesmo que de forma lenta e “segura”, visando a uma participação popular sob controle (RODRIGUES, 1992).

Em novembro de 1982 são convocadas eleições gerais, exceto para o cargo de presidente da república, e o até então vice-prefeito de Uberaba Wagner do Nascimento saiu candidato pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) ao cargo de prefeito.

Wagner do Nascimento, homem negro e de origem humilde, representava a grande parte da população que desejava que ele rompesse o ciclo de poder da elite agropecuária uberabense. Para cumprir esse intento, era preciso que ele estivesse junto ao povo, participando ativamente desse processo de redemocratização do país, atrelado à expansão da participação popular que, graças ao seu carisma e à sua simpatia, o aclamava.

Imagem 1: Wagner do Nascimento



Fonte: (UBERABA, 1982). Acervo: Superintendência de Arquivo Público de Uberaba.

Seus adversários políticos, como tentativa de o desonrar, apelidaram-no de *Fusão preto* em referência à música de Almir Rogério, a qual logo virou *jingle* de sua candidatura e favoreceu sua popularidade nos bairros de Uberaba. Tamanha era essa aceitação popular que sua vitória aconteceu em todas as seções eleitorais da cidade, totalizando 30.468 votos (RESULTADOS, 1982, p. 01). Sua gestão foi de 15 de março de 1983 a 15 de março de 1988, tornando-o o primeiro prefeito negro a assumir a administração de um município brasileiro.

No que se refere à cultura, Wagner propôs descentralizar seu acesso, levando apresentações artísticas para as zonas periféricas de Uberaba, quem sabe alinhado ao pensamento de redemocratização, visando a uma participação popular sob seu controle e/ou, como prefiro imaginar, primando pelo desenvolvimento das atividades culturais de Uberaba.

Inicialmente o prefeito pensou em adquirir uma carreta-palco para circular nos bairros da cidade, levando à população carente espetáculo de cultura popular: canto, teatro, circo, danças e festivais de música, além de cursos profissionalizantes.

A ideia precisou ser amadurecida, pois, com a carreta-palco, não seria possível a realização de espetáculos em dias chuvosos, tampouco a ministração dos cursos sob o sol quente. Segundo Sabino (1983), um fazendeiro chamado Antônio Kessling, criador de gado zebu, que usava a lona de um circo para realizar leilões de seus animais, conseguiu convencer o prefeito de que o projeto sonhado por ele seria melhor executado sob uma lona de circo. A partir de então ficou decidida a estrutura física desse projeto- uma lona de circo- nascendo assim o espaço de cultura popular itinerante Circo do Povo.

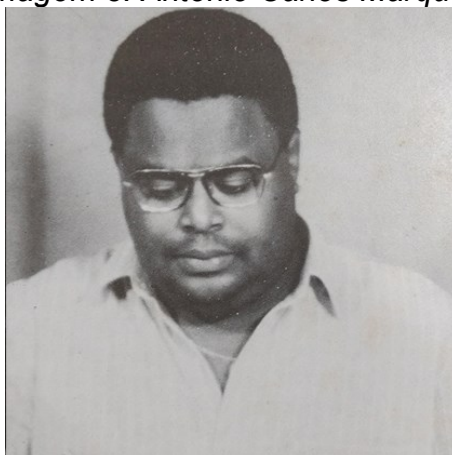
Para implantar o projeto, que ficaria sob a responsabilidade do Prof. José Tomaz Sobrinho, então secretário de educação e cultura, e de Jorge Nabut, na época, diretor da Fundação Cultural, foram convidados os artistas Beethoven Luis de Resende Teixeira e Antonio Carlos Marques, militantes da cultura de Uberaba.

Imagem 2: Beethoven Luis de Resende Teixeira



Fonte: (JORNAL CULTURAL, 1988, p.5). Acervo: Superintendência de Arquivo Público de Uberaba.

Imagem 3: Antonio Carlos Marques



Fonte: (JORNAL CULTURAL, 1988, p.10). Acervo: Superintendência de Arquivo Público de Uberaba.

A trajetória cultural de ambos, Beethoven e Antonio Carlos, começou com projetos de cultura popular realizados na periferia da cidade, projetos teatrais com o TEU (Teatro Experimental de Uberaba), e encontraram seu amadurecimento quando se tornaram assessores de projetos culturais da prefeitura municipal. Nessa época, Beethoven estruturou as primeiras ideias do Centro de Cultura Popular Itinerante Circo do Povo, cujos objetivos gerais¹⁶ seriam:

- Democratizar e popularizar as diversas manifestações culturais, levando-as ao encontro da grande parte da população que se encontra marginalizada da produção de cultura em Uberaba;
- Apoiar e incentivar produtores e animadores culturais existentes nos bairros, conjuntos e periferias através da oferta

¹⁶ fonte: Arquivo pessoal de Beethoven Luis de Resende Teixeira – não publicado

- de boas condições materiais e manifestações de seus pendores artísticos;
- Estimular o intercâmbio dos produtores locais, criando condições para seu amadurecimento, durante a espontânea de cada grupo;
 - Abranger várias faixas etárias, instruindo-as e educando-as através do lazer;
 - Realizar cursos profissionalizantes e de duração rápida com a colaboração de mão de obra a curto prazo, dando oportunidade aos jovens acima de 15 anos que têm dificuldades de frequentar escolas profissionais da cidade devido a distância e horário;
 - Já os objetivos específicos eram:
 - Promover a música sertaneja como legítima manifestação de cultura popular;
 - Promover o folclore como valorização das origens históricas;
 - Aperfeiçoar técnicas didático-pedagógicas em Educação Artística e Artes Cênicas;
 - Promover apresentações e peças teatrais;
 - Treinar artistas circenses (criação de condições para melhoria da técnica de palhaços, malabaristas, cantores e mágicos);
 - Utilizar os recursos audiovisuais para valorizar a arte e a cultura local;
 - Desenvolver o gosto estético e o interesse pela arte;
 - Incentivar o gosto pela dança como expressão corporal;
 - Oportunizar às pessoas dos bairros visitados autopromoção em novas opções profissionais;
 - Promover intercâmbio cultural;
 - Implementar o projeto de artesanato fundo do quintal;
 - Apoiar metas educacionais.

Em entrevista, Beethoven Luis de Resende Teixeira afirmou que viajava à procura de projetos culturais e sociais estabelecidos nas grandes cidades com o intuito de trazer novidades e conhecimentos de como se administrar um circo.

Dentre as cidades que seriam visitadas, Curitiba seria, na época, um destino certo, pois era considerada uma cidade “modelo”¹⁷. Os projetos realizados naquela cidade tinham um forte apelo midiático, chegando a serem interpretados como “inovadores” (STROHER, 2014; 2017), quiçá por uma hipervalorização de suas políticas de metropolização a partir de 1980.

Lá Beethoven conheceu um dos projetos que serviram de referência para o aprimoramento das atividades do Circo do Povo: o antigo Circo Chic-Chic, da família Queirolo, que, segundo Magalhães (2010, p. 35), “[...]passa a se denominar “Circo

¹⁷ Atualmente se discute esse título de cidade-modelo, pois, segundo Stroher (2014; 2017), o modelo de planejamento de Curitiba não difere do das outras metrópoles, fazendo com que esse adjetivo seja seletista e elitista.

da Cidade” em 1980, quando a Fundação Cultural de Curitiba assume sua administração”.

Tanto o Circo da Cidade quanto o Circo do Povo favoreciam a descentralização da cultura, de certa forma corroborando o processo de redemocratização e a participação popular do país, com apresentações culturais de artistas locais, profissionais e amadores.

Outro projeto citado por Beethoven foi o Circo Voador do Rio de Janeiro, que, em 1982, já servia de fluxo intercultural para artistas locais (HETTENHAUSEN E LESSA, 2016).

É importante frisar que o Circo do Povo não nasceu com o intuito de ser uma escola de circo ou um circo profissional itinerante, com aulas e/ou apresentações de malabares, acrobacias, trapézio, entre outros. Ele nasceu como um projeto cultural itinerante que utilizava uma lona de circo como espaço físico para disseminação da cultura local. Mesmo que ele, em certas ocasiões, incluísse em seus espetáculos palhaços, mágicos e/ou bailado, não era seu objetivo principal formar artistas circenses ou acompanhar o movimento rizomático¹⁸ de criação das escolas de circos na década de 1980.

O Circo do Povo enfrentou seu primeiro obstáculo antes mesmo da sua inauguração, pois ele obteve muitas críticas por parte de jornalistas e políticos. Estampavam o jornal da época matérias com títulos como “Pão e Circo e algo mais?” (SANTOS, 1983), “O Circo chegou?” (ZAIDAN, 1983a) e “Circo pega fogo na câmara” (CIRCO, 1983a), todas elas criticando a compra da lona, questionando de onde viria o dinheiro para a sua aquisição e alegando que o povo uberabense precisava de pão, e não de circo.

A jornalista Patricia Zaidan, eleita vereadora pelo mesmo partido do prefeito, o PMDB, publicou diversas críticas ao projeto, que, lembrando, foi idealizado para contemplar a diversidade artística de Uberaba, como a música, o teatro, a dança, as festas populares e o circo. Na verdade, todas as críticas voltavam-se quase que exclusivamente contra o circo, talvez por falta de conhecimento sobre a pluralidade

¹⁸ “Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas... Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

de artes que compõem um espetáculo circense, ou por considerar o circo uma arte menor (ou até mesmo uma não arte) ou pela intenção de atingir o prefeito.

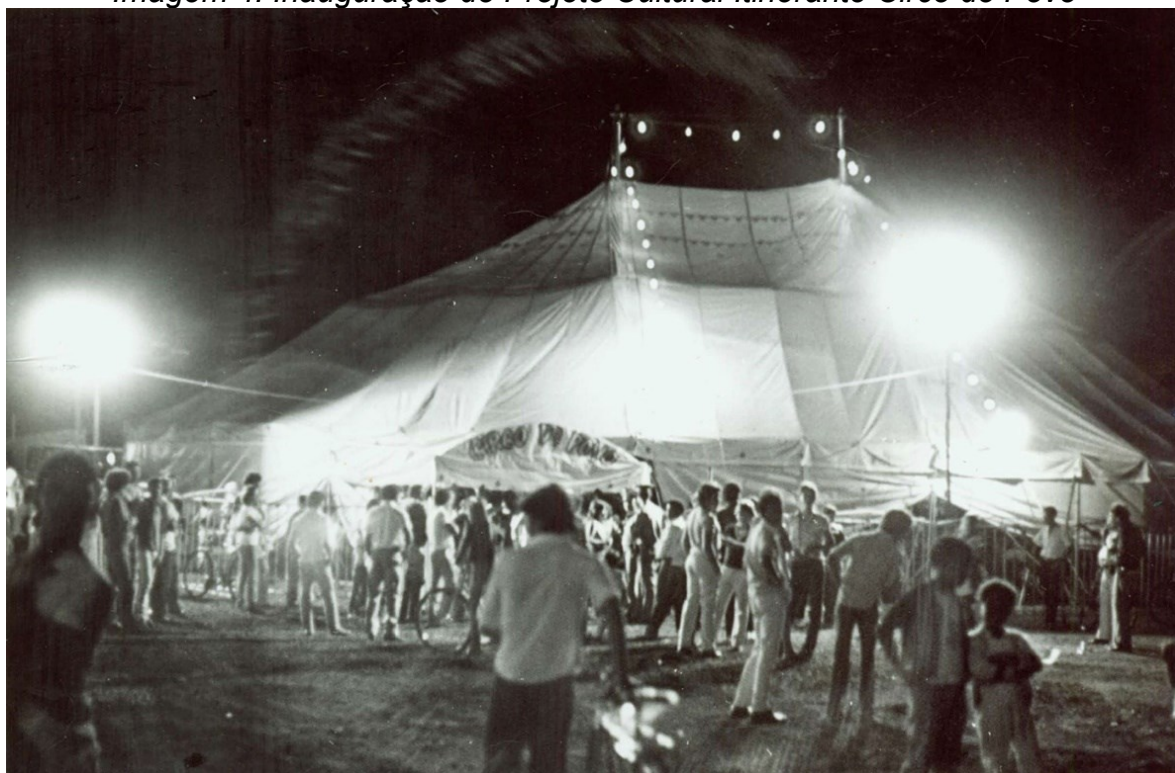
Chamado à Câmara Municipal para prestar esclarecimentos, o secretário municipal de educação e cultura explicou que a prefeitura não iria realizar a compra do circo com verba cedida pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), e sim com dinheiro da prefeitura (LAVOURA E COMÉRCIO, 1983a). No dia 19 de abril de 1983, o jornal *Lavoura e Comércio* publicou o edital de convocação dos vereadores para uma sessão extraordinária a fim de votar o projeto de lei nº 17/8s, que autorizava a abertura de crédito adicional no valor de Cr\$ 5.600.000,00¹⁹(Cinco milhões e seiscentos mil cruzeiros) destinado à montagem e instalação do circo itinerante (CAMARA, 1983).

Findada a sessão na Câmara Municipal, ficou decidido, por 12 votos a favor e 6 contrários, que a prefeitura poderia comprar a lona e iniciar as atividades do Circo do Povo. Subsequente à votação, o jornal *Lavoura e Comércio* publicou uma nota em que se dizia: “Respeitável público – vai começar o espetáculo. [...] o palhaço vai fazer graça quando o povo está chorando de fome, frio, miséria e desemprego” (E, 1983, p. 05).

Mesmo com críticas ferrenhas, que faziam referências ao “*Panem et circenses*” do Império Romano, no dia 04 de maio de 1983, no conjunto Costa Telles, inaugurava-se o Circo do Povo, com capacidade para mil e duzentas pessoas (LAVOURA E COMÉRCIO, 1983b; BILHARINHO, 2009).

¹⁹ Em abril de 1983, foi estipulado o novo salário-mínimo no valor de Cr\$ 34.762,80 (trinta e quatro mil, setecentos e setenta e seis cruzeiros) (NOVO, 1983).

Imagem 4: Inauguração do Projeto Cultural Itinerante Circo do Povo



Fonte: Acervo: Arquivo Público Mineiro.

Imagem 5: Wagner do Nascimento na inauguração do Circo do Povo



Fonte: Acervo: Arquivo Público Mineiro.

Sua inauguração contou com a presença do secretário de cultura do estado de Minas Gerais e do prefeito Wagner do Nascimento. Nesse mesmo dia, o *Jornal da Manhã* publicou uma matéria mencionando os objetivos do Circo do Povo:

[...] democratização e popularização das diversas manifestações culturais e artísticas, valorizando os recursos humanos de Uberaba; promoção de atividades cívicas, sociais, recreativas à comunidade uberabense; integração dos bairros da cidade, para uma participação comum a todas as promoções artístico-culturais e de lazer (GOVERNADOR, 1983, p. 08).

O título dessa matéria era “Governador inaugura Circo do Povo”, fato que não aconteceu, pois, no mesmo dia, realizava-se na cidade a Expozebu, organizada pela Associação Brasileira de Criadores de Zebu (ABCZ), e tanto o governador Tancredo Neves quanto o Presidente João Figueiredo participaram desse evento. A feira agropecuária, assim como a vinda do presidente a Uberaba estamparam as capas dos jornais locais no dia 05 de maio, restando à inauguração do circo uma pequena nota na coluna “Escutando e Divulgando” do jornal *Lavoura e Comércio*. A nota dizia:

Inaugurado o Circo do Povo na noite de ontem. Ao contrário do que foi noticiado, o governador Tancredo Neves não participou da solenidade inaugural, tendo sido representado pelo Dr. José Aparecido de Oliveira, Secretário de Cultura do Estado. O prefeito Wagner do Nascimento falou ao povo presente, tendo cantado a música que vem caracterizando sua presença nas festividades: “Fuscão Preto”. A Band ado [i.e. Banda do] 4º BPM esteve presente, no ato inaugural. Também a fanfarra da Escola N.S. d’Abadia compareceu animando o ambiente (LAVOURA E COMÉRCIO, 1983c, p. 08).

O mesmo jornal voltou a falar do Circo do Povo uma semana após a sua inauguração, com a matéria intitulada: “O povo vai ao Circo”, na qual mostrava uma foto da arquibancada do circo lotada de pessoas.

Imagem 6: O povo vai ao circo



Fonte: (O, 1983a, p. 05). Acervo: Superintendência de Arquivo Público de Uberaba.

Fora de Uberaba, a inauguração do Circo do Povo também foi notícia em jornais de grande circulação. A *Folha de São Paulo*, sobre o Circo do Povo, escreveu que "sua finalidade é levar a todas 'as camadas da população

manifestações culturais, tais como festivais e música, teatro, cursos e palestras” (CIRCO, 1983b, p. 47).

No dia 15 de maio de 1983, o jornal *Estado de Minas* publicou uma matéria sobre a popularidade do prefeito Wagner do Nascimento, dizendo que ele cantou a música *Fusção Preto* para duas mil pessoas na inauguração do Circo do Povo (WAGNER, 1983). Já *O Globo* publicou que:

A compra do circo por Cr\$ 5,6 milhões provocou chacotas e severas críticas por parte dos adversários da atual administração. No início, imaginavam alguns que a Prefeitura estava montando um circo com trapezistas, leões e comedores de fogo. Na verdade, o Circo do Povo constitui um espaço aberto a toda e qualquer atividade cultural voltada para a população da periferia, na maioria dos casos sem opções de lazer, informação e entretenimento. [...] há poucos dias, a peça “Morte e vida severina”, de João Cabral de Melo Neto, estreou no Circo do Povo, instalado este mês no bairro da Abadia, um dos mais populosos daquela cidade do Triângulo Mineiro. Com todo espaço repleto, o Administrador Cultural, Beethoven Luis Teixeira – que esteve no Rio este ano só para conhecer o Circo Voador –, acentuou que, pela primeira vez, pessoas que nunca foram a um teatro tiveram a oportunidade de assistirem à conhecida peça, encenada por um grupo teatral da cidade. [...] A intenção do projeto, segundo Beethoven Teixeira, é democratizar e popularizar as diversas manifestações culturais, levando-as ao encontro do público que está marginalizado desses eventos (VOADOR, 1983, p. 25).

Essas matérias revelavam as primeiras impressões sobre o projeto Circo do Povo criado em Uberaba. Mesmo dando maior notoriedade às apresentações teatrais e de bandas, sem mencionar as apresentações de palhaços e mágicos, aclamavam a ideia de se ter um projeto sociocultural que democratizasse as manifestações artísticas da cidade.

Entretanto, outras iniciativas culturais²⁰ como essa já eram executadas em outras localidades, a exemplo de Curitiba e do Rio de Janeiro, com o Circo da Cidade e o Circo Voador respectivamente, além da primeira escola de circo, Academia Piolin de Artes Circenses - APAC, que, em 1983, já estava em pleno funcionamento, e da pluralidade de manifestações artísticas intrínsecas ao universo circense.

Naquela época, o espaço interno do Circo do Povo era composto por um palco ao fundo - não havia um picadeiro central - com cadeiras dispostas em frente a

²⁰ Para aprofundar nos estudos sobre essas outras iniciativas artísticas sugiro a leitura de Leite (2015)

esse palco e arquibancadas que circundavam o espaço físico do circo. Todas as atrações, cenas e coreografias se davam sobre esse palco.

A estrutura interna e externa dos circos foi evoluindo com o passar do tempo, impulsionada por uma contemporaneidade inerente ao artista circense.

Historicamente os primeiros artistas de circo que chegaram no Brasil, por volta de 1830, não encontraram teatros e/ou pavilhões por todas as partes (PIMENTA, 2010; SILVA E KRONBAUER, 2012), tampouco circos no formato que conhecemos hoje em dia, modelo americano, que abrigassem suas apresentações. Assim, foram criando estruturas que isolavam a área das apresentações para que somente quem pagasse o ingresso pudesse assistir ao espetáculo.

Sobre a modificação das estruturas físicas dos circos, Silva e Abreu afirmam que “[...] as primeiras formas de apresentação, em recinto fechado, são denominadas de circo de tapa-beco, circo de pau a pique, circo de pau-fincado e circo americano (o mais conhecido atualmente)” (SILVA; ABREU, 2009, p. 120).

Andrade (2006), Silva e Abreu (2009), Pimenta (2010), Tamaoki (2017), entre tantos outros pesquisadores, falam, no início do século XX, dos Circos de Pavilhões, uma das formas arquitetônicas de adaptação e criatividade circense (SILVA; ABREU, 2009, pp. 118-137). Eram construções feitas de madeiras e zinco, como grandes galpões, usadas para apresentações de grandes temporadas. De acordo com Andrade (2006), os Circos de Pavilhões têm o palco como o centro das atenções, e não um picadeiro central.

A região, antes ocupada pelo picadeiro no circo de variedades, transformou-se em uma grande platéia composta por cadeiras individuais, confeccionadas em madeira e forradas com o mesmo tecido, criando uma visão de homogeneidade para quem adentrava o pavilhão. Junto ao palco, distante apenas 1m do proscênio, separado do resto da platéia por uma cerca de madeira, situava-se o reservado de cadeiras destinado a um público ainda mais seletivo (ANDRADE, 2006, p. 144-145).

Posteriormente, essas estruturas físicas, fossem de pau-fincado, tapa-beco e/ou pavilhão, foram sendo substituídas, mas não eliminadas, pelo modelo circo americano, em que a montagem e a desmontagem poderiam ser realizadas em poucos dias, facilitando o nomadismo.

Silva e Abreu (2009, p. 135), sobre o modelo americano, chegam afirmar que “Se antes era necessária uma semana para montar um circo, agora, podia-se armar da noite para o dia.”

De forma comparativa, a estrutura interna do Circo do Povo assemelhava-se muito à dos circos de pavilhões, apenas com um palco ao fundo, sem um picadeiro central, e com uma arquibancada circular.

Pouco tempo depois de sua inauguração, no dia 25 de maio, a jornalista Patricia Zaidan, que até então se opunha ao projeto, em sua coluna “No ato”, reconheceu que artisticamente o circo tinha ótimas atrações (ZAIDAN, 1983b).

Segundo Antonio Carlos Marques, em 1983, o espetáculo era composto em sua grande parte por show de calouros realizado pelos artistas do próprio bairro onde o circo estava instalado:

Em todo bairro que a gente ia, a gente catalogava os artistas existentes ali no bairro, o que que ele fazia, nome, e quando você saía do bairro, que era mais ou menos três meses, você tinha um levantamento de quantas pessoas participariam dos espetáculos e você tinha cadastrado todos os artistas populares ali daquele bairro, entendeu? Quer dizer, claro que você fazia esse intercâmbio de levar os artistas já profissionais para lá, mas era muito maior a participação dos artistas do bairro que a gente catalogava (MARQUES, 2018).

Segundo Beethoven, o circo teria também aulas de xadrez e dança para as crianças e cursos profissionalizantes para adultos, tais como manicure, pintura em tecido, plantio e culinária, entre outros, de acordo com a demanda das associações de bairro e igrejas (CIRCO, 1983c).

