

O CIRCO CARIOCA E A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO COMO PICADEIRO NO SÉCULO XXI.

Sluchem Tavares Cherem¹

Resumo: O presente artigo é fruto da investigação da utilização do espaço público urbano como picadeiro pelos circenses, na cidade do Rio de Janeiro, no século XXI. A pesquisa foi realizada no ano de 2016, para produção trabalho de conclusão de curso da Especialização em Linguagens artísticas, Cultura e Educação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. Esta pesquisa contempla a busca por artistas e grupos circenses, com espetáculos / ações frequentes e com ocupações fixas nos espaços públicos cariocas. O objetivo desse artigo é registrar os grupos encontrados, discutir suas noções de espaço público e analisar o impacto dessas ações nas artes circenses como linguagem cênica, utilizando a fundamentação teórica como suporte para análise. Metodologicamente, para composição desse trabalho foi preciso realizar entrevistas com nove grupos, trupes e coletivos que participam do processo de retomada do espaço público carioca e personagens indicados pelos próprios entrevistados como agentes de uma participação expressiva no caso.

Palavras-chave: Circo, Espetáculo, Espaço Público.

A conceituação histórica do circo se faz necessária para este trabalho, com o objetivo de retratar, ainda que de forma sucinta, o percurso de mudanças realizado por esta linguagem artística, para que seja possível o entendimento do atual cenário circense carioca.

Até os dias de hoje, pesquisadores ainda não conseguiram precisar a real origem do Circo como linguagem artística. O que tem sido feito pelos autores é a escolha de um recorte que atenda de forma mais completa a sua análise. Nesse sentido, escolhi trazer como embasamento histórico deste artigo a chegada e o desdobramento do Circo no Brasil.

Existem dois registros diferentes da chegada do circo no Brasil, que, entretanto, se complementam. É apontado em alguns documentos que, ainda no século XVIII, houve a aparição de grupos circenses antes mesmo da criação do circo moderno, normalmente formados por ciganos expulsos da Península Ibérica, que traziam para as praças e ruas do Brasil apresentações como doma de animais, números de ilusionismo e até teatro de bonecos (DUARTE, 1995). Paralelo a isso, registra-se a presença do circo

¹ Mestranda em Cultura e Territorialidades pelo Programa de Pós Graduação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: sluchem.cherem@gmail.com.

moderno² no Brasil desde o século XIX. Eram famílias circenses europeias em sua maioria, que chegavam como companhias em cidades brasileiras para apresentações, adaptando-se às realidades culturais e sociais de cada localidade.

Segundo Torres (1998), em torno de 1830, as cidades do Rio de Janeiro e Buenos Aires faziam parte do calendário artístico de grandes companhias europeias, o que trouxe ao Brasil diversas famílias circenses. O circo teve uma fase de ouro no século XIX, uma época de grandes companhias estrangeiras, devido às pujanças dos ciclos econômicos.

Os circenses que chegaram ao Brasil não encontraram aqui estruturas de pavilhão³ para se apresentar, fazendo com que num primeiro momento os imigrantes se apresentassem em praças públicas. Entretanto a necessidade da venda de ingressos e proibições de doma de animais em praça pública, para segurança do público (KIGNEL; CARNEIRO, 2014), impulsionaram os artistas a criarem estruturas fechadas para as apresentações dos espetáculos. Essas estruturas são denominadas de circo de tapa-beco⁴, circo de pau a pique⁵, circo de pau-fincado⁶ e circo americano⁷ (o mais conhecido). O desenvolvimento dessas estruturas e sua evolução mostram a adaptação dessa linguagem artística às demandas brasileiras e a capacidade dos artistas circenses de reinvenção diante de dificuldades, proibições, entre outros problemas, buscando em sua memória conhecimento técnico passado pelas gerações anteriores.

² O circo, tal como existe em nossa concepção, nasceu há pouco tempo. Tem “só” dois séculos. Data precisamente de 1770, quando o inglês Philip Astley (1742-1814) organizou o seu espetáculo equestre, completando-o com saltimbancos, funâmbulos, saltadores e até um palhaço, que se revezavam com os números hípicas, considerados “o prato de resistência” mesmo porque Astley era um exímio cavaleiro. (RUIZ, 1987)

³Estruturas fechadas para apresentações. (SILVA; ABREU, 2009)

⁴Um terreno baldio, ladeado por duas casas, recebia na frente e no fundo uma cobertura, como uma cortina de tecido de algodão. A linguagem circense denomina este tecido de pano de roda, que posteriormente será substituído pela lona. (SILVA; ABREU, 2009)

