



**Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu***  
**Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação**  
*Campus Nilópolis*

Sluchem Tavares Cherem

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

Nilópolis - RJ  
2017

Sluchem Tavares Cherem

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

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como parte dos requisitos necessários para a  
obtenção do título de especialista em linguagens  
artísticas, cultura e educação.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Ribeiro Gonçalves Brame

Nilópolis - RJ  
2017

C521c Cherem, Sluchem Tavares.

O circo carioca e o espaço público urbano como picadeiro no século

XXI / Sluchem Tavares Cherem ; orientador: Fernando Ribeiro Gonçalves Brame. – Nilópolis, RJ : IFRJ, 2017.

133 f. : il. ; 30 cm.

Trabalho de conclusão de curso (pós-graduação) - Instituto Federal Rio de Janeiro - IFRJ, Programa de Pós - Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, 2017.

1. Circo. 2. Circo – Rio de Janeiro (RJ). 3. Circo – Séc. XXI. 4. Artistas – Circo – Brasil. I. Brame, Fernando Ribeiro Gonçalves, **Orient.** II. IFRJ. III. Título.

CDU 791.83(815.3)

Sluchem Tavares Cherem

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

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como parte dos requisitos necessários para a  
obtenção do título de especialista em linguagens  
artísticas, cultura e educação.

Data de aprovação:

---

Prof. Dr. Fernando Ribeiro Gonçalves Brame (orientador)  
Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – IFRJ

---

Prof. Dr. João Guerreiro Mendes  
Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – IFRJ

---

Prof. Esp. Suéle Maria de Lima  
Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – IFRJ

Nilópolis – RJ  
2017

Dedico este trabalho a George Savalla Gomes,  
por ter me apresentado e inserido ao mundo circense.

## AGRADECIMENTOS

Esses agradecimentos se tornam de extrema importância, pois sem as pessoas citadas a seguir este trabalho não seria possível.

Em primeiro lugar, agradeço à minha família pelo apoio no meu percurso de estudos e por oportunizar os meus primeiros contatos com a arte circense, minha mãe, Fátima Cherem, meu pai, Limachem Cherem e minha irmã, Slanny Cherem.

A George Savalla Gomes, o palhaço Carequinha, meu mestre circense, por me encantar através da magia do circo, contando histórias e me ensinando o que é ser um profissional circense.

A todos os artistas entrevistados, pela colaboração e disponibilidade: Richard Riguetto, Leo Carnevale, Carina Ninow, Gian Lucas, Karine Cordeiro, Marcelo Magno, Patrick Sonata, Diogo Nery e Limachem Cherem.

A Amir Haddad, por desenvolver e disseminar conceitos pertinentes à arte pública, e por compartilhar o seu conhecimento para este trabalho.

A Reimont Otoni, pela criação da Lei 5.429/12, que resguarda os artistas públicos para suas apresentações e performances em praça pública, e por colaborar com informações para a pesquisa.

Agradeço, também, ao meu orientador Fernando Brame, por me ajudar a construir este trabalho, de forma competente e atenciosa.

Sou grata a todos os autores que registraram o circo de alguma forma, perpetuando esta cultura e colaborando com novas iniciativas de pesquisa como a minha.

Agradeço aos amigos e parentes, pela força e entusiasmo para seguir em frente.

E, finalmente, agradeço a todos os artistas circenses brasileiros que constituíram a história dessa cultura que me fascina.

*A cidade é a tentativa mais bem-sucedida do homem de refazer o mundo em que vive; refazê-lo de forma com que siga os desejos de seu coração. Mas se a cidade é o mundo que o homem criou, este é o mundo onde ele está, doravante, condenado a viver. Assim, indiretamente e sem qualquer noção clara da natureza de sua tarefa, ao fazer a cidade o homem se refaz.*  
(Robert Clark, 1967)

CHEREM, Sluchem Tavares. O Circo Carioca e o Espaço Público Urbano como Picadeiro no Século XXI. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Nilópolis, RJ, 2017.

## RESUMO

O trabalho investiga a retomada do espaço público urbano como picadeiro pelos circenses, na cidade do Rio de Janeiro, no século XXI. A pesquisa contempla a busca por espetáculos circenses, com o intuito de mapear artistas, companhias, grupos e coletivos com ações frequentes e com ocupações fixas nos espaços públicos cariocas. Registrando seus precursores e discutindo suas motivações, expectativas, enfrentamentos e desdobramentos desta ação.

**Palavras-chave:** Circo. Espetáculo. Espaço público.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. O CIRCO: ORIGENS E SUAS CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS.....</b>	<b>13</b>
CIRCO MODERNO.....	15
O CIRCO NO BRASIL.....	15
<b>3. OS ARTISTAS CIRCENCES E SUAS OCUPAÇÕES</b>	
<b>NO ESPAÇO PÚBLICO CARIOCA.....</b>	<b>21</b>
3.1 PRECURSORES.....	21
3.2 AS OCUPAÇÕES CIRCENSES CARIOCAS NO SÉCULO XXI.....	23
<i>GRUPO OFF-SINA</i> .....	25
<i>BOA PRAÇA</i> .....	27
<i>PALCO ABERTO – COLETIVO BRAVOS</i> .....	28
<i>TOMARA QUE NÃO CHOVA – COLETIVO XAMA</i> .....	30
<i>CIRCO NA PRAÇA – COLETIVO RUAH</i> .....	31
<i>PALCO DE GALA – MAGANO E SONATA</i> .....	32
<i>NINO E LUI</i> .....	33
<i>PICADEIRO NA PRAÇA – COLETIVO SEM RIBALTA</i> .....	34
<b>4. O ESPAÇO PÚBLICO COMO PICADEIRO.....</b>	<b>37</b>
4.1 A ESCOLHA DO ESPAÇO PÚBLICO: LINGUAGEM OU RECURSO?.....	43
4.2 CONCEITOS QUE REFLETEM A ARTE DO ESPAÇO PÚBLICO.....	45
<b>5. ENFRENTAMENTOS: A RUA É PÚBLICA?.....</b>	<b>52</b>
5.1 DESDOBRAMENTOS.....	56
<b>6. CONCLUSÃO.....</b>	<b>62</b>
<b>7. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....</b>	<b>65</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>68</b>
ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	68

## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa pretende compreender a retomada do espaço público urbano como picadeiro pelos circenses cariocas, registrando seus precursores e analisando suas motivações, expectativas, desdobramentos e enfrentamentos.

O objetivo deste trabalho é registrar e analisar como foi e está sendo o processo de retomada desse espaço pelos circenses cariocas, apontar os precursores, sinalizar as localidades ocupadas pelos artistas, grupos e companhias estudados, tornar visível os enfrentamentos necessários para esse processo, compreender as motivações para este movimento e analisar os desdobramentos deste fenômeno.

Na academia, apesar da crescente produção sobre circo, no Brasil na última década<sup>1</sup>, ainda temos poucos trabalhos que se dedicam à arte circense como objeto, se comparado com outras manifestações culturais, como teatro e cinema, por exemplo. Por este motivo, é relevante a contribuição para produção de conhecimento nesta área.

Socialmente, a pesquisa se faz necessária para tornar ainda mais reconhecida uma das linguagens artísticas que compõem a cultura popular brasileira, com registros para gerações futuras. A pesquisa é importante como um registro sobre a temática e como produção de conhecimento para a história das artes cênicas brasileiras.

Pessoalmente, tenho minha vida marcada pelo contato com as artes cênicas através da profissão dos meus pais. No caso específico do circo, tive um processo artístico acompanhado pelo palhaço Carequinha, pelo seu contato pessoal e profissional com a minha família. Por ele ter sido um circense tradicional, utilizou as mesmas técnicas de passagem de saber oral tradicionais para mim e para minha família. Assim, o encantamento provocado pelo circo e o nosso aprendizado fizeram com que levássemos a profissão circense até os dias de hoje. Desta forma, a convivência com Carequinha e tantos outros artistas circenses tradicionais me alertou para a falta de registros de suas técnicas e obras, o que torna pouco viável que as próximas gerações tenham acesso a esse conhecimento. Assim, desenvolvi um anseio pelo registro dessa arte, como forma de agradecimento a todo conhecimento que me foi oferecido através desta linguagem.

De forma mais abrangente, podemos considerar a importância da pesquisa na área circense no sentido da realização do registro de um importante processo histórico no qual a

---

<sup>1</sup>“Do conjunto de dissertações de mestrado (41) e teses de doutorado (14) avaliadas – no total de 55, 3 foram defendidas nos anos 1980, 6 na década de 1990 e 46 a partir de 2000.” (ROCHA, 2010, p. 53)

arte circense carioca está percorrendo. E, por fim, caracterizar e problematizar as razões da volta dos espetáculos circenses aos centros urbanos, trabalhando especificamente com a cidade do Rio de Janeiro.

Em um primeiro momento, realizamos um resgate da história do circo e a sua presença no Brasil, isso nos ajudará a pontuar o percurso realizado por esta linguagem, a fim de auxiliar na análise do atual movimento, a ser registrado por essa pesquisa.

Posteriormente, apresentamos artistas, trupes e companhias precursores na utilização do espaço público como picadeiro – respeitando nosso recorte temporal – encontrados a partir de pesquisas bibliográficas.

Já que o trabalho terá como foco de análise espetáculos circenses em espaços públicos, de forma fixa e frequente, na cidade do Rio de Janeiro no século XXI, será necessário conceituar o “espetáculo circense” a partir de algumas perspectivas oferecidas pela bibliografia.

Desta forma, no item 3.2, respeitando a variedade de possibilidades de espetáculos circenses na atualidade e levando em consideração a capacidade de hibridismo da linguagem circense, utilizaremos aspectos de definição de espetáculo como norte para identificação do nosso objeto. Além de apontar e descrever paralelamente as ações estudadas, entrevistadas e observadas, foco de nossa pesquisa, ressaltando as localidades de suas ocupações, seus componentes e um pouco de sua história.

No capítulo 4, temos como proposta a discussão do espaço público como picadeiro, indicando as possíveis influências deste suposto novo movimento no século XXI, a partir das entrevistas e da própria história das atividades artísticas em espaços públicos. Ainda neste mesmo capítulo, discutimos os fundamentos conceituais de espaço público propostos pela bibliografia e os confrontamos com as noções dos artistas entrevistados.

Subsequentemente, trazemos para o nosso estudo o questionamento da utilização do espaço público, em ocupações artísticas circenses, em uma perspectiva de linguagem ou recurso. Já no item 4.2, registramos os conceitos e termos desenvolvidos a partir do crescimento das atividades artísticas em espaços públicos, discutindo sua importância para legitimação dos artistas que praticam essas ações.

No capítulo 5, apresentamos e discutimos os enfrentamentos necessários para a execução das ações artísticas circenses em espaços públicos, discutindo as noções de ordem pública no âmbito governamental a partir do conceito de direito à cidade. E, por fim, apresentamos os desdobramentos do movimento de retomada do espaço público como picadeiro.

O trabalho é uma pesquisa etnográfica, com análise qualitativa, que foi realizada através de análise bibliográfica, realização de entrevistas (com perguntas abertas) com gravação de áudio, observação e consulta a registros da imprensa.

Foram realizadas 10 entrevistas com artistas, 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.

Para a realização do trabalho, foi de extrema importância retomar a história do circo, sobretudo a chegada do circo moderno no Brasil, para esclarecer ao leitor as características principais da tradição circense e suas modificações. Para isto, utilizamos SILVA (2009), RUIZ (1987), TORRES (1988), ROCHA (2010; 2013), VARGAS (1981).

Em função de elucidar o tempo histórico de quando e como acontecem os afastamentos dos circos nas metrópoles e, mais atualmente, a retomada dos artistas circenses, utilizamos a análise dos relatos das entrevistas realizadas, além de consultas à QUERUBIM (2003) e ANDRADE (2006), entre outros materiais de imprensa.

Como base do histórico das ocupações circenses no espaço público no século XXI e seus novos conceitos, recorreremos à TURLE; TRINDADE (2010), KIGNEL; CARNEIRO (2014) e CASTRO (2003).

Como falamos da retomada do espaço público como local de apresentações circenses, tornou-se necessário debater o conceito de espaço público e discutir sua relação com as ocupações dos artistas. Desta forma, agregamos conceitos da filosofia e da geografia, trabalhando com ARENDT (2005), CASTRO (2004), LAURENTINO (2006), VALVERDE (2007).

Para auxiliar na análise da coleta de dados e nas observações, foi importante discutir questões que passam pela relação da sociedade com o espaço público. Nesse sentido, foram utilizados BAKHTIN (2002), DAMATTA (1987) e DURÁN (2008).

E, por fim, para embasar a discussão sobre direito à cidade, que se fez relevante na medida em que descrevemos os enfrentamentos do poder público com os artistas circenses para realização de suas ações, utilizamos HARVEY (2013) e LEFEBVRE (1991).

## 2. O CIRCO: ORIGENS E SUAS CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS

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.

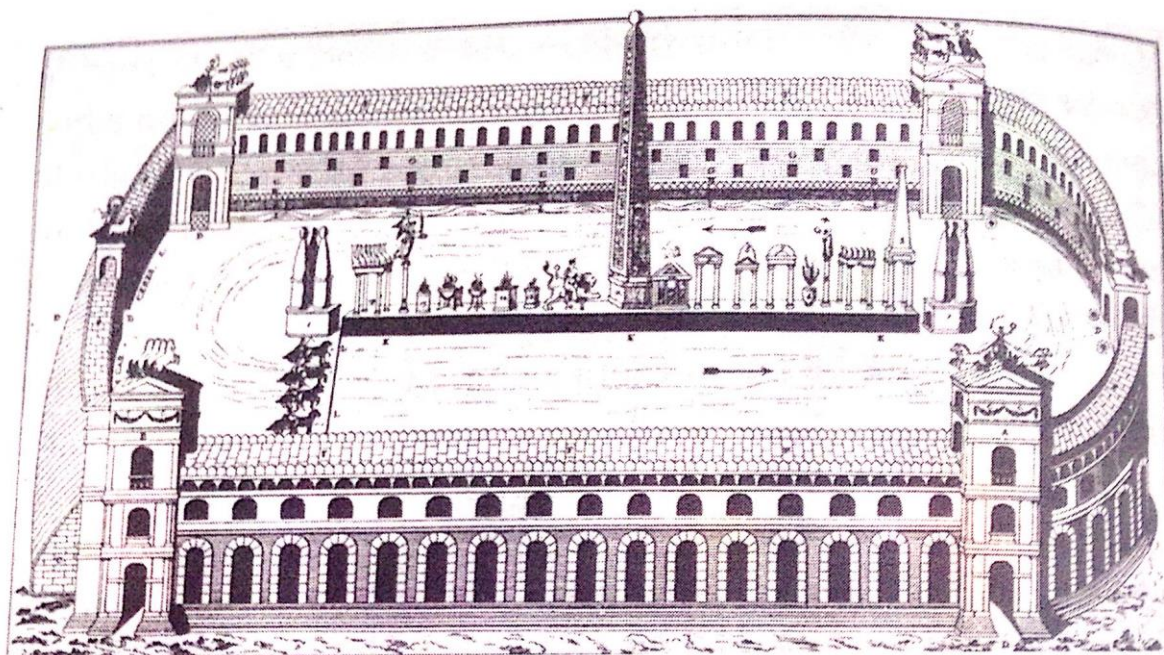
Até os dias de hoje, pesquisadores ainda não conseguiram precisar a real origem do Circo como linguagem artística. O que tem sido feito pelos autores é a escolha de um recorte que atenda de forma mais completa a sua análise. Isso se dá, principalmente, por ser uma arte com características de lugares distintos, que resultou em espetáculos que mesclam diversas técnicas e influências.

São encontrados registros de malabares nas pirâmides egípcias; números de contorção faziam parte de rituais sagrados na Índia, havia grandes espetáculos na Grécia... Diversas culturas influenciaram os espetáculos circenses. O que se sabe é que as variadas técnicas são encontradas nas mais distintas tradições. (KIGNEL; CARNEIRO; 2014, p.14)

Para Alice Viveiros de Castro (2005), pode-se dizer que as artes circenses surgiram na China, onde foram encontradas pinturas de cinco mil anos a.C. de acrobatas, contorcionistas e equilibristas. Nas antigas pirâmides do Egito é possível encontrar pinturas de malabaristas. Na Índia, os números de saltadores e contorcionistas, há milhares de anos, fazem parte dos espetáculos sagrados.

Quando falamos dos primórdios do circo e do teatro, somos levados, há 70 anos antes de Cristo, à cidade de Pompéia, onde havia um grande anfiteatro em que eram realizadas exposições de habilidades, que posteriormente seriam nomeadas de arte circense.

Foi Tarquínio, o Antigo, quem ordenou a construção do Circo Máximo, em Roma, entre o Palatino e o Aventino, tendo outro Tarquínio, o Soberbo, mandando guarnecê-lo de palanques de madeira, para maior conforto do público. Tanta madeira foi a desgraça de tudo. Um pavoroso incêndio acabou com esse verdadeiro monumento à ânsia de diversão dos romanos e causou tal desgosto que só quarenta anos antes de Cristo Júlio César mandou reedificá-lo e, dessa vez, de maneira a torná-lo um real e imorredouro monumento: O Coliseu de Roma, obra cujas ruínas ainda hoje atestam o arrojo daquela iniciativa. (RUIZ, 1987, p.14)



Reconstrução do Circo Máximo. Fonte: Bolognesi (2003, p. 30)

Em Roma, o circo tinha uma importância político-social, segundo Querubim (2003), ele fornecia divertimento gratuito à massa, que servia como uma válvula de escape para suas frustrações e, estrategicamente, salvava o império dos levantes populares.

Os anfiteatros foram, durante muito tempo, o principal local de apresentações do circo e do teatro na antiguidade. Porém esses edifícios foram deixando de ser construídos, e, paralelamente, a igreja firmou seu posicionamento no Império Romano, proibindo boa parte desse tipo de espetáculo.

Desta forma, os artistas tiveram que se habituar aos novos espaços de apresentações, migrando para feiras, praças e mercados, atravessando a Idade Média e a Renascença.

Aos poucos, a vontade de divertir-se foi inventando e em séculos de feiras populares, barracas, exibindo fenômenos, habilidades incomuns, truques mágicos e malabarismos, foram alicerçando o gênero que tinha remotas raízes nas práticas atléticas da Grécia e nos espetáculos populares entre gregos e romanos, onde entrocam as criações dos palhaços – na baixa comédia, com seus tipos característicos – e nas apresentações da *Commedia dell'Arte*. (RUIZ, 1987, p. 15)

No século XVIII, saltimbancos com exibições de destreza com cavalos e combates simulados e provas de equitação já percorriam toda a Europa. Na Inglaterra, na França e na Espanha, já começavam a se configurar grupos identificados como companhias<sup>2</sup> especializadas em exibições equestres.

---

<sup>2</sup>Destacaram-se as companhias de Beates, Hayam e a de Price (RUIZ, 1987).

Já no fim do século XVIII, segundo Erminia Silva e Luís Alberto de Abreu (2009), grupos e formas artísticas diversas foram se constituindo e se identificando como circenses, na Europa Ocidental.

### **Circo Moderno**

A bibliografia sobre a história do circo aponta que foi na Europa, no fim do século XVIII, que começou a nascer o conceito aproximado, e que se perpetua até hoje por boa parte das pessoas no imaginário popular, do que é circo, que tem como definição o termo “Circo Moderno”:

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, p.17)

É nesse contexto, segundo Erminia Silva e Luís Alberto de Abreu (2009), que se formam as dinastias circenses, grupos artísticos na sua maioria formados por famílias inteiras, caracterizados pelo seu modo de organização do trabalho e do processo de aprendizagem circense. Essas características desdobram nas principais definições do grupo circense da época: ser nômade, ter a aprendizagem a partir da transmissão oral de saberes e práticas, de geração a geração, contemplando o ensino profissional do artista, não só sua habilidade específica, mas todos os aspectos técnicos, sociais e até educacionais. Ou seja, todos os conhecimentos necessários para formação e manutenção dessa organização e seu espetáculo. Grupos até hoje chamados famílias circenses ou circenses tradicionais.

A partir do início do século XIX, circenses iniciaram trajetórias para as Américas e para uma parte do Oriente. Há relatos que essa saída da Europa tenha se dado por questões de guerra, perseguições e proibições de apresentação em praça pública (SILVA, 2003).

### **O 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 moderno 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 pavilhão<sup>3</sup> 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-beco<sup>4</sup>, circo de pau a pique<sup>5</sup>, circo de pau-fincado<sup>6</sup> e circo americano<sup>7</sup> (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.

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

---

<sup>3</sup>Estruturas fechadas para apresentações. (SILVA; ABREU, 2009)

<sup>4</sup>Um 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)

<sup>5</sup>Esse 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 no mato, doada ou comprada de algum fazendeiro, 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)

<sup>6</sup>O 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)

<sup>7</sup>Esse 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. A montagem e desmontagem são bem mais rápidas do que a do circo de pau-fincado e o transporte muito mais facilitado. 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)



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)

Para a maior parte dos estudiosos, esse tipo de produção circense somente ocorreria a partir da década de 1910, porém, na prática, todas aquelas atividades já faziam parte das experiências circenses. Através da trajetória de alguns artistas que fizeram parte do processo de formação do circo no Brasil, durante o século XIX e que passaram o XX, é possível entrar em contato com o debate das produções culturais e conformação da teatralidade circense. (SILVA, 2003, p. 83)

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; SANTOS, 2001). 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 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 90<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup>Comemorando 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 associação de circo com a prefeitura, o Stankowich foi escolhido para retomar o espaço no Terreirão do Samba, a partir desta quinta-feira. A lona fica na cidade até setembro. (O GLOBO, 2012)

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.

Em 1978, deu-se início a uma mobilização de artistas circenses em São Paulo com o intuito de criar uma organização em forma de associação, trazendo a proposta de experimentar uma nova relação com ensino circense, realocar o ensino, colocando fora do espaço familiar, seguindo experiências que já aconteciam fora do país e estava dando resultados positivos. Após essa primeira empreitada, vieram outras iniciativas e experiências de atender os artistas de famílias de circo, com o objetivo de capacitar estes, e não deixar a arte se perder, já que dentro do ambiente familiar não se tinha a mesma frequência na tradição da passagem oral dos saberes. Entretanto, segundo Ermínia Silva, não foi o que aconteceu. Boa parte dos artistas de lona não teve condições de se manter nas escolas, principalmente pelos seus deslocamentos constantes para espetáculos. Sendo assim, a escola acabou recebendo alunos que depois se transformaram em artistas circenses, pessoas fixas das cidades onde se localizavam a escola, vindas de diversos grupos sociais e regiões.

Segundo Rocha (2010), o surgimento das escolas, 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)

**Quadro 1**  
**Principais características e contrastes entre o “circo tradicional” e do “novo circo”**

Circo tradicional	Novo circo
Comunidade fechada de famílias tradicionais de circo	Atores de variados grupos sociais, desde meninos de rua a professores universitários
Profissionais em tempo integral com maioria dos adultos atuando	Frequentemente amadores; principalmente crianças e jovens
“Mistérios” ou “segredos” conhecidos apenas pelas famílias tradicionais	Técnicas acessíveis a todos
Ensaio privado, com foco no produto final: um espetáculo para público pagante	Habilidades aprendidas pelo prazer de compartilhar e para desenvolver autoconfiança: o espetáculo com o um evento compartilhado
Ênfase em rotinas e habilidades tradicionais	Habilidades tradicionais e outras, com estímulos à criação de novos números
O espetáculo é uma sequência de números isolados	O espetáculo é frequentemente estruturado a partir de um tema geral (“enredo”)
Presença de animais	Ausência de animais
Apresentação hiperbólica e pomposa	Em geral, verdadeiro e, usualmente, autocrítico ou satírico
Itinerante e fechado em tendas	Fixado em uma localidade ou apresentado-se em variados locais
Saber/fazer transmitido oralmente às gerações de filhos da família circense	Saber/fazer envolvendo outras tecnologias pedagógicas, inclusive, escolas formais
Famílias e artistas especializados em certas práticas e técnicas circenses	Tendência dos artistas em misturar práticas e técnicas circenses em um mesmo número

Quadro: Raquel Nicoletti (2003)

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 lonas e arquibancadas e passaram a ter novas possibilidades de espaços de apresentações, como teatros, praças, casas de show, entre outros (SILVA; GONÇALVES, 2010).

(...) o circo, contudo, tal como existe hoje, não se limita a repetir ou imitar este ou aquele gênero, porque não é nem uma nem outra coisa: o que faz é juntar, num mesmo espaço, e às vezes numa mesma representação, elementos sérios e cômicos, produzindo assim um novo discurso que tem a ver menos com o passado do que com o contexto no qual circula hoje. (MAGNANI, 1984, p. 174)

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 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 estamos realizando um registro de um novo percurso do circo contemporâneo carioca. Porém destacamos 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.

### **3. OS ARTISTAS CIRCENSES E SUAS OCUPAÇÕES NO ESPAÇO PÚBLICO CARIOCA**

#### **3.1 PRECURSORES**

O recorte temporal da pesquisa apresentada é o século XXI, ou seja, a partir de 2001. Na tentativa de tornar o trabalho mais completo, realizamos uma busca no CEDOC<sup>9</sup> em materiais bibliográficos e em registros de imprensa, investigando espetáculos apresentados de forma fixa e frequente, no Rio de Janeiro, numa mesma localidade, no âmbito dos espaços públicos por companhias, trupes, coletivos e artistas, que hoje não realizem mais ações do tipo. Já que as observações e entrevistas foram realizadas a partir de março de 2016, contemplando apenas ações em funcionamento ou com recente interrupção.

Na busca realizada, encontramos dois materiais que atenderam de forma mais completa ao nosso recorte: duas bibliografias que têm como parte da sua abordagem o teatro e o circo de rua, no Rio de Janeiro, no século XXI. São elas: Catálogo Carioca de Teatro de Rua e Circo Contemporâneo (2003) e TEATRO DE RUA NO BRASIL – a primeira década do terceiro milênio (2010). Porém, utilizamos o primeiro mais especificamente, como forma de orientação para as buscas das ações anteriores a 2016, principalmente por se tratar de um catálogo, no qual são listados os artistas, companhias, trupes e coletivos em ação na cidade do Rio de Janeiro a partir de 1973, com descrições curtas dos seus fazeres artísticos. Tornou-se necessária uma pesquisa mais aprofundada sobre as ações desses grupos citados pelo catálogo, para entender se estariam ou não dentro do nosso foco de investigação.