Em seu ano inaugural, o Circo do Povo teve em sua programação palhaços, ventríloquos, mágicos, balé, catira, seresta, capoeira, samba, eventos de comemoração ao dia das mães e ao dia do pescador, folclore, festa junina, cinema e teatro (ZAIDAN, 1983b; ZAIDAN, 1983c; ZAIDAN, 1983d; ZAIDAN, 1983e; ZAIDAN, 1983f; LAVOURA E COMÉRCIO, 1983d; HOJE, 1983a; O, 1983b). Ainda em 1983, segundo relatório²¹ entregue à Secretaria Municipal de Educação e Cultura, foram realizadas 61 apresentações em 7 bairros, com um público estimado em 65.700 pessoas.

²¹ Arquivo pessoal de Beethoven Luis de Resende Teixeira. Não publicado.

Decorrente do sucesso das apresentações e da popularidade do Circo do Povo, no final do ano, o prefeito ampliou a capacidade de espectadores de 1200 lugares para 2200 lugares (CIRCO, 1983d).

Com o objetivo de que as crianças permanecessem mais tempo brincando no circo, reduzindo a ociosidade nas ruas, o administrador Beethoven Luis de Resende Teixeira criou a brinquedoteca e posteriormente a gibiteca, compostas por brinquedos fabricados a partir de sucatas pelas próprias crianças e por doações de gibis usados. Tamanho foi o sucesso da brinquedoteca que, em julho de 1984, o Circo do Povo recebeu a visita da pedagoga Nylse Helena Silva Cunha, (BRASIL, 1984a), da brinquedoteca de Indianópolis de São Paulo, que, segundo Piskorz (2013), foi a primeira do Brasil, fundada em 1981.

Entre 1984 e 1985, o Circo do Povo, por meio da sua brinquedoteca, ganhou uma projeção nacional, pois tornou-se um dos pilares e motivo de grande orgulho da gestão do prefeito Wagner do Nascimento, que levava aos encontros de prefeitos dos quais participava a ideia de se ter um circo popular (PROJETO, 1984). Paralelamente a isso, Beethoven Luis de Resende Teixeira continuava suas viagens às grandes capitais, como São Paulo e Curitiba, para conhecer projetos de desenvolvimento sociocultural\lúdico e apresentar a brinquedoteca do Circo do Povo (BRASIL, 1984b), fato esse que culminou com registro do Circo do Povo na Associação Brasileira de Brinquedotecas.

No dia 13 de agosto de 1984, Beethoven apresentou o projeto da brinquedoteca do Circo do Povo, como a primeira brinquedoteca itinerante do Brasil, para o professor Raimundo Angel Dinello, PHD pela universidade de Bruxelas (LAVOURA E COMÉRCIO, 1984a), que depois de conhecer o projeto, veio a Uberaba, nos dias 03 e 04 de novembro de 1984 (LAVOURA E COMÉRCIO, 1984b), palestrar no circo. Entre idas e vindas, já no ano de 1985, Raimundo Dinello passou a ser orientador pedagógico da brinquedoteca do Circo do Povo, considerando-a como modelo latino-americano (HOJE, 1985).

De acordo com a professora Rodegheri (2004), em fevereiro de 1986, o Circo do Povo foi sede de um encontro com representantes da Argentina, da Colômbia e do Uruguai, ocasião em que foi fundada a Federação Latino-americana de Ludotecas (FLALU).

Estudando o sucesso das ações lúdicas do Circo do Povo, assim como o processo de criação/administração de uma brinquedoteca itinerante, o Professor Dr.

Raimundo Angel Dinello publicou na UNICEF Juego y Desarrollo infantil Un canto de Libertad, um artigo denominado *La ludoteca y el circo del pueblo: Reafirmación cultural através de lo lúdico* (DINELLO, 1988).

Depois de cinco anos de existência, o mesmo jornal que criticou a compra do circo publicou uma grande matéria: “Circo do Povo: uma ideia que deu certo”, elogiando as atividades educativas do circo. Esse jornal trazia um balanço do número de artistas que se apresentaram nesse circo em diversas áreas, sendo as principais, segundo o jornal, folclore, música, teatro, mágica e palhaços, num total de 11.581 artistas (CIRCO, 1988).

Em 1989, Hugo Rodrigues da Cunha assumiu o cargo de prefeito municipal (EMPOSSADO, 1989) e, em dezembro desse ano, autorizou uma reforma nas instalações e nos equipamentos do Circo do Povo, que permaneceu fechado para reforma até o dia 27 de maio de 1990, quando fez sua reestreia no bairro Boa Vista (CIRCO, 1990). Menos de um ano depois da reforma, em 19 de abril de 1991, o Circo do Povo inaugurou uma nova lona, na cor azul, com tratamento antichamas e capacidade para 2000 pessoas, dessa vez instalando-se em uma avenida central da cidade, a Avenida Santos Dumont. O espetáculo de estreia contou com a participação especial do artista regionalista e humorista Saulo Laranjeira (CIRCO, 1991).

Nessa época, tamanho era o envolvimento dos funcionários do Circo do Povo com as artes cênicas que, quando não estavam ensinando as crianças, estavam ensaiando o grupo de teatro, denominado “Nós por acaso”, que eles mesmos formaram (UBERABA, 1991). Tudo isso fazia com que a lona não ficasse ociosa e, conseqüentemente, tornava o local um polo de produção cultural de Uberaba.

De 1992 a 1994, o circo passou por outra reforma estrutural em sua lona e continuou sua itinerância pelos bairros da cidade, realizando suas apresentações, festivais de viola, hip-hop, festivais de canções ecológicas, noite de criatividade, encontros anuais de folias de reis, cinema, teatro infantil, além de palestras de saúde infantil e doenças sexualmente transmissíveis (CIRCO, 1992; CARIOCA, 1992; DIA, 1992; CALENDÁRIO, 1992; ENCONTRO, 1993; CIRCO, 1993a; CIRCO, 1993b; AGENDA, 1994; NESTE, 1994).

Em março de 1995, o Circo do Povo foi desativado (CIRCO, 1995a), e a administração municipal aguardava a compra de uma nova lona de PVC, que custou ao município R\$ 34.000,00 (Trinta e quatro mil reais) (CIRCO, 1995b). Em julho do

mesmo ano, Uberaba recebeu, para um seminário intitulado *A expressão cultural no cotidiano e no ensino*, o Dr. Raimundo Angel Dinello, que manifestou sua decepção em relação à ausência do Circo do Povo e lembrou que a FLALU fora fundada naquele espaço (ONDE, 1995).

Imagem 7: Onde está o Circo do Povo?



Fonte: (ONDE, 1995). Acervo: Superintendência de Arquivo Público de Uberaba.

Até que, no dia 19 de agosto de 1995, o circo inaugurou sua nova lona no distrito de Delta, na microrregião de Uberaba (SÁBADO, 1995).

No dia 27 de maio de 1996, Beethoven Luis de Resende Teixeira, recebeu, na capital paulista, o troféu picadeiro, cedido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, como forma de agradecimento aos relevantes serviços prestados à classe circense (CRIADOR, 1996).

Imagem 8: Beethoven recebe Troféu Picadeiro



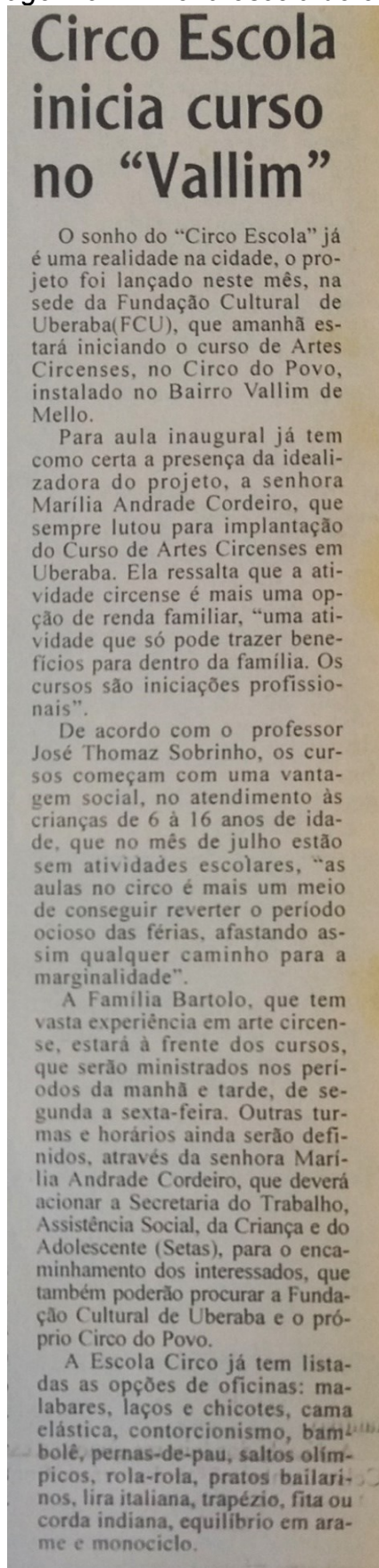
Fonte: Acervo pessoal de Beethoven Luis de Resende Teixeira

Em 1997, o Circo do Povo comemorou 14 anos de existência, sendo considerado pelo presidente da Fundação Cultural de Uberaba um exemplo de resistência que passou por quatro administração políticas do município (CIRCO, 1997).

De 1998 a 2000, o Circo do Povo continuou com suas atrações culturais, itinerando nos bairros de Uberaba (CIRCO, 1998; CIRCO, 1999; ALFREDO, 2000).

Em meados de 2001, após outra manutenção na lona, o Circo do Povo teve sua reinauguração com um curso de artes circenses, ministrado pela família Bartolo, o que torna essa a primeira vez que, de fato, o circo passou a ser considerado um circo-escola.

Imagem 9: Primeira escola de circo



Fonte: (CIRCO, 2001). Acervo: Superintendência de Arquivo Público de Uberaba.

Inicialmente, os integrantes da família Bartolo firmaram um contrato com a Fundação Cultural de Uberaba para permanecerem como instrutores do Circo do Povo por dois anos.

A família Bartolo, que tem vasta experiência em arte circense, estará à frente dos cursos, que serão ministrados nos períodos da manhã e tarde, de segunda a sexta-feira. [...] A escola Circo já tem listadas as opções de oficinas: malabares, laços e chicotes, cama elástica, contorcionismo, bambolê, pernas-de-pau, saltos olímpicos, rola-rola, pratos bailarinos, lira italiana, trapézio, fita ou corda indiana, equilíbrio em arame e monociclo (CIRCO, 2001, p. A03).

No ano de 2002, o Circo do Povo passou a funcionar no bairro Elza Amuí (CIRCO, 2002), quando, no final do ano, o contrato da família Bartolo foi encerrado. Em 2003 o então coordenador do Circo do Povo Francisco Rodrigues Teixeira, conhecido como Chiquinho Teixeira, convidou o instrutor Wellington Ferreira Barbosa, artista oriundo do Circo Garcia, para ser instrutor na escolinha de circo do Circo do Povo.

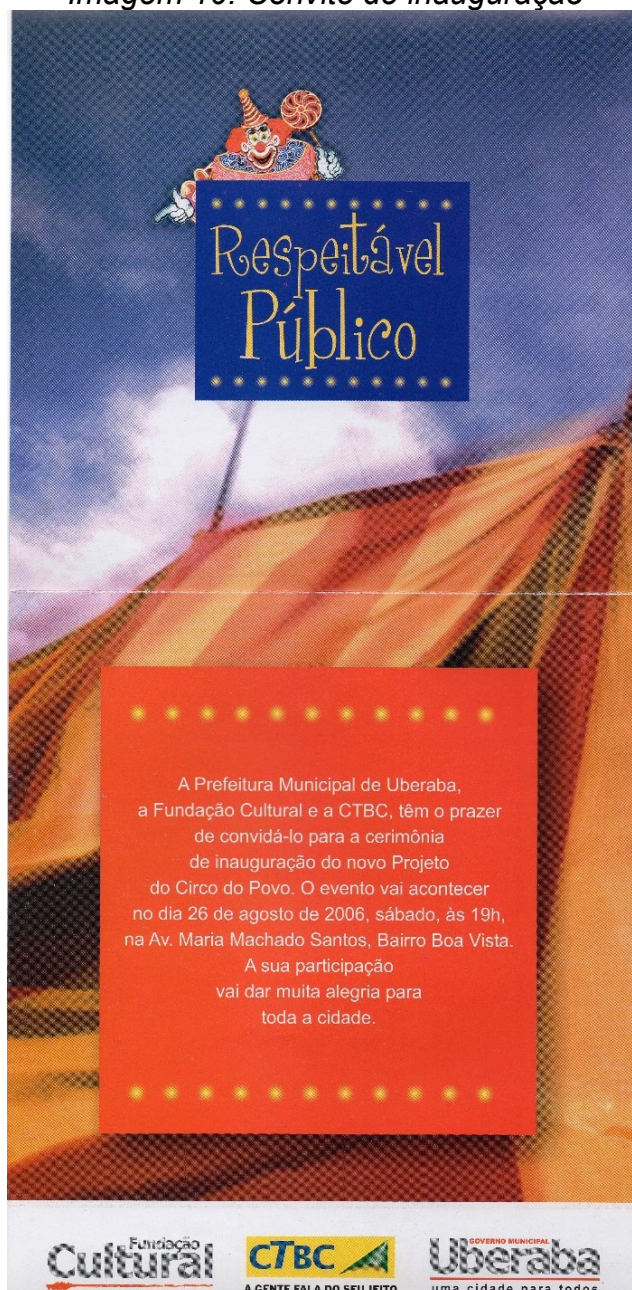
No subcapítulo *Os Pioneiros*, discorro de forma mais detalhada sobre a trajetória artística do Marinho Soares, da família Bartolo, e a trajetória de Wellington Ferreira no Circo Garcia.

Em abril de 2004, o circo instalou-se no conjunto Beija-Flor (DIA, 2004), até que, no dia 11 de março de 2005, aconteceu outra desativação, pois o circo estava com sua estrutura condenada pelo laudo técnico do corpo de bombeiro. A prefeitura municipal, agora sob a administração de Anderson Aduato, anunciou a compra de uma nova lona, no valor de R\$ 60.000,00 (sessenta mil reais) somente para a lona, chegando ao valor de R\$ 93.000,00 (noventa e três mil reais) toda a estrutura (CIRCO, 2005).

Depois de mais de um ano e meio desativado, o Circo do Povo reinaugurou, em agosto de 2006 (NOVO, 2006), outra escola de circo com instrutores oriundos das artes cênicas. Disponho o subcapítulo *A segunda equipe* para discorrer sobre esses novos instrutores.

Nesse mesmo mês, no dia 26, aconteceu a cerimônia oficial de inauguração com um espetáculo denominado “Aquarela do Brasil”.

Imagem 10: Convite de inauguração



Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Lemos Chagas.

Essa administração, por questões políticas²², durou até 2008. A última matéria do Circo do Povo, nesse ano, foi anterior à sua instalação no bairro Recreio dos Bandeirantes, em julho (CIRCO, 2008). Em novembro desse mesmo ano, o circo foi novamente desativado (BARCELOS, 2009).

Dessa vez, a prefeitura mantém o circo montado, porém sem espetáculos e aulas por aproximadamente dois anos.

²² A direção do Circo do Povo era um cargo de confiança, indicado pelo prefeito. Com o final da gestão 2004-2008, houve alterações com a mudança da gestão municipal

Imagem 11: Circo desativado

Uberaba teve no passado um espaço cultural chamado 'Circo do Povo'

■ RENATA VENDRAMINI

ARQUIVO

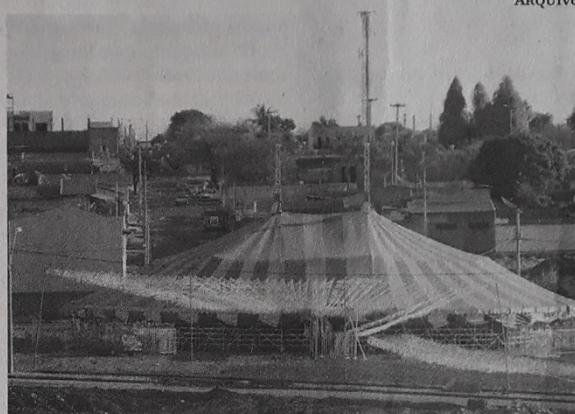
O Dia do Circo, comemorado ontem, traz a lembrança de que no passado Uberaba teve um espaço circense de cunho popular, que promovia atividades e espetáculos itinerantes pelos bairros. A execução desse projeto teve início há mais de 27 anos, exatamente início da década de 80, com o nome de Circo do Povo, idealizado por Beethoven Luis de Resende Teixeira. Para entender um pouco mais sobre a arte circense e a importância do circo como projeto social, a equipe do **JORNAL DE UBERABA** entrou em contato com Beethoven Luis, que comentou sobre o projeto e seus resultados à época. "Um espaço como este funciona não somente como um meio de entretenimento, mas também uma associação da comunidade."

O Circo do Povo foi um projeto que surgiu ainda no governo municipal do prefeito Wagner Nascimento, quando este solicitou ao então ativista cultural Beethoven um projeto de tamanha abrangência social que beneficias-

se todos os uberabenses, inclusive os das classes mais baixas. "Foi então que surgiu o Circo do Povo, que seria um lugar itinerante, que serviria à comunidade não só durante os espetáculos, mas também enquanto não há apresentação no picadeiro", relembra Beethoven Luis.

Ele relata que aquele espaço itinerante acabou se tornando uma sede para associação de bairros, discussões políticas e democráticas e cursos profissionalizantes. "Até hoje encontro muitas pessoas que me abordam e que seguiram carreira profissional a partir dos cursos que eram oferecidos pelo Circo do Povo."

O Centro de Cultura Popular Itinerante também foi palco da primeira brinquedoteca do Brasil, e posteriormente a primeira gibiteca. "O projeto rendeu fôlego para publicação de três livros e diversas monografias. Foi a partir do Circo do Povo que foi criada a Federação Latino-Americana de ludoteca, juntamente com outros seis países da América Latina."



Circo do Povo foi um projeto itinerante com apresentações culturais nos bairros de Uberaba

Beethoven Luis também ressalta o espaço como sendo um lugar de lazer, entretenimento e diversão para toda a família, além de funcionar como um lugar que deve acrescentar algo à sociedade, principalmente à periferia da cidade. "Esse pessoal acaba ficando sem acesso à cultura. O Circo do Povo dava oportunidade de o pessoal conhecer não só a arte circense, mas também peças teatrais, shows musicais e outras apresentações artísticas culturais", acrescenta ele.

Beethoven comenta o fato de muitas vezes o Circo Itinerante servir de palco para artistas que estavam começando carreira. "Pelo menos 300 cantores se apresentaram no picadeiro do Circo do Povo. Desse número, pelo menos 100 deles chegaram a gravar CD profissional."

Hoje o projeto está parado, sem as famosas visitas aos bairros da cidade, porém, Beethoven esclarece que a intenção é de futuramente o circo voltar à ativa, com suas visitas às comunidades da cidade e demais ações.

T. P. de obstenção nerde força e mercado tem

Fonte: (VENDRAMINI, 2010). Acervo: Superintendência de Arquivo Público de Uberaba.

Até que, em 04 de fevereiro de 2011, foi novamente inaugurado, custando aos cofres públicos o valor de R\$ 80.000,00 (oitenta mil reais) (CIRCO, 2011). Já no início de 2013, o circo foi novamente desativado, pois, sem manutenção, o mato estava invadindo o espaço do circo (NEVES, 2013). Após 7 meses sem atividades artísticas, a Fundação Cultural anunciou que havia sido realizada a revitalização da lona do circo, assim como a construção de estruturas metálicas, e o circo seria instalado em outro bairro. Essa revitalização custou R\$ 22.000,00 (BARCELOS, 2013).

Entre 2014 a 2016, devido a dificuldades financeiras para a desmontagem e o transporte da lona, o circo ficou montado no mesmo bairro, perdendo assim seu caráter itinerante (RAMOS, 2017).

Em meados de 2017, a prefeitura desativou o circo novamente e anunciou a compra de uma nova lona, agora no valor de R\$ 82.000,00 (oitenta e dois mil reais) (PRATA, 2017), mais o valor de R\$ 19.300,00 (dezenove mil e trezentos reais) para serviços de manutenção e pintura (PEREIRA, 2017). No início de 2018, a prefeitura realizou a contratação de instrutores para a reinauguração da lona nova e a retomada das atividades artísticas do circo (PEREIRA, 2018).

A reinauguração de fato do circo ocorreu no dia 01/03/2018, no bairro Rio de Janeiro, onde ficou instalado até o final do ano de 2019, sob a coordenação de Cláudio Bernardes de Sousa.

Imagem 12: Circo do Povo atualmente (2019)



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Sobre essa reinauguração, o então presidente da Fundação Cultural de Uberaba e um dos criadores do Circo do Povo, Antônio Carlos Marques, em entrevista ao jornal local, afirmou que:

Entregar o Circo do Povo oficialmente, totalmente novo e com qualidade, é um sonho que estamos realizando. O que nós esperamos é que a comunidade participe, cuide e olhe pelo Circo com carinho, pois este lugar pertence a todos. Que o Circo do Povo continue revelando talentos, transformando vidas e valorizando a cultura em Uberaba (FUNDAÇÃO, 2018).

Esse levantamento - que elegi como os anos mais importantes da linha do tempo e das atividades do Circo do Povo - teve como fonte primária os jornais de Uberaba, abrigados no arquivo público da cidade. É claro que este capítulo não tem a pretensão de dar conta de 36 anos de história, apenas quero aqui destacar as inúmeras vezes em que o Circo do Povo precisou resistir e recomeçar.

Vale ressaltar que, desde 2017, artistas e pesquisadores de Uberaba estão desenvolvendo pesquisas acadêmicas e/ou dossiês sobre esse circo, seja para registros de bens imateriais, como é o caso da pesquisa iniciada por Miguel Jacob Neto, Luciana Maluf Vilela e Karine Rodrigues Firmino, ou pesquisas para programas de pós-graduação, como é o caso da pesquisa de Cassia Magaly Batista (2019) e desta pesquisa.

Essa procura por documentos sobre o Circo do Povo, as entrevistas com seus idealizadores e o desejo de disseminar suas histórias levaram a prefeitura a realizar o tombamento do Circo do Povo, publicado no jornal oficial do município, *Porta Voz* nº 1655, sob o decreto nº 2557 de 14 de novembro de 2018, tornando o Circo do Povo patrimônio cultural imaterial de Uberaba (UBERABA, 2018).

Esse tombamento coroa os 36 anos de resistência de um projeto social que excursionou pela maioria dos bairros de Uberaba, revelou inúmeros artistas, participando ativamente da vida cultural dessa cidade. Esse feito também lhe garante sua perpetuação, pois, com o tombamento, ele não poderá ser extinto pelas novas administrações políticas que virão. Que essa resistência se materialize por mais 36 anos. Avante, Circo do Povo!