⁵Esse tipo de circo, de acordo com relatos, começou nas décadas de 1870/1980, avançando até o início do século XX. Muitos circenses, principalmente das regiões Norte e Nordeste do Brasil, nasceram em circo de pau a pique, no início do século passado. Para montar um circo de pau a pique a madeira cortada, era serrada e disposta em círculo, fincada no chão e presa uma a outra, pregada ou amarrada com cordas. Essa estrutura recebia um pano de algodão em volta. Esse circo ainda não era coberto e nem iluminado. (SILVA; ABREU, 2009)

⁶O circo de pau-fincado variava de acordo com as condições econômicas da família proprietária. Uma das variações consistia no material utilizado para fazer a “volta” ao redor do circo – pano de roda de algodão ou chapas de zinco, alumínio ou placas de madeira. Além disso, podia variar também a cobertura do circo – parcial ou total. (SILVA; ABREU, 2009)

⁷Esse tipo de circo só começa a ser fabricado e usado pelos circenses, no Brasil, a partir da década de 1940. Muitos relatos afirmam que só começaram a trabalhar nesse modelo de circo a partir das décadas de 1950 e 1960. Constituiu um tipo diferente, pois ele era (e é) estaqueado, ou seja, a lona fica amarrada por estacas, sem buracos no chão para sustentá-lo. (SILVA; ABREU, 2009)

O Brasil tem uma importante colaboração para a história das artes circenses, em específico e para as artes cênicas em geral, tendo um protagonismo em um novo tipo de produção na época, conhecido como Circo-teatro, que abrangia principalmente a inclusão da interpretação de textos cômicos e melodramáticos vindos do teatro no circo.

Entre 1930 e 1945, grupos de teatro mambembe (itinerante) começaram a levar para o circo pequenas montagens de melodrama. Aí surgia no Brasil o chamado Circo-teatro, que teve a participação de atores famosos como Dercy Gonçalves e Grande Otelo. (MERCANTIL DO BRASIL, 2012)

Essa produção artística colaborou ainda mais para a caracterização da arte circense como uma linguagem híbrida, que contempla e absorve diferentes formas técnicas e linguagens artísticas diversas.

É importante ressaltar, para o histórico do circo no Brasil, o período por volta de 1970, quando a linguagem circense foi tomada por um sentimento de ameaça. Apesar de não ser um registro consensual, esse período é em parte entendido como seu suposto “declínio” nas grandes metrópoles (ANDRADE, 2006; QUERUBIM, 2003). Parte dos registros afirma que essa decadência se deve ao surgimento das novas mídias e falta de espaços nas metrópoles para montagem de lonas.

Pressionado pelos meios de comunicação de massa – cinema e televisão – o circo foi obrigado a modificar seu espetáculo para sobreviver. Os números de picadeiro diminuíram, dando lugar ao teatro, aos shows de música e à luta livre. Foi modificado, inclusive, o horário das apresentações: de 8:45h, para as 9:15h, possibilitando ao público terminar de assistir à novela. (VARGAS, 1981, p. 39)

[...] lutando contra tudo e todos, principalmente contra a má vontade de autoridades municipais que resistem à cessão de terrenos para a armação das suas lonas e a uma poderosa presença, diríamos melhor uma onipresença, que é a televisão. E aí, circo... só depois da novela! (RUIZ, 1987, p. 22)

No município do Rio de Janeiro, há uma discussão que perdura por muitos anos sobre a Praça Onze. Existe uma lei orgânica do município que legitima o nome da praça como palhaço Benjamim de Oliveira, que a torna patrimônio do circo, constando no artigo 344 da lei de 1.991, que garante que, pelo menos, parte da área pública da Praça Onze seja destinada à montagem e apresentação de espetáculos circenses. Contudo, o espaço circense na praça vem sendo ameaçado pela possibilidade de se transformar em um espaço voltado unicamente para o samba, desde a década de 90⁸.

⁸Comemorando 170 anos de existência, o circo Stankowich reinaugura a Praça Onze em grande estilo. Foram dois anos em que o terreno tradicionalmente circense ficou nas mãos do samba. Após conversas da

Segundo Querubim (2003), nos últimos vinte anos do século XX o número de circos diminuiu consideravelmente. Existiam no início do século XXI cerca de vinte circos grandes, trezentos médios e quinhentos pequenos.

Segundo Rocha (2010), o surgimento das escolas de Circo, os festivais mundiais e o aumento de quantidade de companhias, grupos, trupes com forte influência das artes circenses, promoveram o fenômeno do chamado “novo circo”, que tem o Cirque du Soleil como seu principal exemplo.

O “novo circo”, antes de ser um tipo específico de circo, parece ser um movimento de renovação da arte circense. Isso porque, paralelamente às experiências de alguns circos que se definem como “novo circo”, ocorre uma explosão de escolas, companhias e trupes de circo em todo mundo. (ROCHA, 2013, p. 2)

A entrada de pessoas não pertencentes a uma família tradicional circense, chamados de “praças”, através principalmente das escolas, impulsionou o surgimento de novas propostas de produção, como o “novo-circo”.