Após a análise dos grupos e artistas relatados no catálogo, observamos que, de forma geral, suas realizações não tinham o caráter de ocupação em local fixo e frequente para a apresentação de seus espetáculos e, quando assumem este caráter, são em ações anteriores a 2001. Porém percebemos a importância de suas iniciativas, como possíveis influências das ocupações dos espaços públicos atuais que estamos pesquisando. Neste sentido, observamos que escrever sobre o circo e a rua ou circo na rua, no Rio de Janeiro, e não passar por alguns ícones, seria negligenciar parte da história do objeto que estamos estudando. Por exemplo, o grupo Tá na Rua, que não trabalha com a linguagem circense e sim com o teatro, é considerado precursor na proposta de espetáculos de rua na cidade do Rio de Janeiro. “Desde 1980, o Tá na Rua se apresenta em praças do centro e da periferia das cidades brasileiras. Sem tablado, sem cenário, sem aparelhos de ampliação vocal ou quaisquer recursos técnicos,

---

<sup>9</sup>Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte.

o grupo se baseia no contato direto entre a cena e o público” (Enciclopédia Itaú Cultural). Tendo Amir Haddad<sup>10</sup> como coordenador, a proposta do grupo parte de inquietações dos artistas insatisfeitos com o modelo de teatro praticado em um modelo burguês e limitado pela busca do sucesso comercial, descobrindo na rua, o contato direto com a vida e com o teatro feito pelo povo (CASTRO, 2003).

Agora, mais especificamente falando de arte circense, podemos citar Tigre, o “Encantador de gentes” como Alice Viveiros de Castro o define no catálogo. Segundo entrevista de Tigre para o programa Radial Filó de 1988, da TV RIO, ele foi um artista do final do século XX, que teve sua formação no circo tradicional, apesar de não pertencer a uma família tradicional circense, foi mais um “praça” que foi absorvido pelo circo tradicional como mão de obra. Tigre começou a se apresentar em espaços públicos em 1965, mas foi a partir de 1978 que ele passou a realizar sua ocupação artística na Cinelândia, praça no Centro do Rio de Janeiro, com espetáculos circenses.

Tigre era um pirofagista ou, como diz o decreto que regulamenta a profissão de artista, um comedor de fogo, aquele que “introduz e expele fogo pela boca, utilizando-se de tochas, ascendendo-as e apagando-as sucessivamente; faz também demonstrações de insensibilidade epidérmica ao fogo”. Mas isso não tinha a menor importância. Como todo bom artista de rua, seu espetáculo não era a demonstração de perícia em alguma proeza específica. O grande barato era a sua habilidade em nos manter ali, completamente absortos na roda, presos ao magnetismo do artista que nos entretinha com piadas improvisadas na hora, comentários de ocasião e a promessa de que logo, logo veríamos alguma coisa absolutamente inusitada. (CASTRO, 2003, p. 6)

Assim como Tigre, o personagem “Gerusa Perna Seca” é um marco dos espaços públicos cariocas. Interpretado por Hélio Santiago, o personagem que se utiliza da palhaçaria como principal ferramenta, segundo o próprio artista, nasceu em 1970. Apesar de já ter viajado quase todo o Brasil, sua ocupação principal até hoje é no Largo da Carioca, no Centro do Rio de Janeiro.

Outro ícone do teatro e do circo nos espaços públicos cariocas é o Teatro de Anônimo, criado em 1986 por alunos secundaristas do Colégio Estadual Visconde de Cairu, no Méier, subúrbio do Rio de Janeiro, que se uniram para fazer teatro. A peça “Anônima”, de Wilson Sayão, serviu para unir e dar nome ao grupo. Depois de passar pela mostra do Sesc do Engenho de Dentro, conheceram o teatro de rua e desde então começou a história do grupo (Revista Teatro de Anônimo – 10 anos). Com o desejo de se profissionalizar, o grupo

---

<sup>10</sup>“Amir Haddad (Guaxupé, MG, 1937). Diretor e ator. Dirige grupos alternativos na década de 1970 fundamentando uma linha de trabalho significativamente pesquisada por essa geração: disposição não convencional da cena; desconstrução da dramaturgia; utilização aberta dos espaços cênicos; e interação entre atores e espectadores. Essa linha de pesquisa se sedimentará no seu trabalho como diretor a partir da fundação do Tá na Rua, em 1980, grupo que encabeça até hoje”. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL)

começou a frequentar escolas de circo e teatro. A partir de então, uma série de técnicas circenses foram incorporadas a seus espetáculos. No seu terceiro espetáculo, “Roda saia, gira vida” (1994), a arte circense passa a ser efetiva fonte definidora para a articulação de sua linguagem cênica e para o próprio estabelecimento de um processo de pesquisa teatral (Sentidos de uma experiência, Teatro de Anônimo - 2008).

Sempre fomos e nos consideramos um grupo de teatro, pelo menos, sempre foi essa nossa aspiração, logo vimos que para ser de teatro, só se fosse de rua, popular, “coisa de pobre” e fomos para as ruas, não como falta de opção ou falta de espaços...fomos sim, por pura opção de linguagem, aliada a uma atitude política e sob a consciência de que teatro é necessário. (LIBAR, 2002, p. 15)

Hoje, o Teatro de Anônimo se mantém com sede no espaço 1 da casa de shows Fundação Progresso, porém sua carreira foi e é marcada pelas apresentações em espaços públicos, realizando durante seu percurso temporadas fixas e apresentações com caráter itinerante, como o espetáculo “Tomara que não chova”, que teve sua temporada no Arpoador, em comemoração aos 15 anos do grupo.

Na década de 90, para além da continuidade do Teatro de Anônimo, observamos alguns exemplos de artistas e grupos que circularam por espaços públicos cariocas em apresentações que se utilizavam da linguagem circense também, e possivelmente são reflexos das primeiras ações citadas. São eles: Cia. do Público, Nego da Bahia, Valdevinos de Oliveira, entre outros.

É importante ressaltar que seria impossível citar todos os artistas e grupos que trabalharam com arte circense nas ruas, praças e becos da cidade do Rio de Janeiro, até porque acreditamos que parte deles não nos deixou registros de sua existência. Assim, trazemos esses trabalhos por acreditarmos na real relevância que eles exerceram sobre as novas e antigas ações.

### **3.2 AS OCUPAÇÕES CIRCENSES CARIOCAS NO SÉCULO XXI**

O trabalho aqui proposto buscou espetáculos ou eventos 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 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)

Apesar da grande popularidade do circo-teatro no Brasil e do fato de hoje ele já ser reconhecido como um espetáculo também pertencente às artes circenses, por muitos anos esse tipo de apresentação foi julgado como um espetáculo “impuro” das artes circenses.

Quando se conversa com artistas circenses ou se tem acesso aos textos dos memorialistas, o que se percebe é que, ao mesmo tempo em que se reconhece a existência do circo-teatro, acaba-se por responsabilizá-lo pela distorção do que seria um espetáculo circense “puro”.

Tal controvérsia não é recente. Já ocorria desde o início do século XIX. Naquela época, “puro” era o espetáculo que apresentasse somente números ginásticos, acrobáticos e de animais, com palhaços realizando mímicas, sem falas. O debate não se dava apenas na esfera circense: cronistas, letrados, jornalistas e teatrólogos também apontavam que, quando aqueles artistas incorporavam elementos diferentes, comprometiam o típico e tradicional espetáculo do circo. No interior dessa discussão, procurava-se diferenciar os circenses tradicionais dos chamados aventureiros. (SILVA, 2007, p. 23)

Mais recentemente, em 2009, Ermínia Silva reabriu a discussão sobre a conceituação do circo-teatro, questionando a possível restrição da produção histórica da teatralidade circense sobre esse tipo de produção artística, devido ao método de pesquisa utilizado na época, à generalização para todo Brasil e para todos os momentos históricos do que estava sendo produzido em 1970, em São Paulo. Isto acabou por reduzir a diversidade da dramaturgia desenvolvida pelos circenses em 150 anos de história em apenas dois gêneros: melodramas e comédias.



A história polifônica epolissêmica do circo brasileiro nos autoriza a falar em teatro no circo apresentando todas as modalidades possíveis de representações teatrais do que em circo-teatro como um gênero único, ou pelo menos dois como se tem definido: comédia e (melo)drama. (SILVA, 2009, p. 1)

Observamos 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 CnB<sup>11</sup> 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, faremos uma breve apresentação das ações estudadas, entrevistadas e observadas, foco de nossa pesquisa, ressaltando as localidades de suas ocupações, seus componentes e um pouco de sua história, organizadas em ordem cronológica de existência. É importante ressaltar que a seleção das ações aqui listadas foi escolhida a partir das divulgações e indicações dos próprios artistas.

## **GRUPO OFF-SINA**

O Grupo Off-Sina possui experiências artísticas que reportam a 35 anos atrás. Porém, há 28 anos, de forma sistemática, eles elencaram a rua como uma possibilidade de desenvolver sua linguagem. É uma companhia de circo-teatro de rua, que desenvolve um trabalho de pesquisa continuada sobre o teatro popular e a arte do riso, pautados na dramaturgia do palhaço e na sua comicidade, através da criação de novas cenas, do resgate de entradas, gags, reprises e da encenação de comédias de picadeiro pela tradição oral circense. O grupo é formado pela dupla de palhaços Café Pequeno e Currupita, vividos respectivamente

---

<sup>11</sup>Circo no Beco.

por Richard Riguette e Lilian Moraes. Os dois artistas realizaram suas formações iniciais no Teatro, mas por volta de 1990/91, quando apresentaram o espetáculo “O palhaço de rua” no Circo-teatro de lona do Treme-Treme e da Corrupita (último circo-teatro na concepção arquitetônica do Rio de Janeiro), eles encontram a experiência que vinham buscando há um tempo na linguagem do palhaço, na linguagem do circo, principalmente de rua. Foi quando tiveram seu processo de iniciação na linguagem circense através desses dois mestres: Doraci Campos (Treme-Treme) e Dona Alvina (Corrupita). O Grupo Off-Sina ocupa o Largo do Machado, na zona sul do Rio de Janeiro com espetáculos de Circo-teatro há 28 anos. Mais recentemente, além da apresentação de seus próprios espetáculos, o grupo promove apresentações de alunos, professores e colaboradores da ESLIPA (Escola Livre de Palhaços), uma realização do grupo que existe há 5 anos.



*Ev. Fe | Palhaço na praça (2006: Rio de Janeiro, RJ)*

**PALHAÇO NA PRAÇA**

Largo do Machado - março 2006 - 16h

4 e 5/3 - E o palhaço o que é?

11 e 12/3 - Café Pequeno da Silva e Psiu

18 e 19/3 - La Mama Currupita

25 e 26/3 - As rainhas do riso



**Convidados especiais:**

4/3 e 5/3 - Doracy e Alvina Campos - Palhaço Treme-Treme e esposa Corrupita

11/3 - Geni Viegas - Palhaça Mafalda, do grupo As Marias da Graça

12/3 - Vic Amor Militello, da Família Tangará

18/3 - Jiddu Saldanha - Palhaço Paparazho

25/3 - Yeda Dantas - Palhaço Dr. Giramundo

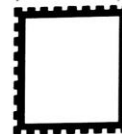
26/3 - Palhaço Carequinha

**Classificação livre. GRÁTIS**

Apoio cultural:



Não toque este impresso em via pública. Recicle!




---



---



---

Parceria:



Realização:



Tel.: (21) 2556-6203  
offsina@riguetti.com.br  
www.riguetti.com.br/offsina

## **BOA PRAÇA**

O Boa Praça pode ser definido mais como um projeto do que como um espetáculo. É um projeto de apresentações de espetáculos de artes cênicas de rua, principalmente teatro e circo, nas praças públicas da cidade do Rio de Janeiro. Mesmo tendo a característica itinerante, o projeto cumpre um papel de ocupação fixa em uma única praça, durante uma temporada, com ocupações praticamente anuais em uma mesma praça aos sábados e domingos, ou apenas domingos. O projeto reúne artistas, produtores e pesquisadores do estado do Rio de Janeiro especializados na área de artes na rua, especialmente voltados para as artes cênicas. Foi criado e coordenado pelos artistas Leo Carnevale e André Garcia, com planejamento desde 2005, mas foi colocado em prática a partir de 2006. O Boa Praça nasce de reuniões de artistas que estavam insatisfeitos por não conseguirem um espaço na cidade para suas apresentações. Inicialmente, a sua proposta era itinerante, de ocupar várias praças diferentes, com a ideia de uma ocupação de território praça a praça. Porém, a partir de 2007 os organizadores decidiram ter uma relação mais fixa com as praças, realizando temporadas anuais. As localidades eram elencadas com intuito de atender regiões inteiras da cidade sem precisar visitar todas as praças. Assim a proposta da escolha era sempre uma praça de grande circulação que atendia a vários bairros de uma região inteira. Sua primeira experiência nesse sentido foi o Largo do Machado. Posteriormente, passaram para zona norte da cidade, com a ideia de fugir um pouco da zona sul e favorecer regiões que não tinham esse tipo de ação. Nos anos seguintes, ocuparam o Méier, São Cristóvão e Tijuca, por exemplo. O projeto fez 10 anos em 2016, mas sem realização neste ano. No total, foram mais de 100 artistas que passaram pelo Boa Praça, que funcionou de 2006 a 2015, ininterruptamente.



Abertura: Edição 2014 – Boa Praça (Praça Saens Pena – 15/1/2014)

### **PALCO ABERTO – COLETIVO BRAVOS**

O Coletivo Bravos é composto atualmente pelos artistas: Carina Ninow, Gabriel Gomes, Iris Medeiros, Karine Drumond, Laura Faleiros, Luix Equix e Tamara Torres. Com artistas de cena, somados a cenógrafos, iluminadores, entre outros, eles promovem, todas as segundas-feiras, um encontro de malabares e, uma vez por mês, seu espetáculo na Praça São Salvador, zona sul da cidade. Trata-se de um *variété*, onde se apresentam componentes do coletivo, convidados e artistas interessados em mostrar seu trabalho. Acontece sempre toda segunda semana do mês, às 20h. O Bravos surgiu no início de 2011, com o objetivo principal de potencializar a cena local independente, criando espaços para apresentações cênicas, oferecendo, assim, oportunidades para que os artistas mostrassem suas propostas. O encontro de Malabares hoje promovido por eles já existe há cerca de 15 anos. Inicialmente, foi uma ideia trazida por um artista argentino com o intuito de criar um local para treino e troca de experiências entre malabaristas. No começo era realizado na Fundação Progresso, porém houve um episódio de incêndio na casa de shows que fez com que os encontros não pudessem mais acontecer no local por falta de espaço. Mudaram-se para o Circo Voador e depois para a pracinha da Lapa. Porém o clima de insegurança na praça fez com que o grupo optasse pela mudança de local novamente, por último, para a praça São Salvador, mudança que ocorreu junto com o surgimento do Coletivo Bravos. Deste modo, já que parte do coletivo já

frequentava o encontro de malabares, essa ação virou parte da função do grupo. A ideia do “Palco Aberto”, do coletivo que completou 5 anos em 2016, surgiu a partir de comentários de moradores das imediações da praça, que, ao verem os encontros de malabares, questionaram os artistas quando teriam apresentações. Diante dos comentários, o coletivo resolveu promover o “Palco Aberto” como forma de atender àquela demanda dos moradores e criar um espaço de apresentações para os artistas, usando como inspiração as rodas de rua circenses que acontecem na América Latina e o projeto Circo no Beco de São Paulo. Atualmente, o coletivo prossegue com sua ocupação fixa na São Salvador, mas também realiza espetáculos sazonais ou temporadas em outras praças, de acordo com a possibilidades de financiamento através de editais de fomento à cultura.



Palco Aberto – Coletivo Bravos – Edição: Setembro/16

## TOMARA QUE NÃO CHOVA – COLETIVO XAMA

O Coletivo Xama, que tem sua ocupação na Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro, promove uma vez por mês, às quartas-feiras, às 20h, o “Tomara que não chova”, um espetáculo *variété* com proposta de palco aberto, artistas do coletivo, convidados e artistas inscritos através da internet para as edições. Em funcionamento desde meados de 2015, o coletivo é atualmente composto por Gian Lucas, Jorge Lira, Tiago Carva, Manuela Montes e Jana Serrat. Além do espetáculo mensal, o grupo mantém um encontro de malabares e circo todas as quartas-feiras na praça. A proximidade da Praça da Bandeira com a Escola Nacional de Circo foi o que impulsionou o início dos encontros e depois a realização dos espetáculos. A falta de espaço para treinos e um lugar para testar novos números ensaiados fez com que os artistas ocupassem a praça. Como boa parte dos artistas mora no entorno e acompanharam a obra realizada no local para resolver questões de enchentes na região, houve a intenção de revitalizar o espaço. Além disso, foi principalmente a implementação de uma espécie de anfiteatro que despertou o anseio do grupo em fazer alguma ação artística no local e torná-lo um lugar de convivência, que antes não era frequentado por moradores e havia sido marginalizado.



Divulgação: Tomara que não chova – Edição de Maio/16

## CIRCO NA PRAÇA – COLETIVO RUAH

O Coletivo Ruah ocupa a Praça do Ó, na Barra da Tijuca, Zona Oeste da cidade, realizando há 2 anos um encontro de malabares e circo semanalmente, às quintas-feiras. Desde maio de 2015, o grupo passou a realizar o “Circo na praça”, que é um espetáculo *variété* com números de artistas do coletivo e convidados e com a proposta de palco aberto. Sem uma sazonalidade definida, acontece sempre aos sábados. Até agora já foram realizadas 8 edições. O coletivo é composto por Karine Pink, Fow (Genilson), Iris Vargas, Dayana Alvarenga, Ingrid Maciel e Andréa Lima. A escolha da localidade da ocupação se deu principalmente pela praça ser próxima à igreja que parte do coletivo frequenta e onde, num primeiro momento, realizavam suas ações artísticas. Ao cruzar a praça como local de passagem, o coletivo percebeu um abandono completo do espaço por parte dos órgãos públicos e pela própria população. A partir deste cenário, num ímpeto de adotar a praça, passaram a realizar suas ações no espaço e a reivindicar melhorias para o local.



Circo na praça – Coletivo Ruah – Edição: Maio/16

## **PALCO DE GALA – MAGANO E SONATA**

Marcelo Magano e Patrick Sonata são palhaços que começaram sua formação artística nas aulas de teatro da escola onde estudavam, na Cidade de Deus. Depois, passaram por algumas ONGs com formações em teatro e, posteriormente, migraram para o circo através da palhaçaria, fruto de um aprendizado conquistado através de oficinas e pesquisa. Inicialmente, começaram como “Os Confrades”, sendo um trio de palhaçaria. Após a saída de um componente, decidiram formar a dupla Magano e Sonata Show.

A dupla realiza atualmente alguns projetos como: um canal no YouTube (PerifeRIA), espetáculos com o Coletivo Bonobando e, na esfera do espaço público, a dupla promove na Cidade de Deus, zona oeste do Rio, o “Palco de gala”, que é uma espécie de espetáculo de variedades, onde Patrick e Marcelo são os mestres de cerimônia e convidam outros artistas para se apresentarem. A principal ideia é propor um “glamour” através do espetáculo. Todas as piadas são em torno disso, como o próprio nome já diz. Os artistas convidados são convocados para ensaios, para que o espetáculo inteiro tenha uma coesão e não seja só uma sequência de números. A ação é realizada desde 2014, com três edições desde então. A dupla tem a pretensão de realizar o Palco com mais frequência, e formar um elenco fixo, já que a proposta deles é um pouco diferente dos demais espetáculos de rua praticados atualmente. A dupla preza para que os espetáculos tenham uma temática. Para isso é necessário a realização de ensaios e reuniões anteriores às apresentações, o que tornaria impossível manter uma sazonalidade mensal, por exemplo. As três edições foram realizadas através de editais públicos de fomento. Atualmente, a dupla está aguardando maiores possibilidades de verbas para manter uma realização com uma frequência maior. Mesmo com um número pequeno de edições do “Palco de Gala”, ele foi citado por mais de um grupo de artistas entrevistados como uma ocupação artística já reconhecida na cidade.





Divulgação: Palco de Gala – Abril/2016

## NINO E LUI

Os artistas Diogo Nery e Felipe Roxo fazem a dupla de palhaços Nino e Lui há 2 anos, apesar de já trabalharem juntos há mais de 10 anos. A dupla ocupa a Praça Mauá, zona portuária do Rio, desde o início do ano de 2016, com espetáculos de palhaçaria com convidados. A ocupação tem como diferencial focar as apresentações na linguagem do palhaço, apresentando reprises clássicas da palhaçaria, e surgiu da necessidade financeira de Diogo Nery. Assim, ele decidiu montar o espetáculo solo “Desventuras de um palhaço em apuros”, que tinha como objetivo se apresentar em alguma praça pública. Como o artista já era frequentador da zona portuária por fazer parte de um grupo de cultura popular da região,

percebeu que, após a obra de revitalização, a Praça Mauá se tornou um lugar muito frequentado e com uma estrutura que facilitava a apresentação de espetáculos. Deste modo, a dupla Nino e Lui passou a realizar espetáculos na praça todos os fins de semana, durante o dia. Eles se inspiram no palhaço argentino Chacovachi, que ocupa uma praça em Buenos Aires há cerca de 30 anos, há 15 com o mesmo espetáculo e, mais atualmente, 10 anos com outro.

Além da ocupação, os artistas realizam intervenções em trens e orfanatos, com o objetivo de descentralizar a oferta cultural, esquematizando seu roteiro de Santa Cruz ao Centro da Cidade, atendendo aos bairros deste percurso.



Picadeiro Nino e Lui - 7 de agosto de 2016 – Praça Mauá

#### **PICADEIRO NA PRAÇA – COLETIVO SEM RIBALTA**

O Coletivo Sem Ribalta promove, desde março de 2016, o “Picadeiro na praça”, que é um *variété* com artistas do coletivo e convidados. A ocupação é realizada na Praça Afonso Pena, no bairro da Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro, sempre no segundo domingo do mês às 10h. O coletivo é composto por produtores e artistas de teatro, circo e música. Atualmente os integrantes são: Limachem Cherem, Gedivan Albuquerque, Sluchem Cherem, Slanny Cherem, Arthur Tavares e Fátima Cherem. Além do “Picadeiro na Praça”, os artistas promovem o curso de teatro para terceira idade, todas as quintas-feiras, na mesma praça. A

ideia de ocupação da Afonso Pena surgiu da observação dos artistas do coletivo. Por serem moradores das imediações, perceberam a grande população infantil e da terceira idade frequentadora do espaço. Assim, começaram a se reunir para pensar coletivamente uma ação artística, principalmente após a implantação de um anfiteatro na praça. No caso dos espetáculos e seu formato, o grupo foi influenciado pelos palcos abertos que já aconteciam na cidade, como do coletivo Bravos e do Xama, além da própria experiência dos artistas circenses do Sem Ribalta. Limachem Cherem teve sua formação inicialmente no teatro, e, posteriormente, com seu trabalho de produtor, empresariou por 22 anos o Palhaço Carequinha até seu falecimento, o que propiciou a ele e sua família uma formação artística baseada no circo tradicional. Já Gedivan de Albuquerque é ator e músico, com diversas experiências na área. Suas principais referências são as contações de histórias e canções populares infantis. Assim, as apresentações podem ser caracterizadas por um espetáculo de variedades, fruto das influências plurais dos componentes do coletivo.



Picadeiro na praça – Coletivo Sem Ribalta - Setembro/16

É importante ressaltar que todas as atividades listadas acima foram incluídas como nosso 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, muitas vezes não unicamente circenses. Assim, apontamos que além dos grupos já citados, também entrevistamos a “Cia Brasileira de Mistérios e Novidades”, que realiza atualmente sua ocupação na Praça da Harmonia, zona portuária do Rio de Janeiro, existe desde 1981 e nasceu em São Paulo como uma companhia de Teatro e Dança e posteriormente focou em dança nas alturas e no teatro de rua. Com a utilização marcante da perna de pau<sup>12</sup> pelo grupo, em uma percepção como expectadores, consideramos que a companhia poderia ser vista como realizadora das artes circenses e teatro (apesar da utilização da perna de pau não ser oriunda das artes circenses, a técnica foi muito utilizada para a divulgação dos circos). Em entrevista com Marília Felipo, membro da companhia desde 1996, ela afirmou que a companhia é de teatro e não se considera circense, isso fez com que não prosseguíssemos com o grupo como objeto de nossa pesquisa.

Podemos considerar então que a descrição que realizamos dos grupos e suas ações, nessa pesquisa, forma um possível “memorial” da história recente das artes circenses cariocas (utilizando um termo do artista Márcio Libar no 1º Catálogo Carioca de Teatro de Rua e Circo Contemporâneo), colaborando de forma a oferecer dados que possibilitam traçar um perfil da atual cena circense carioca. Neste sentido, propomos nos próximos capítulos uma análise sobre essa nova/antiga forma do fazer circense.

---

<sup>12</sup>O termo pode ter se originado do material de fabricação. No entanto, em inglês, o seu nome “Stilt”, é o nome de um pássaro de pernas longas e finas. Utilizado como recurso para aumentar a estatura, para a realização de atividades como colheita, serviços na construção civil, travessia de regiões pantanosas ou riachos, e até para vigiar os rebanhos a distância. Muitas culturas primitivas utilizavam pernas de pau em danças folclóricas e em rituais religiosos. Utilizando também como brinquedo no mundo todo, com variações como perna de lata (MAVRUDIS; 2011; p. 333).

#### 4. O ESPAÇO PÚBLICO COMO PICADEIRO

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 Varietes. Países como Argentina, Chile e Colômbia abrigam rodas de rua circense como um hábito cultural, principalmente por esses países possuírem uma lógica diferente da produção cultural do Brasil. Esses locais não possuem a oferta de editais públicos de incentivo à cultura, como no nosso país, por exemplo, o que leva os artistas dessas localidades a terem como principal destino às praças e ruas. 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, 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.

No início do século XVII, ao mesmo tempo que Shakespeare e Lope de Vega iniciavam seus trabalhos em Londres e na Espanha, havia em Paris seis grandes feiras, mas apenas duas tiveram reconhecida importância, como locais constantes de manifestação teatral: as feiras de Saint-Germain, que duravam de 3 de fevereiro à Páscoa e de Saint-Laurent, no verão europeu, do final de junho ao final de outubro, nos quais se apresentavam artistas variados em sucessivos números de dança, canto, malabarismo, acrobacias, mímica, números de bonecos, animais amestrados e pequenas cenas teatrais de caráter farsesco. (CAMARGO; 2006; p. 13)

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.

São muitas as novidades trazidas pelas vanguardas do século XX, que questionavam tanto as formas estéticas como os espaços de apresentação, havendo uma verdadeira renovação dos conceitos até então estabelecidos. Porém, também esse movimento, que novamente encaminha o teatro para espaços não institucionalizados, trazendo-o novamente à rua e à praça, é dialético: se por um lado busca uma fuga à institucionalização e aos controles sociais, por outro amplia as formas de institucionalização para fora dos espaços de controle tradicionais. (MOREIRA; 2011; p. 7)

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.

(...) antecedendo a essa ação, eu tenho uma trajetória de 10 anos no teatro, em teatro fechado, o que hoje a gente chama de teatro burguês, mas naquela época, nós tínhamos uma função e nós tínhamos um aspecto social muito importante, nós vivíamos na ditadura, nós passávamos pela censura, e as pessoas que iam assistir nossos espetáculos, eu não falo do Grupo Off-Sina, mas falo das montagens que eu participei, tipo Rasga Coração, Édipo rei, Coriolano do Shakespeare, Dona Rosita e muitas outras peças de teatro. O público ia nos assistir porque eles tinham interesse

em adquirir ferramentas para transformar o mundo. Logo após o término 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 Riguetto – 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 Riguetto – 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 (ARENDRT, 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. A loja que você vai comprar tua roupa, o mercado que você vai fazer compras, isso são escolhas políticas inclusive. 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.