3 – OS INSTRUTORES

O coração desse projeto cultural itinerante com certeza foi, e ainda é, seus instrutores. Alguns deles dedicaram uma vida toda a esse projeto, como é o caso de Mario Soares do Nascimento e Wellington Ferreira Barbosa, que, entre idas e vindas, sempre estiveram presentes nos momentos em que o Circo do Povo mais precisou.

Não menos importantes para o projeto são os instrutores da família Bartolo (Antônio, Lamara, Artur, Vera, Valéria e Emerson Souza -marido de Valéria), assim como Rodrigo Macedo, Michelle Silveira, Camila Brandão, Jader Marinho, Mayron Engel, Pamela Cristina e Gleiciane Oliveira, que compartilharam saberes sobre processos metodológicos e dramatúrgicos para os espetáculos desse circo.

Essas pessoas foram e/ou são, na atual gestão (2019), instrutores de circo, entretanto o projeto teve inúmeros outros instrutores em diversas áreas, desde cursos profissionalizantes, pedagogos, contadores de histórias, instrutores de dança, xadrez, teatro, informática, percussão, profissionais de Educação Física etc. Nesta pesquisa apenas os instrutores circenses serão abordados.

Cada instrutor, no determinado tempo em que ministrou aula no Circo do Povo, foi determinante para traçar seu modelo de organização pedagógica no que se refere ao ensino das técnicas circenses, dos processos de formação e das construções estético-poéticas dos espetáculos do circo, possivelmente influenciados por suas experiências, pesquisas, estudos, reflexões e amor ao circo. Assim sendo, apresento, no próximo subcapítulo, os primeiros instrutores de circo do Circo do Povo.

3.1 – OS PIONEIROS

Imagem 13: Mario Soares do Nascimento - Palhaço Pernilongo



Fonte: Arquivo pessoal do Marinho Soares

Mario Soares do Nascimento, o Marinho Soares, como gosta de ser chamado, é um dos mais antigos funcionários do Circo do Povo, como palhaço e instrutor, e teve sua formação artística em pequenos e médios circos do interior de São Paulo, de acordo com a entrevista concedida a mim, realizada em 23 de agosto de 2018 (NASCIMENTO, 2018).

Marinho Soares, nascido em 1950, é natural de Ituverava, São Paulo, e, quando criança, mudou-se para São Joaquim da Barra com a família. Filho de um violonista autodidata, Marinho Soares cantava acompanhando seu pai, desde os 7 anos, na lavoura de algodão. Aos 10 anos, a família Soares adquiriu um pequeno circo, do qual Marinho não se lembra o nome, e se mudou para o Paraná; pouco tempo depois venderam o circo e retornaram a São Joaquim da Barra. A proximidade entre São Joaquim da Barra e Ribeirão Preto contribuiu para que Marinho se apresentasse nas rádios de Ribeirão Preto.

Quando Marinho tinha por volta de 16 anos²³, o Circo do Bolinha (Euclides Pereira Rangel – autor do bolero caipira *Boneca Cobiçada*), em sociedade com Amácio Mazzaropi, instalou-se em São Joaquim da Barra e realizou um teste com os artistas locais. Imediatamente, Marinho Soares inscreveu-se para a audição, cantando uma música de Wanderley Cardoso e uma de Roberto Carlos e sendo julgado pelo diretor do circo que estava à procura de novos talentos. Esse fato rendeu-lhe o apelido de Brasinha, mesmo apelido de Roberto Carlos naquela época. Ele conta que passou na audição e começou a se apresentar nos shows radiofônicos e nos melodramas, que eram levados na segunda parte do espetáculo

²³ O entrevistado não se lembra com exatidão, ele acredita que foi próximo a 1966.

daquele circo, como ...*E o céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta, entre outros dramas e comédias, como a adaptação de trechos de *O vendedor de Linguíça*²⁴, tendo atuado com Mazzaropi.

Quando o circo foi embora, a mãe de Marinho não permitiu que ele, ainda menor de idade, acompanhasse a trupe. Passados três meses, o Circo Globo, de propriedade do Sr. Antonio Bolso, instalou-se na cidade, e, dessa vez, seguiu em itinerância com ele por três anos. Após o Circo Globo, trabalhou no Circo do Faísca, de propriedade de Lael Barreto, irmão do Sr. Antonio Bolso, depois no Circo Argentino, dos proprietários Tony e Kleber, e no Circo Ayres, de propriedade de Ivonete Ayres.

Marinho lembra dos diversos cantores que se apresentavam no circo, como Milionário e José Rico, Tião Carreiro e Pardinho, Leo Canhoto e Robertinho, e dos dramas *O homem Mau*, *Jack Matador*, *Pai João*, *Índia*, *Quatro pistoleiros a caminho do inferno*, este último apresentado por Teodoro e Sampaio.

Concomitantemente aos shows radiofônicos e aos melodramas, começou a se apresentar nas entradas cômicas, como palhaço, época em que seu nome de palhaço era Pepino (depois passou a se chamar Esculacho), tendo como mestres os palhaços Paçoca e Faísca²⁵.

As entradas cômicas de Marinho Soares sempre tiveram, e ainda têm, uma ligação muito forte com a música, seja cantando e dançando, seja com instrumentos musicais. Entre a diversidade de formas de atuação dos palhaços em seus processos de constituição, é possível apontar que uma das características do nosso “palhaço sempre foi muito conquistador e malandro. Seresteiro, tocador de violão, adorava cantar canções de duplo sentido” (TORRES, 1998, p. 31).

Devido ao sucesso de público e, conseqüentemente, de bilheteria, Marinho conseguiu dinheiro para comprar “dois quartos de panos”, material suficiente para um pano de roda, o qual serve circundar o espaço necessário para as apresentações, sem pano para a cobertura e decidiu assim montar seu próprio circo, o Circo-Teatro Soares²⁶.

²⁴ Filme lançado em 1962 por Amácio Mazzaropi (*O VENDEDOR...*, 1962).

²⁵ Palhaço Paçoca (Sidney) e Palhaço Faísca (Lael Barreto) (sic)

²⁶ Marinho Soares não consegue lembrar com exatidão o ano em que comprou seu circo. Ele acredita que foi entre 1970 e 1972.

Imagem 14: Circo-Teatro Soares



Fonte: Arquivo pessoal do Marinho Soares

Erminia Silva, em seu livro *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, quando dialoga sobre essa teatralidade, intrínseca ao circo, na manifestação do circo-teatro, afirma que:

Se há algo impossível de ser demarcado na recuperação de processos históricos é a noção de origem, que acaba por se constituir em uma mitificação formada por certas memórias e não outras; entretanto, há que se reconhecer que o conjunto das produções de Benjamim foi significativo para a consolidação daquela teatralidade no circo-teatro (SILVA, 2007, p. 237).

Tanto Erminia Silva (2007) quanto Daniele Pimenta (2009) evidenciam a existência de uma teatralidade inerente ao universo circense, e, portanto, não iniciada apenas nas manifestações do circo-teatro. Em suas pesquisas, as autoras citam a importância de Albano Pereira, empresário circense que projetou um enorme pavilhão para receber várias manifestações artísticas em 1875.

Jean François e Albano Pereira foram os primeiros, nas fontes pesquisadas, a utilizar o termo circo-teatro nos nomes de suas empresas. As outras companhias, inclusive a de Spinelli, continuavam a ser denominadas de: equestre, mímica, coreográfica,

musical etc. A estrutura do espetáculo não se alterava na maior parte dos circos, mantendo um conjunto de números acrobáticos em uma primeira parte, somada a uma segunda, de representação teatral (SILVA, 2007, p. 221).

Foi por ocasião de sua inauguração que se registrou em jornais, pela primeira vez no Brasil, o termo Circo-Teatro, muito antes, portanto, do estabelecimento e da difusão da combinação artístico-estrutural que viria a ser conhecida como Circo-Teatro no começo do século XX. (PIMENTA, 2009, p. 32).

Silva (2007) debate sobre a cristalização da memória de Benjamim de Oliveira para a consolidação da teatralidade circense e do gênero de circo-teatro e observa que:

Entretanto, na produção da memória do circo-teatro ainda se manteve, para a maior parte da bibliografia, o ano de 1910, reconhecido como o principal marco na constituição do circo-teatro no Brasil, devido à estréia da opereta *A viúva alegre*, de autoria de Franz Léhar, adaptada para o palco/picadeiro do Spinelli por Benjamim de Oliveira, apoiado na tradução de Henrique de Carvalho e na parceria com o maestro Paulino Sacramento (SILVA, 2007, p. 252).

Pimenta (2009) afirma que, entre as décadas de 1930 e 1950, o circo-teatro extrapolou conceitos para a idealização da cena, com palcos móveis/giratórios, estruturas elaboradas, plataformas, rampas e telões pintados ao fundo do palco.

Após a década de 1950 e início de 1960, há uma padronização de memórias entre os pesquisadores e memorialistas circenses sobre o declínio das apresentações no “formato” circo-teatro. Entretanto essa não era a realidade vivida por Marinho Soares, que, no interior de Minas Gerais, ainda encenava melodramas como *...E o céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta, e roteiros para teatro, como *O ébrio*, de Vicente Celestino e Gilda de Abreu.

É certo que, quando conseguiu adquirir seu circo próprio (entre 1970 a 1972), parte das grandes companhias de circo-teatro da região Sudeste²⁷ já havia encerrado suas atividades. Entretanto demorou um tempo para que esse declínio das companhias das capitais do sudeste brasileiro reverberasse e atingisse as companhias do interior, principalmente do interior de Minas Gerais, que, mesmo

²⁷ Não posso afirmar que o encerramento das atividades das companhias de circo-teatro tenha ocorrido de forma geral, em todo o território brasileiro, pois esta pesquisa abarca uma pequena parte da região Sudeste.

depois de 1960, continuavam a encenar os clássicos do circo-teatro para uma população das pequenas cidades.

A gente começou a tocar muito tempo só com o pano de roda. Aqui perto de Franca, uma currutelinha de nome Buritizinho. O pessoal levava cadeira de casa, levava os bancos para sentar, pra assistir ao espetáculo, que nós não tínhamos. Nós pegamos um tablado lá com o pessoal da igreja para nós montar um palco, em cima de uns tambor[es], aqueles tambor[es] de 200 litros cortados no meio, fizemos um tablado. Olha, gente, nós estamos começando agora. O pessoal leva a cadeira nas costas, os banquinhos para assistir o espetáculo. [...] Nós começamos a tocar o nosso circo, nesse lugarzinho, e lá a gente colocou a arquibancada, um pouco de arquibancada. Agora já dá para pegar uma cidade um pouco maior. Nós fomos para São José da Bela Vista, que é lá perto, perto de Franca. Lá nós ficamos dois meses, já levando teatro, bem estruturado o circo. (NASCIMENTO, 2018).

O depoimento de Marinho Soares ilustra perfeitamente a resistência do circo-teatro nas cidades interioranas pós 1960.

No Circo Teatro Soares, ele estreou o Palhaço Pernilongo e, junto com seu irmão, Waltinho, formaram *Os Tremendões da Alegria*, apresentando também um pequeno número de malabares, comédias e melodramas que tivessem poucos personagens.

Na cidade de Conceição da Aparecida, Minas Gerais, em meio às dificuldades financeiras, juntou sua trupe com a do Sr. Jorge Robattini, do Circo Robattini, e ficou responsável pelas entradas cômicas. Depois trabalhou no Circo Araxá²⁸, cujo dono não era circense, apenas um empresário, e, por esse motivo, deixava a organização e a manutenção do circo por conta dos artistas que contratava. Seguidamente, Marinho viajou para diversos estados com sua esposa, Neusa Barbosa, que passou a ser sua parceira de cena, o Palhaço Regaço.

Isso mesmo, um palhaço, e não uma palhaça, pois, anteriormente à década de 1980, não era comum haver mulheres palhaças e, quando havia, atuavam como palhaços, pois estes eram considerados personagens masculinos. Não havia um movimento sobre palhaçada feminina. Leite (2015), em sua pesquisa de mestrado, discorre sobre os processos de abertura que possibilitaram a participação das mulheres na palhaçada brasileira. Para a autora, as primeiras mulheres palhaças começaram a se organizar após 1982, com a abertura das escolas de circo.

²⁸ Marinho Soares não se lembra do nome do dono desse circo.

Em 1982/1983, Marinho fixou residência em Franca - SP, até que seu amigo Sebastião dos Reis, mágico e ventríloquo, trouxe a dupla Pernilongo e Regação para fazer um teste no novo projeto cultural de Uberaba. Assim começa a história do Marinho Soares com o Circo do Povo.

No Circo do Povo apareceu um excelente palhaço, que levou a tiracolo uma companheira. A dupla de palhaços que ficou no palco mais de uma hora matando de rir a platéia era composta pelo casal Marinho Soares²⁹. Apareceu também no Circo, um mágico chamado Sebastião. (ZAIDAN, 1983b).

Imagem 15: Pernilongo e Regação (Marinho Soares e Neusa Barbosa)



Fonte: Arquivo pessoal do Marinho Soares

O conhecimento que Marinho Soares trouxe a esse circo fundamentava-se em suas experiências vividas com artistas do circo itinerante, tendo como base a transmissão oral dos saberes e práticas presentes no dia a dia circense.

Esse conhecimento, intrínseco a Marinho Soares, e a forma como ele foi transmitido aos alunos do Circo do Povo configuram-se um importante marco na história desse circo no que diz respeito à criação de suas dramaturgias, pois, sob a

²⁹ Marinho Soares e Neusa Barbosa

lona, ele brincava e ensinava as crianças, e muitas vezes inseria os pequenos em suas entradas cômicas. Isso de fato era novo, tanto para Marinho Soares quanto para as crianças que frequentavam o Circo do Povo, pois o processo de criação das cenas teria que acontecer de forma diferente dos processos aos quais Marinho foi introduzido quando “fugiu” com um circo itinerante de lona, tonando-se um “aventureiro” (SILVA, 2007).

Erminia Silva (2007; 2009) levanta um debate, que já acontecia, segundo ela, no início do século XIX, sobre um circo “puro” apontado para espetáculo que “apresentasse somente números ginásticos, acrobáticos e de animais, com palhaços realizando mímicas e sem falas” (SILVA, 2007, p. 23). Assim como sobre uma divisão entre os circenses tradicionais, sendo aqueles “eram descendentes dos primeiros artistas saltimbancos ou circenses a chegarem ao Brasil” (SILVA, 2007, p. 23).

E os circenses “aventureiros” sendo aqueles que não nasceram no circo, mas seguiram itinerância com ele, como é o caso de Marinho Soares.

A autora segue afirmando que, quando o “aventureiro” entrava para o circo, a ele era oferecido o acesso a essas memórias, passando pelo ritual de aprendizagem daquela família, tornando-o com o tempo, artista circense (SILVA, 2007).

Comparo essa discussão ao que hoje alguns estudantes e artistas circenses tratam como circense tradicional e circense contemporâneo, sendo os tradicionais aqueles viveram em uma lona de circo e que porta as memórias dos seus mestres, e os contemporâneos aqueles que vieram de outras escolas e linguagens, a exemplo do teatro e da dança. Para a professora Dra. Daniele Pimenta:

Termos como Novo Circo e Circo Contemporâneo costumam acompanhar a descrição de espetáculos circenses apoiados em um tratamento dramatúrgico de sua composição geral, ou seja, em uma organização dos números de forma a construir uma narrativa (PIMENTA, 2014, p. 02 - 03).³⁰

Apesar dos inúmeros casos acontecidos na história dos circos, como do próprio Benjamim de Oliveira, Marinho Soares não nasceu em um circo, entretanto apaixonou-se pelo universo circense e tornou-se um “aventureiro” que fugiu com o

³⁰ Essa afirmação de Pimenta (2014) está, originalmente, em um contexto mais amplo: uma discussão sobre como a teatralidade presente nos espetáculos do dito Circo Novo é, na verdade, muito semelhante a antigos formatos de espetáculos circenses, como as grandes pantomimas do século XIX.

circo. Este passou pelo ritual circense, “bebeu a água que escorria pela lona do circo em dia de chuva”, aprendeu com os mestres e mestras do circo itinerante, encenou melodramas, comédias e números circenses, a exemplo do malabarismo.

[...] a técnica aprendida por meio dos ensinamentos de um mestre circense não era apenas a preparação para o número, mas continha também os saberes sobre o corpo, herdados dos antepassados. A transmissão oral pressupunha um método, ela não acontecia aleatoriamente, mesmo que não seguisse nenhum tipo de cartilha. Esse método pressupunha rigor e disciplina como parte do treinamento de qualquer atleta ou esportista. Os circenses não fugiam à regra (SILVA; ABREU, 2009, p. 103).

É preciso mencionar que, na época em que Marinho Soares entrou para o circo, por volta de 1966, o modelo de organização circense já não era o mesmo do circo-família. Para Silva e Abreu (2009), esse modo começa a passar por mudanças, principalmente nas regiões Sul e Sudeste, no final da década de 1950. Nesse período algumas famílias já estavam se fixando nas cidades, outras partiam para outras regiões e, mesmo que as relações de trabalho e a organização circense estivessem mudando, continuavam itinerando. Marinho aprendeu a arte do circo em um período no qual artistas independentes se reuniam como um elenco e não mais em núcleos exclusivamente familiares. Entretanto não deixou de ser acolhido pelos mestres e mestras circenses que a ele transmitiram seus saberes.

Outro artista que aprendeu o ofício circense dentro de um circo itinerante, com mestres e mestras circenses, foi Wellington Ferreira Barbosa, nascido em 1975, natural de Uberaba. Em 1983, já com oito anos, foi morar no circo em que seu pai trabalhava, nessa ocasião o Circo Garcia (BARBOSA, 2019).

Imagem 16: Wellington Ferreira



Fonte: Arquivo pessoal do Wellington Ferreira

Assim como Marinho Soares, Wellington Ferreira não nasceu em um circo, mas desde pequeno vivenciou o dia a dia sob uma lona. Ele lembra que, quando criança, no Circo Garcia, foi aprendendo as artes circenses, principalmente números equestres, acrobacias e malabarismo, com diversos artistas estrangeiros que, geralmente, firmavam contrato de um ou dois anos com o circo.

Quando os malabaristas do Circo Garcia fecharam um contrato para se apresentarem fora do Brasil, a proprietária do circo, Carola Garcia, realizou um teste com Wellington, naquela época com 13 anos, a fim de que ele fizesse parte de um trio de malabaristas. Os três meses de teste transformaram-se em 12 anos de apresentações no picadeiro daquele circo.

Imagem 17: Wellington Ferreira no Circo Garcia



Fonte: Arquivo pessoal do Wellington Ferreira

Quando perguntado sobre como funcionava a organização do Circo Garcia enquanto ele viveu lá, Wellington Ferreira afirmou que:

Na época do Garcia, hoje mudou um pouco do sistema de circo, com a saída dos bichos, na época tinha muito bicho, o Garcia era considerado o circo que mais tinha bicho no Brasil, então já tinha uma sequência. Era o circo tradicional mesmo! Saía um número, entrava outro, tinha o locutor que já chamava. Como antigamente, Respeitável Público! Era desse jeito (BARBOSA, 2019).

Quando Wellington diz “Era o circo tradicional mesmo!”, está se referindo a uma estrutura do espetáculo que era realizado com números de variedades circenses, presença de animais, mestre de pista etc.

Em 2000, após uma fatalidade, o falecimento de sua mãe, Wellington vem a Uberaba e conhece o Circo do Povo, na época instalado no bairro Alfredo Freire, onde residia sua mãe. Após o cumprimento dos trâmites fúnebres, Wellington retornou ao Circo Garcia por mais seis meses, até sair de lá e se mudar definitivamente para Uberaba, encontrando o Circo do Povo instalado no Bairro Vallim de Mello.

Nessa época, início de 2001, Wellington passou a se apresentar como artista nos espetáculos de domingo à tarde e rascunhou o que seria o primeiro projeto de uma escolinha de circo para o Circo do Povo, com aulas de malabares, equilíbrio, aéreos etc.

Concomitantemente a isso, apareceu em Delta, Minas Gerais, cidade a 30 quilômetros de Uberaba, o Circo Bartolo, administrado por Antônio Bartolo, Irmão de Ruy Bartholo (Antônio, devido a um erro de registro de cartório, teve seu sobrenome sem a letra h), e sua esposa Lamara Portugal Bartolo, juntamente com suas filhas Vera e Valéria e o caçula da família, Artur Bartolo. Também integrava o elenco desse circo o marido de Valéria, Emerson Souza, oriundo do Circo Vostok.

Imagem 18: Família Bartolo



Fonte: Arquivo pessoal do Marinho Soares

Quando chega a Delta, o circo da família Bartolo não consegue liberação de energia elétrica, pois, àquela época, o momento vivido pelo país era o da “crise do apagão”, que afetou o fornecimento de energia elétrica em âmbito nacional, principalmente para ligações provisórias. A notícia de um circo da prefeitura em Uberaba fez com que a família viesse assistir ao espetáculo do Circo do Povo e, assim, conhecesse o coordenador do circo, Francisco Rodrigues Teixeira, que ofereceu ajuda a ela.

Ficou acordado que os Bartolo trariam seu circo para Uberaba e o deixariam desmontado nos fundos do Circo do Povo, e eles receberiam cachê para realizar seus espetáculos, aos sábados, enquanto aguardavam a normalização do fornecimento de energia (BARTOLO, 2019).

Nessa época, eles apresentavam três números por espetáculo, somados às apresentações de palhaço de Marinho Soares, de malabares, com Wellington Ferreira, de capoeira, música, bandas e shows de calouros. Em termos estruturais, os Bartolo afastaram as cadeiras que ficavam próximas ao palco, criando um picadeiro para a apresentação de um pônei e dos cachorros adestrados.

Ainda em 2001, fecharam contrato com a prefeitura de Uberaba e começaram a experimentar o protótipo da escolinha de circo, objetivando ministrar aulas para a comunidade do bairro e, assim, tirando do papel a ideia da primeira escola de circo do Circo do Povo.

Com a contratação da família Bartolo pelo Circo do Povo, Wellington Ferreira, sem perspectiva de ser definitivamente contratado, foi a São João do Meriti, Rio de Janeiro, dar aulas em um projeto de circo escola denominado Lona Cultural.

Sobre a estruturação da metodologia de ensino das artes circenses naquela época, Artur Bartolo afirma que eles ensinavam:

De acordo com o que a gente lembrava, porque a gente mesmo já fazia. Eu mesmo, bem pequeno, acho que com 5 anos, eu já estava jogando malabares, bem novinho mesmo. Então mais ou menos do que a gente lembra da parte mais fácil ia passando isso. E às vezes se tornava até para muitos até mais fácil, porque você passou por aquilo quando era pequenininho. Criança aprendeu, em três meses, a fazer muita coisa que a gente nem imaginava (BARTOLO, 2019).

Depois de dois anos ministrando aulas de circo no Circo do Povo, a família Bartolo encerrou seu contrato com a prefeitura de Uberaba e seguiu para Campo Belo, Minas Gerais, para trabalhar em um Circo Parque³¹.