Após o surgimento do termo “novo circo”, que se dá por volta de 1970 na Europa e na América do Norte, é possível identificar também o aparecimento do termo “circo contemporâneo”.

Antigamente os circos eram de uma família só, tinham no máximo três artistas contratados de fora, as famílias tinham o seu circo e sua dupla de palhaços. Nos dias de hoje, o novo circo brasileiro faz uma ponte com o francês, que se desenvolveu a partir da década de 1980. A aproximação da dança e do teatro do circo levou um enriquecimento da arte circense, com maior preocupação com a estética e com a plástica dos espetáculos, o que caracterizou o Circo Contemporâneo (SILVA; GONÇALVES, 2010 *apud* Castro).

As mudanças estruturais na organização, formação e espetáculo que ocorreram no Circo, fizeram surgir o Novo Circo e o Circo Contemporâneo, onde as companhias deixam de ter somente lonas e arquibancadas e passaram a ter novas possibilidades de espaços de apresentações, como teatros, praças, casas de show, entre outros (SILVA; GONÇALVES, 2010).

Apesar dessas transformações, ainda hoje podemos perceber a existência de uma dificuldade de caracterização do circo para o público em geral, dado por uma espécie de memória coletiva, onde se vincula o circo apenas à estética do circo itinerante / tradicional, ilustrado pela lona, pelas famílias, pelo nomadismo. Segundo Gonçalves

(2013), muito dessa memória se dá a partir de experiências da infância; a visita do circo a uma cidade pequena ou através da literatura, do cinema ou das artes plásticas em suas representações de circo. Essa dificuldade resulta em uma percepção de desaparecimento da linguagem ou desqualificação da existência contemporânea das artes circenses.

Sendo assim, no presente trabalho, podemos talvez pressupor que estou realizando um registro de um novo percurso do circo contemporâneo carioca. Porém destaco que as nomenclaturas estabelecidas são apenas uma forma de orientação para facilitar o entendimento do período histórico que está sendo apresentado, levando em consideração que o surgimento de um novo “fazer” circense não extermina uma forma “anterior” de realização desta arte paralelamente.

O trabalho aqui proposto buscou espetáculos circenses de artistas, companhias, grupos e coletivos que ocupam espaços públicos de forma fixa e frequente, na cidade do Rio de Janeiro, no século XXI. Possivelmente não será um levantamento completo, embora o anseio seja que ele possa ser o mais amplo possível.

A escolha do “espetáculo” como recorte gera a necessidade de determinar o que estamos aqui considerando como tal, essa inevitabilidade se dá principalmente por estarmos estudando essas ações no espaço público, onde encontramos possibilidades quase infinitas de expressões artísticas, técnicas e formas de representá-las. No caso do circo, especificamente, as possibilidades podem passar pelos artistas de sinais de trânsito até as apresentações em transportes públicos.

Nos grupos estudados surgiram duas principais possibilidades de espetáculos executadas atualmente: os espetáculos varietés/cabaré, ou espetáculos de variedades, e os espetáculos de circo-teatro. Desta forma, utilizamos a bibliografia para apresentar algumas das possíveis definições:

No circo, os cabarés, varietés ou espetáculos de variedades são shows que juntam em um só espetáculo artistas diversos. Estes geralmente apresentam performances curtas, de até 15 minutos, e há um apresentador que realiza a “costura” entre os números. Os cabarés podem agregar artistas das mais variadas técnicas: circenses, dançarinos, cantores, entre outros. Foram inspirados em estabelecimentos populares da França do final do século XIX, na Belle Époque, que eram locais para entretenimento das camadas mais altas da sociedade, onde ocorriam diversos tipos de apresentações artísticas. (KIGNEL; CARNEIRO, 2014, p. 18)

O espaço circense consolidava-se como um local para onde convergiam diferentes setores sociais, com possibilidade para a criação e expressão das

manifestações culturais presentes naqueles setores. Através de seus artistas, em particular os que se tornaram palhaços instrumentistas/cantores/atores, foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças das várias regiões urbanas ou rurais, elementos importantes para se entender a construção do espetáculo denominado circo-teatro. (SILVA, 2007, p. 83)

Observei também que outro termo muito utilizado nas ações estudadas é “Palco aberto”, que poderia ser uma forma de definir o espetáculo ou mais especificamente o formato como ele é realizado. Para o melhor entendimento deste termo, utilizamos a definição dada pela obra Baú Circo no Beco de São Paulo.