#### 4.1 A ESCOLHA DO ESPAÇO PÚBLICO: LINGUAGEM OU RECURSO?

Ao apresentar no capítulo anterior esse pequeno histórico das artes cênicas no espaço público, constatamos que esse tipo de realização tem uma origem milenar, mas que ao longo dos anos foi se reconstruindo a partir de interrupções causadas por proibições, novos momentos políticos e resistências.

Porém, diante dos registros encontrados, nos parece que, se tratando da cidade do Rio de Janeiro e das artes circenses, o século XXI se retrata como uma espécie de retomada da rua e da praça pública como picadeiro, com a ideia de ressignificação dos espaços públicos, entendendo-os não só como um recurso, mas também como uma linguagem.

Eu acho que a utilização do espaço público aberto, ele pode ser utilizado como suporte ou como linguagem. Quando a gente diz que uma pessoa utiliza o espaço público aberto como um suporte, é porque ele utiliza aquele espaço, mas na verdade é porque ele não tem um outro fechado. Então ele vai se apresentar na rua, mas ele gostaria, tem a intenção, de se apresentar no teatro, no palco ou num circo fechado, cobrando bilheteria, e ele tá usando a rua por um motivo estratégico temporário. No nosso caso, a gente usa o espaço público aberto, ou seja, a rua, a praça ou qualquer outro ambiente, como linguagem, o desenvolvimento de uma linguagem, de uma construção de uma poética (Richard Riguette – Grupo OFF-SINA)

Ao iniciar esta investigação, tínhamos a hipótese que a possível retomada do espaço público por parte dos artistas circenses poderia ser exclusivamente um resultado dos motivos do afastamento dos circos de lona das metrópoles, por exemplo, a especulação imobiliária e os altos custos de liberações. Situações que levaram alguns circos à falência ou à busca de espaços na periferia das cidades.

(...) Mas outros circos mantêm-se em plena atividade, embora enfrentem sérias dificuldades para continuar viajando pelo país. Há dez anos, o Spacial, fundado por Marlene Querubim em 1985, trabalhava com 100% da lotação. Hoje fica em torno de 30%. **"Estamos vivendo um momento de transformação do circo no Brasil. Não há mais áreas para erguer a lona nas grandes capitais."** Esse é um dos pontos de maior reivindicação da classe. Uma cidade como São Paulo, por exemplo, exige pelo menos o cumprimento de 18 itens para conceder o alvará de instalação. Soma-se a isso a intransigência de alguns municípios que, por motivos políticos, simplesmente vetam a entrada de circos. Grifo próprio (REVISTA PROBLEMAS BRASILEIROS, nº 372, 2005)

**A regulamentação urbana não previu o circo.** As cidades conquistaram praças, teatros, ginásios, zoológico, parque. Mas não têm um terreno para os circos. O segundo problema é a regulamentação para eventos públicos, que exige alvará para tudo. Como o circo pode ter documento para evento, se ele não é um evento? As características de um circo são diferentes. Ele não tem só o picadeiro. Tem as cadeiras em volta, tem a lona, tem a pracinha de alimentação, tem os trailers, tem a moradia. Como conseguem autorização para entrar com tudo isso? As exigências de segurança são enormes. A primeira é ambulância na porta. Como é que um circo pequeno vai pagar uma ambulância na porta toda noite para o espetáculo? Se o bombeiro for fazer vistoria de um mato com uma lona furada e umas cadeirinhas mirradinhas, vai dizer que não tem segurança. E para o bombeiro ir lá fazer a vistoria, primeiro o circo tem que conseguir laudos técnicos: elétrico, acústico e de

segurança. O laudo de um engenheiro custa 1.500 reais. Grifo próprio (MAVRUDIS: 2009)

Sem excluir completamente esta possibilidade, percebemos nas entrevistas e observações que as ações realizadas atualmente podem ser mais encaradas como uma nova tendência estética do circo carioca do que apenas como uma resposta à dificuldade de espaços para apresentações. Pensamos essa nova tendência como um provável reflexo das novas possibilidades de formações circenses e as diversas origens artísticas dos circenses do século XXI.

Entender este fenômeno como um novo movimento das artes circenses cariocas também se justifica, na medida em que podemos observar que, por volta de 1990, houve o início de um fluxo migratório de artistas circenses a trabalho para o exterior, principalmente para Europa.

Concluimos, então, que a migração de artistas circenses brasileiros para a Europa se deu de forma gradativa, acompanhando as transformações de sua cultura e as dificuldades e deficiências enfrentadas em seu país de origem, transformando-se em um percurso profissional corriqueiro para os artistas, que vislumbram nessa oportunidade melhores condições de vida, experiência profissional e, principalmente, conforme foi relatado pelos entrevistados: a valorização de sua profissão, tal qual qualquer artista das artes cênicas. (CHEREM; 2014; p. 48)

A principal justificativa desses artistas para esse fluxo era a busca por reconhecimento e possibilidades de trabalho, retratando uma cena circense carioca sem grandes perspectivas, tornando a ida para o exterior uma ação inevitável, principalmente para artistas recém-formados. Segundo o depoimento de uma acrobata aérea:

A gente já começa a estudar circo aqui no Brasil consciente que o mercado de trabalho não está aqui! Então pra mim já era uma coisa certa terminar a escola de circo e assim que meu trabalho ganhasse qualidade, as oportunidades já iam aparecer no exterior, e foi o que aconteceu! Meu interesse em viajar era o financeiro e aprendizado que eu podia ganhar. O circo no Brasil é muito difícil, você não consegue viver aqui com uma qualidade de vida de uma profissão normal, ainda tem muito a mentalidade que as pessoas de circo são pobrezinhas! E somos pobrezinhos aqui mesmo, não existe muito recurso! E quando tem recurso não chega no artista, para na empresa. O reconhecimento do artista no exterior é completamente diferente, você é respeitado e bem pago. (MARIANA ARTUN, 2010 *apud* CHEREM; 2014; p. 43)

A partir das entrevistas realizadas nesta pesquisa, foi possível perceber que este cenário vem timidamente se modificando, principalmente com essa suposta nova tendência estética do circo, que é o espaço público. O que não significa que este fluxo migratório descrito perdeu força, mas sim que ele vem ganhando ares de possibilidade e não de único caminho para os artistas recém-formados, por exemplo.

(...) existe uma busca de conscientização do nosso papel político e social, para tentar ganhar mais força também de ação, assim conjuntamente. É uma pena que apesar de termos duas escolas formadoras de circenses no Rio de Janeiro, acho que é a única cidade que tem essa demanda tão grande, a gente vê sair poucos grupos, né, de pesquisa de cena. Ainda assim o artista sai para trabalhar sozinho, com seu número. Aí viaja para fora do Brasil ou fica só vendendo seu número em espetáculo. Na noite, tem muita gente que trabalha com festas. Acho que falta ainda essa conscientização de grupo de criação no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, que você vê tanta gente boa, formada, excelentes artistas, mas que falta essa união da galera pra trabalho mesmo, pra criação. Mas tem mudado. Eu sinto que as pessoas têm buscado se juntar mais, fazer coisas juntas, mas a gente não tem espaço para apresentação, né? Então, ou você faz na rua, que é uma possibilidade, mas não há no Rio de Janeiro um teatro que seja voltado para o circo, por exemplo, não existe um espaço para montagem de lona, no Rio de Janeiro, na cidade do Rio de Janeiro, no centro da cidade. Mas pra zona oeste, zona norte, você consegue. Mas no centro não tem espaço para montagem de lona, por exemplo. Assim como você tem teatros mais voltados para dança, outros para música, e o circo tem algumas especificidades importantes, né, questão de segurança mesmo, para pendurar um aéreo, o espaço, o tipo de piso que a gente usa. Tem que se pensar nisso. Por isso que a união dos grupos para pensar politicamente vem nisso de vamos encontrar um espaço para nós. (Carina Ninow – Coletivo Bravos)

É importante ressaltar que a artista Carina Ninow foi entrevistada no ano de 2012 para a pesquisa que resultou na monografia *Cultura Circense no Brasil: transformações e resistências, entre a tradição e a contemporaneidade*, quando estava para realizar sua primeira viagem a trabalho, como parte do grupo de artistas que realizava esse fluxo migratório.

Sendo assim, percebemos que este atual movimento estudado muda de alguma forma a maneira como se tem pensado a cena circense carioca, em que os artistas que hoje promovem seus espetáculos em espaços públicos e os ocupam não estão fazendo isso apenas em benefício próprio. Este é, muitas vezes intencionalmente, um movimento de repensar o fazer circense contemporâneo.

## **4.2 CONCEITOS QUE REFLETEM A ARTE DO ESPAÇO PÚBLICO**

Toda essa efervescência da arte produzida na rua e para a rua no Rio de Janeiro, no terceiro milênio, gerou a necessidade e a oportunidade de sistematizar alguns termos criados e recriados a partir das manifestações artísticas de rua, como forma de legitimar esse fazer artístico. Vamos discutir nesse momento os dois conceitos mais relevantes para este trabalho: arte pública e sede pública.

Desde as primeiras entrevistas realizadas, começamos a ouvir a expressão “arte pública”, na maioria das vezes aparecendo como um sinônimo de arte de rua. Diante da recorrência do termo, consultamos a bibliografia em busca de uma definição teórica, e nos deparamos com materiais que abordavam especificamente o termo na maior parte das vezes

relacionado às artes plásticas, contemplando esculturas, pinturas ou instalações em espaços públicos.

Apesar de cobrir em princípio todas as modalidades de exposição pública da arte (e, eventualmente, de produção pública da arte), por arte pública tem-se entendido habitualmente, de modo restrito, obras de artes plástica – particularmente esculturas – expostas em lugares públicos em caráter transitório ou perene. A mesma expressão poderia ser aplicada a espetáculos teatrais apresentados em locais públicos ou em vias públicas (como fez o Bread & Puppet no início da década de 1970), bem como a projeções públicas de cinema; a arquitetura também já foi chamada de arte pública, assim como seria outro exemplo de arte pública a chamada cultura de rua (que inclui modos como o rap e o grafite). (COELHO; 2012; p. 59)

Para Amir Haddad<sup>13</sup>, o termo aplicado na perspectiva das artes cênicas nasce no Brasil. Sendo ele um reconhecido diretor teatral, fez parte da construção e legitimação deste termo no Rio de Janeiro, aplicando-o de forma frequente em seus discursos públicos, aulas e espetáculos.

(...) é uma proposta brasileira. Nasce da nossa realidade e nasce do avanço das artes públicas no Brasil, aquelas artes que são feitas fora dos lugares determinados, convencionais para elas se estabelecerem. Nasce da necessidade de criar um sentido de autoestima para o artista público, porque enquanto ele não é artista público, ele é artista de rua, ele é camelo, ele é mendigo, tem outra conotação, ele não tem status de representativo para a atividade dele, entende?

Então... é sempre assim, ah... é teatro de rua, ah... é circo de rua, ah... é músico de rua. Tudo isso é menor, diante do pensamento corporativo da sociedade privatizadora que é a burguesia capitalista protestante. Então, o artista que não se enquadra naquele modelo, que é o modelo do mercado e do sucesso pessoal, ele não tem valor. Então o cara que está se expressando na rua, nada que ele faz vai ter valor. Pode ser um violinista maravilhoso, como pode ser um engolidor de fogo do circo, [que] no sinal que faz coisas lindas. E o menininho que joga dez limões ao mesmo tempo, que você leva anos para aprender, [e] ele aprendeu para ganhar dez centavos. Entende? Então, esses daí não têm categoria, são indistintos. É o fato dado. Então, quando a gente começou a chamar de arte pública, imediatamente os nossos corações se encheram porque nós percebemos um sentido para aquilo que estava se fazendo. (Amir Haddad – Grupo TÁ NA RUA)

O conceito de arte pública, no âmbito das artes circenses em específico e das artes cênicas de forma geral, nos parece então como um elemento que ainda não foi completamente absorvido pela academia e sem grandes registros de um pensamento ordenado. Porém, para os artistas que praticam esta arte, está muito claro o seu conceito e a percepção que sua aplicação, como definição dos seus fazeres artísticos, traz para a cena a sensação de legitimação.

---

<sup>13</sup>Diretor – Grupo Tá na Rua



Aniversário da Lei 5429 – Praça Cinelândia – 6/6/2016

De maneira geral, a criação e disseminação do conceito de arte pública no Rio de Janeiro é atribuída ao diretor Amir Haddad, por ser um entusiasta do teatro em praças públicas no Rio, mas também por desenvolver reflexões sobre o espaço público e a linguagem artística. A partir do conceito inicial de arte pública, que é do início dos anos 2000, muitas outras reflexões conceituais surgiram na Rede Brasileira de Teatro de Rua e, mais tarde, no Rio de Janeiro, no Fórum de Arte Pública.

(...) Depois, a Rede também desenvolve outros conceitos. De alguma forma também contribui para o surgimento da arte pública, que é o Fórum de Arte Pública do Rio de Janeiro, que já se espalha pelo Brasil, conceitualizado e puxado de forma extremamente rica pelo Amir Haddad, do grupo Tá na Rua. E esses conceitos de arte pública, sede pública, artista público, que parece que todos os artistas são públicos, mas são públicos só para algumas pessoas, existe o artista público que trabalha conceitos muito próximos da saúde pública, da educação pública e a gente percebeu que no Brasil existem políticas públicas para arte privada, mas não existem políticas públicas para arte pública. A arte pública é o encontro do artista, ou da sua obra no espaço público aberto sem nenhuma distinção com relação ao público. Todos podem assistir de forma gratuita. (Richard Riguetto – Grupo OFF-SINA)

Além da arte pública, outro conceito relevante abordado dentro das ações estudadas é o de sede pública, já que temos como proposta o estudo de apresentações circenses em espaços públicos de forma fixa e frequente.

Ao pesquisar os grupos, observamos que alguns colocavam em suas redes sociais ou materiais de divulgação o endereço de seus locais de atuação acompanhados do termo sede pública. Isso nos chamou atenção e fez com que, durante as entrevistas, abordássemos esse assunto.

Conheço essa expressão do seu nascedouro, eu estava lá, quando ela estava nascendo. Acredito na sede pública como esse lugar onde um grupo, ou um artista, ou um trabalho específico, ocupa regularmente, não necessariamente todo dia, mas ocupa uma praça específica, onde ele dialoga com aquela praça, com as pessoas que frequentam aquela praça. E aí dialoga com tudo, dialoga com a manutenção da praça. Se ela tá limpa ou não tá limpa. Comunica, a quem comunica, de quem é a responsabilidade. Tem luz, não tem luz. E a possibilidade também de usar aquele espaço como um meio de expressão, onde você vai apresentar um espetáculo novo e vai trazer outras pessoas. Pode vim a receber pessoas ali. Você pode na verdade usar o espaço na ideia de localizar os seus projetos específicos para receber pessoas. Eu vejo a sede pública como aquele espaço onde eu vou cuidar e vou ter um contato “regular” com as pessoas. (Leo Carnevale – BOA PRAÇA)

Segundo Turle e Trindade (2010), essa expressão nasce em 2004, a partir de uma situação vivida pelo grupo Tá na Rua. Nesse ano, a casa do Tá na Rua fechou para obras de restauração, mas o grupo precisava continuar com suas atividades, como ensaios e reuniões.

Fomos para a praça em frente, no Largo da Lapa, e passamos a nos reunir ali, avisando ao público passante que aquilo era aula, oficina ao ar livre, espetáculo. E, que a partir daquela data, seria ali a nossa “Sede Pública”. Algum tempo depois, ampliamos nossas “instalações” para outros espaços, incluindo algumas ruas adjacentes e o Centro do Rio. Hoje, temos uma sede, que pertence ao Estado, transformando as ruas próximas em “sala de aula” para treino dos cortejos, e um “salão” para oficinas, no Largo da Carioca. Enfim, constituímos um grande “patrimônio”, onde funciona a Escola Carioca do Espetáculo Brasileiro! (TURLE; TRINDADE, 2009, p. 85)

Apesar do termo “sede pública” ter se dado no âmbito do teatro de rua, essa expressão se difundiu pelas artes cênicas de forma geral, no Rio de Janeiro, chegando assim aos grupos que trabalham com as artes circenses.

Nas entrevistas, percebemos que o termo “sede pública”, além de determinar um espaço no qual o grupo realiza suas funções com frequência, também sugere um local que expressa um sentimento de responsabilidade, onde os artistas que ocupam aquela localidade se sentem responsáveis por cuidar, melhorar e manter como um espaço agradável para convivência social.

Sendo assim, podemos concluir que o ato de tornarem um espaço público parte da identidade do seu grupo propicia que o público identifique que esse ou aquele grupo sempre estará naquela praça, largo ou rua, não como forma de privatização do espaço e sim como uma ação de ocupação artística que prevê inclusive contrapartidas para sociedade, a partir do momento em que passam a “cuidar” desses espaços. Faz com que esse tipo de arte esteja cada vez mais destinada a um possível crescimento nas metrópoles, cumprindo uma função de



revitalização dos espaços urbanos, como espaços de convivência social, e não só locais de passagem.

A cidade tem, naturalmente, a capacidade de manutenção das estruturas de poder e da divisão de classes como também a evocação para a revolução. A reflexão sobre o espaço urbano a partir do ponto de vista cultural é essencial para entendermos possíveis reformas sociais. Apenas grupos e classes urbanas, frente às suas necessidades e carências (sejam elas estruturais, culturais, sociais, econômicas) são capazes de iniciativas revolucionárias e de propor soluções para os problemas vigentes, não dependendo exclusivamente da ação do estado. (XIMENES, 2015, p. 12)

Percebemos, nas entrevistas e observações, que a relação entre os coletivos e grupos estudados e seus espaços de ação é extremamente estreita, de forma que na maioria das vezes a escolha do local onde serão realizadas as ocupações é impulsionada pela proximidade de suas residências ou relacionada a algum valor sentimental com o local. Durán (2008) afirma que os moradores e a cidade têm uma relação que se dá de forma variada, porém acredita que parte desse processo é afetiva. A produção de vínculo com a cidade por parte dos moradores passa pelo que ela chama de “identificação espacial”, que está ligada ao imaginário e não só às questões administrativas. Este vínculo está diretamente ligado ao imaginário e ao afeto, o que resulta nas formas criativas de comunicação e construção do comum. Assim, é possível perceber que a utilização e aplicação do termo “sede pública” por parte dos artistas circenses, que ocupam de forma fixa e frequente espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro, além de cumprir seu papel político, também representam uma relação afetiva com a localidade na qual se estabelecem.

Com base na criação e na disseminação desses dois termos (“arte pública” e “sede pública”), conseguimos perceber que, a partir dos anos 2000, começa a se alimentar uma crescente necessidade, por parte da classe artística, de sistematização de conceitos das artes públicas, muitas vezes em busca de legitimação e valorização em relação às artes produzidas para a burguesia, sobretudo almejando respeito e uma abertura nas políticas públicas. Entretanto é diante das ameaças e enfrentamentos surgidos um pouco mais tarde, que todos os conceitos desenvolvidos ganharam corpo e foram aderidos cada vez mais pelos artistas, até como uma forma de união e uma única bandeira a ser defendida.

### **4.3 A CULTURA DO CHAPÉU**

A arte pública como um todo é marcada por ter como forma de subsistência “o chapéu” (ato de passar com um chapéu na mão para recolher dinheiro após apresentações). Não encontramos registros teóricos que afirmem a origem exata do ato de se passar o chapéu

após apresentações de rua, mas elucidar sua origem não será tão importante para nossa análise, já que a nossa intenção é falar do significado deste ato para os artistas estudados por nós.

Devo confessar que a ideia não foi nossa, é uma ideia antiga. Foi alguém há muito tempo que teve a ideia de compartilhar sua arte e seu sonho com os transeuntes, os avisados e os desavisados e esperar destes um reconhecimento para sua sobrevivência, para sua subsistência, para sua vivência, para seu pão, sua casa, sua luz e sua continuidade. A vida se alimenta de sonhos, de maravilhas, de vontades... A cultura e a humanidade precisam de arte, de delírios... O estômago não, o estômago tem fome de matéria, comida de verdade. (KIGNEL; CARNEIRO, 2014, p. 30)

Questionamos os artistas sobre suas formas de sustento financeiro através da arte pública. Com a exceção do Grupo Off-Sina e o Palco de Gala, que na maioria de seus espetáculos possui verbas de editais, todos os grupos estudados apontaram que sua principal arrecadação de renda é por meio do chapéu. Porém, percebemos que a “cultura do chapéu” como é identificada pelos próprios artistas, está muito além de apenas pegar umas moedas no bolso. Na verdade, está diretamente ligada à valorização da arte pública, do artista e do que foi apresentado.

(...) ainda é uma luta muito grande de nós artistas de rua com relação ao chapéu. No Brasil, a gente não tem o costume de assistir a espetáculos de rua e contribuir com o chapéu. Não sei por que essa falta de costume. Se é porque não há tanto espetáculo de rua, ou se os espetáculos de rua que existem são espetáculos subsidiados pelo governo. Um grupo de teatro ou de circo cria um espetáculo de rua e vai para as praças já com ele pago. Então o chapéu não é importante. Então você relega a passagem de chapéu. E a hora que um artista que vive do chapéu chega na praça, pega o público desacostumado. (Carina Ninow – Coletivo Bravos)

A falta de costume do público brasileiro em contribuir com o chapéu em comparação com públicos europeus, por exemplo, pode estar ligada ao nosso modelo de produção cultural. De alguns anos para cá, a criação de leis de incentivo, fomentos à cultura, fundos de cultura e outros mecanismos de subsídios governamentais e do setor privado para a realização de ações culturais podem fazer com que o público se torne um pouco resistente à colaboração com o chapéu.

Em uma tentativa coletiva de conscientização do público, percebemos principalmente nas observações que, por muitas vezes, os artistas realizam um discurso antes de passar o chapéu. Esse discurso normalmente explica a importância daquela ação, compara o chapéu com o pagamento de um ingresso e solicita que o público não confunda o chapéu com esmola.

Inclusive nós temos um pacto, ou pelo menos a maioria de nós temos, de incentivar mesmo as pessoas a colocarem dinheiro no chapéu. Se você não botou no meu chapéu hoje, amanhã se tiver um outro palhaço, em outra rua, você coloca no chapéu dele, porque, como diz o próprio Richard, “os palhaços têm a missão de refazer os

tecidos emocionais da cidade. Então os palhaços são as curas das doenças da cidade”. E as pessoas estão fazendo isso. (Diogo Nery – Nino e Lui)

Perceber o movimento coletivo de conscientização do público por parte dos artistas circenses e o cuidado de elucidar a prática nos mostra o real significado do chapéu para esse grupo de artistas. A partir dessas ações, também é possível prever a formação futura de uma plateia que tende a valorizar mais a arte pública como um todo, criando a possibilidade de crescimento desta suposta nova forma de fazer circense, elegendo, assim, o chapéu como símbolo de uma relação econômica sustentável entre público e artista, repensando a nossa forma de consumo cultural.

## 5. ENFRENTAMENTOS: A RUA É PÚBLICA?

A necessidade de o Estado controlar as atividades artísticas em espaços públicos vem de longa data. Com relação ao século XXI e ao Rio de Janeiro, podemos nos debruçar sobre uma ação em específico, a operação “Choque de Ordem”, da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Um fim à desordem urbana. A desordem urbana é o grande catalisador da sensação de insegurança pública e a geradora das condições propiciadoras à prática de crimes, de forma geral. Como uma coisa leva a outra, essas situações banem as pessoas e os bons princípios das ruas, contribuindo para a degeneração, desocupação desses logradouros e a redução das atividades econômicas. Com o objetivo de pôr um fim à desordem urbana, combater os pequenos delitos nos principais corredores, contribuir decisivamente para a melhoria da qualidade de vida em nossa Cidade, foi criada a Operação Choque de Ordem. São operações realizadas pela recém criada Secretaria de Ordem Pública, que em um ano de existência vem conseguindo devolver à ordem à cidade. (Prefeitura do Rio de Janeiro, 16/09/2009)

Em 2009, quando Eduardo Paes assumiu a Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, instituiu a Secretaria Especial de Ordem Pública. Essa secretaria tinha como objetivo “ordenar a cidade”, isto é, levar em consideração as suas perspectivas de “ordem”, que em uma rápida análise pode estar ligada à intenção de um processo de urbanização, que segundo as ideias de Henri Lefebvre (1991), está diretamente relacionado ao interesse na acumulação de capital. Logo, a cidade limpa prevista por Paes não contemplaria a arte pública, já que é uma manifestação artística oposta à lógica de mercado hegemônica.

Em entrevista com os artistas, percebemos que os grupos com ações anteriores a 2009 têm em sua narrativa o registro de grande repressão às suas atividades nessa época.

Então a tomada de rua sempre existiu, e o Rio de Janeiro, ele tem muito a levada de rua. Mas rolou um movimento político muito forte de cinco anos pra cá, porque antes disso tinha uma ideia do governo municipal, de choque de ordem muito forte que atingia diretamente aos artistas de rua, não só os circenses, mas qualquer artista de rua. De uma estatua viva não poder ficar parada numa calçada, porque estava perturbando a ordem da cidade e isso foi muito grosseiro, para uma cidade que é turística. Fundamentalmente o Rio de Janeiro se vende como uma cidade turística, e é. Você não poder fazer uma arte de rua. Aí começou uma luta entre os artistas que pensam a rua, que trabalham com a rua, para que se tivesse essa possibilidade. (Carina Ninow – Coletivo Bravos)

Segundo Richard Riguette, os artistas de rua estavam sendo perseguidos, (e ainda continuam sendo), pelo Choque de Ordem. Os artistas, naquela ocasião, se reuniram, eram em torno de seis, sentaram em roda e tomaram a decisão de protestar, na frente da Prefeitura, contra os desmandos da SEOP, que feriam o Art. 5, parágrafo IX, da Constituição Federal de 1988, que reza: “É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. Eles queriam chamar a atenção do Prefeito Eduardo Paes sobre esse fato. Fizeram a convocação, com dia, hora e local por e-mail

para os artistas de rua. Não demorou nem dez minutos e receberam uma mensagem do diretor artístico Amir Haddad sugerindo que a mobilização acontecesse na Praça Cinelândia, que se intitulasse “Para que Todos Saibam” e que fosse anunciada como uma proposta e não como um protesto. Sugeriu também que cada artista levasse sua arte, seus figurinos, instrumentos, para que pudessem cantar, dançar, representar, mostrar o que os artistas têm de melhor e contar para a população o que estava acontecendo. De seis, o grupo pulou para mais de 600 artistas, potencializados pela proposta de Amir Haddad. Foram à Cinelândia e começaram a dialogar com a cidade. No meio do trabalho, o telefone tocou. Era a secretária municipal de cultura na época, Jandira Feghali, propondo um encontro, que se deu depois de dois dias.