Com a saída dos Bartolo, Francisco Teixeira, coordenador do Circo do Povo, contratou de vez Wellington Ferreira para dar continuidade à escola de artes circenses. Wellington teve seu primeiro contrato com o Circo do Povo de janeiro de 2003 até o final de 2004.

Esse período, de 2001 a 2004, revelou muitos talentos, que, depois de anos, viriam a se tornar instrutores do Circo do Povo. Seguidamente a isso, o Circo do Povo passou por outra desativação e pela direção, em 2006, de artistas com formação em teatro ou dança.

Esses artistas também não nasceram sob uma lona, e apenas uma, Camila Brandão, viveu experiências em circo itinerante de lona. Eles se formaram por meio de uma miscelânea de conhecimentos disponibilizados por cursos livres e oficinas culturais de cunho circense, dança e/ou teatral. A esses artistas reservo o capítulo seguinte.

3.2 – A SEGUNDA EQUIPE

Esses novos circenses, muitos vindos do teatro, tinham suas formações até então por cursos livres, as chamadas oficinas, como é o caso dos instrutores e do diretor do Circo do Povo, na gestão 2006 a 2008.

³¹ Circo-parque é a associação de um circo com um parque de diversões, onde o público adquire um passaporte e tem direito aos brinquedos e às atrações circenses.

Imagem 19: Instrutores com formação teatral



Fonte: Arquivo pessoal de Jader Marinho

Na imagem, vemos ao fundo, em pé (da esquerda para a direita): Rodrigo Chagas, Nicolle Pena, Mayron Engel. Agachados, vemos (da esquerda para a direita): Luiz Hozumi, Jader Marinho e Camila Brandão. Rodrigo, Nicolle e Luiz ocupavam cargos administrativos, a instrução ficava a cargo de Camila, Jader e Mayron.

Rodrigo Lemos Chagas, nascido em 1980, o diretor dessa outra fase do Circo do Povo, conta que começou sua trajetória artística com aulas de teatro em 1996 e, posteriormente, ingressou em um curso livre de iniciação às artes circenses, oferecido pela companhia Acômica³² de Belo Horizonte, por meio de um projeto de circulação (CHAGAS, 2019).

Quando se mudou para a capital mineira, a fim de estudar em escolas de teatro e se dedicar integralmente às artes, Rodrigo acompanhou o projeto Circo de

³² “Companhia teatral criada em 1995 por um grupo de ex-alunos do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais, a Acômica distingue-se pela permanente pesquisa sobre a preparação psicofísica do ator e suas resultantes cênicas” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019).

Todo Mundo³³, que ele nomeou como assistencial³⁴ de circo e que, para ele, foi um guia para o trabalho que desenvolveu no Circo do Povo.

Rodrigo Chagas começou sua gestão como diretor do Circo do Povo, em 2005, ainda sem o circo estar montado e conta que:

Foi feito um convite do prefeito da época, o Anderson³⁵, que ele queria, gostaria que desse uma nova roupagem para o circo, que tinha feito uma parceria com a CTBC³⁶. A CTBC iria comprar a lona na época. Uma parceria de publicidade. E aí eu fiquei responsável por organizar essa compra e desenvolver um trabalho que fosse um resgate daquilo que foi desenvolvido no Circo do Povo, mas com uma roupagem, que era a que eu coloquei, que era pra se tornar uma proposta de um circo-escola (CHAGAS, 2019).

Entretanto, a primeira vez em que o Circo do Povo foi considerado um circo-escola foi em 2001, com a família Bartolo (CIRCO, 2001). Talvez se possa considerar o desenvolvimento de um circo-escola antes mesmo dessa data, pois Marinho Soares, nos primeiros anos de existência desse projeto, já ensinava para crianças algumas entradas/reprises e/ou pequenas cenas de palhaço. Outro fato importante a ser mencionado, referindo-se ao atendimento pedagógico de crianças em estado de vulnerabilidade social, é que, em 1985, o professor Dr. Raimundo Dinello já elogiava as atividades lúdicas pedagógicas desse circo por conta dos trabalhos realizados com as ludotecas (HOJE, 1985).

Todavia, a partir do que foi incumbido pelo prefeito, Rodrigo estruturou e modificou a arquitetura interna do Circo do Povo, que, até então, se configurava nos moldes do circo-teatro de pavilhão. Rodrigo Chagas propôs a eliminação do palco elevado ao fundo e a implantação de um palco central rebaixado, onde seria o picadeiro, que, segundo ele, favorecia a segurança das crianças, o contato mais próximo com o público e poderia ser utilizado para otimização do espaço, pois seria utilizado como espaço de apresentação e aulas.

³³ “O Circo de Todo Mundo é uma organização sem fins lucrativos voltada para o atendimento de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, por meio de atividades culturais lúdicas, cênicas e circenses. A iniciativa é originária de um projeto criado em 1991, em Belo Horizonte, que foi pioneiro na cidade ao propor uma abordagem de cunho educativo para resgatar meninos e meninas moradores de rua, com diretrizes baseadas no Estatuto da Criança e do Adolescente. Atualmente, além da capital mineira, o Circo de Todo Mundo mantém atividades em Betim e Nova Lima.” (CIRCO DE TODO MUNDO, 2015).

³⁴ Em seu site na internet, o projeto Circo de Todo Mundo afirma que seis eixos de intervenção pautam sua atuação, dentre eles: “a assistência psicopedagógica, o protagonismo dos beneficiários; a complementaridade à educação formal;; as atividades artísticas; a formação em Direitos Humanos e a educação para o desenvolvimento sustentável” (CIRCO DE TODO MUNDO, 2015).

³⁵ Anderson Aauto Pereira, prefeito de Uberaba de 2005 a 2012.

³⁶ CTBC - antiga Companhia de Telecomunicações do Brasil Central, atual Algar Telecom.

Paralelamente às mudanças estruturais, foi lançado o edital de contratação dos novos instrutores, e, sobre essa equipe, Rodrigo afirma que:

Quando era para contratar, a gente não tinha uma formação circense dos profissionais na época, eu procurei objetivar, dentro da função, pessoas que tinham uma disponibilidade e interesse de ministrar a aula, mesmo que não tivesse um conhecimento didático daquilo, mas tinha uma formação enquanto artista, tinha uma curiosidade, isso já bastava, porque o projeto era muito novo para todo mundo, e aí eu procurei, quando a gente fez a seleção, encontrar pessoas que tivessem esse perfil. Ou que já trabalhou com teatro e vivenciou coisa de circo ou vivenciou coisas de circo e tinha uma disponibilidade e interesse (CHAGAS, 2019).

Essa incorporação de artistas vindos de outros segmentos artísticos permeou a história do circo no Brasil, e não poderia ser diferente com o Circo do Povo, não se configurando, assim, uma “nova roupagem” ou uma nova forma de se ensinar circo, mas sim uma nova experiência artística com outros sujeitos históricos (SILVA, 2007), carregados de suas memórias e vivências e que, juntos, construiriam as novas propostas dramatúrgicas para o espetáculo do circo.

Essa equipe foi composta por três profissionais: Camila Brandão, que teve sua iniciação artística na dança, Jader Marinho e Mayron Engel, ambos atores. Dentre eles, a instrutora Camila Brandão era a única que, por alguns anos, trabalhou em circo itinerante de lona, inicialmente se apresentando em bailados de circos fora do Brasil. Entretanto Jader Marinho e Mayron Engel já mostravam as artes do circo em suas apresentações, primeiramente influenciados pelo teatro de rua.

Camila Brandão conta que começou sua carreira artística com 12 anos, dançando no próprio Circo do Povo, quando o então locutor do circo, Eustáquio Rocha, convidou-a para subir ao palco e dançar ao som de uma música. Camila lembra que, durante dois anos, nos quais o circo estava instalado no bairro Boa Vista, se apresentava semanalmente, até que começou a dançar em shows de duplas sertanejas de Uberaba, viajando com elas para toda a região.

A dança também levou Camila para fora do Brasil, para se apresentar em uma feira em Samcheok, na Coreia do Sul, em 2002.

Eu tive a oportunidade, com a dança, de trabalhar em circos fora do Brasil. O primeiro circo que eu tive a oportunidade de trabalhar foi com o pessoal do grupo Brasil Tropical, era um grupo que se apresentava no circo do Beto Carrero, e nós fomos para a Coreia do

Sul. [...] lá então a gente levava as diversidades culturais brasileira, apresentava um espetáculo de uma hora, todo dia tinha um espetáculo. Ficamos lá por dois meses (BRANDÃO, 2019).

Imagem 20: Camila Brandão na Coreia do Su



Fonte: Arquivo pessoal da Camila Brandão

Quando retornou a Uberaba, foi convidada para trabalhar em um circo que faria uma turnê na América do Sul, sendo essa a primeira vez que trabalhou em um circo propriamente dito, o Circo Carioca do Brasil, nome dado pelos Hermanos Grand Vegas, proprietários do circo.

Aí sim eu tive a oportunidade de trabalhar em um circo, com a dança, a gente fazia a parte do bailado. Aí a primeira cidade (sic) que eu fui após a Coreia do Sul foi o Equador, fiquei quatro meses no Equador. A gente fazia a abertura com uma música bem simbólica do Brasil, porque o circo ganhou o nome por causa que a atração principal eram as brasileiras, né, o espetáculo de samba que a gente apresentava. Então aí a gente fazia a abertura da primeira parte, fazia a abertura da segunda parte, trazendo um pouco do Olodum, os batuques, né, e fazia o encerramento do circo com um show de samba. Fiquei quatro meses no Equador, de lá a gente já passou para a Colômbia [...], fiquei um ano na Colômbia com o mesmo circo (BRANDÃO, 2019).

Quando pergunto a Camila sobre a prática de aparelhos circenses, como tecido, lira e outros, nos horários em que não estava apresentando o bailado, ela

afirma que, nessa época, a equipe da qual participava diversificava muito suas entradas e, quando não estava apresentando, estava ensaiando diariamente novas coreografias. Até que:

[...] Foi na minha turnê nos Estados Unidos, aí sim, foi a época que eu comecei a ter um contato maior com a arte circense. Foi no Estados Unidos que eu, em 2005, fui de fevereiro de 2005 a dezembro de 2005, fiquei por um ano, rodamos todo o Estados Unidos. Foi nessa época, o pessoal era o mesmo pessoal, então coreografia a gente já tinha tudo. Então tinha aquele momento do dançar, de segunda a sexta-feira, eram poucas funções, duas funções diárias, então a gente tinha boa parte do dia livre. Foi aí que eu comecei com a arte circense, porque o pessoal do circo mesmo treinava e eu ficava muito sentada na arquibancada assistindo, e eles não gostavam de ensinar. Eles não ensinavam até por medo de você pegar o trabalho deles, então eles não ensinavam, mas eu fui um pouquinho persistente, digamos assim, e todos os dias eu ia assistir, todos os dias, todos os dias, até que eu fiz amizade, começou a me chamar pra treinar e inseri na arte circense com a modalidade de corda indiana (BRANDÃO, 2019).

Abrindo um parêntese na fala de Camila, mesmo que ela tenha tido um contato propriamente dito com aparelhos circenses somente em 2005, isso não quer dizer que a prática desses aparelhos contempla as artes circenses de forma isolada. Ou que ela possa considerar que, somente depois que aprendeu técnicas de aparelhos aéreos, é que estivesse de fato inserida no “universo circense”, pois a dança e a música sempre fizeram parte desse universo, entre tantas outras habilidades.

Esse circo da turnê pelos Estados Unidos, que Camila cita, era um circo itinerante de origem mexicana dos Hermanos Vazquez. Segundo ela, depois dos treinamentos e dos ensaios com a corda indiana, ela se apresentou em três cidades já como acrobata aérea.

Com o término de seu contrato, Camila retornou a Uberaba e se inscreveu para participar do edital de contratação para os novos instrutores do Circo do Povo. Segundo ela, seu portfólio, com declarações assinadas pelos donos dos circos internacionais em que trabalhou, foi um facilitador para sua contratação.

Já a trajetória artística de Jader Marinho começou com aulas de teatro em um projeto sociocultural denominado Tim arte-educação, mantido pela empresa de telefonia Tim, no qual as aulas eram ministradas no colégio Nossa Senhora da Abadia, sob a direção do professor Carlos Alberto Junior.

De lá, Jader integrou a Cia. Ophicina de Theatro, do diretor Marcio Fumazza, que desenvolvia um trabalho na Biblioteca Municipal de Uberaba e era considerado um importante grupo de teatro amador da cidade.

Depois veio a oportunidade de trabalhar com o grupo Doom e daí começou um trabalho um pouco mais circense, que a gente começou a estudar um pouco a parte circense. [...] Nada profissional porque a gente não fez curso, no começo a gente não fez aulas de arte circense, não teve um professor que ensinou para gente no primeiro momento, era tudo tirado da internet. Olhava na internet e aprendeu a jogar bolinha, com bolinha de petshop, aquelas bolinhas para cachorro. Depois, através dos nossos colegas, o Carlos César e o Gustavo Pacheco, que faziam Artes Cênicas na UFOP, em Ouro Preto, que vieram para Uberaba e começaram a ministrar algumas coisas para gente, ensinar algumas coisas. E aí a gente começou e procurou mais essa parte circense, essa área circense, fizemos cursos com o grupo Kabana, que é um dos percursores do teatro de rua, que mescla as artes circense. Então tivemos esse curso com Mauro Xavier, também tivemos alguns cursos com o pessoal do aqui em Uberaba, no teatro Sesi Minas, e daí a gente começou a trabalhar muito mais, começou a focar na parte circense, começou a estudar o palhaço, estudar os malabares, a arte do malabarismo, e daí não parou mais (MARINHO, 2019).

Imagem 21: Jader Marinho



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

Em poucas palavras, Jader resume um grande período da trajetória do Doom grupo de teatro fundado por Luana Rodrigues, José Neto, Renato Nony e por mim, Anderson Ued. Lembro-me de que, antes da primeira apresentação do grupo,

convidamos Jader e ele se tornou membro efetivo do grupo e um dos principais responsáveis pela mudança da dramaturgia encenada por nós. Quando ele fala sobre o foco nas artes circenses e o estudo do palhaço, está se referindo a nossa procura por material bibliográfico, a exemplo do livro *Palhaços*, de Mário Fernando Bolognesi, uma das nossas primeiras bibliografias impressas acerca do circo, além das oficinas e cursos livres, como ele citou acima.

Jader reconhece que os grupos Kabana e Galpão são os “divisores de águas” na trajetória do Doom - Grupo de Teatro, do qual participava, no que se refere à construção dos espetáculos desse grupo.

A gente viu o trabalho deles, se apaixonou e mudou totalmente a cara do grupo, o grupo antes chamava Doom - Grupo de Teatro, a partir desse momento, desses estudos do teatro de rua, principalmente da arte circense, o grupo muda o nome, muda para Trupe Doom Circo-Teatro³⁷. Com certeza foi um divisor! (MARINHO, 2019).

Jader Marinho segue dizendo que as apresentações da antiga Trupe Doom Circo-Teatro, atual Trupe Doom, focavam espetáculos de teatro de rua que utilizassem aparelhos do circo, tais como pernas-de-pau, malabares e tecido acrobático. Jader e nosso grupo montaram espetáculos como *Serpentina*, escritos pelos seus primeiros diretores de teatro, Carlos Alberto Junior e Marcio Fumazza, *Pastelão e a torta* e *Os Saltimbancos*, todos com adaptações para essa nova “cara do grupo”.

Posteriormente a isso, Jader inscreveu-se no edital de contratação de novos instrutores para o Circo do Povo.

Nessa oficina de circo, tão importante para Jader Marinho, ministrada pelo grupo Kabana, estavam presentes diversos atores dos grupos amadores de Uberaba, e um deles era Mayron Engel Rosa Santos, que também se inscreveu para o processo seletivo do Circo do Povo.

Sobre sua trajetória artística, Mayron conta que:

Eu comecei por volta do ano de 2000 e venho do teatro. Conheci o circo através do teatro de rua. Iniciei minha carreira no teatro, um teatro muito voltado para a fala, muita poesia, na época era muito

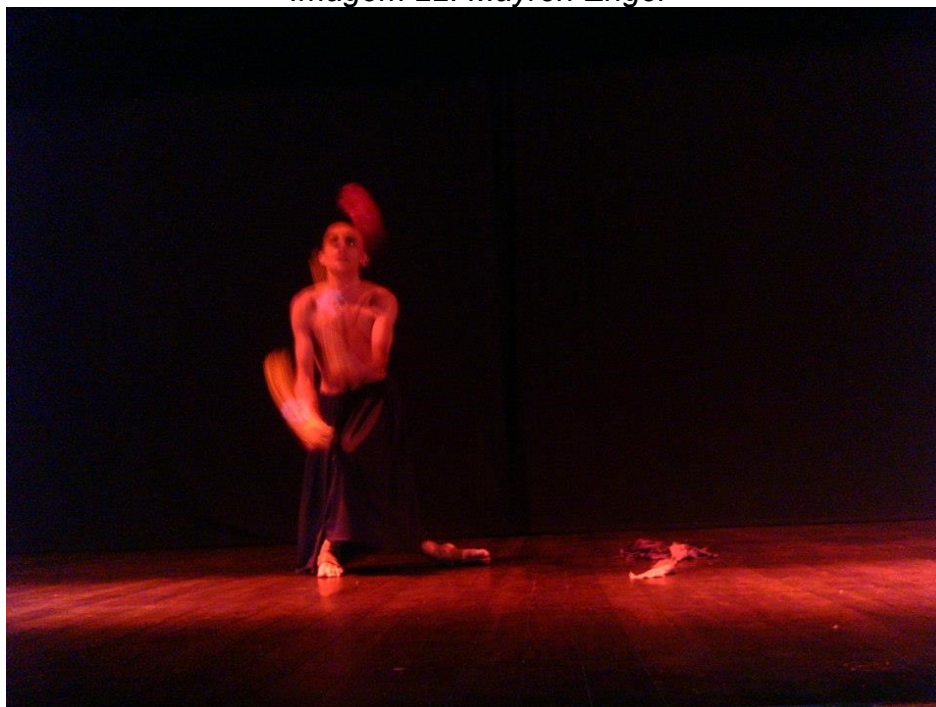
³⁷ Como discutido na introdução, hoje o grupo reconhece que o nosso trabalho não se encaixava no modelo circo-teatro.

comum declamar poesia. E a gente, o grupo na época, sente falta de se movimentar, então a gente começa a dançar, começa a buscar umas referências de circo. Eu me lembro que a primeira coisa que eu aprendi foi a perna de pau, depois a gente foi para o malabarismo, depois pirofagia (SANTOS, 2018).

O primeiro grupo de teatro que Mayron cita era um grupo patrocinado pela antiga empresa Fosfertil³⁸, denominado Grupo de Teatro da Fosfertil, que ministrava aulas de teatro para a comunidade local e para os filhos dos funcionários da empresa, servindo também como base para o grupo Pessoal do Calango, este também patrocinado pela Fosfertil, porém mais voltado à pesquisa teatral, com direção de Miguel Jacob Neto.

Quando ele fala da necessidade de se movimentar, está se referindo a alguns integrantes do Pessoal do Calango, que decidiram montar um coletivo para a experimentação e fruição de exercícios cênicos voltados para a dança, o movimento, o circo e o teatro. Esse grupo recebeu o nome de Miracula, e era composto por Carlos Couto, Mônica Salmazo, Panmella Naves e por ele.

Imagem 22: Mayron Engel



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador

³⁸ Empresa do ramo de fertilizantes, que foi comprada pela Vale S. A., tornando-se Vale Fertilizantes, que, *a posteriori*, foi comprada pela empresa americana Mosaic Fertilizantes.

A respeito das influências que alimentavam neles o desejo do movimento, do teatro de rua e do circo, Mayron também cita a oficina, realizada pelos artistas de Uberaba, em 2005, com o Grupo Kabana, assim como as influências do Grupo Galpão e da Trupe italiana Giullari del Diavolo³⁹. Segundo Mayron, o grupo deles decidiu fazer algumas ações na rua e “a primeira imagem que foi projetada: Então a gente tem que andar de perna de pau” (SANTOS, 2018).

Ainda segundo ele, nessa época, havia um movimento de artistas do teatro que se encontravam na praça Santa Terezinha para treinar circo. Posteriormente, ele também fez aulas no Circo de Todo Mundo, na Spasso Escola de Circo e no Espaço Funarte, ambos em Belo Horizonte.

Quando abriu o edital de contratação para novos instrutores, Mayron candidatou-se para a vaga de instrutor de equilíbrio, pois a vaga para instrutor de malabares, que ele considerava ser sua habilidade mais desenvolvida, estava sendo pleiteada por Jader Marinho.

Com exceção de Camila Brandão, que não fazia parte desse movimento de teatro amador da cidade, podemos notar que o início da formação artística desses instrutores e do diretor do circo se assemelha em diversos aspectos. Mayron e Jader tiveram suas primeiras experiências nos palcos e realizaram oficinas de teatro de rua e circo, sendo a oficina de circo com o grupo Kabana, um referencial para eles.

Por motivos políticos, como explicado anteriormente, essa administração dura até 2008, com a volta de Wellington Ferreira, que monta sua equipe com ex-alunos. Alguns alunos do Circo do Povo se envolveram tanto com o projeto que agora fazem parte do quadro de instrutores.

3.3 – DE APRENDIZ A INSTRUTOR

Com 36 anos de história e dedicação à arte, o Circo do Povo gerou muitos “frutos” e beneficiou inúmeras pessoas nas comunidades por onde esteve instalado. Não é possível mensurar a importância desse projeto no imaginário daqueles que usufruíram dos serviços prestados por esse circo ou, simplesmente, dos momentos de alegria que passaram sob sua lona. Entretanto, em sua trajetória, o Circo do

³⁹ “Companhia artística fundada em 1993. O grupo propõe shows de quadrinhos que capturam a atenção das pessoas que os envolvem em uma jornada em que o virtuosismo do malabarismo se junta à improvisação de paródias e comédias.” (GIULLARI, 2019, tradução nossa).

Povo revelou talentos que seguiram os mais diversos caminhos, como músicos, capoeiristas e artistas circenses, que, de alunos, tornaram-se instrutores, trabalhando no mesmo circo que os formou.

Um exemplo é Rodrigo Macedo, primeiro aluno matriculado no curso de artes circenses ministrado pela família Bartolo. Logo nas primeiras aulas, Rodrigo Macedo apaixonou-se pelas artes circenses e decidiu que se tornaria um artista de circo.

Imagem 23: Rodrigo Macedo



Fonte: Arquivo pessoal do Rodrigo Macedo

Dos Bartolo, Rodrigo continuou seus treinamentos com Wellington Ferreira e passou a viajar com Marinho Soares, apresentando-se em circos da região e já recebendo cachê de artista. Para ele, “existe muita diferença entre você morar em circo, entre você fazer uma aula de circo e entre você estudar o circo. [...] Eu agradeço muito ao Marinho, que começou a me levar para os circos para fora” (MACEDO, 2018).