Palco Aberto – Espaço onde o público tem a oportunidade de se apresentar enquanto aguarda o espetáculo pré-agendado. Conta com um apresentador convidado (diferente daquele que apresentará o CnB⁹ em seguida), que trará números de plateia, onde algumas vezes são oferecidos prêmios. Esse apresentador deve estar atento ao público, e saber a hora de fazer seu próprio número, para com isso conseguir incentivar as apresentações dos espectadores. Marca o início do espetáculo, quando o público ainda está se aquecendo para próxima fase. (KIGNEL; CARNEIRO; 2014; p. 26)

Essas definições abordadas acima servirão apenas como forma de orientação, para ilustrar de que espetáculo estamos falando. Mas sabemos que, ao apresentar os espetáculos e grupos estudados, nem todos caberão nessas explanações, já que com tantas influências de outras linguagens e adaptações, seria impossível abordar os espetáculos atuais como representações limitadas a conceitos e fechadas a novas perspectivas.

Desta forma, nesse momento, farei uma breve apresentação das ações estudadas, entrevistadas e observadas, foco da pesquisa, ressaltando as localidades de suas ocupações, seu tipo de apresentação artística, grupo responsável e organizadas em ordem cronológica de existência. É importante ressaltar que a seleção das ações aqui listadas foram escolhidas a partir de divulgações e indicações dos próprios artistas.

Nome da ação ou espetáculo	Nome do grupo, trupe ou coletivo	Local de ocupação	Tipo de apresentação artística	Desde	Até
Espectáculos variados	Grupo Off-Sina	Praça do Largo do Machado (Bairro :Largo do Machado)	Circo-teatro	1988	Em funcionamento

⁹Circo no Beco.

Boa Praça	Artistas Variados, fundadores : Leo Carnevale e André Garcia	Temporadas anuais – Principais : Praça Saens Pena (Bairro: Tijuca), Praça do Largo do Machado (Bairro :Largo do Machado) e Praça Jardim do Meier (Bairro: Méier)	Espetáculo de variedades	2006	2015
Palco Aberto	Coletivo Bravos	Praça São Salvador (Bairro: Laranjeiras)	Palco Aberto / Espetáculo de variedades	2011	Em funcionamento
Tomara que não chova	Coletivo Xama	Praça da Bandeira (Bairro: Praça da Bandeira)	Palco Aberto / Espetáculo de variedades	2015	2016
Circo na Praça	Coletivo Ruah	Praça do Ó (Bairro: Barra da Tijuca)	Palco Aberto / Espetáculo de variedades	2015	Em funcionamento
Palco de Gala	Dupla Magano e Sonata	Praça dos Apartamentos (Bairro: Cidade de Deus)	Palco Aberto / Espetáculo de variedades	2014	2016
Picadeiro Nino e Lui	Dupla Nino e Lui	Praça Mauá (Bairro: Centro / Zona Portuária)	Espetáculo de reprises de palhaçaria clássica / Circo-teatro	2016	2017
Picadeiro na Praça	Coletivo Sem Ribalta	Praça Afonso Pena (Bairro: Tijuca)	Palco Aberto / Espetáculo de variedades	2016	Em funcionamento

É importante ressaltar que todas as atividades listadas acima foram incluídas como meu objeto de pesquisa a partir da observação das mesmas como ações fixas e frequentes em uma localidade, além da autodefinição dos artistas e seus grupos como realizadores de uma atividade circense, mesmo que não unicamente circense.

Em entrevista com os artistas, muito foi falado das suas influências para criação de espetáculos em espaços públicos e suas ocupações. O principal dado apontado foi a influência de artistas latinos, principalmente se tratando dos Varietés. Países como Argentina, Chile e Colômbia abrigam rodas de rua circense como um hábito cultural. Um exemplo desta realidade é o Palhaço Tchacovati, citado por um dos nossos entrevistados, que ocupa, há quase 25 anos, uma praça em Buenos Aires.

Com uma moeda forte em relação aos outros países da América latina, o Brasil acabou virando um dos destinos cobiçados por esses artistas latinos “para ganhar a vida”, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Já considerada como uma nova “onda migratória”, nos últimos anos chegaram colombianos, argentinos, peruanos e chilenos, com números de malabares, fogo, bolas de contato, entre outros, ocupando espaços públicos e principalmente os sinais de trânsito (O GLOBO; 17/9/2016; Pão e

circo nas esquinas cariocas). Assim, acredito que possivelmente, a vinda desses artistas colaborou para disseminar a ideia da possibilidade da utilização dos espaços públicos como picadeiro no Rio de Janeiro.

Apesar de estarmos falando de um registro atual das artes circenses, a utilização do espaço público como local de apresentações artísticas é uma realidade desde os primórdios da civilização.