Já na reunião com a secretária, foi oferecido aos artistas um decreto para proteger suas atividades. Porém Amir Haddad protestou, afirmando que não queriam uma liberdade concedida, mas uma liberdade conquistada. E não aceitaram a oferta. Assim, posteriormente os artistas levaram um esboço de lei para a Câmara dos Vereadores, que, após algumas conversas, votações e vetos, se tornou a Lei do Artista de Rua, ou a Lei 5.429, de autoria do Vereador Reimont Otoni.

A Lei foi votada e aprovada em primeira e segunda instâncias. Porém, o prefeito Eduardo Paes vetou, considerando-a inoportuna. Mais tarde, após duas reuniões com artistas, que mostraram sua completa insatisfação com a possibilidade da criação de apenas um decreto e não de uma lei, o prefeito decidiu derrubar o veto e orientou a sua bancada a aprovar em definitivo a Lei do Artista de Rua.

Já em 2016, houve uma tentativa de derrubada da Lei 5.429 pela vereadora Leila do Flamengo, que chegou a comparar os artistas públicos a baderneiros. Houve votação e mobilização dos artistas. Atualmente, está fora de pauta.

Existem outros interesses na cidade que são diferentes desse interesse de manifestação pública e que esses interesses batem na porta dos vereadores, como bateu na porta da vereadora Leila do Flamengo. Bateu a porta da vereadora Teresa Bergher, que possui um projeto de lei para derrubar a Lei 5429, mas ainda não apareceu. A Leila do Flamengo já colocou o projeto dela pra votar e nós fizemos uma grande mobilização.

Porque ela coloca a Lei dela para votar? Porque, de maneira errada, ela compreende que a Lei 5.429 é uma lei do “vale tudo”, que o artista pode ir para as ruas e pode manifestar-se a hora que quiser, do jeito que quiser e onde quiser. Não! A Lei 5.429 não é um vale tudo. Ela tem limites, tem parâmetros, mas ela tem uma liberdade. Liberdade essa que bebe na Constituição Federal, no artigo 5º. Bebe na Constituição Federal, aquilo que é direto de todo cidadão brasileiro, que é o direito de manifestar-se em qualquer espaço público sem precisar de autorização a nenhuma autoridade pública. A Lei 5.429 reforça aquilo que a Constituição diz. A lei diz que as manifestações artísticas dar-se-ão nas ruas do Rio de Janeiro sem precisar de prévia autorização, cabendo ao artista apenas comunicar à região administrativa para que não haja conflito de atividades. Se você tem uma grande atividade na Cinelândia e de repente quer fazer uma outra atividade lá, não pode. A Lei da Arte Pública 5.429, ela diz também que as apresentações são feitas em um horário de quatro horas. Não

pode passar de quatro horas de duração. Não pode ter uma apresentação que começa de manhã e termina de noite. A Lei do Artista de Rua estabelece os decibéis para aquilo que for utilizar som. A Lei 5.429, ela não fere a Lei do Silêncio que é uma lei maior. Portanto, não pode acontecer após as 22h.

A Lei da Arte Pública, ela também prevê que você não pode ter um grande aparato pra se apresentar, por exemplo. Você não pode montar um grande palco, um grande som, botar um trio elétrico. Isso descaracteriza o que a Lei considera como arte pública. (Vereador Reimont Otoni)

De forma geral, os artistas relatam que, após a efetivação da Lei 5.429, ficou mais fácil e seguro ocupar os espaços públicos com seus espetáculos e eventos, mas ainda assim, em algumas ocasiões, se faz necessário estar com a Lei impressa no bolso para defender suas permanências, por conta das intervenções de algumas autoridades que ainda desconhecem ou fingem desconhecer a Lei, mesmo que de fato ela seja apenas um reforço e um documento mais detalhado de um direito já conhecido através da Constituição Federal.

São inúmeros os casos de conflito entre as ocupações da cidade e a “ordem” estabelecida pelas entidades ligadas aos governos e ao mercado. Porém, as novas formas de ocupação da cidade que vemos se deflagrarem de norte a sul do país apontam para uma transfiguração das políticas culturais e de promoção da cidadania, onde o protagonismo não está mais nas mãos da intelligentsia acadêmica e muito menos do Estado, mas na intelectualidade de base. (PAIVA, GABBAY, 2016, p. 6)



6/5/2016 – Mobilização contra projeto de Lei da vereadora Leila do Flamengo

A conquista da Lei da Arte pública significa muito mais que apenas uma autorização para se realizar espetáculos e performances nos espaços públicos. A construção dessa legislação, de forma coletiva e sendo uma resposta a uma opressão imposta pelo município, significa a conquista de um direito humano: o direito à cidade.

O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Além disso, é um direito coletivo e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmo, é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados (HARVEY, 2013)

No Brasil, em 2001, se aprovou o Estatuto da Cidade<sup>14</sup>, depois de alguns anos de pressões de movimentos sociais pelo direito coletivo à cidade. Ainda assim, os processos de urbanização das cidades seguem ferindo as legislações, quando vivenciamos notícias de desapropriação dos menos favorecidos em prol da acumulação de capital. Com frequência, esse tipo de negligência dos Direitos Humanos tende a resultar na colonização dos espaços para ricos, criando uma aura de liberdade de escolha de serviços, lazer e cultura desde que você tenha dinheiro para pagar (HARVEY, 2013). Sendo assim, a Lei da Arte Pública surge nesse cenário para os artistas e para o público, como uma garantia de se poder oferecer arte para toda e qualquer pessoa, como uma ferramenta de humanização e como uma proposta de convivência em meio ao concreto das metrópoles.

---

<sup>14</sup> CAPÍTULO 1 – Diretrizes Gerais – Parágrafo único: Para todos os efeitos, esta Lei, denominada Estatuto da Cidade, estabelece normas de ordem pública e interesse social que regulam o uso da propriedade urbana em prol do bem coletivo, da segurança e do bem-estar dos cidadãos, bem como o equilíbrio ambiental.



Aniversário da Lei 5429 – Cinelândia, Rio de Janeiro – 6/6/2016

## 5.1 DESDOBRAMENTOS

Converter a rua, a praça, o espaço público como um todo, em um lugar de democratização da arte é um dos objetivos principais expresso no discurso dos artistas circenses estudados ao realizarem suas ocupações artísticas. Desta forma, acreditamos que muito desse consenso pode estar ligado ao histórico de resistência das atividades artísticas em espaços públicos, mas também a um novo posicionamento de discussão dos artistas em relação às suas atividades, em busca de legitimação e regulamentação. A busca por espaços de discussão e oportunidade de troca entre os artistas provocou alguns desdobramentos em forma de eventos ou encontros.



## **Fórum Carioca de Arte Pública**

O fórum é uma reunião de artistas públicos que se encontram há quase 5 anos, semanalmente, todas as segundas-feiras, na sede do grupo Tá na Rua, com o objetivo de discutir questões relativas à arte pública. O grupo que participa dos encontros é bem homogêneo, vai de atores e artistas circenses a cordelistas e artesãos. Segundo Amir Haddad, entusiasta e organizador dos encontros, há 4 anos, no início dos encontros, o número de artistas era bem reduzido, e com o passar do tempo foi chegando uma avalanche de artistas, com modalidades que nem ele mesmo pensava que existiam. No fórum, já passaram decisões relativas à Lei do Artista de Rua, criação de um setor de arte pública dentro da Secretaria Municipal de Cultura, entre outros temas.



Fórum de Arte Pública – 30 de maio de 2016 – Sede do Grupo Tá na Rua

## **Rio é Rua**

Foi iniciado em abril de 2014 e perdurou até mais ou menos setembro de 2015. O Rio é Rua foi um movimento que reuniu muitos artistas e coletivos que trabalhavam pelas ruas do Rio de Janeiro e pelo mundo. A ideia era promover um espaço onde os artistas poderiam

dividir suas vontades, rodas, funções, públicos e chapéus. O movimento foi basicamente formado por grupos ligados às artes circenses, mas agregava também outras linguagens.

É relevante apontar que foi o grupo que encabeçou, no Rio de Janeiro, de 20 a 27 de setembro de 2015, a Semana Mundial de Arte de Rua, que percorreu diversas praças, como Largo das Neves, Parque dos Patins e Largo do Machado.

Além de eventos, o grupo promovia reuniões para discutir as questões relativas às suas atividades artísticas, ao discurso do “chapéu” e sua importância como representação da renda financeira, mas também era um meio de organização para ocupação de espaços, para evitar que uma praça tivesse 3 artistas e outra não tivesse nenhum. Com o tempo, os encontros foram ficando mais escassos, e a divergência de objetivos para com o movimento foi enfraquecendo o processo. Chegamos a ouvir em relatos que as reuniões passaram a ser um mecanismo de agendamento de praças e espaços e disputa deles.

A Semana Mundial de Arte de Rua nada mais é do que uma tomada de consciência global de que a rua é um festival diário. A arte de rua não tem fronteiras. A semana mundial é uma chamada para unir forças e dizer ao universo que já existimos. Que estamos em todo o mundo há mil anos.  
DESDE SEMPRE NAS RUAS DO MUNDO LIBERANDO O ESPAÇO PÚBLICO.

(TEXTO DE DIVULGAÇÃO – SEMANA MUNDIAL DE ARTE DE RUA  
– Publicada em 25/9/2015 – Rede Social: Rio é rua)



Semana Mundial de Arte de Rua – Setembro de 2015

## **Festival Carioca de Arte Pública**

O festival foi pensado pelo Fórum Carioca de Artes Públicas. A primeira edição foi no ano de 2014, sendo custeado desde então pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Segundo Amir Haddad, o primeiro foi um festival simples, em várias praças da cidade, durante um ou dois meses. Foram contratados vários artistas populares de rua para as apresentações, além de realizarem o cadastro de mais de 600 artistas de rua na ocasião, com o intuito de formalizar um registro para que nas próximas edições fosse possível ampliar as localidades e descentralizar as atrações. A segunda edição durou 6 meses, e passou por bairros como Jacarepaguá, Marechal Hermes e Penha, na tentativa de expandir a oferta para os públicos de outras regiões.

No ano de 2016, Amir Haddad revelou que a organização possuía 1/5 da verba para a realização da terceira edição, fazendo com que fosse necessário uma redução da proporção do festival, voltando a ser focado no centro do Rio, com apenas 4 dias de duração.

O Festival Carioca de Arte Pública é hoje organizado basicamente por dois grupos, o Tá na Rua e a Companhia Brasileira Mistérios e Novidades. De acordo com Haddad, inicialmente existiam duas companhias de circo que compunham a organização do festival, mas se afastaram, sem nenhum rompimento sério. Houve divergências devido ao circo ter características especiais, inclusive de sobrevivência.

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura  
apresentam

**2º FESTIVAL CARIÓCADE**

**ARTE PÚBLICA**

**APOTEÓSE!**

**24 de outubro**  
no IAPI da Penha  
das 15 às 22h  
**/2015**

*Quando a linguagem enfraquece, a violência prevalece.*  
William Shakespeare

*Brasil, tira as flechas do peito do meu padroeiro  
que São Sebastião do Rio de Janeiro ainda pode se salvar*  
Aldir Blanc, Moacyr Luz e Paulo César Pinheiro

**Programação**

**dia 24 de outubro:**

15h: Saída do Cortejo Pça Marechal Maurício Cardoso para a Pça Santa Emiliana;  
16h: Entrada dos Artistas na Santa Emiliana. Os artistas se espalham  
16h30: Bloco D'Águas  
16h40: Grupo Boa Praça com Passelo de Palhaços: participação do Palhaço Xullpa e Vó Passarinho;  
16h40: Encanto do Oriente – Dança Cigana.  
16h55: Grupo de dança Cigana do Greip.  
17h: Roda de Capoeira  
17h15: Musico Wagner José solo, participação do Tio Marcelo,  
18h: Grupo Tá Na Rua com o espetáculo "Geografia Popular".  
19h30: Cia Brasileira de Mistérios e Novidades com o espetáculo "Gigantes pela Própria Natureza".  
20h30: Rapsodos do Futuro: Poesia e performances.  
21h10: Bateria da Imperatriz Leopoldinense.  
22h: Final.

**Artistas que atuarão pela praça ao longo do dia**

Sergio Biff (Cinemagia)  
Wagner Ferrayon (com seu violino)  
Renato e Tânia (Nós de novo outra vez)  
Aquilmy Romero (a menina do arroz)  
Fernanda Machado (Boneca Lilica)  
Ana Casares (Estátua Viva)  
Marte Martenze  
Leo Carnevale

**Praça Santa Emiliana • IAPI da Penha**

Divulgação: 2º Festival Carioca de Arte Pública



3º Festival Carioca de Arte Pública - Cinelândia - 2016

Mais recentemente, com uma nova gestão na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2017), já percebemos tímidas tentativas de aproximação com a arte pública como um todo. A atual secretária de Cultura, Nilcemar Nogueira, tem se reunido com representantes dos grupos culturais e artísticos que atuam nos espaços públicos da cidade, com o objetivo de criar um Grupo de Trabalho para avançar na consolidação de leis, na interface governamental e na articulação de proposta para o desenvolvimento da cultura e arte pública.

A seleção das movimentações cariocas apresentadas provavelmente não contempla todas as existentes, mas sim as que foram citadas por nossos entrevistados e que possuem circenses como parte delas ou principais mobilizadores, como é o caso do Rio é Rua.

Compreendemos esses encontros e eventos como desdobramentos, na medida em que pensamos eles como resultados de um crescimento de ocupações artísticas circenses e de outras linguagens em espaços públicos no Rio de Janeiro, paralelo à conquista de direitos e à legitimação dos artistas públicos, além de sua conscientização do direito à cidade.

O papel dos comuns na formação das cidades e na política urbana só agora está sendo claramente reconhecido e desenvolvido, tanto teoricamente como no mundo da prática radical. Há muito trabalho a fazer, mas há sinais abundantes nos movimentos sociais urbanos ao redor do mundo de que existem muitas pessoas e uma massa crítica de energia política à disposição para fazê-lo. (HARVEY, 2014, p. 169)

De forma geral, essas iniciativas parecem colaborar para o avanço do movimento desses artistas em relação a alguns de seus maiores anseios – a criação ou o aumento de políticas públicas voltadas para a arte pública e a construção de uma cidade com oferta cultural democrática já que estão fomentando iniciativas para se tornarem cada vez mais visíveis e organizados, mesmo que ainda não seja de uma forma unificada, e que ainda exista muita divisão por tipos de linguagens, grupos, influências políticas ou divergências de opiniões.

## 6. CONCLUSÃO

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. É lógico que ainda existe uma imagem “romantizada” do circo, reforçada por filmes, produtos televisivos ou até mesmo por uma espécie de memória coletiva que identifica o circo apenas a partir das características do circo tradicional, que simbolicamente está ligado à estrutura da lona, às famílias circenses e ao nomadismo. Não que esse circo tradicional não exista mais, porém, de modo geral, permanece distante das metrópoles.

O que realizamos 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.

Em nosso trabalho, realizamos a tentativa de produzir um memorial da história recente do circo, no âmbito das ocupações artísticas fixas e frequentes, de artistas circenses no município do Rio de Janeiro no século XXI. Para isso, registramos, ao longo da pesquisa, os precursores desse processo e pontuamos nove grupos/coletivos/artistas, com ações em funcionamento ou com recente interrupção como nosso objeto de pesquisa, que colaboraram para nossa análise proposta, que era entender como um todo o movimento de retomada do espaço público urbano como picadeiro.

A presente pesquisa buscou compreender as motivações/influências, expectativas, desdobramentos e enfrentamentos dos artistas circenses que hoje realizam suas atividades no espaço público.

Ao iniciar a pesquisa, tínhamos 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 descobrimos que não só essas influências justificariam esse “novo” fazer artístico do circo carioca. Através da análise das entrevistas concluímos que parte desse processo foi influenciada pela chegada de artistas

circenses latinos no Rio de Janeiro, que trouxeram consigo a cultura do espetáculo de rua, praticado em seus países de origem. Isto deflagrou principalmente os *varietés* e o palco aberto no Rio, outra justificativa que veio à tona nas entrevistas e referenciou 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.

Notamos que os enfrentamentos vindos da esfera governamental que preveem a proibição da arte pública faz parte da história. Entretanto, tratando do grupo estudado, no século XXI as proibições parecem alavancar conceituações relativas à arte pública e à criação de uma legislação que colaborou para a valorização e a legitimação dos artistas públicos em geral.

Como desdobramentos, apontamos o crescimento e o desenvolvimento de festivais, grupos de debate, fórum e encontros com foco na discussão da arte apresentada na rua, que se desenvolveram a partir de avanços relativos às artes públicas em geral.

Em relação ao nosso objeto de estudo, concluímos que as ocupações circenses fixas e frequentes no Rio de Janeiro no século XXI ocupam atualmente os bairros do Largo do Machado, Laranjeiras, Tijuca, Jacarepaguá, Barra da Tijuca, Praça da Bandeira e Centro. Descobrimos também que boa parte das ocupações são realizadas em locais onde os artistas possuem algum tipo de ligação, sendo pela proximidade de suas residências ou por algum elo afetivo com o local, fazendo com que as ocupações representem um benefício para sociedade, por gerar uma consciência de responsabilidade sobre o local por parte dos artistas, desenvolvendo normalmente ações de revitalização dos espaços públicos urbanos.

Apontamos também que, em sua maioria, os espetáculos de arte pública estudados podem ser caracterizados como circo-teatro ou *varieté*/palco aberto e que sua principal forma de arrecadação de renda se dá a partir da passagem de chapéu, que, em alguma medida, dentro da cena circense carioca, se tornou um ato de conscientização do público de um consumo sustentável de cultura.

Também percebemos 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 acreditamos em longo prazo poder resultar na formação de uma nova tendência estética do circo.

Por fim, concluímos que as ocupações artísticas circenses em espaços públicos no município do Rio de Janeiro no século XXI cumprem um papel social e político: por oferecer uma atividade artística de forma democrática, onde não são estabelecidos critérios de acesso, nem financeiro, nem social; por revitalizarem localidades como praças e ruas que muitas vezes estavam marginalizadas ou sem utilização; por disponibilizar a arte como ferramenta de humanização em meio às disputas de capital e correria das metrópoles; por promover através da liberdade de seu discurso a permissividade à desestabilização do poder oficial; por nutrir a formação de plateia a partir de uma consciência sustentável do consumo cultural; e por articular um movimento de conscientização de direito à cidade, propondo uma construção coletiva da cidade que queremos.



## 7. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANDRADE, José Carlos Santos (2006). **O espaço cênico circense**. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, São Paulo, USP.

ARAUJO, João Mauro. Crise no picadeiro - Artistas de circo enfrentam dificuldades para manter o espetáculo. **Revista: Problemas Brasileiros**, São Paulo, n. 372, 2 de nov. 2005. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/3365\\_CRISE+NO+PICADEIRO](http://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/3365_CRISE+NO+PICADEIRO)>. Acesso em: 15 maio 2013.

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.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Revista Fenix: Revista de História e Estudos Culturais** – vol.3 – ano III – n4, 2006.

CARLOS, João. **Sentidos de uma experiência – Teatro de Anônimo**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008.

CASTRO, Alice Viveiros de. **Elogio da Bobagem**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CASTRO, Alice Viveiros de. **1 Catálogo carioca de teatro de rua e circo contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2003.

CASTRO, Iná Elias de. **Espaços públicos: entre a publicidade e a política**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2004.

CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). **As Festas e os dias – Ritos e Sociabilidades festivas**. 1. ed. Brasil: Contra capa/Rios ambiciosos, 2009.

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.

CHEREM, Sluchem. **Cultura Circense no Brasil: transformações e resistências, entre a tradição e a contemporaneidade**. Nilópolis: IFRJ, 2014.

COELHO, Texeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 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.

DURÁN, María-Ángeles. **La ciudad compartida. Conocimiento, afecto y uso**. Santiago do Chile: Ediciones SUR, 2008.

- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Prefácio. In: ROCHA, Gilmar. **A magia do circo**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2013.
- HARVEY, David. O direito à cidade. **Revista Piauí**, edição 82, 2013.
- HARVEY, David. **Cidade Rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- ITAÚ CULTURAL, Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/conheca/enciclopedia/>, acesso: 12 dez 2016.
- 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.
- LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Moraes, 1991.
- MAGNANI, J. G. **Festa no Pedaco**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- MAVRUDIS, Sula Kryacos. **Encircopédia: Dicionário crítico ilustrado do circo no Brasil**. Mutua Comunicação, 2011.
- MAVRUDIS, Sula Kryacos. Os circos estão escondidos nas cidades pequenas porque não podem entrar nas grandes. É preconceito contra a pobreza. **Revista deHistória.com.br**, 23 mar. 2009, Entrevista. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/sula-mavrudis>>. Acesso em: 24 abr 2012.
- MERCANTIL BRASIL. A HISTÓRIA DO CIRCO, 2012 -1 FESTIVAL MUNDIAL DE CIRCO DO BRASIL – álbum 1 festival mundial de circo do Brasil
- MOREIRA, Carina Maria Guimarães. Espaço Público, **Espaço Político: um olhar histórico sobre as relações entre o teatro e seu espaço na contemporaneidade**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011.
- PAIVA, Raquel; GABBAY, Marcelo. **Cidade, afeto e ocupações : ou a transfiguração do espaço público no Brasil contemporâneo**. São Paulo: XXXIX INTERCOM, 2016.
- PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Choque de ordem**. 16 de set. 2009. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=87137>>. Acesso em: 18 de fev. 2017.
- Radial Filó (programa) – 1988 – TV RIO
- REVISTA ANÔNIMO 15 ANOS, Rio de Janeiro: J. Sholna, 2012.
- ROCHA, Gilmar. **A magia do circo: Etnografia de uma cultura viajante**. Rio de Janeiro: Lamparina editora / FAPERJ, 2013.
- 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.
- SANTOS, Kátia Peixoto dos (2001). **A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto fílmico de Federico Fellini**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Artes, São Paulo, USP.
- SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

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

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: É Teatro No Circo.** V Reunião científica de pesquisa e pós graduação em artes cênicas. São Paulo: Unicamp, 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.** 1<sup>a</sup>ed. 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.

XIMENES, Clarissa Texeira. **Desvios Urbanos: Um olhar sobre as ocupações artísticas da cidade de São Paulo.** São Paulo: CPN Universidade de São Paulo, 2015.

## APÊNDICES

### Roteiro de entrevista

1. O que você considera como espaço público?
2. Há quanto tempo você realiza espetáculos nesse espaço?
3. Você só utiliza esse espaço para suas apresentações?
4. Como você define seu espetáculo?
5. Você utiliza alguma característica do circo “tradicional” na sua cena ou na sua forma de fazer o espetáculo?
6. Como você vê o atual cenário circense carioca?
7. Qual é sua formação artística?
8. Tem alguma relevância o espaço escolhido para o espetáculo? Ele poderia ser realizado em qualquer outro lugar?
9. Você se inspirou em alguma iniciativa anterior ou paralela a sua?
10. Quais são suas expectativas futuras para essa ação?
11. Você acha que sua ação provoca alguma mudança na cena circense?
12. Você percebe ou imagina que a comunidade local que reside próxima a sua ação é atingida de alguma forma?
13. Quais foram os enfrentamentos necessários para utilização desse local? Se é que existiram.
14. O que você entende como sede pública? Já ouviu esse termo?
15. Qual a reação do público a sua ação, sente eles receptivos ou não?
16. Como você ou seu grupo sustenta financeiramente esta ação?
17. Você acha que, de alguma forma, sua ação artística é relacionada com o local de realização?
18. Você poderia apontar quais são os resultados sociais ou artísticos da sua ação?

## TRANSCRIÇÕES

### 1. AMIR HADDAD – 25/6/2016

#### SLUCHEM: O que é arte pública?

**AMIR:** Não tem pensamento ordenado e bibliografia a esse respeito. É um conceito que nasce no Brasil. É brasileiro, embora ele descreva atividades culturais de qualquer parte do mundo que se dê em espaços públicos e que não está submetido às leis do mercado, não se vende, não se compra, ele pode estar em qualquer lugar do mundo. Mas o conceito que isso é arte pública, é um conceito gerado no Brasil, entende? Então, é nosso. Então não há jurisprudência a esse respeito, entende? Mesmo no Brasil, não tem tanta coisa. Eu tenho muita coisa escrita e outras pessoas escreverem, são anotações, registros, mas não tem nada a esse respeito. É uma proposta brasileira, nasce da nossa realidade e nasce do avanço das artes públicas no Brasil. Aquelas artes que são feitas fora dos lugares determinados, convencionais para elas se estabelecerem. Nasce da necessidade de criar um sentido de autoestima para o artista público, porque enquanto ele não é artista público, ele é artista de rua, ele é camelo, ele é mendigo, tem outra conotação. Ele não tem status de representativo para a atividade dele, entende?

Então... É sempre assim, é teatro de rua, é circo de rua, é músico de rua, tudo isso é menor, diante do pensamento corporativo da sociedade privatizadora que é a burguesia capitalista protestante, entende? Então o artista que não se enquadra naquele modelo, que é o modelo do mercado e do sucesso pessoal, ele não tem valor. Então, agora o cara que tá se expressando na rua, nada que ele faz vai ter valor. Pode ser um violinista maravilhoso, como pode ser um engolidor de fogo de circo no sinal, que faz coisas lindas, e o menininho que joga dez limões ao mesmo tempo, que você leva anos para aprender, ele aprendeu para ganhar dez centavos. Entende? Então, esses daí não têm categoria, são indistintos, é o fato dado. Então quando a gente começou a chamar de arte pública, imediatamente os nossos corações se encheram, porque nós percebemos um sentido para aquilo que estava se fazendo. É o principal dentro dos grupos de teatro de rua, porque no início do século eram quatro ou cinco, e hoje são mais de 600 grupos. E todo mundo falava: “Ah! Você faz teatro de rua”. Agora não, é arte pública, eu faço arte que não se vende, eu faço arte que não se compra, eu faço arte

que se realiza no encontro direto do artista ou/e sua obra com a população. Sem distinção de nenhuma espécie em todo e qualquer lugar, entende? Então eu sou essa pessoa, eu sou esse cidadão, eu me exerço dessa maneira, e não trago comigo, não procuro nenhum resquício da arte privada/privatizadora/privatista da burguesia que é o pensamento cultural dominante, que produziu seus frutos maravilhosos, mas todos eles muito mais parecidos com a arte pública do que essa arte de mercado que se vende hoje. Se o Mozart produzisse para o mercado e tivesse de vender, ele tinha o mecenas, então ele não vendia, tinha alguém que auxiliava ele para produzir a música dele, a música dele era boa para todo mundo, servia para Áustria, para Alemanha, para a Europa inteira.