Partindo do Circo do Povo, Rodrigo trabalhou no Circo Internacional Windsor, Circo de Gardênia, Circo de Romane, Beto Carrero, Circo Balão Mágico, Circo Disney, Circo Europeu e Circo Flex, até montar seu próprio circo, o Eurocirco.

Quando retornou a Uberaba, em dezembro de 2014, Rodrigo fez uma apresentação voluntária no Circo do Povo, e os administradores decidiram contratá-

lo. Rodrigo passa pelo processo seletivo de contratação de novos instrutores do Circo do Povo e assina o contrato, juntamente com Michelle Silveira, Robson Freitas e Wellington Ferreira. Passados alguns meses, Robson decidiu largar o projeto, e a também ex-aluna Pamela Cristina entra para a equipe. Michelle, Rodrigo e Robson foram alunos do Circo do Povo sob a instrução de Wellington, em períodos distintos, e agora tinham a responsabilidade de transmitir o conhecimento que aprenderam ali mesmo, no Circo do Povo.

Pamela Cristina também foi aluna do Circo do Povo, só que na administração dos instrutores com formação em teatro e dança, assim como Gleiciane Oliveira, contratada para a equipe de instrutores em 2018.

No momento, 2019, a equipe de instrutores circenses é composta por Wellington Ferreira, Rodrigo Macedo, Pamela Cristina, Michelle Silveira e Gleiciane Oliveira.

4 – MISCELÂNEA ARTÍSTICA

Fez-se necessário o levantamento acerca da trajetória desses instrutores para entendermos que os processos das construções dramáticas do Circo do Povo sofreram modificações perante as influências artísticas deles, assim como pela forma como eles ministravam suas aulas e pela contemporaneidade, absorvendo produções estéticas e tecnológicas do momento.

A fim de compreender como a mescla, as transversalidades, os atravessamentos, encontros, experiências de linguagens artísticas se fizeram presente nas construções das artes do circo do Circo do Povo foi necessária a elaboração de um roteiro de abordagem para a realização de entrevistas com os criadores do projeto, instrutores e ex-diretores que vivenciaram o dia a dia do Circo do Povo, colhendo suas memórias e observações.

Sobre as memórias dos artistas de circo, Pimenta (2009, p. 09), em sua tese de doutorado, afirma que:

Os circenses escrevem suas memórias ou fazem seus depoimentos de forma envolvida, apaixonada e, portanto, pouco objetiva. Seus relatos são, entretanto, inevitavelmente mais reveladores de detalhes importantíssimos, dos quais podemos extrair dados para formar um panorama da vida no circo, as relações de trabalho, transmissão de conhecimentos, processos de montagem, ensaios e produção das peças, tipos de administração, relação com o público e tantos outros pontos pertinentes a este trabalho.

Essas memórias são fundamentais para entendermos os processos formativos utilizados para a transmissão do conhecimento no Circo do Povo.

4.1 – PROCESSOS FORMATIVOS

Início a análise desses fatos a partir da criação da primeira escola de circo, propriamente organizada em 2001, com instrução da família Bartolo.

Devido a uma organização interna, os Bartolo decidiram que as aulas seriam ministradas por modalidades: monociclo, arame e laço e chicote ficariam sob a instrução de Artur, caçula da família. Já os aéreos ficaram a cargo das irmãs Valéria e Vera, com a lira e o trapézio, e, por fim, malabares, rola-rola e acrobacias seriam ministrados por Emerson Souza, marido de Valéria.

Sobre a metodologia aplicada nas aulas de circo, Artur Bartolo afirma que:

Cada professor tinha sua técnica. Os malabares eram divididos por faixa de idade, porque as crianças menorzinhas tinham coordenação com um pouco mais de dificuldade do que os maiores, começava com uma bolinha, depois duas. Então dividida por idade até para um não atrapalhar o andamento do outro. Fazia alguns minutinhos uma faixa. Ai depois ia dividindo pelo andamento, quando a criança já conseguia com duas (BARTOLO, 2019).

É possível perceber na fala de Artur que as metodologias de ensino das técnicas circenses da família Bartolo eram baseadas em modelos de transmissões próprios, reinventados com base em suas vivências, experiências, observações etc., partilhando o conhecimento e estruturando formas de potencializar o aprendizado dos alunos nas diversas modalidades circenses. Na gestão da família Bartolo ficou decidido que, depois de três meses de aulas, as crianças matriculadas na escola de circo realizariam um espetáculo com diversos números variados.

Rodrigo Macedo, aluno da família Bartolo, explicou que cada instrutor ficava no seu setor, e os alunos ficavam à vontade para escolher onde ficar, até que Artur começou a ver os talentos e a incentivar o aluno a ensaiar determinada modalidade (MACEDO, 2018).

Esse é um modelo de organização que acredito ser o mais funcional, no que se refere a organização e segurança para a transmissão do conhecimento circense. Mais adiante, veremos que, em determinados períodos, outros instrutores seguiram esse modelo, mesmo sem ter tido contato com a família Bartolo; já outros preferiram organizar o espaço para a aprendizagem tal qual como nos locais onde aprenderam as artes do circo. Isso posto, podemos refletir sobre as inúmeras possibilidades da organização do fazer circense, seja no passado, seja no presente ou no futuro. Que possamos, além de reconhecer, recriar e reinventar, estabelecer novos caminhos para a contínua transmissão de uma arte milenar que não deve ser padronizada/enquadrada em divisões simplistas.

Com a saída da família Bartolo, em dezembro de 2003, Rodrigo Macedo continuou seus treinamentos com o novo instrutor, Wellington Ferreira.

Para dar continuidade à escola de circo, Wellington ministrava aulas de segunda a sexta, das 13 às 17 horas, e era responsável por todas as modalidades

circenses, sendo ele, naquela época, o único instrutor de circo, diferentemente da família Bartolo, que tinha um instrutor para cada modalidade.

Wellington deixava todos os aparelhos do circo à disposição dos alunos, para que cada criança pudesse se dedicar apenas à modalidade de seu interesse, e ele orientava cada grupo individualmente.

Eu separava os grupos de, por exemplo, trapézio, malabarismo, arame, acrobacias, entendeu? Eu ia lá e dava instrução para eles e eram tudo um perto do outro, então eu ficava acompanhando todo mundo ali. Demonstrava para eles como que ia fazer, o que que era o exercício, eles faziam e depois nós íamos passando para outro, entendeu? Era todo mundo, um perto do outro, ali a dinâmica no espaço do circo ali. Então dava para atender todo mundo e ficava os grupos cada um fazendo sua atividade e de acordo com que eles foram pegando já o ritmo, eles já iam praticando entendeu? E eu só ia passar os exercícios novos para eles (BARBOSA, 2019).

Eventualmente Wellington reproduzia um modelo de organização que fez parte de seu aprendizado quando era criança no Circo Garcia. Esse circo itinerante de lona, conhecido nacionalmente, exigia de seus artistas um constante aperfeiçoamento de suas habilidades. Em sua entrevista, ele conta que, naquela época, via os artistas treinarem juntos no picadeiro do circo nos dias em que não estavam se apresentando.

Creio que seja necessária uma reflexão sobre esse modelo proposto por Wellington, ponderando que o objetivo do projeto nunca foi o alto rendimento do artista/aluno, e sim possibilitar o fluir de atividades artísticas por parte das crianças da localidade onde o circo estivesse inserido. Por mais que tenhamos equipamentos e colchões específicos para a prática de atividades aéreas, acrobáticas, entre outras, a segurança da criança deve ser considerada um elemento primordial na elaboração de estratégias metodológicas para o ensino do circo seja em projetos sociais, apresentações na rua, em academias, em escolas especializadas etc.

Ele segue dizendo que, além de ensinar os alunos, sempre praticava com eles, com o objetivo de incentivá-los, sempre atento à habilidade que a criança estava desenvolvendo, pois, para ele:

inicialmente você vê se ela tem habilidade naquilo ali que você quer que ela faça, porque não adianta você pegar um menino que não tem habilidade naquilo ali e querer forçar ele a fazer. [...] Aí você viu que ele tem aquela facilidade, aí você vai amadurecendo ele e aí você vai focar ele para o espetáculo (BARBOSA, 2019).

Talvez por uma preocupação de não expor as crianças em aparelhos que não dominassem, Wellington determinava os números que cada uma delas iria executar no espetáculo baseando-se na “facilidade” que a criança tinha de aprender e evoluir suas sequências no aparelho.

Rodrigo Macedo afirma que, antigamente, os instrutores da família Bartolo, assim como Wellington e até mesmo Marinho Soares, ensinavam suas técnicas objetivando que o aluno se tornasse um profissional de circo assim como eles eram.

Sobre a elaboração de suas aulas, Rodrigo Macedo conta que as ministrava, e ainda as ministra, de acordo com aquilo que aprendeu com os Bartolo e com Wellington, além dos ensinamentos adquiridos nos circos em que morou. Suas maiores referências foram os Bartolo, os Gley, proprietários do ex-Circo Moscou, e Paulo Robattini, do Circo Disney. Ele não utilizava, e ainda não utiliza, livros sobre metodologias de circo, que apontam caminhos para a execução dos exercícios; utiliza o conhecimento adquirido em suas vivências.

No primeiro contrato, na função de instrutor, que Rodrigo Macedo ocupou no Circo do Povo, a equipe era composta por Wellington Ferreira, Michelle Silveira, Robson Freitas e por ele. Na época, 2015, as aulas aconteciam no mesmo formato instituído por Wellington em 2004, sem predefinição de modalidades e/ou separação de turma, em que cada aluno poderia escolher a modalidade de sua preferência. Entretanto, agora, o Wellington poderia dividir as tarefas com esses dois ex-alunos, mesmo que todos estivessem auxiliando em todas as modalidades.

Rodrigo conta que ainda não existia uma definição sobre cada instrutor ser responsável por determinado aparelho, e que eles ficavam todos sob a lona ensinando as diversas modalidades circenses.

Até que, com a troca da direção do circo, em 2016, a nova diretora, Sonia Bernardino, gestora pública, oriunda do CEU das Artes⁴⁰ de Uberaba, solicitou que fosse previamente determinado um instrutor para cada modalidade. Concomitantemente a isso, com a saída de Robson Freitas, a também ex-aluna do Circo do Povo, na gestão dos artistas oriundos do teatro, Pamela Cristina, foi contratada para ministrar aulas de tecido acrobático.

⁴⁰ Programa do governo federal, coordenado pelo Ministério da Cultura com parceria das prefeituras. Em Uberaba, o Centro de Artes e Esportes Unificados (CEU) funciona no bairro Residencial 2000.

Essa gestão, na qual Pamela Cristina aprendeu as artes circenses, aconteceu em 2006, nove anos antes de ela vir a ser contratada por esse circo.

Em 2006, o diretor Rodrigo Chagas procurou orientar seus instrutores de acordo com o que viu no Circo de Todo Mundo, em Belo Horizonte. Segundo Rodrigo:

Eles faziam um trabalho que eu achava que era muito funcional, a criança, quando entrava, fazia uma rotação de atividades, fazia um rodízio, então, naquele dia, ela poderia experimentar vários instrumentos, várias modalidades e isso capacitar de uma forma mais completa. Então a ideia foi assim, vamos tentar colocar isso enquanto função direta. Então a gente, com o pouco de recurso que tinha, trabalhamos malabares, acrobacia aérea, aí tinha acrobacia de solo e equilíbrio. Então a gente trabalhou com rola-rola, perna de pau, monociclo, cama elástica, malabares a grande maioria e trapézio, tecido e lira (CHAGAS, 2019).

Com a definição do rodízio de atividades, apoiado na tríade tempo de aula, demanda de aluno e conteúdo a ser aplicado, os instrutores começaram a ministrar as aulas.

Camila Brandão lembra que, devido a essa estruturação, os alunos deveriam passar por todas as modalidades, com o intuito de transmitir às crianças um conhecimento que englobasse os malabares, as acrobacias, o equilíbrio e os aéreos (BRANDÃO, 2019).

A criança passava, ficava uma hora na modalidade de aéreo, descansava dez minutinhos, uma hora na modalidade de equilíbrio, descansava dez minutinhos, uma hora na modalidade de malabares, e aí cada professor coordenava sua aula, mas era um rodízio. [...] Todos os professores passavam alongamento, eu era a pessoa que passava mais alongamento porque a modalidade de aéreo, o tecido e a lira exige muito alongamento, resistência e alongamento é o carro chefe [...] então eu focava bastante no alongamento, mas os outros professores também sempre pensou no alongamento, cada qual para sua parte (BRANDÃO, 2019).

Corroborando a fala de Camila, Jader completa que as aulas aconteciam de segunda a sexta para as crianças de 06 a 16 anos e, ao sábado, para os adultos.

As crianças chegavam, entravam na lona, no horário, e nós tínhamos um alongamento, um aquecimento, esse alongamento e aquecimento cada semana era ministrado por um dos professores, depois, feito isso, era feito uma divisão por faixa etária e cada grupo iria participar da oficina de um professor. Dado um tempo a gente

fazia um rodízio, então, quem estava com o professor Mayron, estaria trabalhando comigo no segundo momento, quem estivesse comigo iria com a professora Camila, e quem estava com a professora Camila iria para o professor Mayron e assim até o final da tarde (MARINHO, 2019).

Portanto, via de regra, todos os alunos, quando chegavam ao circo, participavam de um aquecimento e alongamento coletivo, cada semana ministrado por um instrutor. Posteriormente, dividiam a turma em três grupos, e cada instrutor ficava com um grupo para iniciar o rodízio de modalidades, entre elas aéreos, ministrado por Camila Brandão, malabares, ministrado por Jader Marinho, e acrobacias e equilíbrio, ministrado por Mayron Engel.

Podemos perceber uma similaridade com o modelo proposto pela família Bartolo, em 2001, no que tange à transmissão do conhecimento circense. Ambas as equipes não se conheceram e, no decorrer de sua constituição como artistas de circo e posteriormente instrutores, foram influenciados por metodologias distintas, entretanto o modelo de organização para a aplicação da aula sob a lona fora o mesmo nas duas gestões.

Mayron conta que, nos primeiros meses, o rodízio era obrigatório e que, posteriormente, era permitido que o aluno desenvolvesse o aparelho de sua preferência.

Pós alongamento e aquecimento, como eixo central das aulas, Rodrigo Chagas solicitou que elas fossem acolhedoras, pois, segundo ele, “A ideia era muito mais acolher aquele aluno, entender as necessidades e tornar aquela atividade algo importante para a vida dele” (CHAGAS, 2019).

Quando perguntado se eles se baseavam em alguma metodologia de ensino de técnicas circenses para aula de circo, em sua gestão, Rodrigo Chagas afirma que:

Não. Na época não, porque ainda o acesso era muito restrito a escritas e até relatos de pessoas que ministravam aulas e escreviam sobre como dar aula. Então a gente encontrava artigos que falavam de circo, mas não ensinavam, esse é um caminho para isso, esse é um jogo para isso, essa é a melhor forma do aluno ter o equilíbrio do corpo, alimentação, então a gente não tinha (CHAGAS, 2019).

Essa fala refere-se à falta de um material metodológico/pedagógico que ensinasse como ministrar aulas de circo, como temos hoje, a exemplo da pedagogia das artes circenses (BORTOLETO, 2008).

De fato, eles não tinham como guia livros e/ou uma metodologia impressa, porém utilizavam uma metodologia própria, tal qual afirmou Artur Bartolo, quando disse que cada instrutor tinha sua técnica. Essa técnica, para transmissão do conhecimento, foi alicerçada nos encontros, nos afetos, nas pesquisas e nas experiências vividas por eles. A falta de uma bibliografia impressa ou de estudos acadêmicos sobre o fazer circense e/ou como se ensinarem as artes do circo não diminuiu os processos formativos dos alunos que vivenciaram o circo nesse período e nos anos anteriores, porventura, se os tivessem, seriam eles facilitadores desses mesmos processos, e não determinantes.

Sobre o processo de aprendizagem naquela época, Mayron Engel lembra precisou ser autodidata e mencionou o processo de sofrimento para aprender sozinho:

O monociclo, foi um mês e meio batendo pedal na canela. Hoje eu vou ensinar uma pessoa a andar, ela está andando em 10 dias tranquilo, eu tenho certeza. Você já entende o método, o eixo, o tic-tac, tudo. Você já desenvolveu, já aprendeu e hoje em dia tem bastante material. O Bortoleto mesmo é um que tem dois livros sobre atividades pedagógicas do circo (SANTOS, 2018).

Mayron completa que tão importante quanto a metodologia é a prática da atividade que se ensina, o constante contato por parte do instrutor.

Não treina malabares para você ver e vai jogar para você ver o que vai acontecer. Vai subir no tecido sem estar com condicionamento, sem estar com a técnica, não vai dar nada certo. Eu acho que na didática do circo é necessário que se tenha o contato. Os livros são importantíssimos como início e como história, como documento histórico, como fator de produção, de pesquisa, de crítica, de discussão, isso é muito necessário, mas não tira o fator prática (SANTOS, 2018).

Camila Brandão, em seu trabalho de conclusão de curso, entregue como requisito para a graduação em licenciatura em Educação Física, discorre sobre a falta de uma disciplina de artes circenses que capacite o aluno a ministrar essas aulas nas escolas como conteúdo da Educação Física escolar. Quando foi contratado para ser instrutor do Circo do Povo, Jader Marinho, em seu primeiro contrato com esse circo, afirma que sua maior referência para ministrar as aulas era a internet, onde ele procurava por conteúdo, além daquilo que havia vivenciado nas

oficinas culturais de arte circense e de teatro de rua que incluíam aparelhos do circo, principalmente a perna-de-pau e os malabares. Entre renovações anuais desse contrato, essa equipe ministrou aulas até 2008, período esse em que alguns instrutores já estavam repensando suas práticas na universidade.

Eu entrei em 2006 no projeto, 2007, finalzinho de 2007, eu prestei vestibular e comecei a fazer Educação Física. No começo eu ia muito pelo que eu tinha estudado, nessa parte anterior, aquilo que eu tinha vivido, então eu estruturava da forma mais fácil. Como a gente separava por faixa etária, as atividades por faixa etária, no começo a gente usava, qual que é o malabares mais fácil para a criança de seis anos? Para a criança aprender? Bolinha, pratinho de equilíbrio, que ela vai ter um trabalho mais fácil, então a gente ia muito pela dificuldade do malabares em si. Depois que comecei a fazer a faculdade de Educação Física, comecei a mesclar as artes circenses dentro da atividade física escolar, comecei a me apoiar também em alguns autores como Piaget, Vygotsky, alguns pensadores pedagógicos, e aí tive uma reformulação de como ministrar essas aulas, através da pedagogia do esporte, do movimento fino, do movimento grosso eu comecei a estruturar, ainda conjunto às faixas etárias. Qual é o exercício mais fácil para a criança de seis anos dentro dos malabares utilizando o movimento fino ou movimento grosso para que ela objetivasse um resultado melhor? E aí a gente começa a ter um trabalho um pouco mais profissional da coisa (MARINHO, 2019).

É fato que uma maior contextualização e apropriação de novas nomenclaturas viria potencializar o trabalho realizado por Jader Marinho. Entretanto há 200 anos mestres e mestras circenses já dominavam a coordenação motora fina com seus objetos manipulativos, a motricidade grossa com saltos que desafiavam as leis da física e elaboravam conhecimentos desenvolvimentistas, sendo muitos deles analfabetos.

Faz-se importante entender que nenhum aprendizado é atrelado a uma única forma de transmissão, seja ela acadêmica, com mestres/mestras, autodidata, entre tantas outras, pois a produção do conhecimento se fortalece nos encontros com o outro, nas relações de saberes e práticas, em um lugar aberto às experiências para que seja possível encontrar soluções que ainda não estão dadas.

Camila lembra também que:

O Mayron Engel e o Jader Marinho, não eram da modalidade de aéreos, na época a gente treinava um com o outro, então tanto eu aprendi o equilíbrio, os malabares, como eles aprenderam a parte do

aéreo e também chegaram a trabalhar com a modalidade de aéreos em algumas escolas (BRANDÃO, 2019).

Esse depoimento de Camila é de extrema importância para entendermos o processo de estruturação e crescimento pelo qual essa equipe passou no Circo do Povo. Desde Mayron Engel, que concordou em se inscrever para a vaga de instrutor de equilíbrio, deixando que a vaga de malabares fosse pleiteada por Jader Marinho, evitando assim a disputa entre os dois pela mesma vaga; passando pelas orientações do diretor Rodrigo Chagas acerca do acolhimento do aluno, pelos treinos de aéreos que Camila conduzia para os colegas de circo, pela troca e dedicação exclusiva que esses artistas tiveram com o Circo do Povo, pelos treinos de malabares, que muitas vezes aconteciam em horário de almoço, sob o olhar de Jader, pelos encontros com outros profissionais de circo que visitaram aquele espaço, até as pedaladas de monociclo pelas ruas laterais do circo, sob a instrução de Mayron, tudo isso fez com que essa equipe crescesse junta e desenvolvesse um trabalho pautado na colaboração, pesquisa, observação e troca de conhecimento.

Atualmente, 2019, segundo Rodrigo Macedo, as aulas de circo, no Circo do Povo estão mais voltadas para tirar a criança das ruas, como nos projetos de circos sociais que, segundo Gallo (2010, p. 26), é “ [...] o fenômeno no qual a arte circense é utilizada como ferramenta pedagógica para formação e educação de sujeitos, dando preferência aos que se encontram numa situação de risco social”.

A discussão em torno de projetos de circo social é vasta, portanto, para o aprofundamento nesse modelo de organização social e transmissão do conhecimento circense, sugiro a leitura de Invernó (2003), Cassoli (2006), Gallo (2010), Oliveira e Cavedon (2013).

Com essa compreensão sobre processos formativos, quero chamar a atenção para as metodologias criadas por esses instrutores de acordo com aquilo que eles julgavam ser primordiais para a aprendizagem de um aluno de circo e/ou de um projeto social. Uns ministravam suas aulas com o objetivo de que o aluno desenvolvesse uma técnica apurada de determinado aparelho, outros estavam mais interessados no amplo desenvolvimento das capacidades físicas e emocionais.

O modo como essas aulas reverberam no formato do espetáculo é assunto para o próximo subcapítulo.