Acreditamos que a primeira manifestação teatral surgida nos primórdios da civilização teria sido o teatro de rua porque as danças, as histórias contadas ao redor de fogueira, as festas, os rituais e os cortejos religiosos-procissionais ocorriam, provavelmente, em espaços abertos. Segundo a história do teatro ocidental, foi Téspis, com sua antiga carroça, quem inaugurou o teatro nas ruas das cidades gregas. Depois vieram os anfiteatros, as arenas, os paços, as feiras e os pátios das hospedarias onde o teatro sempre se apresentou com as suas características de ação, de obra em benefício da comunidade numa liturgia para todas as classes! (TURLE; TRINDADE; 2010; p. 17)

Sem ter uma rígida divisão estabelecida entre teatro e circo, a Idade Média foi um período de grande efervescência de manifestações artísticas em espaços públicos. Com o declínio do Império Romano, acabaram-se os jogos como forma de lazer, levando acrobatas, malabaristas, mímicos e bufões aos espaços abertos, indo de feudo em feudo, para divertir as populações rurais e sobreviver. Por volta do século X, os mercados tradicionais vão dando lugar a importantes feiras, que atraem um público cada vez maior. Artistas, mendigos e peregrinos religiosos vivem na estrada de cidade em cidade. Cada grande cidade da Europa passa a abrigar sua feira, na qual são expostos animais selvagens e se apresentam funâmbulos, dançarinos de corda, malabaristas, trovadores, entoadores de cantigas, entre outros artistas.

Porém, por volta de dois séculos e meio atrás, a ascensão da burguesia e a queda da bastilha trouxe a criação dos teatros públicos para essa nova classe social. Eram locais fechados onde artistas se apresentavam para quem podia pagar, gerando uma percepção que os espetáculos de rua não possuíam um valor artístico, pois não atendiam à lógica burguesa.

A ida das artes cênicas para o interior de um edifício foi notoriamente uma forma de controle social, porém a reação a esse controle veio no final do século XIX, e no século XX, ligada às transformações estético-culturais decorrentes de processos sociais, como forma de rompimento da exclusividade ao gosto burguês. Nesta renovação, surge a negação ao edifício.

No Brasil, nos anos de 1960 e 1970, as apresentações em espaços públicos foram símbolos da resistência à ditadura militar. Contudo é em 1980 e 1990 que essas apresentações ganham status de nova experiência estética, reutilizando espaços públicos, como praças e ruas, que antes eram proibidos pelo autoritarismo.

O processo da volta dos artistas para rua, influenciado pelas questões políticas da época, foi observado na fala dos entrevistados como uma das justificativas que os levaram a ocupar o espaço público com suas apresentações, que duram até os dias de hoje.

(...)Logo após o termino da censura, e o estabelecimento da democracia, o nosso teatro tomou um rumo que eu acho que agora já está corrigindo esse rumo, que era atender às necessidades do público consumidor. Nós vivíamos uma época que era o neoliberalismo, onde o mercado liderava e o teatro também seguia essa lógica. “Cultura também é um bom produto” ou um bom mercado, alguma coisa assim era o slogan do governo, que gerou a Lei Rouanet, que gerou a transferência da responsabilidade dos recursos e dos aportes a iniciativa privada, ou seja, as empresas. O Estado então entregou a diretriz política, do que seria montado ou não montado, à iniciativa privada, através da Lei Rouanet. Isso levou alguns anos. Nós tivemos aí dois governos com esse pensamento neoliberal, e nesse momento eu achei que seria importante sair desse teatro, sair dessa lógica, por isso que é Grupo Off-Sina, ou seja ele é desligado desse mercado, mas ao mesmo tempo é um nome composto, ele tem uma sina, ele tem uma missão, estar ao lado das pessoas que efetivamente precisam construir uma trajetória de transformação da sociedade e do Brasil. (Richard Riguette – Grupo OFF-SINA)

A historicidade e a própria fala dos artistas nos apresentam a busca pelo espaço público (como local de apresentações), sendo uma resposta de negação ao controle social. Este movimento e percepção dos artistas podem ser justificados pela própria noção de “espaço público” desenvolvida ao longo do tempo.

A conceitualização deste termo concentra-se principalmente no âmbito das ciências políticas e da filosofia. Nesta pesquisa, utilizamos como principal norte as entrevistas realizadas, levando em consideração a visão de espaço público dos próprios agentes das ações artísticas. Assim, temos como proposta de discussão as noções de espaço público, dando ênfase a três termos: liberdade, igualdade e política, palavras utilizadas de forma recorrente pelos artistas, relacionando-as ao espaço público.

A noção clássica de espaço público é abordada por uma perspectiva político-filosófica trazida por Hannah Arendt, onde busca entender a “esfera pública”, que é proposta sempre como oposição a “esfera privada”. Para a autora, a oposição entre as

duas esferas no pensamento grego era uma maneira fundamental de organizar a vida na cidade e zelar pelo bem comum e pela liberdade. Ressaltando que a oposição das duas esferas promove um equilíbrio para vida cotidiana, definindo que algumas ações devem ocorrer apenas em lugares determinados.