Então um cara que tem esse talento, que está disposto a oferecer isso para o mundo, ele não vai poder fazer porque não tem dinheiro. Ou então vai ter que morrer de fome, como o Van Gogh morreu: praticamente na miséria, louco. Para os quadros dele valerem, hoje, 120 milhões de dólares. Não faz parte da natureza humana vender aquilo que ela tem de melhor para dar. A sociedade capitalista burguesa estabelece essa coisa. Você tem que vender tudo. você não pode dar o que você pode vender, entende? Então... Você desmente a natureza humana que é não vender o que se tem de melhor para dar. Então a generosidade é básica da atividade artística e criadora. Cada um de nós que produz o efeito artístico, vamos dizer assim, estamos produzindo esse efeito com a intenção óbvia e evidente natural, clara e explícita de chegar ao outro. Entende? Então é pública pela sua própria natureza, então você pode dizer que a arte é obra pública, por sua própria natureza feita por particular, então a arte é sempre pública, então ela vai se privatizando nos últimos 200 anos com a ascensão do pensamento da burguesia capitalista que vai transformar tudo em produto, hoje o que você puder vender você vende, você vende os seus rins, põe anúncio no jornal e vende os rins. Outro dia a moça estava vendendo a virgindade dela. Você vende tudo! Tem gente que vende os filhos aos montes, tem gente que vende o pai, a mãe, tem gente que vende a sua própria alma. Entende? Então você vê o tempo todo, em nome do mercado, o artista se vendendo, isso é tudo o contrário do que nós pensamos como arte e como arte pública, é o outro sentido dessa nossa atividade quando nós vamos para rua fazer nosso espetáculo de teatro, circo. Nós não estamos nos vendendo, nós estamos nos expondo, mostrando aquilo que fazemos e oferecendo às pessoas.

A retribuição que vier será bem-vinda, o artista público, ele estará sempre na dependência, vamos dizer de um chapéu, que pode ser um mecenas, que pode ser políticas públicas para artes públicas, como pode ser o próprio chapéu o cidadão que põem um dinheiro no teu chapéu. No Brasil é ruim, mas na Europa às vezes você tira um bom dinheiro. Então

essas são formas de sobrevivência, sem precisar vender a sua própria alma. Então, a arte pública ela não é uma novidade, ela é a arte na sua melhor expressão, ela é ancestral, a palavra da arte pública é ancestralidade, e a ancestralidade, na nossa opinião, é a única coisa que pode garantir contemporaneidade para gente, porque a ancestralidade se joga para frente da ideologia, ela te traz contemporaneidade, a história do ser humano, então você vai mexer com a história do ser humano. Historicamente a arte pública vem entrando com uma potência enorme, bastou a gente colocar o conceito arte pública, que isso se expandiu pelo Brasil todo, e você chega falar que arte pública não tem nada escrito, mas se expandiu tão depressa que ainda não deu tempo de se escrever. E já foram para outros países, outro dia um amigo me falou que viu em Paris um cartaz escrito “arte pública”, pela primeira vez eu vi essa expressão em outra língua. Eles fazem teatro na rua, eles cantam e dançam, mas nunca chamaram de arte pública .

**SLUCHEM: E essa expressão nasce de você, nasce de uma reunião?**

**AMIR:** Nasce de mim mesmo. Você sabe... É ruim falar isso, mas nasce das minhas reflexões. Eu falei: tenho que dar autoestima para esses artistas que estão aí, nós não podemos ser os últimos de uma fila enorme, a gente era sempre o último. Nós temos que ser os primeiros de uma coisa que ainda não tem. Então, é legitimar um fazer e colocar ele historicamente na pauta. Então... É... Não foi buscado em nenhum lugar. Eu fui buscar isso daí, fui ver o que era público, o que era arte. Falei: eu vou chamar de arte pública, nós não somos iguais aos outros artistas. Que é preciso deixar bem claro que a arte pública não tem, não quer ter, nem precisa ter nenhuma relação com a arte das elites, que se dá nos espaços fechados para poucas pessoas. Para aquelas principalmente que podem pagar o ingresso. E se não podem pagar o ingresso ,e (a arte) é feita para quem pode pagar, você chama e oferece de graça para o outro setor da população que não pode pagar. Eles não vão nem entender aquilo, vão achar chato, vão achar desinteressante: “Ah, eu não gosto disso”. E têm toda razão, porque é carne estragada, é produto de decadência, e a gente não tem que obrigar ninguém a consumir essas coisas. Então a arte pública acaba sendo uma alternativa muito maior do que imaginavam. Você deve ter visto isso no seu trabalho, como a gente viu. quando nós começamos a falar de arte pública, nós estávamos falando de alguns grupos de teatro, e de dois ou três grupos de circo de rua, não circo fechado, de lona que aí não é pública. Algumas pessoas fazendo circo na rua, é mais fácil você fazer circo na rua do que comprar uma lona, não é? Nós éramos poucos, aí quando começamos as nossas reuniões do fórum de arte pública

que se reúne todas as segundas-feiras, na Lapa. Há quatro anos, semanalmente, a gente senta lá para discutir as questões. Mesmo que não tenha questão, a gente inventa, para discutir as questões da arte pública que são muitas. Mas quando a gente começou, não era nada, aí começou a vir uma avalanche de artistas, aí eu falei: meu deus do céu, arte pública é tanta coisa, é tudo isso que se faz na rua. Tem tanta gente fazendo coisa na rua, vem o cordelista, vem o cantor, vem o pintor de rua, vem até artista de rua que o trabalho dela é escrever o nome no arroz, e é uma artista pública. Começaram a vir todas essas questões do mundo da arte pública. É um mundo grande, enorme, em permanente movimentação e que nunca foi visto, nunca foi organizado, nunca foi elaborado para que pudesse crescer e oferecer produtos respeitáveis culturais para a sociedade. Aí muda o conceito de artista, muda conceito de produção artística, muda as fontes de formação, muda tudo. Você vai abandonar a herança cultural que a gente tem dos nossos tempos e começar a trabalhar em outro sentido, então é muito distinto de tudo que se faz, não tem nada a ver com a arte particular privada, arte de mercado, e provavelmente será a arte de um outro mundo .

**SLUCHEM: O que você definiria como espaço público?**

**AMIR:** É todo e qualquer lugar que não esteja fechado, impedido de acesso por qualquer motivo. Então espaço público são os espaços abertos. A gente nem chama de artes dos espaços públicos, a gente chama de artes dos espaços abertos. Você pode pensar que espaço público é uma praça, que o governo toma conta, que a prefeitura administra, coloca grades e coloca regulamentos. Espaço público é todo e qualquer lugar onde você pode e deve se exercer com total liberdade, a gente tem uma lei que garante essa liberdade, mas não precisava dessa lei. Nós éramos muito livres na rua, nós exercíamos com total liberdade com os governos anteriores.

O que é... Foi um ataque violento à liberdade do artista público, foi o choque de ordem da prefeitura que era de natureza absolutamente fascista e que colocava tudo no mesmo saco. Não conseguia enxergar as diferenças do que era um artista público e o marginal, para eles era a mesma coisa, então começamos a sofrer muita repressão, porque a partir daí tudo que se faz na rua é indigno. Tudo que se faz na rua não presta, então tudo que se faz na rua tem que ser punido, tem que ser varrido da face da Terra, para ficar uma cidade limpa, vazia e em ordem. A ordem é uma gaveta vazia. Os artistas começaram a se sentir oprimidos porque nós éramos no governo Chagas Freitas e, no que veio depois, éramos muito mais livres. Aí a reação contra foi forte, fizemos um movimento até conseguirmos uma lei de garantia, e o prefeito da época que era o criador do choque de ordem, vetou a lei para ser coerente com o pensamento



dele. Aí que acontece uma coisa que é surpreendente e inesperada e que é muito bom para a gente pensar, embora não nos dê nenhuma garantia. É provisório! Mas o prefeito pressionado pelos artistas de rua em um movimento enorme, depois de muitos encontros que eu tive pessoalmente com ele, ele veio na casa do “Tá na Rua”, na Lapa, onde havia centenas de artistas de rua esperando por ele, e ali mesmo ele revogou o veto que ele tinha feito com lei do artista de rua. Falou: “não só vou revogar, como vou ajudar a arte pública, vou ajudar os artistas de rua”. Quer dizer, foi o primeiro esboço de pensamento de uma política pública para as artes públicas. “Vou ajudar criando editais”, eu falei: edital não ajuda! As pessoas que estão na rua não tem nem como se relacionar com o edital, não pode ser edital! Tem que ter políticas públicas, tem que pensar isso e isso (políticas públicas) avançou bastante, porque o último secretário, que era o Marcelo Calero, fez editais que aceitavam até com carteira de identidade o artista. Isso é resultado do movimento carioca de arte pública e do nosso diálogo com a prefeitura, e essa abertura que o prefeito teve de revogar a lei dos artistas de rua que proibia... Revogar o veto que ele tinha posto na lei dos artistas de rua. Então, hoje, a gente tem uma relação mais ou menos confortável. Fizemos três festivais de arte pública... Fizemos dois. Vamos fazer o terceiro agora, tivemos uma redução de quatro quintos do valor do nosso orçamento. Um quinto do valor inicial que a gente recebia, mas ainda não recebemos esse dinheiro, mas vai sair e provavelmente vai ser o último. Não sei se o próximo prefeito... Qual atitude vai ter a esse respeito, porque o pensamento de esquerda entende popular como popular, então não enxerga a arte pública como movimento importante de transformação, modificação da arte e de afastamento da produção artística dos meios de produção da burguesia dominante, das classes dominantes. Então pra ser diferente disso, é popular, que é feito pelo povo. Em quais condições? Às vezes nas mesmas condições que a burguesia pôde produzir sua arte. Então, as fontes populares são essenciais para qualquer coisa. Elas servem sempre... Mas, se você pensar o popular nesses nichos, que são quase folclóricos, você tá inibindo muito ou então encaminhando o artista popular/o artista de rua a produzir o que a burguesia protestante quer que produza. Então é uma libertação, ao modificar esse conceito de arte. A arte pública tem a ideia de arte, como produção do ser humano em todo e qualquer tempo, e todo e qualquer ser humano podendo fazer essa produção cultural. Isso é uma coisa importante porque nega tudo que essa civilização e essa sociedade tá produzindo até agora. Nós vivemos na sociedade da privatização exacerbada. Tudo é o capital. O trabalho não resolve nada, a gente inverte isso, passa a fazer uma arte que é para toda e qualquer pessoa, e não privilegia o capital, nem na sua produção e nem na sua forma de distribuição para população. Uma arte popular, generosa, democrática, aberta e horizontal. Entende? Que ainda

tá começando a aparecer. Eu acredito que provavelmente não sou eu que vou ver isso. Que a arte do futuro é arte pública, que o futuro não é a privatização. O futuro será a vida pública mais organizada. E acredito também que a arte pública não se insere nessa produção do latifúndio cultural do mundo ocidental. A arte pública é uma produção de minifúndios culturais, e são os minifúndios que produzem uma arte orgânica, relacionada com o ser humano de extrema qualidade e saudável, mas são minifúndios. Jamais poderá se transformar num latifúndio. O latifúndio é o terreno da arte privada, da arte do mercado. Então a gente tá propondo uma forma de modificação estrutural de revolução, o futuro só acontece no presente. Os gregos diziam, então não temos que esperar tempos melhores para fazer arte pública, o futuro esta acontecendo aqui e agora.

**SLUCHEM: Você pode me falar um pouco do processo do festival de arte pública?**

**AMIR:** Foi pensado pelo Fórum Carioca de Artes Públicas, que é claro, como eu sou o coordenador desse movimento, criador do conceito de arte pública e diretor do Tá na Rua, o Tá na Rua fica muito envolvido, assim como a Lidia também, fundadora da Companhia de Mistérios e Novidades, também fica muito envolvida, as duas companhias de circo que a gente tinha também, participavam, mas se afastaram. O circo tem características especiais e até de sobrevivência que parece que não combinavam com a gente, mas se afastaram sem nenhum rompimento, mas não fazem mais parte desse movimento, então o festival foi feito de comum acordo, o primeiro foi um festival simples, em várias praças da cidade durante um mês, um ou dois meses fizemos apresentações, contratamos grupos, contratamos todos os artistas populares de rua que a cidade tem, fizemos um cadastramento de mais de 600 artistas de rua, e a gente não imaginava que houvesse tantos. Então durante o festival, uma das coisas que a gente fazia era cadastrar artistas de rua, de maneira que, quando a gente foi fazer o segundo festival, nós ampliamos ele, para em vez de ser no centro da cidade, nós fizemos ele de dois em dois meses, cada hora numa região, fizemos em Jacarepaguá, Marechal Hermes e fizemos na Penha. São três regiões importantes. Então, durante dois meses, cada praça dessa desses bairros teve um festival de arte pública, foram 6 meses de festival, isso movimentou muito as coisas, e ainda hoje a gente fica recebendo os ecos da continuação dessas atividades. O movimento é frágil mas vai crescendo com essas coisas. Agora, nós temos só 1/5 da verba, nós vamos fazer, deve ser, 10 dias de festival, no centro do Rio de Janeiro, vai ser bem menor por falta de dinheiro, mas nem estamos preocupados com isso, nós estamos preocupados em avançar com o movimento e lutar por políticas públicas para as artes públicas, que, apesar da prefeitura do prefeito fazer isso, não existe políticas públicas, então a gente tá querendo que a

Secretaria de Cultura reconheça a lei, e, em nome do reconhecimento de uma lei que o Legislativo fez, o Executivo passa a tomar providências para aquela lei ser algo efetivo. Então a gente tá trabalhando para Secretaria de Cultura ter um setor de arte pública, o lugar onde vai discutir essas questões. Eu gostaria que tivesse mesmo uma Secretaria de Arte Pública, mas isso não é possível. Mas se tivesse um departamento de arte pública dentro da Secretaria de Cultura era um avanço muito grande, mas vai ter um setor com pessoas do Fórum Carioca que vão discutir os problemas que aparecem o tempo todo, para gente estabelecer uma regulamentação para essa atividade sem tirar a liberdade dos artistas públicos, nem incomodar a população, porque já veio uma vereadora nessa onda de fascista, querendo transformar a lei, dizendo que o artista é livre desde que não tenha moradia perto. Então você tem que fazer no meio do mato, no meio do aterro, na cadeia, onde não incomode as pessoas, com a ideia de que arte é incômodo, essa ideia de que a arte é incômoda é um pensamento que essa pequena burguesia tem muito forte. Para eles tudo é incômodo, menos assistir esse horror que é a televisão brasileira, isso não incomoda eles. Esse barulho eles carregam até 3h da madrugada.

**SLUCHEM: A tentativa de retrocesso proposta pela Leila do Flamengo à lei tem uma chance de vingar?**

**AMIR:** Não! Nós fomos capazes de mobilizar, em menos de uma hora, uma pequena multidão, ir lá e impedir que a lei fosse aprovada, ela saiu da pauta de votação da Câmara dos Vereadores. Quer dizer, a vereadora cautelosamente tirou a lei, certamente, a gente acha que ela vai dar os botes porque essa gente é igual à ditadura, o lobo se veste de cordeiro e fica fingindo que é cordeiro, mas quando ele pode, ele morde. Nós estamos atentos, porque a peçonha tá no ar. O Brasil vive um clima de pertinência política, e o veneno é muito grande. Nós temos que saber sobreviver nesse lugar, nós temos que cuidar da nossa saúde. Se trata de atividade de resistência, nós temos que (re)existir. E você vê a qualidade das relações humanas como estão, segurança, violência, isso é a produção do golpe que o país sofreu e das pessoas que assumiram o poder. Um país que tem no topo da sua cabeça essa bandidagem, ele vai ser bandido de alto a baixo, e vocês podem fazer os Lava Jatos que vocês quiserem, porque quem está no poder é o crime organizado. Você prende o assaltante, mas o crime organizado continua funcionando.

**SLUCHEM: Você conseguiria me descrever o cenário atual das artes públicas e as perspectivas?**

**AMIR:** Obviamente é um crescimento, e um crescimento muito grande. A arte pública o conceito, as políticas para as artes públicas, agora todos os editais colocam arte pública e antes eles colocavam arte de rua. Então a gente tá entrando, a prefeitura tá reconhecendo a lei e organizando esse setor de arte pública. Isso tudo são avanços, você avança no coração das pessoas, na mente das pessoas, e avança também na ordenação jurídica, administrativa para essas coisas entrarem definitivamente na realidade. Nesse sentido, acho que a gente tem avançado bastante, mas o número de grupos que tinham no começo do século aumentou de 4 ou 5 para 600, só no teatro, artes plásticas, dança, música, também se multiplicam. Eu acho que o futuro é garantido, porque historicamente é isso que está acontecendo, e a história não tem como parar. O teatro, as artes são filhas da história e não da ideologia, então eu acredito na história e a contemporaneidade da arte pública está de acordo com a história e não com a ideologia, e isso você só pode se dar conta e levar em consideração a ancestralidade do ser humano, e o que ele faz o tempo todo, para você não pensar que a arte é o que a ideologia produziu nos últimos 200 anos. Não é. Não é eterno, é fugaz e passageiro. E é bom que seja assim, porque a história se processa. Nós somos filhos da história.

## **2. RICHARD RIGUET– OFF-SINA – 1/4/2016**

**SLUCHEM: O que é espaço público?**

**RICHARD:** 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 nos 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.

**SLUCHEM: Há quanto tempo vocês realizam os espetáculos no espaço público?**

**RICHARD:** Há 28 anos, nós já tínhamos tido experiências anteriores a isso, que reporta a 35 anos atrás. Mas sistematicamente a gente elencou a rua como uma possibilidade de desenvolver nossa linguagem, a partir de 28 anos atrás.

**SLUCHEM: Vocês só utilizam o espaço público para apresentações ou utilizam outros espaços também?**

**RICHARD:** Eu acho que a gente poderia pensar nessa pergunta com uma outra proposta. Eu acho que a utilização do espaço público aberto, ele pode ser utilizado como suporte ou como linguagem, quando a gente diz que uma pessoa utiliza o espaço público aberto como um suporte, é porque ela utiliza aquele espaço, mas na verdade é porque ela não tem um outro fechado, então ele vai se apresentar na rua, mas ela gostaria, tem a intenção de se apresentar no teatro, no palco ou num circo fechado, cobrando bilheteria, e ela tá usando a rua por um motivo estratégico temporário. No nosso caso, a gente usa o espaço público aberto, ou seja a rua, a praça ou qualquer outro ambiente, como linguagem, o desenvolvimento de uma linguagem, de uma construção de uma poética, então voltando à pergunta.

**SLUCHEM: Como foi o processo de escolha do Grupo Off-Sina pela rua? Foi pensado? Aconteceu? Tiveram inspirações?**

**RICHARD:** Foi pensado, é intencional, antecedendo a essa ação, eu tenho uma trajetória de 10 anos no teatro, em teatro fechado, o que hoje a gente chama de teatro burguês, mas naquela época, nós tínhamos uma função e nós tínhamos um aspecto social muito importante. Nós vivíamos na ditadura, nós passávamos pela censura, e as pessoas que iam assistir nossos espetáculos, eu não falo do Grupo Off-Sina, mas falo das montagens que eu participei, tipo Rasga Coração, Édipo Rei, Folias do Coração, Coriolano, de Shakespeare, Dona Rosita e muitas outras peças de teatro, o público ia nos assistir porque eles tinham interesse em adquirir ferramentas para transformar o mundo, logo após o término da censura. O estabelecimento da democracia o nosso teatro tomou um rumo, que eu acho que agora já está corrigindo esse rumo, que era atender as necessidades do público consumidor. Nós vivemos uma época que era o neoliberalismo, onde o mercado liderava e o teatro também seguia essa lógica, então teatro, “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 à iniciativa privada, ou seja, as empresas, o estado então entregou a diretriz política do que seria montado ou não montado, a 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.

**SLUCHEM: Como você vê o cenário circense carioca atualmente?**

**RICHARD:** Eu acho que está em plena ebulição, e como a Ermínia Silva diz, nossa querida historiadora e circense, o circo tem esse sentido rizomático, então eu sempre prefiro pensar o circo que não é apenas a lona, que não é apenas o local onde o espetáculo acontece. Antes de haver o circo de lona, os artistas circenses estavam na rua, e hoje mais ainda os artistas circenses também estão, não só na rua, mas estão na rua, no teatro, no circo, nos hospitais, estão nas creches, nos asilos, no cinema, na televisão, nas rádios. O artista circense tem a capacidade capilar, ele entra em todos os lugares, até pela sua prática, pela sua ancestralidade, da questão do nomadismo. Somos ciganos, somos andarilhos, então nós temos que saber nos relacionar com todos, nós falamos com o presidente da República, falamos com o Gari, falamos com todas as pessoas em condição de igualdade, porque nós sabemos que, para nossa arte, para que nossa atividade sobreviva a todas as adversidades, nós precisamos tratar muito bem todas as pessoas. Então eu acho que a linguagem circense no Rio de Janeiro, através até mesmo de algumas ações que são ações ainda de governo, municipais e também federais, proporcionam que essa capacidade capilar e rizomática dos circenses se estenda cada vez mais. E a rua tem sido um espaço que tem abrigado bastante tanto quem usa a rua como suporte e como linguagem.

**SLUCHEM: Quería que você falasse um pouco da sua formação, sua e da Lilian, formação artística.**

**RICHARD:** Bom, eu começo com o teatro amador em campinas, no grupo Grutas. É um teatro amador que existe até hoje, eu fui um dos integrantes desse grupo, depois eu vim para o Rio de Janeiro, porque ganhei uma bolsa de estudos, que era um ano e meio com o Sergio Britto, Amir Haddad, Glorinha, Milton Vaz Pereira, Claus Vianna e muitos outros. Esse curso durou um ano e meio, eu fui para a faculdade, que antes era Fefierj, depois se transformou em Unirio, comecei a trabalhar a minha parte formativa, sou formado pela Unirio, a Lilian é formada pela Martins Pena, que foi onde eu a conheci, quando eu levei o Grupo Off-Sina para dar aulas lá, isso mais ou menos em 87. Ela fazia a Martins Pena, veio fazer esse curso livre, gostou. Daí nos ficamos juntos esse período todo, isso no aspecto do teatro, o circo foi acontecendo de maneiras diversas, mas uma maneira bastante contundente e significativa na

nossa história é quando nós fomos levar o espetáculo O Palhaço de Rua, no circo teatro de lona do Treme-treme e da Corrupita, que ficavam lá na Avenida Airton Sena, na Barra. Isso nós estamos falando de 1990/91, eu já procurava a linguagem do palhaço, procurava a linguagem do circo, principalmente de rua, e esse espetáculo foi parar num circo teatro, que foi o último circo teatro na concepção arquitetônica da cidade do Rio de Janeiro. E ali eu conheci o Treme-treme e a Corrupita, então nós tivemos o nosso processo iniciático na linguagem circense através desses queridos e amados mestres, Doraci Campos e Dona Alvina.

**SLUCHEM: Tem alguma relevância o lugar que vocês escolhem para fazer o espetáculo? Vocês levam em consideração alguma coisa em especial?**

**RICHARD:** Levamos. A minha última geração, a minha última participação em teatro, a máxima era: não importa o que você está fazendo, importa o como. E eu debatia muito essa questão. Não! Importa como você faz e o que você faz, onde você faz, pra quem você faz, com quem você faz, quando você faz, porque você faz! Eu acho que apenas a pergunta estética “como você faz”, ela, na verdade, deve se ampliar muito, se ampliar para essas outras. Então, durante muitos anos, nós fizemos nossos espetáculos em mais de 320 favelas do Rio de Janeiro, antes da existência da UPP, porque era mais fácil trabalhar do que com a UPP. E nós escolhemos esses lugares exatamente porque nós queríamos saber, queríamos aprender com essas pessoas como era viver na escassez, como era viver na dificuldade, com a falta das coisas. Porque as pessoas têm que ser muito mais criativas do que quem vive no conforto, uma pessoa que vive com 12 pessoas, com 9, numa casa de 40 metros quadrados, ela tem que ser muito mais criativa, ela tem que desenvolver muito mais os seus atributos humanos do que uma pessoa que vive num apartamento de 200 metros quadrados, cada um vivendo num cômodo. Esse tipo de desenvolvimento precário pelo o qual ela está passando não é o desenvolvimento que é precário. O artista tem que estar sempre numa região de desconforto. A arte morre onde ela encontra o conforto, e a arte revive, renasce como fênix, exatamente no desconforto. E naquele momento nós achamos que estar nesses territórios seria de grande valia para o grupo, para a nossa composição como construção de linguagem, como construção de uma poética, saber como que as pessoas que estavam vivendo nessas condições adversas estavam desenvolvendo seus atributos humanos.

**SLUCHEM: Quais são as suas expectativas futuras e atuais quando vocês fazem esse tipo de ação na rua?**

**RICHARD:** O processo civilizatório no nosso país ainda é muito precário, nós somos uma nação muito jovem. A primeira biblioteca e as primeiras escolas são datadas de 1800. Para você ter uma ideia, a primeira escola de teatro é de 1908, a primeira escola de circo no Brasil é de 1985 ou 82, então ela tem 35 anos hoje. A primeira escola de palhaços no Brasil, que é a Eslipa, Escola Livre de Palhaços, tem apenas 5 anos, então o que mais me move hoje, nos dias de hoje, é a consolidação de um sistema universal da socialização, formação e aprendizagem da arte circense, no nosso caso, mais focado na linguagem do palhaço. Mas é isso que me move ir para rua hoje em dia, é fazer com que a cultura oral passe por um processo de valorização, pela cultura inscrita e vice-versa, e fazer com que a sistematização, as metodologias, as pedagogias da arte circense traspassem para as próximas gerações.

**SLUCHEM: O espetáculo que hoje vocês produzem, você acha que ele teria alguma classificação já determinada, no sentido das classificações que academia deu até hoje para o circo. Ela se encaixaria em algum tipo de classificação?**

**RICHARD:** Acho que é importante a gente entender as narrativas, quem faz, de onde faz e por que faz essas narrativas. Nós não utilizamos a nomenclatura de circo tradicional, nem circo contemporâneo. Nós partimos do princípio da ancestralidade, nós somos artistas ancestrais, e essa ancestralidade, particularmente em relação à linguagem do circo, tem uma maneira muito particular de organizar sua força produtiva e sua força criativa. É muito interessante, mas poucos circenses sabem, mas eles são muito mais marxistas do que imaginam, exatamente porque eles detêm o meio de produção. E as escolas e os processos de aprendizagem, o que envolve a linguagem circense em grande parte, elas fazem com que o artista, que é o que nós chamamos de artista completo, tenha os meios de produção e de criação sob o seu poder, diferentemente das outras escolas de arte, que são as academias, que fazem com que o aluno ou o iniciante naquela arte aprenda apenas arte, apenas a linguagem, mas não é dado a ele a capacidade de produzir e gerar o seu próprio trabalho. Então na escola de teatro, ensina você a ser ator, aí você vai precisar do autor, do diretor, do cenógrafo, do figurinista, do produtor, do divulgador, para que sua linguagem se desenvolva. O artista circense, o que nós chamamos de artista completo, é aquele que sabe fazer tudo, tudo sobre o aspecto produtivo e pelo aspecto criativo. Nós somos inclassificáveis à medida, visto pela academia, a academia pode me classificar como ela quiser, mas nós não consolidamos esses conceitos de tradicional e contemporâneo, porque a quem interessa dizer que esse circo é



tradicional e esse é contemporâneo, será que ele efetivamente estudou? Então nós lançamos, ainda esse ano, o livro chamado *Circos e Palhaços no Rio de Janeiro-Império*, e quando você lê esse livro você percebe o quanto, você vê o quanto o circo é contemporâneo. Por exemplo, em 1856, um trapezista fazendo o trapézio pendurado num zepelim, no Rio de Janeiro. Você vem a saber que a primeira casa de espetáculos que usou a luz elétrica foi o circo, então você descobre que os primeiros cantores de rádio foram os palhaços de circo, você descobre que os primeiros artistas de televisão de novela e dos filmes no Brasil foram os artistas circenses. Então artista circense é sempre contemporâneo. Agora, essa questão da dualidade de circo contemporâneo e circo tradicional, a pergunta é: esse discurso interessa a quem? Por que que há essa disputa, por que que há essa oposição? Então nós preferimos trabalhar com a identidade da ancestralidade. Nós sempre fomos, somos e seremos artistas circenses, artistas contemporâneos, porque nossa linguagem é desenvolvida para o público de hoje e não para o público de ontem, e nem para o público de amanhã. Nós chegamos no espaço, olhamos para as pessoas que estão nos assistindo e vamos fazer com que a poética se construa a partir desse encontro e não do que foi programado no dia anterior.