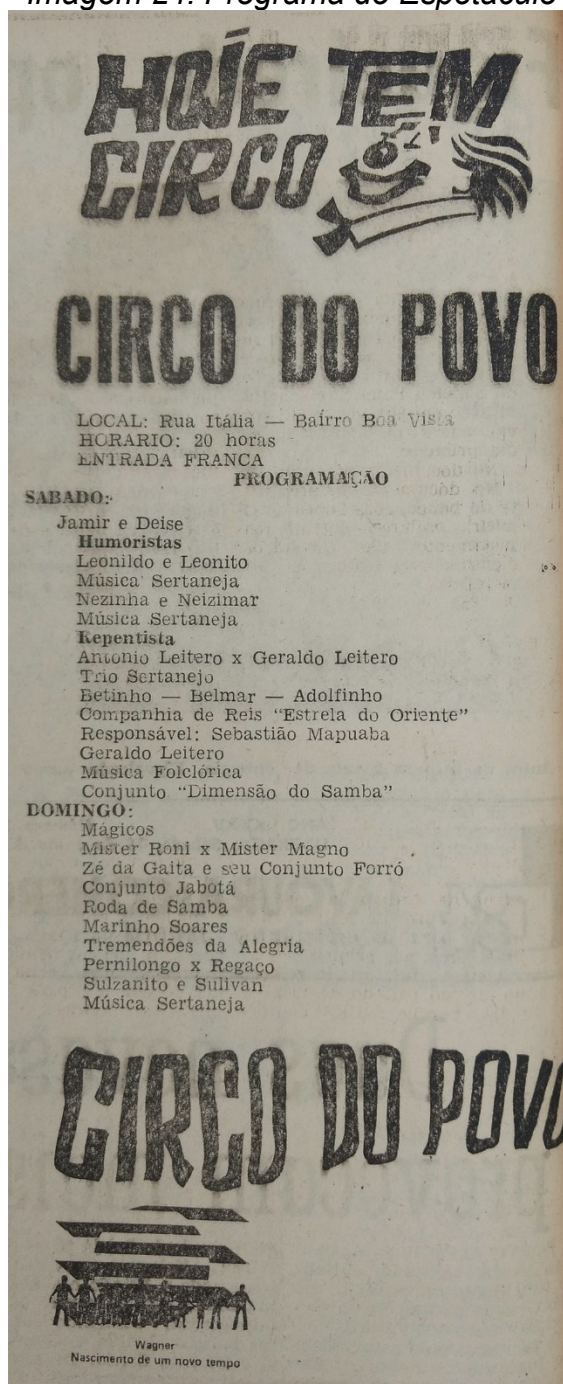
4.2 – CONSTRUÇÕES DRAMATÚRGICAS

Antes de querer “enquadrar” os espetáculos do Circo do Povo em determinada estrutura ou formato de espetáculo, vale lembrar que estamos pesquisando um projeto sociocultural, que, ao decorrer de sua existência, foi se transformando em circo-escola, quiçá pelas experiências/vivências de seus instrutores.

Nos anos iniciais da criação do projeto do Circo do Povo, os espetáculos eram constituídos por apresentações de cultura popular: catira, seresta, sambas, fanfaras, teatro, show de calouros, danças, bandas, duplas sertanejas, capoeira, reisados e folclore; poucos eram os artistas de circo a se apresentarem nesse espaço. Vez ou outra aparecia algum mágico, ventrículo, malabarista, contorcionista ou palhaço, com exceção da dupla Pernilongo e Regaço, que era cativa nas apresentações desse circo. Essas apresentações aconteciam aos finais de semana e não tinham um nome necessariamente, mas isso não diminuía a qualidade delas.

Nos meses subsequentes à inauguração do Circo do Povo, o jornal Lavoura e Comércio publicava as atrações que seriam apresentadas no final de semana, sendo esse o único registro das primeiras apresentações desse circo.

Imagem 24: Programa do Espetáculo



Fonte: (HOJE, 1983b). Acervo: Superintendência de Arquivo Público de Uberaba.

Em sua grande maioria, essas apresentações eram realizadas pelos moradores dos bairros em que o circo estivesse instalado. Logo nos primeiros anos de funcionamento do circo, Antonio Carlos Marques lembra que:

Toda quinta feira, a gente fazia um ensaio lá no bairro, com os artistas do bairro e lá você detectava quem realmente tinha talento, quem não tinha, quem tinha boa voz, quem cantava direitinho e tal, essas coisas todas. Não é que você reprovava o artista, você não

jogava o artista lá de qualquer maneira. Não deu certo agora, não precisa fazer inscrição, volta semana que vem, está faltando isso, isso, isso, você hoje está nervoso. E realmente a pessoa voltava, muitas das vezes ela agradecia a gente. Mas qual era a intensão nossa, não era jogar simplesmente a pessoa lá para virar riso das pessoas da plateia (MARQUES, 2018).

Assim, Antonio Carlos dirigia esses artistas e montava o roteiro das apresentações de sábado à noite. A todos era dada a oportunidade de se apresentar, entretanto Antonio Carlos tinha uma preocupação de não expor a pessoa, como, segundo ele, era feito na televisão em alguns programas de calouros da época.

Por muitos anos, o “carro-chefe” das apresentações desse circo foram os shows, as duplas e as bandas, o que inclusive acontece até hoje, entretanto não é mais o momento principal do espetáculo.

Como dito anteriormente, até 2001 o Circo do Povo não tinha sua escola de circo, ele funcionava apenas como um espaço coberto por lona para apresentações culturais, até que, com a chegada da família Bartolo e de Wellington Ferreira, juntamente à dupla Pernilongo e Regaço, os números circenses foram ganhando mais espaço no roteiro de apresentações das funções do Circo do Povo.

Artur Bartolo afirma que, depois da contratação de sua família e subsequente às aulas de circo ministradas por eles, “O circo ficou mais voltado ao circo. Porque, além das nossas apresentações, tinha as do Marinho e ainda tinha os alunos que todo sábado ainda se apresentavam” (BARTOLO, 2019).

Mesmo com as aulas de circo devidamente instituídas, as apresentações dos artistas da comunidade não cessaram, pois os espetáculos eram mistos, contavam com a participação da comunidade e dos alunos do circo. Porém houve momentos em que as apresentações eram somente os números circenses realizados pelos alunos dessa escolinha. Em geral, isso acontecia no fechamento das atividades, na solenidade de formatura dos alunos da escola de circo.

Segundo Macedo (2018), a família Bartolo tinha filmagens em VHS dos espetáculos deles próprios que serviam de modelo para as montagens das cenas com os alunos do Circo do Povo, fazendo com que essas fitas fossem um guia para as novas montagens.

Tal afirmação vem corroborar o pensamento de pesquisa, que, nesse momento, acontecia sem uma bibliografia impressa em formato de livros, mas com o

auxílio audiovisual das fitas e aparelhos de VHS, o que comprova que os circenses nunca deixaram de utilizar tecnologias e pesquisas em seus processos formativos.

O roteiro dos espetáculos criados pela família Bartolo, segundo Artur, era montado pelos próprios instrutores e pensado de forma que o espetáculo começasse com um número mais animado e, com o passar do tempo, fosse variando as emoções, tornando-se ora mais animado, ora mais técnico, ora mais surpreendente, isso também por uma questão estratégica, a fim de que um aluno pudesse participar de mais de um número: “O aluno entrava no primeiro número, aí dava uns dois, três números, para ele se trocar e ele entrava depois” (BARTOLO, 2019).

Rodrigo Macedo, em suas memórias sobre a família Bartolo, afirma que:

Eles pegavam o aluno que tinha mais talento e fica a semana inteira montando um número com aquele menino, então no sábado já estava afiadinho. [...] eles pegavam no pé mesmo. Vamos ensaiar! E tinha vez que eles ficavam fora do horário deles já. Se o menino tinha talento eles investiam mesmo” (MACEDO, 2018).

De acordo com Artur Bartolo, os espetáculos que sua família realizou com as crianças foram feitos no formato tradicional.

Foi bem tradicional mesmo. [...] Foi feito um programa com os números, na verdade foram feitos vários ensaios na semana que foi ter o espetáculo, tanto nos dois bairros fizemos vários ensaios, passando o espetáculo inteiro com música, luz. Até mesmo para as crianças se habituem (BARTOLO, 2019).

Para ele, o formato tradicional de um espetáculo “é aquele com um apresentador, tem um bailado com os palhacinhos de abertura e aí o apresentador vai anunciando os números” (BARTOLO, 2019).

Principalmente na fala de Artur, circense itinerante até hoje, 2019, existe uma preocupação em se afirmar que o “tradicionalismo” é o “formato” mais “puro” de se ensinarem e pensarem espetáculos de circo, sem a “contaminação” de elementos estéticos de outras modalidades artísticas. Entretanto, os circenses, em toda a sua trajetória, sempre incorporaram a música, o teatro, novas tecnologias e tudo que fosse contemporâneo ao período vivido, em um processo constante de renovação da cena circense (PIMENTA, 2009).

Ainda segundo ele, foram diversos espetáculos mistos, junto com a comunidade, e três espetáculos somente com os alunos da escola de circo, sendo o primeiro um espetáculo de formatura dos alunos no bairro Vallim de Mello; o segundo um espetáculo inaugural no bairro Elza Amuí, realizado pelos alunos do bairro Vallim de Mello, e o terceiro, um espetáculo de formatura dos alunos do bairro Elza Amuí realizado por eles mesmos.

Sobre a criação dos espetáculos na gestão dos Bartolo, se com números soltos, se com a criação de um fio narrativo, uma história ou uma temática para aqueles espetáculos, Rodrigo Macedo justifica que, naquela época,

“Era o circo tradição mesmo, show de variedade, não tinha como você pôr um contexto, igual hoje em dia tem um teatro em cima porque tinha o calouro. Então entrava um calouro, entrava um circo, entrava um dublador, entrava um número de circo. Então não tinha como ser teatralizado” (MACEDO, 2018).

Abrindo um parêntese, a questão da teatralidade circense, sempre contemporânea ao seu tempo, vai muito além de uma apresentação com texto dramático específico ou com atores que apresentam uma narrativa. Ela se faz presente em todos os atos e números circenses, que são apresentados com todo o virtuosismo do circo. Desde a entrada no picadeiro, o artista pensa em como envolver a plateia, aumentando o nível de dificuldade de sua apresentação. Isso também é teatralidade (SILVA, 2007, 2009).

Quando ele fala do teatro “em cima”, inserido, no circo dos dias de hoje, está se referindo a espetáculos de circos itinerantes profissionais, a exemplo do Cirque du Soleil, e não ao Circo do Povo, pois ele completa que “aqui também funciona desse jeito, entra um calouro, entra um circo” (MACEDO, 2018). A grande maioria dos espetáculos realizados pelo Circo do Povo ainda tem a participação da comunidade e artistas locais e nem por isso deixou de ter sua teatralidade.

Wellington Ferreira afirma que, em 2003, “tinha um coreógrafo, que era o Waldir Assis, que montava o espetáculo. [...] Ele olhava, o povo vinha na quarta-feira fazer os testes, ele olhava e montava a sequência do espetáculo” (BARBOSA, 2019). Na mesma função realizada por Antonio Carlos lá na década de 80, Waldir Assis tinha a incumbência de organizar o roteiro de apresentação do Circo do Povo.

Essa fala também reforça toda a multiplicidade artística presente nos espetáculos do Circo do Povo, revelando os inúmeros profissionais que estavam envolvidos na criação da cena nos seus mais diversos períodos.

Nessa época, fora do espetáculo final de formatura da turma, Wellington organizava alguns números para a apresentação do final de semana com os alunos mais experientes, e Waldir Assis os inseria no programa.

Nem todos que participavam aprendiam alguma coisa, né, e talvez não dava para apresentar, né, mas os que deram conta de chegar até o final do período do circo de um ano apresentou nos espetáculos. Aí é mais ou menos dois, três que apresentava, cada um, um número diferente, entendeu? Aí, na hora de montar os números, eu já dava atenção para aquele que já estava montando, ia no outro e montava ali, era assim (BARBOSA, 2019).

Já o espetáculo de formatura que Wellington realizou foi composto somente por números de circo, finalizando-se com o diploma de artes circenses para os alunos. O roteiro desse espetáculo foi montado apenas por Wellington com aqueles alunos que se dedicaram, treinaram seu aparelho e chegaram até o término das aulas do circo naquele bairro, naquele momento, o Serra Dourada.

Podemos perceber até aqui que as referências para as montagens dos espetáculos eram, em sua totalidade, do circo de variedades, focadas na qualidade técnica das apresentações de habilidades circenses.

Já a segunda equipe, com exceção de Camila Brandão, acredita que seus espetáculos tinham um diferencial no que se refere à construção dramatúrgica, pois afirmam mudanças no processo de idealização e construção da cena.

Sobre essa mudança, no período de 2006 a 2008, Mayron Engel fala do fator educativo:

A mudança que tem é um cuidado mais com a estética no sentido de um espetáculo. Por mais que eram números, cada um ali trabalha seu número, a gente tentava juntar tudo dentro de uma história, dentro de um enredo, dentro de um contexto. E eu acho que o fator educativo, né? A gente se preocupava muito com essa relação da educação, do trato, do trato entre eles, essa coisa mais educativa. A gente tinha muito esse cuidado, um lado mais afetivo nesse sentido. De estar educando (SANTOS, 2018).

Analisando a fala de Mayron, a estética citada por ele diz respeito a um fio narrativo que priorizava elementos educativos e socioculturais, inserindo a criança no “universo circense” pela ludicidade.

E lembra que, anteriormente à contratação da equipe da qual ele fez parte,

[...] o Circo do Povo ainda tinha essa coisa, muito política, né, de muito evento de entretenimento, de shows de calouros, tinha muita essa relação. Tinha demanda para isso, tinha público para isso nessa época. Quando a gente entra, já não tem mais isso, isso já empobreceu, essa coisa de ir cantar no circo. A gente chegou a fazer porque visualizava a necessidade disso, mas era muito setorizado. A gente fez eventos com bandas no circo, mas era muito setorizado (SANTOS, 2018).

O primeiro bairro a receber essa nova equipe foi o Boa Vista, e, segundo Mayron Engel:

[...] O bairro já tinha recebido o circo anteriormente, então a gente foi muito bem recebido. E a gente trabalhou muito bem, conseguimos montar um espetáculo muito legal. Eu lembro que já com essa relação mais contemporânea dos números um pouco mais com a estética teatral. Então foi uma experiência já muito positiva no Boa Vista, das pessoas receberem bem. Os eventos funcionavam muito bem (SANTOS, 2018).

De acordo com Rodrigo Chagas, não havia a obrigatoriedade de apresentação toda semana nessa gestão, até mesmo por questões financeira, artística e de logística:

Depois de um período que a gente já sentia que já tinha alunos realizando, a gente procurava desenvolver um trabalho que fosse uma mistura de circo com o teatro. Quando a gente ofereceu espetáculos, eram demonstrações mesmo, daquilo que o aluno estava desenvolvendo, com uma pegada um pouco mais voltada para esse desenvolvimento de cena. Mesmo que eram quadros, agora está acontecendo isso, agora está acontecendo isso, agora está acontecendo aquilo, mas como que a gente trabalharia às vezes uma maquiagem, como trabalhar às vezes um figurino que fosse a cara e a identidade daquele momento? Então as temáticas eram muito mais discutidas de acordo com o que a gente conseguia fazer (CHAGAS, 2019).

Quando mencionou os “quadros”, Rodrigo estava se referindo aos números, às cenas criadas, revelando assim uma teatralidade própria, independentemente de

um enredo ou temática do espetáculo de acordo com as possibilidades de recursos cênicos.

Para ele, mesmo que não fosse prioridade, existia uma preocupação com o fio narrativo e/ou com as temáticas, para que fosse possível ter um espetáculo com começo, meio e fim. Entretanto o objetivo maior era inserir o aluno como um aluno-artista, mostrando algo que ele estava aprendendo para a comunidade e os familiares, e não desenvolver um espetáculo com um acabamento estético perfeito, como os de um circo itinerante profissional.

A ideia não era o desenvolvimento artístico, ali era muito mais um despertar, uma possibilidade lúdica do aluno vivenciar alguma coisa de cultura porque muita gente não tinha acesso. [...] Era mais inserir o aluno nessa proposta de ele sendo um aluno artista, mostrando algo que ele está desenvolvendo para a comunidade, para os familiares do que algo muito voltado para uma qualidade de espetáculo fechadinho, com acabamento (CHAGAS, 2019).

Mayron afirma que as escolas onde ele estudou, em Belo Horizonte, eram locais multiculturais com uma influência muito grande do teatro. E esse fato reverberou em sua construção dramatúrgica para os espetáculos do Circo do Povo.

Ele conta que os primeiros espetáculos realizados por eles, somente com os alunos, tinham muitas referências do Cirque du Soleil, principalmente no que se refere à trilha sonora. Digo somente com os alunos porque, mesmo que as apresentações com bandas e duplas sertanejas não fossem o eixo central dessa gestão, elas aconteciam de 15 em 15 dias, quando existia verba para o pagamento de horas extras dos funcionários do circo e cachê para bandas convidadas. Sobre essas apresentações, Rodrigo Chagas afirma que “Isso era uma solicitação que deveria ter. Isso não era para ser cortado, tinha que ter esse momento que a comunidade fosse inserida ou como protagonista ou como plateia” (CHAGAS, 2019).

Sobre essas apresentações de 15 em 15 dias dos talentos da comunidade e/ou artistas locais, Jader complementa que também eram uma ótima oportunidade de eles irem inserindo pequenas cenas dos alunos antes que o espetáculo final estivesse pronto.

O projeto, ele funcionava dentro de um período em cada bairro, e, depois de um período, os nossos alunos já estavam aptos a fazer pequenas cenas, então a gente tinha essa liberdade de estar se apresentando, como o projeto tinha de 15 em 15 dias. No sábado

nós tínhamos atividades artísticas à noite para a comunidade e, no domingo, a gente tinha o projeto cinema no circo. Então, nesse sábado que era aberto à população, as atividades artistas para a população também, nós tínhamos a oportunidade de mostrar como é que estava sendo o desenvolver das atividades no circo com os nossos alunos. Não só isso, mas também, como o projeto é um projeto da prefeitura, nós recebíamos muitos convites de apresentação em creches, inauguração de alguma coisa da prefeitura, algum projeto, recebíamos convites de outras cidades, através de prefeitura com prefeitura, então a gente tinha a oportunidade de levar nossos alunos e mostrar o resultado das atividades (MARINHO, 2019).

Mayron Engel lembra que havia um cuidado até na hora de selecionar as trilhas sonoras que iriam compor o espetáculo, no sentido de que fossem diferentes daquelas músicas que os alunos estavam habituados a ouvir.

Mesmo que, aparentemente, o espetáculo não tivesse um fio narrativo, havia uma preocupação de cada instrutor com o contexto de criação do seu número, no que se refere à aplicação de elementos do universo em que a criança estava inserida.

A gente sempre buscava essas relações de construção de números que fizessem significado para eles, não só uma coisa de exibicionismo, a gente fugia um pouco do exibicionismo, a gente identificava o exibicionismo como um lugar que é muito de escola específica para formação de artista e a gente estava ali como social, o circo sempre teve essa relação. Está dentro da periferia! Então você tem que cuidar de coisas que vão além da prática (SANTOS, 2018).

Quando pergunto para Jader Marinho sobre a organização do espetáculo, se era pensado com a roteirização de números soltos, sem ligação dramatúrgica entre eles, ou se existia um fio condutor e uma temática geral para a realização da cena, a resposta dele corrobora o pensamento de Mayron Engel e Rodrigo Chagas, quando afirma que:

Nós tínhamos os dois trabalhos, na verdade a gente tinha os dois trabalhos, em alguns momentos a gente tinha os números soltos, mas dentro desses números soltos havia um contexto, não necessariamente o meu número ligava o contexto do número do professor Mayron ou da professora Camila, mas dentro do meu número eu tinha um contexto (MARINHO, 2019).

Contrariando os depoimentos anteriores, Camila fala que eles montavam uma sequência para as apresentações, quase nunca temática.

Antigamente a gente pensava no circo tradicional, quem estuda circo sabe. O circo tradicional, ele é feito de apresentações sem junção, diferente do circo estilo Cirque du Soleil, que é o circo moderno. Hoje, o circo moderno, ele traz uma junção, então você pode estar fazendo o aéreo, já junto com o contorcionismo, então tem uma junção diferenciada. Na nossa época era circo tradicional. Então era cada professor, fazia suas apresentações e para dar um espetáculo maior, chamar um pouco mais o público, a gente fazia muitos convidados. Então a gente convidava às vezes alguma dupla sertaneja, alguma banda, para ser uma atração a mais para o circo (BRANDÃO, 2019).

Após essa fala, perguntei a Camila sobre a comparação entre a gestão do instrutor Wellington Ferreira e a própria família Bartolo e a gestão deles. Lembrei também que o primeiro espetáculo realizado por eles chamava *Aquarela do Brasil* e apresentava um elo em seu roteiro, com músicas brasileiras e figurinos com as cores da nossa bandeira.

“Mas foi feito, cada professor apresentou o que tinha, eu sou professora de aéreo, eu apresentei aéreo, não teve aquela junção para ser um circo moderno. Eu fui lá, apresentei tecido, desci, acabou” (BRANDÃO, 2019).

Ainda, segundo ela, eles não tinham um fio condutor para uma história, talvez já tivessem um enredo, mas Camila aponta que isto não era um ponto central para as produções. Para as montagens dos espetáculos, ela conta que usava mais a experiência daquilo que aprendeu nos circos onde trabalhou.

E essa experiência não pode ser diminuída, pois foi a forma que Camila encontrou para desenvolver seus processos, constituindo-se, inovando, inventando, criando e recriando. Segundo ela:

Eu usava mais a experiência. Porque, nesses circos que eu passei, quando eu vim a trabalhar em 2006 lá, eu já tinha vivido os circos em que eu passei e lá tinha muito isso. Tinha uma apresentação de cama elástica que ele unia com o clown, palhaço, e era muito boa, muito boa mesmo, tinha um número da contorcionista que ela usava bambolê, então ela tinha essa junção. Então, o meu número de tecido, eu punha um pouco do contorcionismo, aí, no meu número de lira, eu punha uma parte de dança, de bailado antes do número de lira. E eu tentava usar isso, mas eu comigo mesma (BRANDÃO, 2019).

Após essa fala, perguntei novamente se esse formato não seria o “circo contemporâneo”, que, para Camila, se caracteriza pela união de duas ou mais modalidades, assim como a participação de vários profissionais na criação de um número ou espetáculo, e a resposta que obtive foi que não era no mesmo contexto, pois, para ela, para ser o “circo contemporâneo”, teria que ter a junção de dois ou três professores para a criação de um número, e que este poderia se ligar a outro número e formar o espetáculo como um todo.

Portanto ela considera que a equipe de 2006, mesmo formada por artistas de teatro, *“de fora da lona”*, trabalhou no formato do que ela chama de “circo tradicional”, tal qual os pioneiros, e completa que:

Comecei no projeto, virei professora, a minha próxima geração também vai virar professora, e já tenho sorte de ter uma neta que está fazendo tecido acrobático, está treinando lira e é boa. Quer dizer, está indo para a terceira geração de uma pessoa que não nasceu em circo. Porque hoje a gente estuda, vendo na história do circo, o circo você só aprendia arte circense com seu pai, com seu avô, você tinha que ser de geração circense, quebramos esse tabu, e hoje uma pessoa que não é de circo tem arte circense para ser aprendida (BRANDÃO, 2019).