A esfera privada no pensamento grego estaria quase totalmente restrita à casa (oikos), na qual se desenvolveria todo um conjunto de atividades relativas à família e a sua sobrevivência. Esta seria marcada pela desigualdade entre os seus participantes, que estariam presos eternamente aos papéis atribuídos a cada integrante da família e aos laços que não poderiam ser quebrados na Grécia Antiga. Em última análise, a esfera privada se traduziria em uma prisão para o indivíduo, na qual o mesmo estaria sendo controlado e diminuído pelos seus laços de parentesco, pela subjetividade, pela obrigação de participar da organização do lar e da luta pela sobrevivência.

Segundo a interpretação de Arendt, a esfera pública representaria um conjunto de características que diferiria totalmente da esfera privada, seja em seus participantes, seja em suas matérias, princípios e objetos. Primeiramente, só participariam deste círculo cidadãos iguais, ou seja, aqueles que eram proprietários de terras e de escravos, pois não precisavam trabalhar para garantir a sua existência. Segundo Arendt, ser livre significaria necessariamente possuir as atribuições que permitiam a liberação de toda e qualquer necessidade, se refletindo também no uso do espaço. Em segundo lugar, em tal esfera, não seriam colocadas as questões locais, mas apenas aquilo que fosse universal. Por último, os pertencentes à polis não seriam submetidos a qualquer voz de comando, a não ser na ocorrência de um ato criminal. (VALVERDE; 2007; p. 68)

Sabemos que essas noções, valores e significados trazidos por Arendt estão muito distantes das vivências de nossa realidade atual. Porém, ao relacionar espaço público e liberdade, podemos concluir que esta relação é proposta desde o início dos estudos a respeito do espaço público até os mais atuais e nas diversas áreas.

A relação entre liberdade e espaço público nos chamou atenção a partir das entrevistas com os artistas, onde eles trouxeram à tona nas suas falas, de forma recorrente, essa relação. Assim, ao buscarmos na bibliografia as noções de espaço público, já estudadas e divulgadas, percebemos que essa concepção se reafirma nos materiais teóricos.

Espaço público é todo espaço onde a gente tem circulado, nas ruas mesmo, principalmente a rua, né? Assim, a gente tem uma relação com o espaço de liberdade total, principalmente por morar no Rio de Janeiro, por morar na favela onde o espaço público é totalmente tomado pela juventude. A praça é um lugar muito tomado pelas crianças, aqui não tem playground, então é rua! Ela é tomada pelos jovens, para jogar bola, para brincar à noite. Então assim, para a gente, o espaço público é livre, ele é para a gente estar usando ele para tudo, até por a gente morar aqui na Cidade de Deus, essa área aqui de Jacarepaguá. A favela Cidade de Deus é onde tem mais praça. Então, a gente

entende como um lugar de lazer mesmo e um lugar para se encontrar.
(Patrick Sonata – Palco de Gala)

O espaço público como o local que promove a experiência da liberdade é uma noção encontrada também em Bakhtin (2002), quando o autor afirma que os espetáculos ao ar livre e as festas populares na Idade Média operavam como uma forma de abertura e de desestabilização do poder oficial e vigente ao apagar as distinções hierárquicas, suspender algumas normas estatais e religiosas e oferecer a experiência de liberdade e de igualdade entre os indivíduos.

Outra relação recorrente nas entrevistas com os artistas é a de espaço público e igualdade:

(...) É um local, onde qualquer pessoa, sem distinção pode desfrutar daquele espaço, seja qual for a atividade que esteja acontecendo em condição de igualdade. O espaço público – às vezes eu até coloco o espaço público aberto, que nós sabemos que há muitos conceitos para espaços públicos fechados, como as bibliotecas, como os museus, como uma série de outros espaços, que são considerados espaços públicos, mas que de alguma forma eles têm critérios pra dizer quem pode entrar e quem não pode entrar – eu considero espaço público o espaço que todas as pessoas podem entrar sem nenhuma espécie de distinção. (Richard Riguette – Grupo OFF-SINA)

A afirmação de Bakhtin e a fala do entrevistado sugerem pontos de aproximação. É possível afirmar que – mesmo com o passar dos anos, com os diferentes momentos políticos, com as mudanças da sociedade, entre elas as alterações de percepção dos indivíduos a respeito das noções de igualdade e liberdade – tanto os espetáculos ao ar livre e as festas populares da Idade Média, quanto as apresentações circenses a céu aberto realizadas no Rio de Janeiro do século XXI, propiciam, ao menos momentaneamente, a suspensão de hierarquias e normas sociais e a sensação de horizontalidade nas relações sociais.