**SLUCHEM: Você acha que a sua ação provoca alguma mudança na cena circense?**

**RICHARD:** É muito novo para a gente avaliar. Nós só temos 28 anos, e acho também que é mais ético que outros olhares digam isso, porque eu sempre vou puxar a sardinha para o meu lado. Mas o que eu posso responder é que o que nós fazemos é, vamos dizer assim, um transeunte se transformar num cúmplice, e de um cúmplice transformá-lo em protagonista. Então, todas as nossas ações têm como fundamento e como linha fazer com que as pessoas entendam que elas são protagonistas do seu processo histórico. É nesse sentido que a gente procura atuar. Se a gente consegue às vezes, ou nenhuma vez, cabe a própria sociedade dizer isso.

**SLUCHEM: Você imagina que essas ações de rua provocam uma reaproximação do público com essa arte?**

**RICHARD:** Sempre esteve próximo. O circense é um homem que está misturado na sociedade, ele não é uma coisa a parte, ele sempre esteve próximo à população, porque ele precisa entender quem é o seu público, os espetáculos circenses não são feitos dentro de gabinetes, como é com o teatro, que o autor senta numa mesa pensa e idealiza algo, escreve põem no papel, depois passa por um processo de concepção do diretor, aí chega no ator, aí chega no público. A arte circense ela tá sempre muito ligada à população, à sociedade, ao que

tá acontecendo no dia a dia, então acredito que isso já é da natureza, da linguagem, do artista circense.

**SLUCHEM: Queria saber quais foram os enfrentamentos que vocês tiveram para colocar essa arte na rua?**

**RICHARD:** Trabalhar na rua é sempre algo inusitado, mas eu acredito que, emblematicamente, é a Lei do Artista de Rua. Acho que ela é um ponto que diferencia das outras questões, porque alguns anos atrás, há 6/7 anos atrás, começou-se a estabelecer na cidade do Rio de Janeiro o espírito do capitão do mato, a caça e a higienização da cidade. Isso foi planejado e arquitetado através da Secretaria de Ordem Pública. Na época era o Rodrigo Betlen, que era o secretário, então ele idealizou esse sistema, arquitetado, integrado e complementar, que era tirar das ruas a população, higienizar para transformar o Rio de Janeiro numa cidade empresa. Nós sabemos que a cidade é pra quem vive nela, e não pra quem vive dela, então ele foi limpando, higienizando, até que chegou um ponto em que ele teve que se deparar com os artistas, e ele teve esse enfrentamento conosco, através desse espírito do capitão do mato, a caça. E nós tivemos que reagir, e procuramos então que houvesse uma normatização, visto que na Constituição já há a previsão de que a arte, a comunicação e a ciência, são livres de censura ou de liberação, mas isso precisava ser transformado numa lei para o território municipal, porque quem rege o território da cidade é a prefeitura, o Brasil inteiro estava passando por isso, mas o Rio de Janeiro de uma forma mais sistemática. E mandamos a lei para câmara dos vereadores, essa lei foi aprovada, em primeira instância, em segunda instância o prefeito vetou, nós protestamos, procuramos ele para dialogar, ele prontamente aceitou esse diálogo, veio até nós e disse que derrubaria o veto, então pela primeira vez na história da Câmara Municipal do Vereadores do Rio de Janeiro o próprio prefeito derrubou o seu veto. E essa lei foi aprovada, nós vamos comemorar agora 5 anos, no dia 5 de junho. E a partir daí, então, a guarda que nos perseguia agora começou a nos proteger. Mas como todos nós sabemos que nem todas as leis no Brasil pegam, também continuamos nesse processo educacional, a gente tem que educar a sociedade, a Secretaria, a Secretaria de Ordem Pública, o comandante da Guarda, os PMs, enfim, todos que lidam com essa relação. Educar e fazer com que essa lei efetivamente seja cumprida. Mas hoje o diálogo já é bem diferente, e tem uma outra que eu gostaria de destacar, que poucas pessoas sabem, mas talvez através do seu trabalho a gente possa desenvolver, foi que o Terreirão do Samba, nossa atual Praça Onze, praça também chamada Benjamim de Oliveira, em homenagem ao palhaço, a Riotur que administra esse espaço fez um projeto de reforma, e desde que esse

projeto foi iniciado eles nunca chamaram os circenses para ter uma contemplação, só os sambistas. E na obra ainda em projeto, eu identifiquei que inviabilizaria, a montagem de circo lá, e tentei acioná-los através do diálogo com o secretário da Riotur, mas ele nunca nos ouviu. E aí eu consegui achar que no plano municipal do Rio de Janeiro, tem um outro nome isso, mas é o que rege a cidade, tem um artigo que diz que a Praça Onze é do circo, e que, se for tirada, o governo tem que dar a mesma área naquela região, ou o dobro em outra região. E aí através desse artifício, dessa lei, é lei diretriz do município, nós conseguimos, através do vereador Reimont, que fosse mobilizada a Riotur e começamos a questionar. Aí eu fui a Brasília, no setorial de circo, o setorial abarcou essa ideia, aí viemos para o Rio de Janeiro, já os circenses de lona, e conseguiram, através do engenheiros, provar que se fizesse aquela obra como já tinha sido feita, não seria possível montar mais circo. Aí eles tiveram que demolir os 8 quiosques que estavam construídos na Praça Onze, para que a praça continuasse a ser um território circense.

E digo mais, aquela área ali, onde vai ser o Porto Maravilha, vai ser uma área residencial, e um local mais próximo para se montar um circo é a Praça Onze, então temporariamente o circense não está tendo tanto interesse, mas no futuro, com certeza terá, e aí essa luta terá valido a pena.

### **SLUCHEM: O que é sede pública?**

**RICHARD:** Essa reflexão brota na rede brasileira de teatro de rua, quando a gente começa a discutir quais as nossas funções, as nossas mobilizações e o nosso tipo de organização. E aí surge, se não me falha a memória pelo Liko Turle, essa questão da sede pública, então a gente começa a chamar as praças que a gente frequenta de sede pública mais como uma provocação, mas também para desenvolver esse conceito. O que que é a sede pública? Sede pública é o local onde você desenvolve as suas atividades de maneira aberta, a gente quer estar ali naquela praça pública e quer que o público entenda os processos de criação e os processos de produção. Então é uma provocação, mas ao mesmo tempo um processo iniciativo de desenvolvimento de um conceito, para eu ter uma sede, não precisa ser fechada. Depois a rede também desenvolve outros conceitos, de alguma forma também contribui para o surgimento da arte pública, que é o fórum de arte pública do Rio de Janeiro que já se espalha pelo Brasil, conceitualizado e puxado de forma extremamente rica que é pelo Amir Haddad do grupo Tá na Rua, e esses conceitos de arte pública, sede pública, artista público, que parece que todos os artistas são públicos, mas são públicos só para algumas pessoas, existe o artista público que trabalha conceitos muito próximos da saúde pública, da educação pública e a gente percebeu

que no Brasil existem políticas públicas para arte privada, mas não existem políticas públicas para arte pública. A arte pública é o encontro do artista, ou da sua obra no espaço público aberto sem nenhuma distinção com relação ao público, todos podem assistir de forma gratuita.

**SLUCHEM: O Off-Sina ocupa, frequentemente, o Largo do Machado. Queria saber se tem um motivo para essa escolha, de onde parte essa ideia, por quê?**

**RICHARD:** O Largo do Machado é muito próximo de onde a gente mora, e o Milton Santos fala exatamente de trabalhar no local para depois ir para o mundo, para universalização, então nós utilizamos esse conceito do Milton Santos, com relação ao território e elencamos o Largo do Machado por ser uma praça que já contem tradição é próxima da nossa casa, foi o local onde nós nos desenvolvemos e onde desenvolvemos até hoje nossa linguagem, o nosso meio de produção e frequentamos ele exatamente por isso, ele é um local que agrega, pessoas de várias classes sociais, nós temos metrô, ônibus, ele é o imbricamento de vários bairros que é o Catete, o Flamengo, Laranjeiras, não fica longe da Glória, não fica longe de Botafogo, não fica longe do Cosme Velho, nós temos ali uma comunidade, que vem de uma formação muito importante, como parte do Rio de Janeiro, um pouco anterior nós temos o Museu da República, é o berço da república, é o berço da democracia, é próximo ao Palácio do Estado, do governo do estado. Tem uma história muito bonita, que o largo do machado por um longo período foi colocado ali a estátua do Duque de Caxias, porque o Largo do Machado na verdade são duas praças, mas uma chama Duque de Caxias, que é a grandona, onde tem a santa, e aquela bem pequenininha onde tem as árvores, que é próximo a rua do Catete, é que é o Largo do Machado, mas o povo nunca chamou de Duque de Caxias, sempre chamou de Largo do Machado. E também existem várias versões, porque esse nome de Largo do Machado, o próprio Machado de Assis muitas vezes é dita que é por causa dele, ele já escreveu uma crônica dizendo: “Dai a Machado o que é de Machado”, onde ele explica que não tem nada a ver o nome dele com a praça do Largo do Machado. Alguns dizem que é porque morava ali um comerciante que era dono daquelas terras e ele chamava Oliveira Machado e aí ficou Largo do Machado, porque era desse grande proprietário. Outros dizem que é porque tinha um açougue ali na esquina que tinha um machado muito grande, decorando o fundo, então as pessoas chamavam de largo do machado. E eu como palhaço, também inventei a minha história, eu digo que, quando Dom João VI saiu lá de Portugal e veio para o Rio de Janeiro, o dono daquelas propriedades contratou uns lenhadores para cortar as árvores dali, e os caras trabalham uma semana, quando chegou na sexta-feira o cara foi lá e

pagou, aí na segunda semana os lenhadores continuaram trabalhando e o cara na sexta-feira não pagou. Os lenhadores continuaram. Chegou na outra sexta-feira também não pagou, eles fizeram uma greve, aí no outro dia, o cara veio com um cavalão muito grande, parece que era até um cavalo branco, aí veio parou assim, veio com os capangas dele, os lenhadores se juntaram e o cara: “Po, o que que houve aí? Por que vocês pararam de trabalhar?”. Aí o líder dos lenhadores disse ao capataz: “Ou o senhor me paga ou eu largo do machado”. Então essa é a nossa versão sobre o nome do Largo do Machado. E a gente tem um amor e carinho muito grande, lembrando que o Largo do Machado passou por uma reurbanização feita pelo Burle Max .

**SLUCHEM: Você entende o trabalho de vocês como um ato político?**

**RICHARD:** O espaço público é a apólice, é o local do encontro, é o local da construção de um processo humanitário, então é político no aspecto de contribuição que a raça humana tem um processo civilizatório ele político no aspecto de agregar as pessoas que não podem assistir ou não assistem espetáculos e é com esse viés que nós trabalhamos sim. Ele não é político partidário, mas ele político no aspecto de entendermos que a política é o que faz com que o ser humano se relacione.

**SLUCHEM: Você consegue perceber alguma modificação no público de quando você começou a ocupar o Largo do Machado para agora?**

**RICHARD:** Todo processo pedagógico, toda metodologia requer repetição, então por exemplo, por que o jornal é diário? Porque eles perceberam que o jornal quinzenal, semanal ele tinha uma função, o diário tem outra, então assim, ele tem outra repercussão. Por que que a novela é diária? Então o teatro também tem que ser diário, tem que ser cotidiano, ele tem que ser que nem o pão com manteiga, o pão com manteiga alimenta você no café da manhã, e o teatro e as atividades feitas, quando eu falo teatro é o circo teatro de rua que também é uma nomenclatura nova ou velha, mas ele é um alimento, o alimento do espírito, o alimento da reconstituição do tecido emocional da pessoa e da população, então quanto mais diário ele for melhor ele é degustado por esse organismo humano, então da mesma maneira que você precisa de x caloria e x proteína, o seu aspecto humano, o seu tecido emocional, precisa também das doses diárias da arte da cultura, da concepção do encontro com a poética com a dramaturgia do palhaço brasileiro então quanto mais diariamente nós estivermos e estaremos nas ruas mais esse organismo da humanidade é desenvolvido.

**SLUCHEM:** Você acha que as pessoas ainda relacionam o circo com o signo da lona (estrutura) e o circo de rua trás novos signos de identificação?

**RICHARD:** Acho que são várias narrativas e a gente tem que tentar puxar as pontas para entender melhor, essa pergunta é muito abrangente e também tem que ser olhada por um processo histórico, a primeira pergunta é: Onde nós estávamos antes de 1779, que surge o que nós chamamos hoje de circo e analisar onde nós estamos hoje, então essa é a primeira pergunta e outra é o que eu constato no dia a dia? Então eu to no Largo do Machado eu não tenho lona, mas eu tenho uma parte, que é um picadeiro, a loninha do piso, aí o cara pega um telefone e liga e diz assim: “Amor, vem cá, pega as crianças e vem pra cá porque tem um circo”, então quando eu escuto isso, eu falo “po, que legal”, porque uma parte do todo é o todo, olha tem um palhaço aqui, então mesmo que o palhaço frequente o cinema, a televisão, a rádio, o teatro, hospital, ele diz assim: “vem aqui, porque tem um palhaço aqui, vai ter circo”. Porque ele não me associa ao cinema, então isso pra mim é motivo de orgulho e também é uma constatação de como essas coisas estão ligadas, a minha formação é de teatro mas as pessoas me veem como um circense, porque eu uso uma parte do todo, agora por isso que é importante perguntar, onde estavam os palhaços antes do circo como lona? Então se a gente abre um pouco esse leque da história como uma sanfona, vai lá atrás, antes da existência da lona, depois fecha de novo aí abre a de novo para o futuro a gente vai ter essa percepção exata que existem narrativas que associou a figura do palhaço ao circo de lona que associou o artista circense a lona, mas nós associamos o artista circense a uma maneira particular de organizar a força produtiva e a força criativa e também esta ligado a um processo formativo. Você é circense porque seu pai é, isso é muito particular isso remonta a uma época do ofício, onde existia um processo de formação através do contato entre discípulo e mestre e hoje na sociedade contemporânea eles fazem o processo de formação mandando os filhos para as escolas, antes a escola era dentro da casa. Então acho que é disso que a gente tem que falar cada vez mais é que hoje em dia a gente também tem o processo de formação dentro da lona e tem o processo de formação e aprendizagem fora da lona, isso é novo, isso nunca aconteceu nos processos históricos anteriores. Eu me lembro que eu estava dando aula uma vez, em Cabo Frio para umas 90 professoras do município, e no final dessa oficina, uma professora levantou e falou: “Eu estou vivendo um problema muito sério”, e eu falei: “Qual?”, ela disse: “Eu dou aula na alfabetização e eu tenho um aluno, ele no primeiro dia de aula eu perguntei para turma toda o que eles queriam ser quando crescer e todos falaram ‘eu quero ser isso, eu quero ser aquilo’, e esse aluno disse: ‘Eu sou palhaço’, ele não disse ‘eu quero ser palhaço’, e como a resposta dele tinha um tempo de verbo diferente dos outros, a professora perguntou,

mas você é palhaço por quê? E ele disse: “Porque meu pai é, então se meu pai é eu sou”, isso nos remete a uma reflexão. Aí essa professora deu aula de alfabetização para turma toda, quando chegou no final do ano, o menino não sabia ler, ela deu um papel para ele aprender a ler e voltar porque amanhã é a sua última chance. No outro dia esse garoto voltou, pegou o papel foi na frente da turma e falou: “Eu sei ler!”, e leu tudo com pontuação, com entonação, aí a professora falou nossa você aprendeu a ler, mas em todo caso pegou um outro textinho bem pequeno e passou para ele, ele olhou para o papel, olhou para professora, olhou para turma, e leu alto, mas não era nada do que estava ali, ele inventou, porque ele efetivamente não sabia ler. Mas o que nós perguntamos é, essa cultura, essa escola, está preparada para quem “já é”. A escola é feita para quem ainda será, então nós também temos que ter escolas para quem já é, para que entenda que os processos de formação desse tipo de menino também tem que ser contemplado.

### **3. LEO CARNEVALE – BOA PRAÇA – 27/4/2016**

**SLUCHEM: O que é o Boa Praça?**

**CARNEVALE:** O Boa Praça é um projeto que tem a produção de dois artistas, eu e o André Garcia e a gente sempre convida e convidou artistas para participar, então na verdade já passaram pelo Boa Praça mais de 100 artistas, a cada ano que a gente faz sempre é diferente, sempre teve uma logística diferente, uma imagem diferente e artistas diferentes.

**SLUCHEM: O que você considera como espaço público?**

**CARNEVALE:** Todo espaço de convivência, onde você pode encontrar pessoas, amigos ou não, familiares ou não, onde você pode estar em contato com essas pessoas.

**SLUCHEM: Há quanto tempo você utiliza esse tipo de espaço para suas apresentações?**

**CARNEVALE:** Há mais de 10 anos, uns 15 anos.

**SLUCHEM: Você só utiliza o espaço público para apresentações?**

**CARNEVALE:** Utilizo todas as possibilidades, tanto o espaço público como a rua, pode ser também uma praça, pode ser uma esquina, pode ser qualquer logradouro, que me permita o encontro, mas uso também espaços fechados, mais diversos.

**SLUCHEM: Como você vê o atual cenário circenses carioca?**

**CARNEVALE:** Eu acho que ele tá muito forte, acho que atua bastante, não é o ideal, acho que as pessoas ainda não conseguem ocupar o espaço público com maior tempo, uma coisa que se repita, toda semana. Não existem ainda temporadas de rua, são poucas, quando acontecem são eventos específicos, mas eu acho que é um espaço que tá fomentado na cidade, uma cidade inclusive que sempre foi realmente apta para esse tipo de contato, de apresentação, acho que a cidade hoje em dia tá muito forte. Teve até um momento de várias mudanças, o teatro, o circo e a música. Hoje eu vejo a música, às vezes, mais forte do que o circo que já teve um espaço e o teatro também como linguagens. Mas eu vejo muito a música na rua.

**SLUCHEM: Queria que você falasse um pouco da sua formação artística.**

**CARNEVALE:** Bom, eu trabalho com teatro desde 87, e a minha formação é muito autodidata, eu comecei em 87 com um grupo de teatro amador, e a gente já tinha um trabalho pessoal de pesquisa sobre o fazer teatral, que veio sendo explorado nesse processo do grupo nos últimos 10 anos seguintes, enquanto o grupo existiu e fazendo trabalhos de pesquisa com outros atores, com outros diretores, ao longo desse processo todo, desses anos todos de teatro, já quase 30 anos. E fazendo oficinas, buscando conhecimento a partir desse lugar de pesquisa mesmo, uma pesquisa autodidata. Que a se juntar com professores, tanto aqui no Brasil, como fora do Brasil, pessoas que vieram pra cá de fora.

**SLUCHEM: No caso mais específico do Boa Praça, tem alguma relevância a escolha do bairro?**

**CARNEVALE:** O Boa Praça ele tinha o pensamento justamente nesse lugar, quando a gente nasceu, o projeto nasceu em 2005, como um embrião de reuniões de artistas que estavam insatisfeitos, porque não se conseguia ter um espaço de cidade. A gente já fazia teatro de rua, já tinha poucos grupos, muitos grupos que já fizeram, aí houve um período de grande ostracismo. Então a gente começou em 2005, com pensamento de pesquisa, de conversa na verdade, sobre esse lugar, quando em 2006, a gente começou a efetivar o projeto em si, ele nasceu ainda muito com a vontade de ganhar várias praças diferentes, ocupar na verdade a cidade como um território que ia de praça a praça, mas ao longo do tempo a gente começou a perceber essa coisa do que praças? Como assim escolher?

Depois de 2007, 2008, 2009, a gente começa a ver uma efervescência de mais pessoas estarem também querendo fazer essa coisa de ocupar a rua, de vir naquela onda também, tanto



que é a partir de 2010 que a gente começa a ter mais notícias de festivais com temática de teatro de rua e de circo.

Então nos anos que vieram seguintes a 2007, a gente começou a ter uma relação com a praça mais fixa, então a gente começou a ter uma escolha por região, então a gente ocupou logo depois do primeiro ano o Largo do Machado, com uma ideia de estar ocupando um pouco, esse espaço do Grande Catete, de atender mais ou menos esse público que circula nessa região e o Boa Praça sempre foi um espetáculo, um projeto, que acontecia sábado e domingo, nesse período. Com os anos e com o desenvolvimento do projeto, nós fizemos 10 anos ele, até 2016, direto, esse ano a gente não fez e não sabe se vai fazer. A gente veio com uma ideia de ocupar o espaço público mas também com a ideia de favorecer, onde não tem. Então a gente veio caminhando para dentro da cidade saindo da zona sul, entrando pela zona norte, a ideia era seguir para zona oeste, mas ainda não conseguimos seguir esse caminho, porque a cidade é enorme também. Mas também escolhemos praças, justamente nesse lugar que tenha uma concentração de pessoas, que atenda um bairro ou vários bairros, a gente já passou pelo Méier, sendo ali no Jardim do Méier, tentando atender o Méier, o Engenho de Dentro, Engenho Novo, Lins, Del Castilho, toda essa região em volta e também a ideia de perceber assim as praças já ocupadas e as não ocupadas, ver praças que estavam abandonadas, por exemplo o jardim do Méier, estava completamente abandonado, tinha lá na verdade um espaço da prefeitura, mas ocioso em si. Já fizemos também a Afonso Pena, que já é uma praça que já tem um público, que já converge para ela. Então a ideia era atender esse público de final de semana, heterogêneo, onde você vai ter o adulto, a criança, namorados, famílias e toda a população que estiver, inclusive a população em situação de rua, moradores de rua também. Então os motivos das escolhas eram esses lugares assim, muito diversificado, mas a princípio praças centrais que pudessem atender várias comunidades, vários bairros.

**SLUCHEM: Vocês se inspiraram em alguma iniciativa anterior ou paralela a de vocês?**

**CARNEVALE:** Não específica, eu acho que mesmo na questão da ancestralidade de ocupar a rua, um espaço que o artista sempre esteve, sempre ocupou, sempre usou como lugar de expressão, então não teve um projeto específico, estaria mais dentro desse projeto ancestral artístico do artista de rua.

**SLUCHEM: Vocês têm expectativas futuras para o projeto?**

**CARNEVALE:** Olha, na verdade a gente sempre teve o anseio de ocupar mais de uma praça. Na verdade ocupar praças e também a ideia propagadora de falar para as pessoas que elas

ocupem as praças, façam também, porque encontramos no meio do caminho pessoas que falavam: “Po, que legal o que vocês estão fazendo, queria fazer também”, é pegar e fazer, a gente tinha na verdade essa perspectiva de poder ampliar e estar em outros lugares, mas ao mesmo tempo, a gente percebe também, que a um pensamento, de que se amplia demais pode se perder, para virar só uma coisa comercial, também não é esse nosso objetivo, o nosso objetivo é trazer as pessoas para a praça, para ocuparem, por exemplo, quando a gente ocupou a Quinta da Boa Vista, falava: venham fazer piquenique, assista o espetáculo e faça piquenique, então o pensamento de expandir a gente sempre teve, mas a gente sempre entra nesse conflito, se há realmente essa necessidade de expandir tanto.

**SLUCHEM: Você acha que essa ação realizada por vocês provoca alguma reação no cenário circense?**

**CARNEVALE:** Eu acho que provocou, acho que depois da gente teve vários projetos que nasceram depois também, dessa possibilidade, as pessoas começaram a perceber que existia ali na rua um lugar de reencontro. E logo depois que o Boa Praça na verdade já tinha uma “estradinha”, outros grupos começaram também a fazer projetos específicos, não só no Rio de Janeiro, como amigos que levaram essa ideia para outros lugares, para o norte, para o nordeste, São Paulo, ou até mesmo aqui no interior do Rio de Janeiro, a gente já via amigos fazendo coisas em Cachoeira de Macacu, Nova Friburgo, Barra Mansa, lugares que até já tinham alguma coisa, mas se sentiram fortalecidos por encontrar um projeto que também dialogava com o deles.

**SLUCHEM: Você percebe alguma alteração na localidade que vocês passam a atuar?**

**CARNEVALE:** A gente procura na verdade fazer essa intervenção, localizando sempre um dia, um dia semanal, ou um momento do calendário do mês, e eu percebo que as pessoas esperam o acontecimento, tem pessoas que se repetem, que acompanham a ação, acompanham o evento. Existe aí então nesse sentido um relação de afeto que se cria, as pessoas que frequentam aquela praça de alguma maneira, nem que seja, como na Saens Pena que já é um lugar comercial, que tem outro perfil de público, lá nós já fazíamos em dia semanal, dia de trabalho, como quarta feira, aí você vê que são pessoas que circulam, que moram no entorno, então você percebe que nesses lugares se criava relações de afeto e a gente via isso através desse retorno que as pessoas de vim ver, de vim conversar conosco sobre o benefício que o projeto estava levando.