Camila foi a entrevistada que mais citou nomenclaturas como circo moderno e circo tradicional, de certa forma apartando-os, e, mesmo que fosse de se esperar o aparecimento dessas dicotomias, existem conflitos de contextualização dos termos em sua fala. Quando diz “circo tradicional”, Camila toma como referência o mesmo modelo de construção dramatúrgica citado por Artur Bartolo, Wellington Ferreira e Rodrigo Macedo no modelo circo de variedades, com um mestre de cerimônias, bailado, números de habilidade humanas e animais, este último não mais permitido em nosso país. E no momento em que cita “circo moderno”, Camila está se referindo a espetáculos que não têm a presença de um mestre de cerimônia que chama as atrações ou ao fato de o corpo de dança estar inserido na cena dramática enquanto o trapezista voa pela lona, caracterizando o que ela chamou de “junção”.

Sabemos que, no processo de constituição circense, se convencionou dizer que o circo no formato como o conhecemos, com a associação de um coletivo de artistas, chamado por muitos pesquisadores de circo moderno, teve seu início no final do século XVIII e início do século XIX, pela organização de um suboficial da cavalaria inglesa chamado Philip Astley (1742 - 1814).

Astley introduziu, em sua escola equestre, uma arena de 13 metros de circunferência que serviria para a apresentação de homens em pé sobre o dorso de cavalos, executando volteios e saltos sobre esses animais. A respeito dessa escola, o pesquisador Dr. Mario Fernando Bolognesi (2009, p. 01) afirma que “[...] de escola, a partir de 1770, o lugar transformou-se em casa de espetáculos”.

Ainda de acordo com Bolognesi:

Logo em seguida, outras atrações foram incorporadas ao espetáculo, tais como os artistas saltimbancos que se apresentavam nas ruas e feiras de Londres e Paris. Eram acrobatas, malabaristas, pirofagistas, dançarinos de corda etc. Mas o espetáculo ali apresentado não se restringiu à exibição de variedades. Esquetes, mimodramas e hipodramas passaram a ser apresentados no Anfiteatro (BOLOGNESI, 2009, p. 02).

Segundo Pimenta (2010), a associação dos artistas para o formato circo moderno se fez presente, no Brasil, após 1830, quando empreendedores cruzaram o oceano em busca de novos mercados.

Em sua tese, Erminia Silva fala sobre o conceito de teatralidade circense, que segundo ela, engloba diversas expressões artísticas e em todos os períodos históricos (SILVA, 1996).

Um número de equilíbrio “solto”, sem “junção” com outro, que, a grosso modo, poderia ser classificado no “formato tradicional”, pode revelar uma teatralidade, presente na exibição desse artista, e essa teatralidade pode ser fundamental para a criação de uma dramaturgia própria, com começo, meio e fim, visto que percebemos uma clara progressão no nível de dificuldades, assim como um fio condutor que leva o artista a superar-se a cada momento. Portanto será que realmente é necessário classificá-los em tradicional ou contemporâneo, ou ter que definir um único conceito para uma linguagem artística tão diversificada, complexa, múltipla e transversalizada por todas as produções artísticas que seus fazedores circenses produziram e ainda produzem em diversos encontros?

Reconheço que, desde os anos iniciais, quando as dramaturgias dos espetáculos do Circo do Povo tinham como base as apresentações populares de moradores locais, a constituição dos espetáculos já se apresentava contemporânea tal qual é hoje. Em 1983, o professor Antonio Carlos realizava testes e ensaios com os artistas do bairro preocupando-se com a exposição do artista e a qualidade dos espetáculos. Ou seja, existia toda uma produção, um planejamento e pesquisa,

como as inúmeras realizadas por Beethoven, que viajava e assistia às produções dos circos do Rio de Janeiro, de São Paulo e Curitiba, assim como as vivências e os treinamentos com a família Tangará, o que sempre possibilitava a ele trazer novidades para o Circo do Povo.

Fui lá, vi, participei! Eu fiquei 15 dias lá, eu vivenciei, como que faz um programa, como que faz não sei o quê. [...] Eu tinha tempo para fazer isso, e queria fazer uma coisa boa. Eu guardei para você tudo. Eu tenho 22 anos de contribuinte da Associação Brasileira de Empresários de Circo, que é o tal diploma que eles me deram, eu colaborei com eles pra caramba, fiz curso, curso para circense (TEIXEIRA, 2018).

Essa fala de Beethoven revela a intensa procura por novidades e a pesquisa realizada ainda em 1983, mostrando que ela não foi inventada ou iniciada nas gestões mais novas. O primeiro artigo acadêmico que fazia referência às ações do Circo do Povo e as elucidava foi publicado em 1988, pelo professor Dr. Raimundo Angel Dinello.

Com a chegada da família Bartolo, os espetáculos aconteciam de acordo com as experiências vividas por seus instrutores e também por pesquisas, sendo elas audiovisuais de suas próprias produções e dos grandes circos itinerantes, servindo como base para a criação de outras dramaturgias.

Por mais que alguns instrutores, ainda em suas falas, estivessem preocupados com a legitimação ou o enquadramento de seu conhecimento circense em “tradicional”, “novo”, “moderno” e /ou “contemporâneo”, não se pode negar a multiplicidade artística e a teatralidade presente em todas as fases do Circo do Povo, seja com artistas convidados para exercer cargos de coreógrafos dos grupos de danças, palhaços, mágicos, trapezistas, bandas e duplas sertanejas que animaram as apresentações do circo desde sua criação, entre tantas outras já mencionadas nos capítulos anteriores.

Considerando o período que se constituiu e as influências da época, considero que alguns instrutores pensaram as artes circenses como fim, objetivando o perfeito desenvolvimento de habilidades; já outros as pensaram como meio para o desenvolvimento de capacidades físicas e emocionais.

5 – O ESPETÁCULO NÃO PODE PARAR

E não vai parar! Felizmente, no dia 14 de novembro de 2018, quiçá por influência das pesquisas acadêmicas sobre esse circo, o atual prefeito de Uberaba, Paulo Piau Nogueira, e o presidente da Fundação Cultural, Antonio Carlos Marques, através do decreto nº 2757, registram o Circo do Povo como patrimônio cultural imaterial do município de Uberaba, publicado no diário oficial do município, o jornal *Porta Voz* nº 1655 (UBERABA, 2018).

Entretanto é preciso refletir sobre o que de fato significa essa conquista para a administração pública atual ou para a Fundação Cultural, pois existem equívocos e informações desencontradas sobre um dos principais projetos da autarquia.

O site da Prefeitura de Uberaba, em uma publicação do dia 01 de março de 2018, expôs a informação de que a inauguração do Circo do Povo ocorreu no dia 04 de abril de 1983 (CARVALHO, 2018), e não em maio, como vimos nos recortes dos jornais da cidade daquela época.

Já o dossiê criado pela Fundação Cultural e apresentado ao Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico de Uberaba (CONPHAU), ainda não publicado, também se debruça sobre a polêmica de aprovação do circo e afirma que Patricia Zaidan era vereadora da oposição na época (VILELA, 2018, p. 34), mas na verdade, ela foi eleita pelo mesmo partido do prefeito, o PMDB (ELEITOS, 1983).

Na página 36, imagem 22, esse dossiê aponta a seguinte fotografia da suposta fachada do Circo do Povo em 1983:

Imagem 25: Recorte do Dossiê sobre o Circo do Povo

Imagem: 22. Fachada do Circo do Povo no ano de sua inauguração, 1983.



Acervo: Superintendência de Arquivo Público de Uberaba. 1983.

Fonte: (VILELA, 2018)

No entanto a foto da inauguração do Circo do Povo é a imagem 4 desta pesquisa, de acordo com o Acervo do Arquivo Público Mineiro. Tal imagem pode ser comparada com a imagem 26, da Superintendência do Arquivo Público de Uberaba, assim como outras fotos do arquivo pessoal de Beethoven, criador do projeto, como as que se seguem:

Imagem 26: Primeira lona do Circo do Povo



Fonte: Acervo Superintendência do Arquivo Público de Uberaba

Imagem 27: Público na lona amarela. Primeira lona



Fonte: Acervo pessoal de Beethoven Luis de Resende Teixeira

Imagem 28: Túnel de entrada do Circo do Povo



Fonte: Acervo pessoal de Beethoven Luis de Resende Teixeira

Imagem 29: Montagem da primeira lona do Circo do Povo



Fonte: Acervo pessoal de Beethoven Luis de Resende Teixeira

Observamos que existe uma diferença crucial no tamanho e na estrutura da lona. A primeira lona não possuía cúpula⁴¹, tinha quatros mastros ligados por cabos de aço e tamanho menor do que a indicada no dossiê.

A lona que o dossiê aponta, de forma errônea, como primeira lona é de cor azul, muito diferente da lona pequena amarela da inauguração. No canto inferior direito da fotografia a seguir conseguimos ver a data, “Abr/9”, indicando que ela foi tirada na década de 1990.

Imagem 30: Circo do Povo 1991- Lona Azul



Fonte: Acervo pessoal de Beethoven Luis de Resende Teixeira

Podemos perceber também nessa fotografia que os mastros estão ligados por uma estrutura de treliça, e não por cabos, como na primeira lona.

Tais informações apresentaram-se difusas e foram um dificultador para a conclusão desta pesquisa. Já as questões sobre aspectos da dramaturgia e processos pedagógicos não eram abordadas, pouco se encontra sobre o fazer circense dos profissionais que trabalharam nesse circo. Alguns deles nunca foram citados ou reconhecidos pelos serviços prestados.

Além de valorizar o patrimônio imaterial cultural que é o Circo do Povo, por mais que isso seja louvável, creio que seja necessário um maior empenho da

⁴¹ Parte exterior do teto da estrutura.

autarquia, Fundação Cultural de Uberaba, no que se refere à valorização e ao reconhecimento dos profissionais que “construíram” essa história.

Dialogando sobre as estratégias metodológicas dos instrutores, pude perceber que elas convergiam para uma pluralidade de manifestações artísticas, intrínseca ao circo, independentemente de como o instrutor nomeava ou caracterizava seu modelo de transmissão do conhecimento.

Por meio da trajetória desses artistas, pude compreender que a oralidade, o empirismo e a pesquisa fizeram parte dos processos de formação de todos os instrutores, sem que se possa ser possível separá-los ou fatiá-los. Marinho Soares, Wellington Ferreira e a família Bartolo aprenderam suas técnicas circenses através da constante observação, da transmissão oral, do empirismo, do ensaio e do estudo, seja das comédias de picadeiro, das reprises ou simplesmente do raciocínio de como deixar um número de malabares mais atrativo, com uma progressão de dificuldade, tornando-o mais estético. Tudo necessitava de estudo e pesquisa.

Separada por uma linha temporal, a segunda equipe, aquela composta por artistas mais jovens, teve sua iniciação nas artes do circo por meio de um autodidatismo e uma persistência nos processos que se inseriam. É certo que teve pouco contato com os mestres e mestras do circo itinerante de lona, entretanto essa equipe aproveitou as oportunidades de vivência em oficinas culturais e cursos de curta duração, em que recebiam o conhecimento de forma oral, tal como os pioneiros. Esses artistas mais jovens também realizavam de forma cuidadosa observações de processos que poderiam facilitar e encurtar o aprendizado até então solitário. No decorrer do processo, os estudos começaram a aparecer por meio de pesquisas na internet, de algumas literaturas especializadas nas artes circenses e pela troca de experiência com amigos que estudavam Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais. É importante mencionar que, desde a sua constituição até o formato que conhecemos hoje, o circo continua se reinventando, com espetáculos compostos por múltiplas linguagens que se entrelaçam, que dialogam entre si para a criação de uma narrativa que vai sendo contada no decorrer do espetáculo, entrelaçando-se à dramaturgia da cena.

A preocupação com a estética e a poética do espetáculo sempre fez parte das produções circenses, além da necessidade de o circo se fazer contemporâneo ao momento vivido, e não somente a partir do século XXI.

Na quinta reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, a pesquisadora Dra. Erminia Silva (2009) levantava questões sobre os diversos significados que envolveram a produção da dramaturgia de um espetáculo de circo-teatro no quesito estética e na produção da linguagem circense de todos os períodos históricos, assim como as memórias que os artistas de circo portam e como elas influenciaram sua formação. Sobre essa formação, a autora afirma que:

A formação do artista circense em cada período histórico e dentro do complexo significado do conceito de teatralidade circense englobou as mais variadas formas de expressões artísticas constituintes do espetáculo circense (SILVA, 2009, p. 3).

Pimenta (2010) fala da simbiose em que os antigos artistas de circo foram inseridos, a exemplo da música, e como isso ampliou as possibilidades técnicas e artísticas nas suas produções. A autora afirma que, seguidamente a essa simbiose, foi possível verificar uma transformação dramatúrgica e estrutural nos espetáculos teatrais circenses.

Tal afirmação vem corroborar as ideias de Matheus e Bortoleto (2015, p. 11), citando Silva (2007) e Silva e Abreu (2009), quando dizem que:

O circo é uma grande mescla de linguagens, desde seu surgimento, desde que passou a ser chamado de circo, no final do século XVIII, na Europa. Desde então, passou por diversos formatos e características, sempre se provando diverso e múltiplo.

Atualmente, 2019, temos produções de grandes companhias circenses que trabalham com cenógrafos que organizam o espaço cênico onde as ações dramáticas serão executadas; figurinistas que trabalham a linguagem visual do espetáculo e o perfil das personagens; maquiadores que auxiliam na transformação estética dos circenses; iluminadores que ambientam a cena a fim de ampliar as emoções que serão transmitidas pelos artistas; sonoplasta que, com efeitos sonoros, despertam sensações na plateia; coreógrafos para as movimentações de cena e preparação do bailado; entre tantos outros profissionais, que atuam desde a entrada no circo até os bastidores.

Entretanto todo esse conjunto de saberes e práticas não difere do modo que se constituíram historicamente as artes do circo em todos os períodos e lugares por onde passaram as antigas companhias circenses que também contavam com ensaiadores, coreógrafos, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, músicos, arquitetos

etc., os quais incorporavam ao espetáculo circense todos os inventos tecnológicos e materiais, desde a luz elétrica até o rádio e a televisão. Esses artistas também eram atores, músicos (cantando, dançando e tocando), acrobatas, que incorporavam em seu repertório tecnologias de saberes e fazeres de cada cidade, rua, praça dos países pelos quais passavam.

Portanto, a preocupação com a estética e a poética nos espetáculos circenses, sejam eles realizados sob a lona, no picadeiro, no palco, em teatros, pavilhões, em feiras ou ruas, sempre se apresentou contemporânea e não foi “inventada” com a abertura das escolas de circo no final da década de 1970, quando a transmissão do saber circense deixou de ser uma exclusividade de quem nascia em uma família de circo.

Essa abertura possibilitou que atores, bailarinos, ginastas e qualquer profissional das artes poderiam aprender as artes do circo, sem necessariamente seguir itinerância com ele.

No Brasil, a APAC – Academia Piolin de Artes Circenses (SP), criada em 1978, foi a primeira escola circense fora da lona, seguida pelas escolas Nacional de Circo (RJ), Picadeiro (SP) e Picolino (BA).

De forma rizomática, as escolas de circo foram se espalhando pelo país e influenciando a produção cênica circense, que, mais uma vez, passava por transformações.

Segundo Silva e Nunes (2015), na produção artística dos circenses,

[...] os diálogos, contágios, antropofagias pelo que passaram fazem referência a um tempo de longa duração, característica importante em todo processo histórico de formação circense de séculos atrás até hoje. Alguns chamam de dialogar com a tradição, mas entendemos esse conceito como saberes e práticas permanentemente transformados, mestiçados e miscigenados de uma multidão de outros saberes, dialogando com cada período, sociedade, cultura, cidade, praça, rua... São, portanto, produções contemporâneas de três séculos atrás e de ontem (p. 01).

Podemos então reconhecer que, desde a criação do projeto - com o início dos ensaios das reprises circenses ministradas por Marinho Soares - e da escola de circo com a família Bartolo e Wellington Ferreira, a administração dos artistas de teatro, a instrução por parte de ex-alunos e a estruturação das aulas de circo no Circo do Povo também aconteceram com bases na memória, na observação, na

troca, na transmissão oral, nas pesquisas, sejam elas acadêmicas ou autodidáticas, ora com um olhar mais voltado para a execução perfeita das técnicas circenses e o pleno desenvolvimento do artista, ora com um olhar mais voltado para o indivíduo e suas emoções. Não que um anulasse o outro, muito pelo contrário. Entretanto estou certo de que existem mudanças nos processos formativos, assim como no objetivo final a ser alcançado, e que isso é característica marcante de uma ou outra gestão.

Refletir sobre a diversidade de processos formativos e metodológicos presente na trajetória e nas produções do Circo do Povo enaltece a cena circense em nossa cidade e em nosso estado e país, principalmente por ser uma produção fora do eixo Rio-São Paulo.

Senhoras e senhores, nosso espetáculo chegou ao fim!

Que a magia do circo continue viva em nossos corações e, como diz o poeta, “Hora de ir embora quando o corpo quer ficar, toda alma de artista quer partir. Arte de deixar algum lugar quando não se tem pra onde ir” (BUARQUE; LOBO, 1983).

6 – REFERÊNCIAS

Jornais

AGENDA. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 06 set. 1994. Entretenimento, p. 04.

ALFREDO Freire recebe o circo do povo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 22 jan. 2000. Cidade, p. A - 03.

BARCELOS, Gisele. FCU promete reativar o circo do povo. **Jornal da manhã**, Uberaba, 23 out. 2009. Cidade. Disponível em: <http://www.jmonline.com.br/novo/?noticias,2,CIDADE,17392>. Acesso em: 20 dez. 2018.

BARCELOS, Gisele. Fundação reinaugura circo do povo no dia 20. **Jornal da manhã**, Uberaba, 06 jul. 2013. Política, p. 03.

BRASIL, Ana Luiza. O assunto é a brinquedoteca. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 18 jul. 1984a. É isso aí, p. 05.

BRASIL, Ana Luiza. Uberaba fez sucesso, através do Circo do Povo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 02 ago. 1984b. É isso aí, p. 05.

CALENDÁRIO de atividades. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 09 nov. 1992, p. 05.

CAMARA Municipal de Uberaba. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 19 abr. 1983, p. 06.

CARIOCA vence o 4º festival da canção ecológica. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 24 jun. 1992, p. 05.

CIRCO pega fogo na câmara. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 17 abr. 1983a, p. 01.

CIRCO do Povo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 maio 1983b, p. 47.

CIRCO é a melhor opção para cultura popular. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 20 abr. 1983c, p. 08.

CIRCO do povo terá seu espaço físico ampliado. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 26 out. 1983d, p. 05.

CIRCO do povo “uma ideia que deu certo”. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 06 maio 1988, p. 06.

CIRCO do povo retoma atividades. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 25 maio 1990, p. 05.

CIRCO do povo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 17 abr. 1991. Observatório, p. 05.

CIRCO do povo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 27 mar. 1992. Observatório, p. 05.

CIRCO do povo será aberto dia 16 no Alfredo Freire. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 07 abr. 1993a, p. 05.

CIRCO do povo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 13 jul. 1993b. Observatório, p. 05.

CIRCO do povo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 27 mar. 1995a. Entretenimento, p. A - 05.

CIRCO do povo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 10 jun. 1995b, p. 03.

CIRCO do povo comemora 14 anos. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 27 maio 1997. Cidade, p. A - 03.

CIRCO do povo será sede do 40º encontro de folias de reis. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 10 jan. 1998. Cidade. p. A-03.

CIRCO do povo abre temporada no Uberaba 1. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 27 jan. 1999. Geral, p. A - 02.

CIRCO escola inicia curso no "Vallim". **Jornal de Uberaba**, Uberaba, 01 jul. 2001. Cidade, p. A - 03.

CIRCO do povo é festejado. **Jornal de Uberaba**, Uberaba, 23 jan. 2002. Caderno B, p. B1.

CIRCO do povo ganha projeto de reestruturação. **Jornal de Uberaba**, Uberaba, 12 mar. 2005, p. A - 06.

CIRCO do povo no recreio dos bandeirantes. **Jornal de Uberaba**, Uberaba, 02 jul. 2008. Caderno 2, p. 02.

CIRCO do povo é reaberto a população no conjunto Alfredo Freire. **Jornal da manhã**, Uberaba, 09 fev. 2011. Cidade, p. 04.

CRIADOR do circo do povo recebe homenagem. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 29 maio 1996, p. 01.

DIA do folclore. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 22 ago. 1992. Observatório, p. 05.

DIA do circo será comemorado no mercadão neste domingo. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 13 mar. 2004. Cidade, p. 04.

E o circo vem aí, **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 22 abr. 1983. Observatório, p. 05.

ELEITOS em 15 de novembro tomam posse hoje. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 01 fev. 1983, p. 01.

EMPOSSADO, Hugo deseja união em torno do seu governo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 02 jan. 1989, p. 01.

ENCONTRO de agentes culturais destaca o folclore. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 04 out. 1993, p. 07.

FUNDAÇÃO Cultural reinaugura oficialmente o Circo do Povo nesta quinta-feira. Uberaba: **Jornal da Manhã**, 1 mar. 2018. Disponível em: <https://jmonline.com.br/novo/?noticias,2,CIDADE,154761>. Acesso em: 3 nov. 2019.

GOVERNADOR inaugura <<Circo do Povo>>. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 04 maio 1983, p. 08.

HOJE tem circo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 09 jul. 1983a, p. 02.

HOJE – lançamento do livro “Prá Educação da Infância”. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 09 ago. 1985, p. 01.

HOJE tem circo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 16 jul. 1983b, p. 02.

JORNAL CULTURAL: Informativo da Fundação Cultural de Uberaba, Uberaba, Ano I, n.0, jan/fev. 1988.

LAVOURA E COMÉRCIO, Uberaba, 14 abr. 1983a. Escutando e divulgando, p. 08.

_____. Uberaba, 05 maio 1983b. Escutando e divulgando, p. 08.

_____. Uberaba, 05 maio 1983c. p. 08.

_____. Uberaba, 29 jun. 1983d. Escutando e divulgando, p. 08.

_____. Uberaba, 14 ago. 1984a. Escutando e Divulgando, p. 08.

_____. Uberaba, 22 out. 1984b. Escutando e Divulgando, p. 08.

NESTE domingo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 13 jan. 1994. Observatório, p. 08.

NEVES, Sandro. Prefeitura desativa o circo do povo. **Jornal de Uberaba**, Uberaba, 02 fev. 2013. Caderno 1, p. 05.

NOVO salário mínimo deverá ser de Cr\$ 34.762,80. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 06 abr. 1983, p. 01.

NOVO Circo do Povo. **Jornal de Uberaba**. Uberaba, 29 ago. 2006, p. 01.

O povo vai ao circo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 11 maio 1983a, p. 05.

O que o uberabense viu no Circo do Povo em junho. **Jornal da manhã**. Uberaba, 15 jul. 1983b, p. 02.

ONDE está o circo do povo?. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 13 jul. 1995, p. 01.

PEREIRA, Alexandre. Ti-ti-ti. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 11 ago. 2017. Cá entre nós. Disponível em: <https://www.jmonline.com.br/novo/?paginas/colunas,92,144169>. Acesso em: 23 dez. 2018.