O sentido de igualdade relacionado ao espaço público também levantou outra questão proposta pelos entrevistados: a diferenciação de “espaço público” e “espaço aberto” ou “espaço público aberto”. A distinção é necessária, na medida em que existe a possibilidade de espaços públicos administrados, regulamentados ou gradeados pelo poder público, o que faz com que esses espaços percam completamente o sentido de território permissivo à desestabilização do poder oficial. Assim, é importante ressaltar que as ocupações artísticas aqui estudadas tentam se ater especificamente a espaços onde não são estabelecidos critérios de acesso.

Um dos campos de luta da cidade que envolve seu espaço físico diz respeito à (re)produção de espaços públicos. Espaço público é entendido como áreas de apropriação pública. São espaços públicos aqueles com certa restrição de uso, muitas vezes funcionalizados ou que se destinam a um determinado grupo social, como escolas, hospitais, creches, instituições etc. Há ainda aqueles de acesso sem restrições à população e de livre circulação, como são os espaços de lazer, recreação (parques, ginásios poliesportivos, etc.) ou aqueles destinados aos movimentos de veículos e pessoas, como os logradouros públicos (ruas, praças, etc.). (LAURENTINO; 2006; p. 307)

Hannah Arendt (2005) coloca o espaço público como um local de circulação de discursos e práticas de natureza política. Assim, ela afirma que na esfera pública, diferente da esfera privada, é possível ao indivíduo ser visto e ouvido por todos, com ampla divulgação. Deste modo, “ser visto e ouvido por outros é importante pelo fato de que todos veem e ouvem de ângulos diferentes (ARENDT, 2005: p. 67)”.

A partir da afirmação de Arendt, podemos falar do terceiro e último termo relacionado com espaço público pelos entrevistados: a política. Além das já faladas apresentações em espaços públicos como forma de resistência ao regime estabelecido, no caso das atuais ocupações no Rio de Janeiro, alguns representantes das ações estudadas comentaram, durante as entrevistas, sobre a importância política de suas ações.

(...) porque a gente não pode dizer que a gente não pensa em política. Você vive em sociedade, você vive politicamente, as suas escolhas são políticas. Você pode não pensar dessa maneira, mas começa a pensar porque são escolhas políticas e trabalhar na rua é sim um ato de resistência muito forte. Resistência com relação a pessoas que não gostam que você utilize o espaço público, porque acham que o espaço é só delas. Resistência para realmente trabalhar num mesmo espaço em respeito também às pessoas que estão esperando por aquilo. Fora o que você pode fazer, tendo o domínio, digamos assim, daquelas centenas de pessoas que estão te assistindo. Se que você vai dar um discurso político, mais politizado ou não, não interessa. Mas você tem muitas pessoas paradas assistindo à arte livremente. Isso é fazer político e social muito forte. (Carina Ninow – Coletivo Bravos)

A Geografia também debruçou-se sobre os estudos das noções de espaço público, fundamentando sua abordagem principalmente na associação da dimensão social e política.

Ultrapassando os limites formais de uma definição de espaço público que o veja apenas como a extensão aberta ao público, mantida ou ocupada para este fim, como praças, jardins, espaço verde, passeios, ruas, calçadas etc, é possível problematizá-lo. Primeiro, aceitando que todo território submetido pelo Estado é por definição um espaço político, o espaço público também o é. Porém ele se diferencia do conjunto pelo direito que toda a sociedade possui

de acesso a ele. Este é, portanto, um tipo de espaço político ao mesmo tempo visível e acessível aos desiguais, ou seja, ele encarna no território a materialidade inerente à vida política que supõe não apenas pensar e falar, mas também o agir. (CASTRO; 2004; p. 151)

DaMatta (1997), em seu trabalho “A casa e a rua – Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil”, nos sugere ler a “casa” e a “rua” como categorias sociológicas e não simplesmente como espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis. Nesse sentido, utilizando a “rua” como parte representante do espaço público em nossa análise e seguindo a sugestão de DaMatta, enquadrámos o espaço público aqui estudado como algo além da praça e da rua físicas e palpáveis. É preciso que se entenda esse espaço como um lugar que possivelmente é fruto da construção da vida política, cultural e social da cidade. Então as próprias falas e percepções dos artistas entrevistados refletem sobre o local onde promovem suas apresentações. Tem a ver com a realidade de cada localidade, o que resulta em noções diferentes de liberdade e igualdade, por exemplo. Mas, ainda assim, percebemos que, de forma geral, as noções de espaço público no âmbito dos artistas circenses cariocas se tornaram uma definição de certa forma consensual que gira em torno de liberdade, igualdade e política.

Assim, a utilização do espaço público como local de apresentações: parece permitir aos artistas a liberdade de escolher o conteúdo e a forma dos seus espetáculos, gera a oportunidade de fazê-los para todas as pessoas que quiserem ter acesso a ele, independente das classes sociais, e, por último, possibilita a criação ou a divulgação de um discurso político inerente a sua ação artística, que pode ser visto e ouvido por todos.