**SLUCHEM:** Se vocês tiveram, quais foram os enfrentamentos para utilização do espaço público?

**CARNEVALE:** O primeiro enfrentamento na verdade foi a questão da grana, mas aí a gente começou a ter uma noção que assim, o trabalho é nosso! Então a gente já tem 50%, então a gente pensou, se o trabalho é nosso e já é 50 % do capital pronto, investido, a gente só precisa ir para rua, e aí se livrar desse fantasma na verdade, foi o lugar de mostrar assim, olha só estamos aqui e estamos fazendo, e foi uma forma também de mostrar que existia uma demanda para que mais projetos acontecessem, depois disso até o governo federal, teve um edital, para teatro, para rua, para arte pública, mas em alguns momentos na verdade, não foi um enfrentamento mas a relação com o poder público de como se ocupa o espaço, o dialogar com o poder público, que a gente na verdade nunca foi para esse lugar de confronto. A gente dizia: estamos querendo ocupar a praça, a praça é nossa. O poder público precisa organizar? Então vamos lá dialogar com o poder público, para que ele nos dê um nada consta dizendo que a gente pode ocupar, para que o guarda municipal, quando chegue e veja a ação, na verdade, ao invés de reprimir a ação esteja ali para auxiliar, para que aquela ação ocorra da melhor maneira possível, a Polícia, o Bombeiro. Na verdade, a gente sempre foi no lugar de minimizar esse conflito, com esses poderes por exemplo. Outros conflitos com a rua eventual também, como pode acontecer de morador reclamar, o Largo do Machado por exemplo é um dos lugares onde existia esse tipo de reclamação. A gente sem preocupou também para não atrapalhar o cotidiano das pessoas, observar a lei pública de ocupação nesse sentido, ou seja, observar o horário, não fazer nem muito cedo, nem muito tarde, num período que não ocupe muito, que não ocupe a praça inteira, deixando sempre um caminho. A gente sempre teve esse tipo de preocupação. A gente contornou os conflitos de maneira muito saudável.

**SLUCHEM:** Você conhece o termo “sede pública”? Se sim, o que você considera sede pública?

**CARNEVALE:** Conheço essa expressão do seu nascedouro, eu estava lá, quando ela estava nascendo. Acredito na sede pública como esse lugar onde um grupo, ou um artista, ou um trabalho específico ocupa regularmente, não necessariamente todo dia, mas ocupa uma praça específica onde ele dialoga com aquela praça, com as pessoas que frequentam aquela praça, e aí dialoga com tudo, dialoga com a manutenção da praça, se ela tá limpa ou não tá limpa, comunica, a quem comunica, de quem é a responsabilidade, tem luz, não tem luz, e a possibilidade também de usar aquele espaço como um meio de expressão, onde você vai apresentar um espetáculo novo e vai trazer outras pessoas, pode vim a receber pessoas ali,

você pode na verdade usar o espaço na ideia de localizar os seus projetos específicos para receber pessoas. Eu vejo a sede pública como aquele espaço onde eu vou cuidar e vou ter um contato “regular” com as pessoas.

**SLUCHEM: E você falou do seu nascedouro, você poderia explicar um pouco melhor?**

**CARNEVALE:** Nesse período todo, todo o seu processo, a partir dos projetos como o Boa Praça e outros que foram criando, começou-se a nascer um consolidação de nomenclaturas e ideias, então a partir de bate-papos de artistas observando suas ações nas praças, começamos a perceber que aquelas praças que a gente já ocupava regularmente ao longo do período, eram sedes nossas, a gente ia para lá, apresentar um espetáculo então antes de apresentar o espetáculo e montar toda a estrutura a gente sempre varria o espaço, depois de montar tudo e tirar a gente também fazia o mesmo processo, então a gente tinha um contato com a praça de um lugar, quase um escritório, em alguns momentos a gente até realizou reuniões e tudo, para justamente fixar mesmo essa ideia.

**SLUCHEM: Você poderia apontar alguns resultados dessas ações?**

**CARNEVALE:** Eu acho que o resultado, em alguns lugares por exemplo, quando a gente foi na tijuca, quando a gente esteve na Afonso Pena e também fizemos naquela praça ao lado do teatro Ziembinski, era um praça que estava abandonada, suja, sem luz, com uma incidência de assaltos, então quando a gente chegou lá que a gente conseguiu botar mais luz na praça, porque a gente solicitou e a gente estava ocupando aquela praça regularmente em dois períodos na semana, um dia na semana e um dia no final de semana, a gente começou a perceber que a circulação ali começou a mudar e começou a gerar um pouco mais de segurança de confiança no lugar, a iluminação também para parte noturna, porque as pessoas ficavam com medo de passar por aquele caminho, e ali é um lugar que é caminho de muitas pessoas, porque é uma parte residencial, então um pouco desses benefícios, eu acho são resultados das ações, desde a segurança, da limpeza,...

**SLUCHEM: Você acha que as pessoas ainda relacionam o circo com o signo da lona (estrutura) e o circo de rua trás novos signos de identificação?**

**CARNEVALE:** Na verdade eu também tenho um pouco de dificuldade de me identificar como artista de circo também, porque eu nunca tive um circo, nunca trabalhei num circo propriamente dito, eu prefiro me entender como somente artista mesmo, eu acho que essas categorias na verdade elas precisam existir, porque as pessoas precisam disso, precisam

compartimentar. Mas eu acho que o artista sempre esteve no espaço público, sempre esteve na rua, seja fazendo teatro, declamando um texto ou uma poesia ou fazendo uma atividade física como malabares, mágica ou um palhaço mesmo. E aí o palhaço transita tanto do lado circense como ele pode também estar do lado do teatro em si, então eu acho que as pessoas na rua estão acostumadas a ver o artista acho que até denominar, isso aí é circense porque tá fazendo malabares, ah... esse aí é teatro porque tá falando um texto, então acho que não tem uma delimitação, acho que as pessoas não conseguem enxergar essa delimitação, elas delimitam porque tá no imaginário delas que o palhaço é do circo e o ator é do teatro, ou que o malabarista é do circo e assim por diante.

**SLUCHEM: Você entende o trabalho de vocês como um ato político?**

**CARNEVALE:** Sim, também... Na verdade eu acho que toda ação de certa forma que a gente vive é política, a gente tem que se relacionar com outras pessoas e a gente tá sempre escolhendo maneiras de fazer essa relação, e essas maneiras acabam sendo a maneira política que a gente descobre para poder agir. Mas recentemente eu estava lendo uma historia de um professor que ele falava: Não tem como uma obra de arte, seja um livro, seja um espetáculo teatral, seja uma obra cinematográfica, não estar ligado politicamente ao contexto que ele nasceu naquele momento e de alguma maneira, vai ser a favor ou contra, mas vai estar sempre ligado.

#### **4. CARINA NINOW – COLETIVO BRAVOS – 4/4/2016**

**CARINA NINOW:** Então a tomada de rua sempre existiu, e o Rio de Janeiro ele tem muito a levada de rua, mas rolou um movimento político muito forte de 5 anos pra cá, porque antes disso tinha uma ideia do governo municipal de choque de ordem muito forte que atingia diretamente aos artistas de rua, não só os circenses mas qualquer artista de rua. De uma estatua viva não poder ficar parada numa calçada, porque estava perturbando a ordem da cidade e isso foi muito grosseiro, para uma cidade que é turística, fundamentalmente o Rio de Janeiro se vende como uma cidade turística e é, você não poder fazer uma arte de rua, aí começou uma luta entre os artistas que pensam a rua, que trabalham com a rua, para que se tivesse essa possibilidade, até que quatro anos atrás foi sancionada a lei do artista de rua, que foi a primeira lei dentro do Brasil e no município permitindo, na verdade é absurdo falar que é uma lei permitindo já que tem o direito constitucional de se expressar, mas assim, tem na

constituição, mas cada um interpreta, então tem que ter uma lei porque mesmo com a lei a gente passou muito tempo tendo que carregar a lei no bolso, tendo que carregar celular com constituição, porque chegava a guarda municipal, chegava a secretaria de ordem pública, PM nas nossas funções não chegou, mas sei de funções que chegaram, tipo o pessoal do hip-hop que a PM chega. Então o espaço da rua, por ser muito visual e muito democrático, acho que ele causa um pouco de medo, no poder público porque você tá livre ali para falar o que você quiser, e isso é sem censura, não é tanto o caso do circo, é um pouco, mas enfim. Aí com essa lei se expandiu muito mais porque a gente pode relaxar, a gente não precisou mais ficar preocupado, do tipo, será que vão levar meus equipamentos? Porque acontecia isso, no choque de ordem eles recolhiam seus equipamentos! aí as claves que você demorou um tempão para comprar você perde ali, vai treinar como, vai trabalhar como? Sem ter o equipamento. Então isso deu uma expandida, junto a isso, muito próximo a isso, nesse mesmo momento, o Brasil foi o país da América Latina que estava com a melhor economia naquele momento. E ainda que no Brasil a gente não tenha tanto essa cultura da arte de rua, de se formar e de ir pra rua. Na América Latina tem muito disso, no Brasil a gente tem fomentos de circo, fomentos de dança, fomento de teatro, então a gente fica muito embasado o artista em receber alguma grana com subsidio do governo ou de empresa, a gente é acostumado a isso. Fora daqui não tem esse tipo de subsídio, então você tem que se virar de alguma maneira, e a rua é a maneira mais rápida de você ter retorno. Como quando você faz um espetáculo num teatro, você tem que divulgar melhor, esperar as pessoas virem, tem a bilheteria, dividir bilheteria, a rua é mais direta fez a função você recebe, a função é boa recebe mais, o local é bom recebe mais ainda enfim, tem essa questão direta, então na América Latina o pessoal é mais acostumado, Argentina, Chile, Colômbia, o pessoal é acostumado a ir para rua. Como a economia do Brasil estava melhor do que nos outros países da América Latina, rolou uma chegada de muito artista latino-americano no Brasil, o que pra gente artistas brasileiros foi muito bom, essa troca, de ver como funciona a rua, de como se cria uma função de rua, e isso fomentou muito. Aqui no rio a gente tem uma questão bastante particular do rio que é a união, a gente gosta de se juntar com pessoas para fazer alguma coisa na rua, é difícil você ver um grupo que vai sozinho para rua, uma pessoa que vai sozinha para rua, existe lógico, mas se criou com muita força os movimentos de tomada de rua e de praça, como é o que o coletivo Bravos faz lá na são salvador, que vem do encontro de malabares que não é uma coisa de a gente veio sozinho, nosso coletivo vai apresentar na praça, dificilmente nós do coletivo apresentamos apesar de sermos a maioria artistas, mas a gente abre um espaço para as pessoas, então é essa troca. E querer juntar mais pessoas num movimento maior com força,

assim rolou o rio é rua durante o ano de 2014 que foi fundamental para a retoma de espaço, para fortalecimento de chapéu, então o Rio tem isso, quando começou a chegar essa galera da latino América, a gente uniu forças mesmo, acho que ainda existe o entender como funciona de fato a arte de rua e ainda é uma luta muito grande de nós, artistas de rua, com relação ao chapéu, no Brasil a a gente não tem o costume de assistir a espetáculos de rua e contribuir ao chapéu, não sei por que essa falta de costume, se é porque não há tanto espetáculo de rua, ou se os espetáculos de rua que existem são espetáculos subsidiados pelo governo, um grupo de teatro ou de circo cria um espetáculo de rua e vai para as praças já com ele pago, então o chapéu não é importante, então você relega a passagem de chapéu e a hora que um artista que vive do chapéu chega na praça pega o público desacostumado. Mas é isso, nos últimos 5 anos essa tomada de rua esta muito forte de você chegar em praças e encontrar dois, três artistas já, trabalhando lá, das pessoas se combinarem, para se dividirem em mais praças para não ficar um praça super lotada de artistas e outra vazia e você vê no fim de semana que tem cinco, seis locais na cidade com arte gratuita, arte ao chapéu então a gente ainda tá aprendendo a ter essa tomada de espaço como uma forma mais rápida e mais direta de grana, mas acho que muito mais pelo contexto que a gente tá vivendo, social, político, esse momento de Brasil de Rio de Janeiro, e que a gente assume a cidade como sendo um cidade turística, uma cidade de rua, uma cidade cultural e vai pra praça, porque ali é nosso lugar é nosso espaço público mesmo.

**SLUCHEM: O que você considera como espaço público?**

**CARINA NINOW:** Isso é delicado, porque pra mim o espaço público, é muito difícil definir o que é privado no cidade vertical por exemplo, porque saindo da sua porta de casa já é público pra mim. O que eu penso como espaço público fechado, são os teatros da prefeitura, do governo, que não são privados, porque são espaços que são do povo, são sustentados pelo povo, por todos nos, que devem ser abertos a todos, ao uso e a frequência mas que são fechados, tanto fisicamente quanto a maneira que você entra a pauta, mais restrita mais fechada Agora, como espaço público de trabalho, você tem um leque muito grande, o circo trabalha muito em semáforo por exemplo, que é rua mesmo, asfalto, tem muito artista que vive de semáforo aqui no rio, além disso as praças, parques, são pontos muito fortes, todas as praças, tem praças que são de passagem por exemplo, Largo do Machado, Saens Pena é uma praça que as pessoas não param muito, elas estão ali por conta do metro, para cruzar a praça de um lado para o outro. E tem outras praças e parques que são mais de lazer, onde há um parquinho infantil, a quinta da boa vista por exemplo é uma praça de lazer, esses são os lugares onde no Rio de Janeiro vice consegue desenvolver mais um trabalho de roda de rua,

do que em praças de passagem é muito mais difícil, as pessoas na passagem não tem tempo, para parar e assistir, mas é complicado definir o que é público mesmo, porque você tem várias nuances desse público, pra mim, dentro de um condomínio você tem espaços públicos e existem pessoas que fecham ruas, colocam cancelas em ruas, a rua é um espaço público, qualquer rua, seja rua com saída, sem saída, pequena ou grande ela é um espaço público, um espaço de todos, onde todos poderiam frequentar, no momento que você coloca uma cancela, você faz o que ? você privatiza a rua? Tenho vários questionamentos sobre espaço público, não quer dizer que seja um espaço de trabalho, mas é público.

**SLUCHEM: Há quanto tempo você realiza espetáculos de rua?**

**CARINA NINOW:** Logo que eu entrei no circo, há 7 ou 8 anos, ainda no sul, a gente fez algumas turnês em que o espetáculo que a gente levava, o circo não era um circo tradicional, ele tinha uma lona, mas não vivia da itinerância que nem um circo tradicional, tinha uma lona, mas vivia de subsidio, vivia de venda de espetáculos, e a gente fez algumas turnês pelo interior do Rio Grande do Sul apresentando nas praças, levando regulador para montagem de aéreos, som, banda, mas apresentando nas praças ali acho que foi o primeiro contato com a rua mesmo, ainda numa estrutura bastante grande e com divulgação previa, então as pessoas iam já para assistir o espetáculo, não era uma chamada de público como tenho feito nos últimos anos. Depois disso, fiz, dentro do teatro, ainda subsidiada, com espetáculo fechado, mas na rua e aí quando cheguei no Rio uns seis anos atrás, é que eu comecei a entender a rua como esse local mais de grande circulação, mais efêmero, das coisas poderem acontecer rapidamente, e foi onde eu comecei a trabalhar mesmo na rua e viver de chapéu nos outros trabalhos nós não passávamos o chapéu. E eu acho muito importante frisar esse chapéu na rua, porque a arte de rua vive disso, vive dessa troca. Hoje eu faço parte do coletivo Bravos, desde a fundação dele, o Bravos ele tem vários artistas, tem 9 pessoas, 5 delas são artistas de cena, porque temos cenógrafos, temos iluminadores. Mas a gente acabou se tornando um coletivo muito focado em produção, produção de eventos na rua, produção de pensar a rua, a gente faz o encontro de malabares, o palco aberto, do palco aberto da Praça São Salvador que começou uns 5 anos atrás, a gente viu que muitos outros palcos abertos e eventos semelhantes começaram a se expandir na cidade, na Praça da Bandeira, na zona oeste, lá na praça do O, mesmo o sarau do escritório teve algumas vezes no palco aberto, que acontece na Lapa. Então a gente viu se espalhar mais esses movimentos de rua, isso do coletivo Bravos, fora isso eu trabalho na rua com meu parceiro de rua e parceiro de vida, com a dupla Gomes e Ninow, e a gente trabalha bastante na rua, não digo separado do Bravos porque ainda assim a gente cita



como sendo coletivo Bravos, mas não é uma trabalho que junta toda a galera do coletivo, é um trabalho mais nosso, meu e dele em que estamos em cena só nós dois, mas fazemos parte do Bravos ainda assim. Por isso que é coletivo, não é grupo, porque a gente não faz tudo junto, vai unindo ideias.

**SLUCHEM: Como você vê o atual cenário circense carioca?**

**CARINA NINOW:** Tá em crescimento, a gente tá tentando, existe uma busca de conscientização do nosso papel político e social, para tentar ganhar mais força também de ação, assim conjuntamente, é uma pena que apesar de termos 2 escolas formadoras de circenses no Rio de Janeiro, acho que é a única cidade que tem essa demanda tão grande, a gente vê sair poucos grupos, de pesquisa de cena, ainda assim o artista sai para trabalhar sozinho, com seu número, aí viaja para fora do Brasil ou fica só vendendo seu número em espetáculo, na noite tem muita gente que trabalha com festas, acho que falta ainda essa conscientização de grupo de criação no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, que você vê tanta gente boa, formada, excelentes artistas mas que falta essa união da galera pra trabalho mesmo, pra criação. Mas tem mudado, eu sinto que as pessoas tem buscado se juntar mais, fazer coisas juntas, mas a gente não tem espaço para apresentação, então ou você faz na rua, que é uma possibilidade, mas não há no Rio de Janeiro um teatro que seja voltado para o circo por exemplo, não existe um espaço para montagem de lona, no Rio de Janeiro, na cidade do Rio de Janeiro, no centro da cidade. Mas pra zona oeste, zona norte você consegue, mas no centro não tem espaço para montagem de lona por exemplo. Assim como você tem teatros mais voltados para dança, outros para música, e o circo tem algumas especificidades importantes, questão de segurança mesmo, para pendurar um aéreo o espaço, o tipo de piso que a gente usa, tem que se pensar nisso por isso que a união dos grupos para pensar politicamente vem nisso de vamos encontrar um espaço para nos.

**SLUCHEM: Quería que você falasse um pouco da sua formação artística.**

**CARINA NINOW:** Eu sou formada em teatro, eu entrei pelo teatro, me formei em direção teatral, numa universidade federal, quando estava me formando, fazendo projeto de graduação, eu entrei no circo e aí deu uma mexida grande assim, porque é um outro tipo de trabalho e uma outra forma de pensar, e eu sinto falta dentro do circo, pensar mais como teatro e ao contrario, enfim principalmente dentro do circo pensar mais como teatro. Porque no fazer teatral você tem também o porquê de você montar aquela coisa, por que você vai falar aquilo, você pensa muito no que você quer falar, não é uma virtuose cênica do ator ou

do diretor é o que você quer passar com aquilo, o circo não! O circo vem muito da virtose você passa tanto tempo treinando fisicamente, que você quer demonstrar aquilo que você aprendeu para as pessoas, que é incrível o que você pode alcançar com o corpo se bem trabalhado, mas falta esse cunho de o que que eu quero com isso? Pra mim, isso é uma questão muito pessoal e foi aí que eu encontrei na rua a solução se eu não consigo trabalhar, eu não consigo pensar no que dizer com o circo, eu acho que a rua entra como essa questão. Você atuar na rua é muito forte! Você transformar o momento de uma pessoa sem ela tá esperando ali, você não esperar que as pessoas venham te escutar dentro de uma sala, mas você chegar e quem quiser e quem tiver interesse vai parar para te assistir, quem não tiver é livre para ir embora, pra falar no meio, para gritar. Mas essa transformação que acontece naqueles 40 minutos de espetáculo pra mim já é muito forte, socialmente, culturalmente, eu acho que na rua, eu encontrei meu papel de circo. Enfim minha formação é em teatro, depois veio a formação de circo e na rua eu encontrei o lugar para juntar os dois.

**SLUCHEM: Tem alguma relevância a escolha do local do espetáculo?**

**CARINA NINOW:** Não foi pensado, o que aconteceu é que esse encontro de malabares que a gente faz lá na praça são salvador já acontece a 15/16 anos, na cidade do rio, veio mais uma vez com a ideia de um argentino que mudou para o rio e trouxe de lá essa ideia de encontros semanais para troca de experiências, treinar junto mesmo, invés de cada um treinar em casa, uma vez por semana todo mundo se junta para treinar. Isso começou na Fundação, mas teve um episódio de incêndio na fundição há muito tempo atrás e aí precisaram sair de lá, foram para o circo voador, para pracinha da Lapa, não encontraram um ponto específico, quando eu cheguei no Rio, os encontros eram na pracinha da Lapa, antes da reforma da pracinha, então era um lugar um tanto quanto perigoso de deixar a mochila esquecida num lado, não dava! Você tinha que de ficar de olho nela para evitar qualquer problema. Eram poucas pessoas que iam você via 5 ou 6 pessoas no encontro, aí até que um dia, num janeiro um dos meninos que iam no encontro passou pela praça são salvador em laranjeiras e disse nossa, essa praça é ótima tem bares perto se você quiser tomar uma cerveja, é um espaço tranquilo para treinar, para deixar a mochila, naquela época a praça não era esse pico de movimentação de todo dia ter uma atividade, a gente viveu esse crescente sempre em discussão com os moradores lá, discussão no sentido de como a gente torna favorável para os dois lados, porque realmente a praça ali tem gente que mora colado na praça, os prédios são muito próximos então o barulho a noite é muito ruim para eles. Aí então o encontro se mudou para são salvador e foi junto quando estávamos criando o coletivo Bravos, então falamos já que somos malabaristas, somos

artistas, vamos começar a fomentar esse encontro, aí começou a divulgar o encontro, o encontro foi crescendo, e as pessoas da praça ficavam encantadas em ver o pessoal treinando e perguntando quando que a gente fazia show, aonde que a gente fazia show, e na época a gente não fazia show de rua até que um dia a gente disse não, mas o que nos custa trazer o equipamento e fazer um show aqui para as pessoas e foi daí que surgiu o palco aberto e todo esse movimento do Bravos, foi de uma demanda que as pessoas tinham de assistir coisas, só de ver treinando, mas e aí? É só isso? Aí assim começou o palco aberto, muito pequenininho no início, depois começou a crescer, agora a gente tem uma estrutura melhor, a praça foi crescendo o movimento bizarramente, aí a gente também se apropriou um pouco desse cuidado, que se antes a gente ia lá só para treinar e ir embora, a gente começou a ter mais cuidado de ficar até mais tarde na praça para que as pessoas não começassem a fazer batucada a tocar música, depois da meia noite, as pessoas tem isso, começam a se empolgar com a cerveja, daqui a pouco começa a tocar trompete meia noite, mas a praça é pequena, tem gente que mora do lado, aí a gente começou a ficar mais tempo para cuidar desse tipo de ação, para conscientizar as pessoas que usam a praça de que sim é público, de que sim você é livre para fazer o que você quer, mas por ser público também não é só teu, você não tá na sua casa que você pode fazer o que você quer, você tem que cuidar que tem outras pessoas que querem também usar aquilo ali e que vivem ali do lado, e é a grande discussão do que é público, quem pode usar, como usar o espaço público, e sempre tem que ser pensado que o espaço é de todos e tem que agradar a todos, tem que ser bem usado por todos, bem cuidado inclusive, por todos, não esperar que a prefeitura faça alguma coisa, que o governo faça alguma coisa, o espaço é nosso e nós temos que cuidar dele.

**SLUCHEM: Vocês se inspiraram em alguma iniciativa anterior ou paralela a de vocês?**

**CARINA NINOW:** Esse tipo de variete sim, acontece um movimento muito parecido em São Paulo no circo do beco, que também tem 12 ou 13 anos que acontece, veio logo depois do encontros aqui do rio, é num espaço menor e esse tipo de palco aberto, movimento como palco aberto, já acontecia no beco e aí foi por isso que a gente meio que fez, esses varietes acontecem muito na América Latina, então como a gente é meio viajante, todo mundo já passou um tempo na Argentina, no Uruguai e viu que rola esse tipo de movimento, então a gente achou que ia ser simples fazer aqui, e foi mesmo! Teve uma adesão muito grande.

**SLUCHEM: Vocês tem expectativas futuras para o projeto?**

**CARINA NINOW:** A gente tenta ter, a gente tenta dar essa conscientizada, é muito difícil saber o quanto você atinge, qualquer ação de rua você junta ali 200/ 300 pessoas te assistindo, você tem alguma influencia. O Bravos esse ano vai dar uma ampliada, e vai sair um pouco da são salva e vai fazer um palco semelhante provavelmente na praça Mauá, a gente ainda tá vendo com a prefeitura se vai ser possível, porque também é uma praça muito visada e agora tem a questão do comitê olímpico, então vamos ver se fazemos na praça Mauá ou cai aqui para zona norte mesmo, para sair um pouco do centro. Para criar esse tipo de mobilização, o ideal seria se nós conseguíssemos pelo menos pagar as pessoas que participam disso, porque ainda assim a gente paga a estrutura e a passagem dos artistas, quem sabe um dia a gente consiga fazer um movimento em que o artista também seja valorizado, porque fora do palco aberto a gente as contas para pagar então a gente fala como uma ideologia de rua, e que a gente quer ampliar, quer fazer mais de uma vez por mês em outro local, mas demanda muito tempo de organização e divulgação, de ida para o local de chamamento de artistas, não é algo que você faz em 2 minutos, chega e monta, um tipo de variete como esse. Aí você sempre fazer só pelo movimento, acaba ficando muito pesado, para quem tem que pagar todas as contas que o Rio de Janeiro te cobra, e é um cidade cara. Mas a gente quer ampliar esse ano, como coletivo nós vamos ensaiar e montar um espetáculo provavelmente de sala, a gente ainda não bateu o martelo se vai ser de sala, a gente tá pensando, que a gente tem que explorar a sala, depois de tanto tempo na rua, vamos pensar alguma coisa fechada, mas mesmo nesse alguma coisa fechada a gente pensa em algo que de para adaptar para rua. Depois que você vem pra rua você dá uma viciada, nesse formato de conquista de espaço e de pessoas que é uma conquista sempre, né? Conquistar público! E é sedutor, e aí você fica viciado nisso.

**SLUCHEM: Você acha que essa ação realizada por vocês provoca alguma reação no cenário circense?**

**CARINA NINOW:** Acho que sim! Sem falsa modéstia, e ver que quando a gente começou o palco aberto eram dois motivos: um que as pessoas da praça perguntavam se a gente fazia show, na época pouca gente fazia show de rua, entre nós, e outra é que muitos do coletivo Bravos estudavam na escola nacional de circo, montavam seus números na escola, tinham números super bacanas e não tinham onde apresentar porque ou você apresentava só dentro da escola ou você não tinha espaço para mostrar até para outras pessoas que não só os teus colegas e a gente fez esse palco aberto pensando nisso, pensando que é mais um espaço para você apresente mais uma vez o teu numero e tua pesquisa, a tua ideia, então surgiu daí. A

partir desse momento a gente viu crescer varietes em Santa Teresa, outros palcos abertos por outros lugares da cidade, então sim, ele modificou nesse sentido, as pessoas viram que era possível abrir esses espaços, chamar mais amigos, para fazer isso com união de grupos, coletivos e amigos, de pessoas, e modificou por isso, por essa tomada, a gente criou espaços, depois disso começou a rolar mostra de circo, com remuneração para quem vencesse. Cara, isso é muito legal, claro que não fomos nós que fizemos, mas ver que é possível que se cresça o movimento por si só, né?