PEREIRA, Alexandre. Concluído. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 07 jan. 2018. Cá entre nós. Disponível em: <https://www.jmonline.com.br/novo/?paginas/colunas,92,151926>. Acesso em: 23 dez. 2018.

PRATA, Lídia. Novo circo. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 03 ago. 2017. Alternativa. Disponível em: <https://www.jmonline.com.br/novo/?paginas/colunas,19,143714>. Acesso em: 23 dez. 2018.

PROJETO Circo do Povo: o grande destaque no encontro de prefeitos. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 20 ago. 1984, p. 01.

RAMOS, Wellington Cardoso. Exigência. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 11 maio 2017. Falando sério. Disponível em: <https://www.jmonline.com.br/novo/?paginas/colunas,20,139497>. Acesso em: 23 dez. 2018.

RESULTADOS oficiais, só para prefeitos. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 22 nov. 1982, p. 01.

SÁBADO. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 17 ago. 1995. Observatório, p. A - 05.

SABINO, Waldemar. Prefeito de Uberaba usa um circo móvel para suas audiências nos bairros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 out. 1983, p. 08.

SANTOS, Joaquim Prata Dos. Pão e Circo e algo mais? **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 11 abr. 1983, p. 03.

UBERABA cumpriu seu dever comparecendo maciçamente as urnas. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 16 nov. 1982, p. 01.

UBERABA ganha Casa da Cultura na terça-feira. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 25 nov. 1991, p. 08.

UBERABA. Decreto Nº 2757, DE 14 de novembro DE 2018. Dispõe sobre o registro das manifestações culturais do Circo do Povo de Uberaba como forma de expressão, e dá outras providências. **Porta Voz – Órgão oficial do município**, Uberaba, 14 nov. 2018. Disponível em: <http://www.uberaba.mg.gov.br:8080/portal/acervo/portavoz/arquivos/2018/1655%20-%202014-11-2018.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2019.

VENDRAMINI, Renata. Uberaba teve no passado um espaço cultural chamado 'Circo do Povo'. **Jornal de Uberaba**, Uberaba, 28 mar. 2010, p. 05.

VOADOR inspira em Minas criação do Circo do Povo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 maio 1983, p. 25.

WAGNER, “Fusão Preto”: liderança e popularidade em ascensão. **Estado de Minas**, Minas Gerais, 15 maio 1983, p. 16.

ZAIDAN, Patrícia. O circo chegou? **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 11 abr. 1983a. No Ato, p. 08.

ZAIDAN, Patrícia. Artisticamente, o circo vai indo bem. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 25 maio 1983b. No Ato, p. 05.

ZAIDAN, Patrícia. Dia das mães no circo. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 10 maio 1983c. No Ato, p. 05.

ZAIDAN, Patrícia. Aulas de xadrez. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 20 maio 1983d. No Ato, p. 05.

ZAIDAN, Patrícia. Dia do pescador. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 29 jun. 1983e. No Ato, p. 05.

ZAIDAN, Patrícia. Circo - cinema. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 06 ago. 1983f. No Ato, p. 05.

Entrevistas

BARBOSA, Wellington Ferreira. Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued. Uberaba, 04 fev. 2019.

BARTOLO, Artur José. Depoimento concedido a Anderson Gallan Ued. Hortolândia, 10 mar. 2019.

BRANDÃO, Camila de Oliveira. Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued. Uberaba, 06 fev. 2019.

CHAGAS, Rodrigo Lemos. Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued. Uberaba, 25 jan. 2019.

MACEDO, Rodrigo. Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued. Uberaba, 31 ago. 2018.

MARINHO, Jader José dos Santos. Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued. Uberaba, 22 fev. 2019.

MARQUES, Antonio Carlos. Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued. Uberaba, 02 ago. 2018.

NASCIMENTO, Mario Soares do. Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued. Uberaba, 23 ago. 2018.

SANTOS, Mayron Engel Rosa. Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued. Uberaba, 25 ago. 2018.

TEIXEIRA, Beethoven Luis de Resende. Entrevista concedida a Anderson Gallan Ued. Uberaba, 18 ago. 2018.

Livros

BILHARINHO, Guido. **Uberaba: dois séculos de história (de janeiro de 1930 a dezembro 2007)**. Uberaba: Arquivo público de uberaba. V.2. 2009.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Introdução a pedagogia das atividades circenses**. Vol. I. Jundiaí. Editora: Fronteira, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FRIEDMANN, Adriana. A evolução do brincar. In: FRIEDMANN, Adriana et al. O direito de brincar. São Paulo: Scritta, ABRINQ, 1992. p. 23-31

INVERNÓ, J. **Circo y educación física: otra forma de aprender**. Barcelona: INDE Publicaciones, 2003.

RODRIGUES, Marly. **A Década de 80 – Brasil: quando a multidão voltou às praças**. São Paulo: Editora Ática. 1992.

SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena** / Erminia Silva, Luís Alberto de Abreu. – Rio de Janeiro: Funarte, 2009. 262 p.

SILVA, Erminia. **Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

TAMAOKI, Verônica. **Centro de memória do circo**. São Paulo, SP: SMC, 2017. 206 p.

TORRES, Antônio. **O circo no Brasil**; colaboração Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho. – Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998. 336 p.

Dissertações e teses

ANDRADE, José Carlos dos Santos. **O espaço cênico circense**. 2006. 206 p. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2006.

BATISTA, Cássia Magaly. **A Reinvenção da Marmelada**: diferentes gerações no Circo do Povo em Uberaba MG. Orientador: Daniele Pimenta. 2019. 108 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas., Uberlândia, 2019.

CASSOLI, T. **Do perigo das ruas ao risco do picadeiro: circo social e práticas educacionais não governamentais**. 2006. Dissertação (Mestrado em Psicologia) –

Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

LEITE, Amanda Dias - **Aspectos do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira: especificidades da produção carioca nas décadas 1980 e 1990**. Dissertação Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações**. 2009. 191 f. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009.

SILVA, Erminia. **O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

_____. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamin de Oliveira e o circo teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. Tese de doutorado. Campinas, universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, 2003.

STROHER, Laisa Eleonora Maróstica. **A metrópole e o planejamento urbano: revisitando o mito da Curitiba-modelo**. Laisa Eleonora Marostica Stroher. – São Paulo, 2014. 156 p.

Artigos em periódicos

ABRAHÃO A. L.; MERHY, E. E.; GOMES, M P C; TALLEMBERG, C.; CHAGAS, M. S.; ROCHA, M.; SANTOS, N. L. P.; SILVA E.; VIANNA, L.. **O pesquisador *in-mundo* e o processo de produção de outras formas de investigação em saúde**. Lugar Comum (UFRJ), v. 39, p. 133-144, 2013.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Philip Astley e o Circo Moderno: romantismo, guerras e nacionalismo**. *O Percevejo Online* – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAZ/UNIRIO. v. 1, nº 01. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496/422>. Acesso em: 22 Dez. 2018.

DINELLO Raimundo. **La ludoteca y el circo del pueblo: Reafirmación cultural a través de lo lúdico**. in Juego y desarrollo infantil; un canto a la libertad – Bogotá. Editorial Gente Nueva, 1988. 122 p.

GALLO, Fabio Dal. **A renovação do circo e o circo social**. Repertório: Teatro & Dança, Bahia, Ano 13, n. 15, p. 25-29, 2010.

HETTENHAUSEN, Fernando; LESSA, Washington D.; **O CIRCO VOADOR E O DESIGN GRÁFICO: DA CULTURA ALTERNATIVA NOS ANOS 80**, p. 298-308. In: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [= Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]**. São Paulo: Blucher, 2016.

MAGALHÃES, Eloi Vieira. **Equipamentos culturais de Curitiba: Entre políticas e paredes, uma estratégia**. 2010. 57f. Universidade Tuiuti. Paraná. 2010.

MATHEUS, Rodrigo; BORTOLETO, M. A. C. **O processo de elaboração do espetáculo Simbad, que conheceu o mundo** – programa artista residente circo – Unicamp. *Ilinx- Revista do Lume*. n. 8. 2015.

PIMENTA, Daniele. **A conformação do circo-teatro brasileiro: permeabilidade e apropriação**. *Repertório: Teatro & Dança*, Ano 13, n. 15, 2010.

_____. **Considerações sobre como tratar de circo com os novos pesquisadores**. In: Anais do VIII congresso da ABRACE. v.15, n.1, Belo Horizonte, 2014.

PISKORZ, Regina C. G. **Histórico das brinquedotecas**. In: PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. Superintendência de Educação. Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor PDE: Produção Didático-pedagógica, 2013. Curitiba: SEED/PR., 2016. V.2. (Cadernos PDE). Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospede/pdebusca/producoes_pde/2013/2013_uepg_ped_pdp_jacqueline_goncalves_cordeiro_bordignon.pdf. Acesso em: 23 dez. 2018.

RODEGHERI, Gladis S. M. **Ludoteca hospitalar: resgate do impulso lúdico**. Boletim da Saúde / Secretaria da Saúde do Rio Grande do Sul; Escola de Saúde Pública. v. 18, n. 2, 2004.

SILVA, Maxsuelly da; KRONBAUER, Gláucia Andreza. **A produção de conhecimento sobre o Circo em Programas de Pós-Graduação em Educação Física**. *Revista Científica JOPEF*, v. 13, n. 2, p. 2-11, 2012.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro é teatro no circo**. In: *V reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas*, 05. 2009, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 06 p.

_____. **O novo está em outro lugar**. *Palco Giratório*, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2011, pp.12-21.

_____; NUNES, Marcia – *Dux 10 anos – Revista*. Rio de Janeiro: Editor Circo Dux (produção e realização), 2015. Disponível on line <https://www.circonteudo.com/livraria/dux-10-anos-pdf/>

OLIVEIRA, J. S. de.; CAVEDON, N. R. **Micropolíticas das práticas cotidianas: etnografando uma organização circense**. *RAE-Revista de Administração de Empresas*, v. 53, n. 2, março-abril, p.156-168, 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-75902013000200004>

STROHER, Laisa Eleonora Maróstica. **Reestruturação da Metrópole Periférica e o impasse da Reforma Urbana em Curitiba**. *EURE* (Santiago), Santiago, v. 43, n. 128, p. 273-294, Jan 2017.

VILELA, Luciana Maluf. **Dossiê de Registro – Formas de Expressões: Circo do Povo de Uberaba**. 2018. Não publicado.

Websites

CARVALHO, Luiza. **Fundação Cultural reinaugura oficialmente o Circo do Povo nesta quinta-feira**. Prefeitura Municipal de Uberaba, 1 mar. 2018. Disponível em: <http://www.uberaba.mg.gov.br/portal/conteudo,43204>. Acesso em: 23 dez. 2019.

CIA. Acômica. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo348017/cia-acomica>. Acesso em: 07 de Dez. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CIRCO DE TODO MUNDO. **Como Atuamos**. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://www.circodetodomundo.org.br/index.php/o-circo/como-atuamos>. Acesso em: 7 dez. 2019.

CIRCO NO BECO. **Circo no Beco**. [S. l.], 2017. Disponível em: <http://www.circonobeco.com.br/>. Acesso em: 18 dez. 2019.

GIULLARI del Diavolo. **Giullari del Diavolo**. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.giullarideldiavolo.com/>. Acesso em: 12 jan. 2020.

GRUPO GALPÃO. **O Grupo: APRESENTAÇÃO**. Belo Horizonte, MG, c2014. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/o-grupo/apresentacao/>. Acesso em: 17 dez. 2019.

GRUPO KABANA. **O GRUPO**. [S. l.], c2017. Sabará, MG. Disponível em: <https://www.gtkabana.com.br/ogrupos>. Acesso em: 17 dez. 2019.

GUIA DAS ARTES (São Lourenço) (org.). **Espaço Parlapatões**. [S. l.]: Guia das artes, 2015. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/sao-paulo/sao-paulo/espaco-parlapatoes>. Acesso em: 18 dez. 2019.

INSTITUTO BRINQUEDO VIVO. **O que é e objetivo**. [S. l.], c2016. Disponível em: <http://brinquedovivo.com.br/o-que-e.html>. Acesso em: 23 dez. c2019.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA (São Paulo) (org.). **Encontro de Lonas: Circo Geral apresenta novidades da arte circense**. [S. l.]: Secretaria Municipal de Cultura, 7 dez. 2007. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=133263>. Acesso em: 18 dez. 2019.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA (São paulo). Centro de memória do circo. **O centro de memória do circo**. São Paulo, 13 nov. 2009. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/institucional/index.php?p=7138. Acesso em: 18 dez. 2019.

Música

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **Na carreira**. In: O grande circo místico. Rio de Janeiro: Som Livre. 1983. 1 disco sonoro. Faixa 13 (4min06s).

GESSINGER, Humberto.; LICKS, Augusto. **O exército de um homem só**. In: O papa é pop. Rio de Janeiro: BMG. 1990. 1 disco sonoro. Faixa 01 (4min51s).

Filme

O vendedor de Linguça. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Produção: Amácio Mazzaropi. Intérprete: Amácio Mazzaropi. Roteiro: Milton Amaral. Fotografia de Rodolfo Icsey. [S. l.]: PAM Filmes, 1962. Video cassete.

7 – ANEXOS : Termos de consentimento assinados pelos entrevistados

Todos os entrevistados assinaram um termo de consentimento composto por três folhas, sendo as duas primeiras, comum a todos, explicando a pesquisa e a última a assinatura individual do termo.

TERMO DE CONSENTIMENTO PARA USO DE IMAGEM E SOM DE VOZ

Pesquisador: Anderson Gallan Ued – RG 35121155 – CPF 05828997610
Mestrando em Artes Cênicas – Universidade Federal de Uberlândia

Objeto de pesquisa: CIRCO DO POVO – Uberaba M.G.
Fundação Cultural de Uberaba.

A) INFORMAÇÕES AO PARTICIPANTE

1. Apresentação da pesquisa.

O Circo do Povo tem 35 anos de existência e ainda não possui nenhum registro catalogado de seus documentos históricos, tampouco uma pesquisa focalizada no seu fazer e nas suas memórias. Indagações sobre como o conhecimento desse circo se organizou, sobre a historicidade, sobre memórias, sobre oralidade, sobre o saber incorporado dos palhaços, Pernilongo e Regaço, sobre o intuitivo, sobre as sensações que o objeto de pesquisa desperta em mim e como elas atravessam essa pesquisa vão contribuir para a discussão de questões metodológicas e epistemológica acerca da pesquisa.

Por ora, vou considerar o conhecimento circense sob a ótica da dramaturgia da cena, almejando compreender como se deu o processo de construção dramatúrgica em dois espetáculos do Circo do Povo: o primeiro realizado de acordo com as influências dramatúrgicas de uma família “tradicional” de circo, sob o predomínio de uma memória auditiva e visual, e o segundo, perante as intervenções dramatúrgicas de instrutores e diretores oriundos das Artes Cênicas, sob influências de fundamentações teóricas e/ou empirismo.

Com o propósito de entender como a heurística se fez presente nas criações do Circo do Povo e influenciou suas produções, será necessária a elaboração de um roteiro de abordagem para a realização de entrevistas com os artistas, educadores, ex-alunos e antigos funcionários que vivenciaram o dia a dia do Circo do Povo, colhendo suas memórias e observações.

Entender esses pontos é a premissa da pesquisa que estou desenvolvendo no PPGAC (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) da Universidade Federal de Uberlândia. Assim sendo, embarco em uma viagem no campo das minhas emoções, tentando escrever de forma acadêmica aquilo que meu coração sempre sentiu de forma empírica.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

2. Objetivos da pesquisa.

- Compreender como se deu o processo de construção dramatúrgica em dois espetáculos do Circo do Povo;
- Entender como a heurística se fez presente nas criações do Circo do Povo e influenciou suas produções;
- Colher as memórias e observação sobre o dia a dia do Circo do Povo, assim como sua história;
- Findando a pesquisa acadêmica o pesquisador pretende lançar um documentário e um livro a cerca do Circo do Povo.

3. Participação na pesquisa.

Sua participação na pesquisa se dará em forma de entrevistas sobre o Circo do Povo. Essas entrevistas serão filmadas e posteriormente transcrita em forma de texto e documentário em vídeo. Com essas entrevistas quero entender a história do Circo do Povo, sua criação em 1983 e a forma como era construído seus espetáculos.

4. Critérios de inclusão e exclusão.

Seu nome foi incluído nesta pesquisa pois vossa senhoria foi um dos instrutores do projeto e, portanto, memória viva sobre os acontecimentos deste Circo. Serão excluídos desta pesquisa pessoas que não foram importantes para a história do Circo do Povo.

5. Direito de sair da pesquisa e a esclarecimentos durante o processo.

O entrevistado tem o direito e a liberdade de não querer continuar com a entrevista a qualquer momento, assim como se negar a responder qualquer pergunta que julgue inadequada.

6. Ressarcimento ou indenização.

Esta entrevista está sendo dada de forma livre e espontânea. O pesquisador não pagará por ela ou dará indenizações para o entrevistado e ou família do mesmo.

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, documentários, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: ANTONIO CARLOS MARQUES

RG: M.3.094.022-53PMC

Data de Nascimento: 26/12/1953 Telefone: 9.36800574

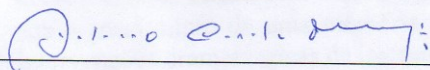
Endereço: RUA SANTO ANTONIO N° 101- RPT 702

Cidade: UBERABA Estado: MINAS GERAIS

Data:

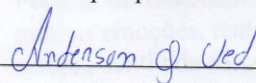
2 / 08 / 2018

Assinatura:



Eu Anderson Gallan Ued, portador do RG: 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:



OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, documentários, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: BEETHOVEN LUIS DO RESSENDE TEIXEIRA

RG: MG-228045

Data de Nascimento: 31 / 08 / 50 Telefone: 12-34-999720528

Endereço: DURVALINA QUINTANA CRUZ 40

Cidade: UBERABA Estado: MINAS GERAIS

Data:

18 / 08 / 2018

Assinatura:

BLT

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, documentários, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: MANO SOARES DO NASCIMENTO
 RG: 93061508-06
 Data de Nascimento: 03 / 09 / 1950 Telefone: 91483557
 Endereço: AV. JOSE VALIM DE MELO 2424
 Cidade: UBERABA Estado: MG

Data:

23 / 08 / 2018

Assinatura:

Mano Soares do Nascimento

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, documentários, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: Mayron Engel Ross Santos
 RG: 12 704 916
 Data de Nascimento: 22 / 12 / 1984 Telefone: 9-8859-2678
 Endereço: R. Francisco Meirelles, 346, Ap. 301
 Cidade: Uberaba Estado: MG

Data: 25 / 08 / 2018

Assinatura:

Mayron Engel R. Santos

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em livros, aulas, congressos, eventos científicos, documentários, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: Rodrigo Macêdo
 RG: 15.677.817
 Data de Nascimento: 03 / 03 / 1989 Telefone: 99970.88-36
 Endereço: Av Agumaldo Maranhão 237
 Cidade: Uberaba Estado: _____

Data:

31 / 08 / 2018

Assinatura:

Rodrigo Macêdo

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, documentários, livros palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: Cláudio Bernardino de Sousa
 RG: 8905769/SPMG
 Data de Nascimento: 31 / 08 / 1978 Telefone: 34 999907269
 Endereço: R. Amadureza Rosa n: 10
 Cidade: Uberaba Estado: MG

Data:

21 / 01 / 2019

Assinatura:

Cláudio Bernardino de Sousa

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, documentários, livros, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: Rodolfo Gomes Chagn

RG: 12.185.151

Data de Nascimento: 06 / 12 / 1980 Telefone: (34) 99118 072

Endereço: RUA: Mário Afonso Resende 33

Cidade: Uberaba Estado: Minas Gerais

Data:

25 / 01 / 2019

Assinatura:

Rodolfo Gomes Chagn

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

TERMO DE CONSENTIMENTO PARA USO DE IMAGEM E SOM DE VOZ CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em aulas, congressos, eventos científicos, documentários, livros, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: Wellington Yum Bariera
 RG: 01881782
 Data de Nascimento: 13/08/1975 Telefone: 98819-5815
 Endereço: Covela Fm. melim 687
 Cidade: Uberaba Estado: MG

Data:

05/02/2019

Assinatura:

Wellington Yum Bariera

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

TERMO DE CONSENTIMENTO PARA USO DE IMAGEM E SOM DE VOZ

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em livros, aulas, congressos, eventos científicos, documentários, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: Pamela de Oliveira Brandt
 RG: MG-17.233.211
 Data de Nascimento: 03/08/1982 Telefone: 3.3646-3732
 Endereço: Rua Bulgária 445
 Cidade: Uberlândia Estado: Minas Gerais
 Data: 06/02/2019

Assinatura:

Pamela D.O. Brandt.

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em livros, aulas, congressos, eventos científicos, documentários, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: Anderson José dos Santos MANIQUÊ
 RG: MG-12 158 660
 Data de Nascimento: 22 / 03 / 85 Telefone: (34) 988048134
 Endereço: R: Anderson Luis Amaral 54
 Cidade: Uberaba Estado: MG
 Data: 22 / 02 / 19

Assinatura:

Anderson José dos Santos Maniquê

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Rubrica do Pesquisador

Rubrica do sujeito de pesquisa

CONSENTIMENTO

Eu declaro ter conhecimento das informações contidas neste documento e ter recebido respostas claras às minhas questões a propósito da minha participação direta na pesquisa e, adicionalmente, declaro ter compreendido o objetivo, a natureza e benefícios deste estudo para o patrimônio cultural de Uberaba.

Após reflexão, eu decidi, livre e voluntariamente, participar deste estudo, permitindo que o pesquisador Anderson Gallan Ued obtenha fotografia, filmagem ou gravação de voz de minha pessoa para fins de pesquisa científica/ educacional.

Concordo que o material e as informações obtidas relacionadas a minha pessoa possam ser publicados em livros, aulas, congressos, eventos científicos, documentários, palestras ou artigos e periódicos científicos.

As fotografias, vídeos e gravações ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinentes ao estudo e sob sua guarda.

Nome completo: ARTUR JOSÉ BARTOLO
 RG: 45.496.826-7
 Data de Nascimento: 10 / 03 / 1984 Telefone: 19-99947-6890
 Endereço: RUA DR. MARCO ANTONIO SAMARTINI
 Cidade: CAMPINAS Estado: SP

Data: 10 / 03 / 2019

Assinatura:

Artur José Bartolo

Eu Anderson Gallan Ued, Rg 35 121 155, declaro ter apresentado o estudo, explicado seus objetivos, natureza e ter respondido da melhor forma possível às questões formuladas.

Assinatura do pesquisador:

Anderson G. Ued

OBS: este documento deve conter duas vias iguais, sendo uma pertencente ao pesquisador e outra ao sujeito de pesquisa.

Artur José Bartolo
 Rubrica do Pesquisador

Anderson Gallan Ued
 Rubrica do sujeito de pesquisa