Por muitas vezes, quando o assunto é circo, escutamos questionamentos como: O circo morreu? Ainda existe circo? O circo não acabou? A partir da pesquisa realizada, podemos responder a esses questionamentos afirmando que o circo, mais uma vez, se adaptou. O circo é uma linguagem híbrida e, ao estudarmos sua história, percebemos que ela está marcada por sua capacidade de adaptação às realidades locais e temporais.

O que realizei através deste trabalho foi o registro de um novo percurso do circo, que está gradualmente produzindo uma nova imagem para a linguagem, fazendo com que as próximas gerações, tanto de artistas quanto de público, entendam que circo também é um espetáculo de palhaço, de malabares e de magia, na praça, na rua ou num beco qualquer da cidade.

Ao iniciar a pesquisa, tinha como principal hipótese para o crescimento da quantidade de artistas circenses com espetáculos em espaços públicos a impossibilidade

ou extrema dificuldade de se montar lonas e manter grandes circo na metrópole, além das novas propostas de formação de artistas circenses e a consolidação de novos mestres, que não necessariamente estão ligados à família tradicional circense. Porém descobri que não só essas influências justificariam esse “novo” fazer artístico do circo carioca. Através da análise das entrevistas conclui que parte desse processo foi influenciado pela chegada de artistas circenses latinos no Rio de Janeiro, além da referência a ancestralidade como fator determinante para a sedução desses artistas contemporâneos pela “rua” como picadeiro, considerando que os artistas circenses se utilizam da rua como espaço para espetáculos desde seus primórdios.

Observamos que as expectativas dos artistas em relação às suas ações artísticas estavam diretamente ligadas ao anseio de um local para realização de suas apresentações, que proporcionasse a eles e ao público a possibilidade de um sentimento de liberdade e democracia. Ao longo de nossa análise, foi possível perceber que isto se justifica pelas noções conceituais de espaço público apresentado pelos próprios artistas, que basicamente têm ênfase em três termos: liberdade, igualdade e política, e pelo próprio histórico das artes públicas que converge quase sempre à negação do controle social.

Também conclui que as ocupações e espetáculos ocorrem impulsionados por um ideal, que parte da ressignificação do espaço público, tornando ele uma escolha de linguagem e não um recurso, o que tem promovido um movimento ainda tímido de se repensar o fazer circense no Rio de Janeiro, que acredito em longo prazo poder resultar na formação de uma nova tendência estética do circo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ANDRADE, José Carlos Santos (2006). O espaço cênico circense. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, São Paulo, USP.
- ARENDT, H. Entre o passado e o futuro. Tradução Mauro W. Barbosa. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- CASTRO, Iná Elias de. Espaços públicos: entre a publicidade e a política. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2004.

Circo volta a ocupar terreno na Praça Onze. O Globo, Rio de Janeiro, 13 set 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/circo-volta-ocupar-terreno-na-pracaonze-5453463>>. Acesso em: 20 set 2012.

DAMATTA, Roberto. A casa e a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rocco, 1997.

DUARTE, R. Horta. Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX, Campinas, UNICAMP, 1995.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Prefácio. In: ROCHA, Gilmar. A magia do circo. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2013.

KIGNEL, Giulia Nina Cooper; CARNEIRO, Maria Fernanda Vieira (Org.). BAÚ CIRCO NO BECO: histórias de um picadeiro a céu aberto. São Paulo: Arvoredo: Funarte, 2014.

LAURENTINO, Fernando de Pádua. Espaço público: espaço de conflitos. São Paulo: Projeto História, 2006.

MERCANTIL BRASIL. A HISTÓRIA DO CIRCO, 2012 -1 FESTIVAL MUNDIAL DE CIRCO DO BRASIL – álbum 1 festival mundial de circo do Brasil

ROCHA, Gilmar. O Circo no Brasil – Estado da Arte. BIB, São Paulo, 2010.

RUIZ, Roberto. Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

SILVA, Ermínia. Respeitável público... o circo em cena/ Erminia Silva, Luís Alberto de Abreu. – Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Tiago Aquino da Costa; GOLÇALVES, Karol Giro Ferraz. Manual de lazer e recreação: o mundo lúdico ao alcance de todos. São Paulo: Phorte, 2010.

TORRES, Antonio. Circo no Brasil. 1aed. Editora Atração livros, 1998. (Coleção História Visual).

VALVERDE, Rodrigo R. H. F. Por uma Perspectiva geográfica dos espaços públicos: Repensando a espacialidade da dimensão social. Espaço e Cultura, Uerj, Rio de Janeiro, 2007.

VARGAS, Maria Tereza (coord.). Circo, Espetáculo de Periferia. Pesquisa 10 – São Paulo. Secretária Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística – Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.