**SLUCHEM: Quería saber, se tiveram, quais foram os enfrentamentos que vocês tiveram para colocar essa arte na rua?**

**CARINA NINOW:** Nada muito forte, mas assim antes da lei, tivemos alguns problemas em primeiro lugar com a Guarda Municipal, que chegava, nunca tivemos um embate forte, nunca tivemos problemas de lidar, mas sim de chegarem e pedirem a permissão da prefeitura, só que quando você ia pedir essa permissão, não davam, você não podia trabalhar na rua, você não pode fazer arte na rua, aí a gente fez um tempo no largo do machado e isso se seguiu e até hoje nós temos a visita de Secretaria de Ordem Pública, de guarda municipal, que vai ver o que tá acontecendo no palco aberto, e a cada mês são situações diferentes, você dentro da lei hoje, você precisa comunicar, não é pedir autorização é comunicar! Que você vai fazer o evento, só que esse comunicado para ser bem mais claro, você precisa levar lá e protocolar o recebimento dele. Muitas vezes a 4 RA não quer receber, mas eles tem que receber, eles tem que protocolar o recebimento, não existe o não receber um documento dentro da prefeitura, até porque existe um lei e eles tem que cumprir com a lei e se o executivo não cumpre uma lei, vai fazer o quê? Vai chamar o judiciário para fazer um show de rua? Mas é a questão que a gente tem, nisso a gente tem muitos problemas! E aí depois disso tem que levar o comunicado, vem a secretaria de ordem pública, vem a guarda municipal, você apresenta o comunicado, aí no dia que eles não estão muito legais, eles resolvem dizer que você montou estrutura, sendo que você só montou essas tendas de praia como camarim para os artistas, que é um estrutura que você monta em 15 minutos, então não é uma estrutura previamente montada, não é algo que você tem que montar horas antes para o evento acontecer, você monta na hora, 15 minutos antes, para os artistas trocarem de roupa, ah mais isso é estrutura! E eles resolvem entender como estrutura e não pode, então é sempre um diálogo muito chato de se fazer, só para você fazer um evento na rua, mas que é importante, ainda bem que nesses últimos tempos, em especial nesse ultimo ano, que tem corrido a secretaria de cultura do Rio de Janeiro, está extremamente aberta a diálogo, conversa e a agir junto com os movimentos de

rua, eles tão colocando com a gente mesmo, de você ter algum problema e poder escrever para secretaria de cultura e dizer: to enfrentando isso, o que que eu faço, o que você podem fazer e eles agirem, eles entrarem em contato com a guarda municipal, com a secretaria de ordem pública, não no nosso lugar mas caso a gente não consiga resolver. E isso é fundamental, isso te da mais segurança, mais tranquilidade, mais leveza para fazer o seu trabalho, é muito boa essa postura da secretaria de cultura, nessa ultima levada. E lá também tivemos muito debate, com os moradores, por isso, por ser uma praça, que tomou proporções de festa, todos os dias da semana. E nós do coletivo Bravos assumirmos que um dia do mês nós fazemos o nosso evento e assumirmos esse diálogo, as pessoas veem como se a gente fizesse isso todos os dias, mas a gente também se sente, não culpado! Mas responsável pela praça, no sentido que, se nesse dia que a gente tem o “domínio” digamos assim desse evento, a gente não agir para conscientizar as pessoas, de não ficarem gritando, batucando e tocando música na madrugada fazendo barulho muito alto na madrugada, se a gente não conscientiza nesse dia, que é um dia que a gente pode conscientizar então a gente também tá sendo omissos com esse diálogo né, de bem-estar de todos no espaço público.

**SLUCHEM: Você conhece o termo “sede pública”? Se sim, o que você considera sede pública?**

**CARINA NINOW:** Acho que quem começou a usar mais esse termo foi um grupo, o Off-Sina, e que é legal. Acho essa apropriação de um espaço como sede é muito legal, porque o que que acontece com o artista de rua? Nós somos seres nômades, a gente vai para muitos lugares! Mas em geral, você ocupa um espaço principalmente, como artista de rua em geral é assim, você começa ir para uma praça e fica nela, durante, sei lá, todo dia, ou todo final de semana, durante muito tempo, aquele acaba sendo seu ponto de trabalho, aquele acaba sendo teu palco, o teu teatro, a tua sede, então você assumir aquele espaço, como a sua sede pública, porque não é privada, ele nunca vai ser teu é de todo mundo mas aqui é onde eu faço a minha função aqui eu vou montar nesse momento o meu picadeiro, acho interessante pelo sentido de criar essa cultura nas pessoas, de verem que a praça se transforma e pode se tornar palco, pode se tornar o que a gente quiser e também dá uma responsabilidade pro grupo de cuidado com espaço, porque você pega pra si o espaço, não privatiza, mas pega para si o cuidado. Então chamar um espaço que você sempre atua, como a sua sede pública eu acho um ato político muito importante, muito legal! Se formos pensar assim a são salvador é nossa sede pública, do Bravos, apesar de atuarmos em outras praças também, lá é onde divulgamos mais, fazemos mais coletivamente, tem um movimento mais forte.

**SLUCHEM: Você percebe alguma alteração no público com o tempo, com a ação de vocês?**

**CARINA NINOW:** Sim, tem muita gente que já vai para praça esperando o palco aberto, já sabe quando que é e vem pra isso! E nos momentos de maior demanda de bagunça na praça as pessoas sabiam em quem chegar e tinham essa liberdade de vim falar com a gente, de dar toque, de dar um aviso mesmo. Então sim! As pessoas se acostumam a ter um espaço de cultura ali, a praça é transformada num espaço de cultura e de arte e já vão esperando isso, não só ali na São Salvador, como trabalhamos muito na lagoa, trabalhamos em outros lugares, você vê que as pessoas vão nesse desejo, e se você falha um dia, elas vem te cobrar, porque que vocês não vieram ontem? O que é legal também engraçado, eu fico caramba não posso ter um dia descanso (risos) Mas é isso, se você fica num local, as pessoas vem com o tempo, te cobrar, num bom sentido, é um jeito de dizer estava te esperando e você não veio. Porque é muito simples a rua, se você não quer, você não assiste, você fica do outro lado fazendo o que você bem entender.

**SLUCHEM: Você poderia apontar alguns resultados dessas ações?**

**CARINA NINOW:** Eu sempre bato na tecla dessa coisa de ter se espalhado pelas outras praças, um vento semelhante de variete em praça pública, eu acho isso. A gente não esperava isso, nunca se pensou, ou se planejou, não são ações que a gente faz, são ações que outros coletivos começaram a criar e a fazer e é muito legal, ver isso, que se espalhe mais ainda, que em toda praça tenha o seu dia e a sua hora de cultura, de arte, cultura não! Porque cultura é outra coisa, cultura já existe, em toda praça existe a cultura, mas o seu espaço de arte. Mas a gente tá criando uma identidade, não o Bravos em específico, mas essa criação de muitos variedades, a gente tá começando a criar e a pensar a figura do apresentador, porque é necessário ter uma apresentador ou um mestre de cerimônias que costure esses números, essas cenas, que é uma figura que a gente não tem aqui! E que esta se criando, tem pessoas que estão se, não digo se especializando, mas se divertindo muito nessa criação de como que eu faço a emenda, porque é o apresentador que faz o diálogo entre plateia e artistas, que vai rodar chapéu, que vai apresentar o que que é aquela função que vai convocar o público, então isso tá sendo legal, que ainda está se construindo, algumas pessoas já estão nessa vertente, de já serem conhecidos como apresentadores de variedades e que é muito legal. Que é mais uma função que esta sendo criada, quer dizer, não criada porque sempre existiu, no caso sendo mais explorada,

que estava meio esquecida, deixada de lado e que tá voltando à cena. Que vem um pouco do circo tradicional, a gente vai pegando um pouco daqui e um pouco dali, a gente foge do circo tradicional e quando a gente vai ver, a gente tá fazendo exatamente igual.

Acaba que nós somos um variete, somos tradicionais não temos uma lona, mas somos artistas de rua como na idade média já tinha mesmo feitio que a gente faz, de ter um número depois do outro, um apresentador chamando e passando o chapéu, o que a gente faz não é nada novo, pode ser pouco conhecido pelas pessoas que vivem atualmente no mundo, porque como tudo é cíclico e tudo muda, tem momentos que você não se interessa por isso, você não gosta mais dessa estética, dessa forma, mas daqui apouco isso volta e é isso! A gente tá vivendo essa volta da tomada de rua, a volta dos varietes, acho que a gente é bem tradicional nesse sentido, aquilo que eu falei de não tem uma história, não falei isso, mas eu falo do teatro, de que que você quer dizer, acho que o circo contemporâneo, o novo circo, ele brinca um pouco com isso de quere conta uma historia através dos corpos, por isso que junta ali a dança, o circo, não sabe se é dança, se é circo, é tudo e não é nada. A gente com os shows de rua quando faz um variete é muito tradicional, um mestre de cerimônias, um número depois do outro, um numero não fala nada com o outro, não dialoga de maneira alguma estética, tematicamente, não tem ligação com o outro, por isso o papel do apresentador é fundamental e é legal que ele esteja.

**SLUCHEM: Você acha que as pessoas ainda relacionam o circo com o signo da lona (estrutura) e o circo de rua trás novos signos de identificação?**

**CARINA NINOW:** Acho que traz novos olhares sim, acho que aos poucos tá sendo lido essa nova forma de fazer circo, ainda existe, ainda não! Não sei se isso vai mudar, há um preconceito com o artista de rua, de tipo você não consegue fazer outra coisa e aí você vai para rua, só que não, muitas vezes é uma escolha você ir para rua, existe isso, que eu falei antes da América Latina, você não ter subsídios então você vai para rua que é a maneira mais rápida, mas isso não significa que você só vá para a rua porque não há outro caminho, normalmente as pessoas fazem outras funções em lugares fechados, em espetáculos criados. Mas a rua é isso, você acaba tendo um viciozinho da rua.

E assim, como signo, quando a gente começa a montar o cenário, o fundo, o picadeiro, as pessoas vem perguntar sobre teatro, vai ter teatro? Acho que o teatro se apropriou mais da rua do que o circo, nos últimos anos, então as pessoas quando veem na rua já pensam em teatro, também o que que é teatro, o que é circo, não vou colocar aqui o que é uma coisa ou outra, mas acho que as pessoas normalmente identificam no nosso caso o circo pelo malabares, viu uma clave, ah então é circo, perna de pau eles já pensam que pode ser teatro, não significa ser



circo a perna de pau, e realmente não significa, porque é muito usado o teatro de rua, agora o malabares, identificam como circo, se não tiver malabares você não fez circo e malabares tradicional, tem que ser clave, se você leva outro equipamento já não é.

**SLUCHEM: Você entende o trabalho de vocês como um ato político?**

**CARINA NINOW:** Sim! Muito! Sempre é, porque a gente não pode dizer que a gente não pense em política, você vive em sociedade, você vive politicamente, as suas escolhas são políticas a loja que você vai comprar tua roupa, o mercado que você vai fazer compras isso são escolhas políticas inclusive, 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 acha que o espaço é só delas, resistência para realmente trabalhar num mesmo espaço em respeito também as 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 a arte livremente isso é fazer político e social muito forte.

## **5. GIAN LUCAS – Coletivo Xama – 13/4/2016**

**SLUCHEM: O que você considera como espaço público?**

**GIAN LUCAS:** Cara, é um lugar onde a gente pode expressar nossa arte, onde a gente pode chamar as pessoas que moram em volta, ainda mais aqui na praça da bandeira que é um lugar onde curtem muita cultura, aqui era conhecido antigamente como um lugar da galera vim usar drogas, tipo prostituição, umas paradas bem sinistra mesmo, então assim... a gente vem usando isso aqui para poder trazer as crianças para cá, tirar esse mal olhado que o público tem daqui, sabe. Então a gente tem essa função mesmo, de trazer os malabaristas para treinar porque aqui é um espaço maneiro para treinar, tem iluminação e tal. Mas também trazer a arte para as crianças e para os adultos que moram aqui por perto ou não.

**SLUCHEM: Há quanto tempo vocês realizam espetáculo nesse espaço aqui?**

**GIAN LUCAS:** Um ano! Fez um ano agora em abril, mas a gente ainda não fez o palco aberto de um ano porque a gente programou e choveu todas as quartas, impressionante! Fazia sol a semana toda e aí quando chegava na quarta chovia. Por isso que a gente chama de tomara que não chova, aqui se chover vira praça da banheira.

**SLUCHEM: Como você vê o atual cenário circense carioca?**

**GIAN LUCAS:** Eu acho que deveria ter mais espaços de treino com uma estrutura, eu acho que o que falta é isso, agora tem os polos, crescer e viver, up leon, teatro de anônimos, eles se inscreveram e abriram seus espaços, para poder receber pessoas que não tenham espaço para treinar. Por exemplo, quando eu sai da escola nacional, eu não tinha onde treinar e aí apareceu essa oportunidade. Então eu acho que o que falta são muito mais espaços de treino.

**SLUCHEM: Qual sua formação circense?**

**GIAN LUCAS:** Eu já me formei na escola de circo de Londrina, há um tempo, tenho 10 anos de circo, eu vim de Londrina no Paraná, há três anos que eu moro no Rio, eu vim por meio da Escola Nacional, que eu passei no curso, logo que acabou a bolsa eu já sai seguindo minha vida trabalhando em eventos, na rua, em show, aí apareceu essa praça incrível em frente de casa, porque eu morava aqui na frente, aí eu falei cara a gente tem que fazer um encontro de malabares aqui, toda quarta feira, aí começou a rolar, rolou e tá rolando até hoje esse movimento maneiro.

**SLUCHEM: Tem alguma relevância o espaço público escolhido por vocês?**

**GIAN LUCAS:** Cara assim, aqui é um lugar próximo a Escola, e é próximo a casa de muita gente aqui, muita gente mora nessas redondezas, moram por aqui, moram na Ceará, moram na Matoso, então é bem fácil para galera fazer ação aqui e também a iluminação, e tem esse espaço tão grande, tem espaço para todo mundo, as crianças podem brincar para lá, tem a parte dos velhinhos ali com a academia e aqui já tem até a arquibancadinha para galera assistir e a gente fazer um show. Isso tudo contou para começar esse movimento aqui.

**SLUCHEM: Você se inspirou em alguma iniciativa anterior ou paralela a de vocês?**

**GIAN LUCAS:** Sim. A do Bravos, com certeza, e também o encontro de malabares do beco, que acontece lá em São Paulo.

**SLUCHEM: Quais são suas expectativas futuras para essa ação?**

**GIAN LUCAS:** Eu espero que se um dia eu vá viajar, vá trabalhar em outro lugar, tipo em algum circo, ou algum parque, ou alguma coisa do tipo, eu espero que eu deixe todo nosso material, e espero que alguém abrace essa causa, assim de chamar todo mundo, continuar com essa parada que eu comecei, começou eu e mais um amigo, que ele já foi embora e hoje é o

Jorge, depois entrou a Jana, a Manuela, o Tiago Carva, e aí foi ficando uma loucura e eu tenho certeza, que se eu chegar a sair, alguém vai entrar no meu lugar e assim sucessivamente.

**SLUCHEM: Você acha que sua ação provoca alguma alteração no cenário circense?**

**GIAN LUCAS:** Acho que sim, eu acho que provoca a cena de um jeito bom, porque esse tipo de espaço da para você fazer um número que você está testando, você pode chegar aqui, e falar é a primeira vez que eu vou fazer esse número, fazer e depois receber críticas construtivas para melhoria do número, por isso que eu acho que é aqui a oportunidade para isso até porque a maior parte do nosso público são os próprios artistas circenses.

**SLUCHEM: Você percebe ou imagina, que a comunidade local, a população que mora no entorno, foram atingidas de alguma forma com a ação de vocês? Você acha que o habito da Praça mudou?**

**GIAN LUCAS:** Sim, eles tão vendo que agora é uma praça que sempre tem pessoas de bom caráter, porque aqui ainda tem muitos assaltos, nessa região, mas diminui muito porque sempre tem pessoas andando pela rua, a rua nunca tá sozinha, aqui a praça não tá escura, tem iluminação sabe e trazendo essa galera do malabares, todo mundo tá vendo que é gente do bem, gente do circo, gente que só veio para dar felicidade para os seus filhos e para si mesmo.

**SLUCHEM: Vocês tiveram algum tipo de enfrentamento para se estabelecer aqui?**

**GIAN LUCAS:** Tem um cara que é um policial que é meio chato, mas eu já consegui convencer ele que a gente tá usando para o bem, a gente não tá vindo aqui para bagunçar e zoar a praça, e assim, toda vez que a gente vem aqui, a gente não deixa uma sujeira, por causa disso, por que no início ele falava que a gente deixava a praça suja, e aí eu falei para ele que não, falei que a gente limpava todas as vezes e tem muitas lixeiras na praça, para galera que vai ficando eu já vou falando para ajudar e pegar o lixo, e a galera super vai recolhendo, até lixo que não é deles, e a gente tá fazendo isso para manter a praça massa sabe, não só para não receber uma chamada, mas a gente faz para deixar a praça maneira e mostrar, oh a gente veio aqui, treino, sujou, mas limpamos.

**SLUCHEM: O que você entende como sede pública? Você conhece esse termo?**

**GIAN LUCAS:** Não, não conheço.

**SLUCHEM: Vocês consideram a ação de vocês como um ato político?**

**GIAN LUCAS:** Eu acho que a gente pensa mais em trazer a felicidade das pessoas, a gente ignora essa parte política, se a gente tem que mexer com alguma coisa política é quando alguém barra a gente, por exemplo, até agora não apareceu ninguém aqui, para falar que a gente não pode fazer nosso palco aberto, mas isso não vai impedir que a gente vá atrás dos nossos direitos, a gente vai lá, a gente vai ter que correr atrás dessa parte política e burocrática que é péssimo, que a gente não gosta disso, a praça é livre, a praça tá aqui, é para todo mundo, é para chegar assistir a gente e se divertir, deixar os filhos soltos sabe, tem a grade aí de contensão, olha que beleza, já colocaram isso na intenção de deixar os cachorros soltos, as crianças.

**SLUCHEM: Você acha que a lona segue sendo o principal signo de representação do circo? Acha que o circo de rua trouxe outros signos?**

**GIAN LUCAS:** Eu acho que a lona ela é carregada em todos os lugares seja no seu pensamento, seja até e coisas como a gente fez, uma loninha, ela é pequena, mas ela tá ali eu acho que o circo é tudo, não só a lona, nem o que tá debaixo dela, acho que o circo é onde você olha e fala é circo, às vezes você tá andando na rua, e vê alguém fazendo alguma coisa, você fala, nossa acho que esse cara é do circo. Acho que não é tão só a lona não, mas ainda rola muito, quando eu falo que trabalho no circo, a pessoa fala: ah você é do circo, de qual circo que você é? Mas qual lona? Qual sua família de circo.

## **6. DIOGO NERY (PALHAÇOS NINO E LUI) – 30/6/2016**

**DIOGO NERY:** Eu sou Digo Nery, sou o palhaço Nino, e sou filho de palhaço, sou a segunda geração de palhaço na minha família, mas sou a primeira empreendedora, meu pai tentou muita coisa, fez muita coisa, mas acabou não seguindo e aí acabou morrendo de tanto trabalhar, ele tinha um show cômico com o irmão dele e aí minha avó não queria essa vida para ele, conseguiu colocar ele na carreira militar durante um tempo, depois conseguiu fugir disso e se formou médico, aí ele era médico e palhaço, então eu costumo dizer que ele é o iniciuzinho desses palhaços de hospital, ele não fazia exatamente isso, mas ele era basicamente isso também, e aí enquanto meu pai era vivo, eu não tinha vontade de ser palhaço, eu sempre assistia meu pai, quando ele morreu eu larguei um pouco isso, deixei de

mão, até que eu fui parar na escola de teatro e encontrei a mímica, aí na mímica eu fui resgatando a questão do palhaço, fui utilizando e aí hoje em dia eu exerço a função, o ofício do palhaço há uns 14 anos mais ou menos. E exclusivamente só palhaço, vamos dizer que uns 2 anos talvez, e só com arte de rua vai fazer uns 8 meses, estou vivendo só de arte de rua, tive alguns muitos mestres, até que eu fui parar no Off-Sina, que são hoje os que eu considero os meus mestres, por quê? O Off-Sina diferente dos outros mestres palhaços, eles me falaram muito da questão do interior do palhaço, que é muito poético, muito filosófico, é incrível, é maravilhosa, mas o palhaço não vive só de filosofia, o palhaço é um ser humano, ele precisa sobreviver daquela arte dele, e talvez se tornar um empreendedor como empreender na cidade hoje em dia, que os palhaços são esquecidos, o adulto cresce e esquece o que é o palhaço. E o Off-Sina me proporcionou o encontro com outros mestres também, mestres tradicionais do circo brasileiro, como Dede Santana, Tubinho, Fernando Sampaio e muitos outros, que tá sendo um experiência incrível, foi num edital que eu entrei junto com meu parceiro de cena, que é o Felipe Roxo, e aí a gente entrou pelo projeto polo carioca de circo, que é um edital que tá tentando multiplicar a cena circense carioca, além do Off-Sina que tá como polo tem outros pelo Rio, e aí a gente acabou se inscrevendo, eu e Felipe já trabalhamos juntos há muito tempo, ele é o Palhaço Lui, ele é minha dupla, a gente já trabalha como dupla há 2 anos, mas a gente se conhece há mais de 10 anos trabalhando juntos. E aí desde o ano passado, eu resolvi fazer um solo que eu chamei de “desventuras de um palhaço em apuros”, assim a vida do palhaço é muito complicada, financeiramente principalmente e aí, como surgiu o desventuras? Surgiu de um momento que eu estava completamente sem dinheiro, aí eu montei o meu solo e fui para rua definitivamente, e aí eu fui para Praça Mauá, ela tinha inaugurado havia pouco tempo, eu queria ir para alguma praça, como eu já era frequentador da região portuária, falei vou fazer aqui! Porque ficou uma praça bonitinha, com bastante gente e aqui as pessoas podem ficar sentadas na escadinha, que é o obelisco que tem no centro, e isso foi muito importante, porque eu não tinha nada naquela época, e aí comecei a fazer, e eu já estou a uns 7 meses ocupando a praça, e meio a isso a gente já comprou picadeiro, som, material, a gente tá com as reprises clássicas apresentando, e aí o projeto foi crescendo e foi expandindo e aí a gente acabou criando outros braços, onde a gente tem a ocupação fixa na praça Mauá, que é o Nino e o Lui que fazem, às vezes a gente convida outros palhaços na maioria, porque a gente faz parte de uma rede de palhaços muito forte, que é a rede de palhaços que tá no polo carioca de circo, que também é da Eslipe, e aí como são muitos, a gente acaba se fortalecendo e chamando muito palhaço, mas outras pessoas circenses são super bem vindas, mas como a coisa tá se estruturando ainda, a gente tá ainda

voltado um pouco para o palhaço, tá querendo usar o que tem de palhaçaria primeiro, para depois trazer outras coisas, e aí a gente tem essa ocupação permanente, geralmente todo sábado e domingo, às vezes acontece de não fazer um dos dias porque tem algum evento. Às vezes a gente acaba fazendo em outros lugares também, os nossos mestres a Lilian e o Richard, fazem muito Largo do Machado e Quinta da boa vista, eles já são tradicionalmente do Largo do Machado, e agora estão querendo fazer da quinta da boa vista um novo largo do machado, para palhaçaria, então as pessoas estão indo para lá muito frequentemente, assistir palhaço e assistir os espetáculos dos mestres palhaços que vem para o polo carioca então vira meio um intercambio lá esse espaço também. Então a gente tá nessa. Aí um projeto nosso, é fazer a ocupação da Feira o Lavradio, a gente tá querendo levar palhaço para feira, só que na feira a gente enfrentou alguns problemas, a gente fez a primeira edição, fez a segunda, na terceira rolou um problema com a própria organização da feira, que eles não deixaram a gente fazer, dizendo que isso atrapalhava os expositores de vender, e aí enfim a gente tá vendo como vai fazer isso, por lei a gente é protegido e pode fazer na rua e a feira não tem jurisdição da rua, mas esse é um dos nossos projetos, alternativas digamos assim, e aí veio o palhaços pela vida, esse é um programa que eu já estou querendo desenvolver há um tempo, que é a gente levar palhaçaria, eu trabalhei em Santa Cruz, eu trabalhei num projeto que era para desenvolver ideias de impacto para a cidade, que é da Agência Rede da Juventude, e aí eu fui trabalhar em Santa Cruz desenvolver ideias para jovens de Periferia de lá, desde então eu comecei a querer fazer projetos que pudessem contemplar a cidade como um todo, não fazer só centro, o eixo central, centro e zona sul, de forma que pudesse circula pela cidade, e aí o palhaços pela vida é pegar o espetáculo de palhaços e fazer um situação para orfanatos do rio, de santa cruz ao centro do rio. A gente tá com um planejamento para começar em agosto e terminar no Natal a princípio, tentando fazer um orfanato por semana, a gente não sabe se vai conseguir, mas ou pelo menos 1 por mês. Qual a ideia do programa fazer no orfanato e numa praça do bairro desse orfanato, para contemplar também o público da região, e aí no total então a gente teria três apresentações por semana sempre, a praça Mauá, o orfanato e a praça do mesmo bairro do orfanato, esse é o ideal, é o projeto como um todo. Então num panorama geral a gente tem: A praça Mauá que é nossa base, tem a feira do lavradio, que a gente tá passando pelos ajustes e tá com palhaços pela vida que é a menina dos olhos porque a gente acha que vai crescer, vai virar a marca da gente. Então é nossa visão para esse ano e assim é um ano de investimento, a cada apresentação de rua, a gente tá comprando equipamento, na próxima apresentação do outro fim de semana a gente já vai estar microfonado, e tudo o com dinheiro de chapéu, e normalmente a gente faz 2 ou 3 rodas num dia, fica bem bacana, na

praça Mauá fica bem cheio, teve inclusive um fato que foi engraçado, porque eu e Felipe, a gente fez nosso picadeiro e aí a gente aprendeu a fazer com amigos do polo carioca, com o Grupo Off-Sina por isso que a gente considera eles nossos mestres porque lá a gente não aprende só a fazer a cena, a palhaçaria, a gente aprende a confeccionar material circense, que pra mim isso é muito importante, não basta eu querer saber a reprise, eu quero saber como eu faço o picadeiro, ensina a gestão de um projeto de forma empreendedora, a confecção do material tradicional, e isso você tá fazendo com que isso passe para frente, significa que alguém me passou isso, daqui a pouco eu vou passar isso para alguém, com interesse de repassar o que estão passando para gente. A gente acredita que a tradição tem muito o que ensinar para o contemporâneo.

**SLUCHEM: O que você considera espaço público?**

**DIOGO NERY:** Olha só, todo espaço de circulação aberto por qualquer tipo de público, que não te cobre ingresso, se bem que também é complicado, porque por exemplo o trem, te cobra ingresso para entrar, mas pra mim é um espaço público também, então assim, eu ocupo o trem, eu faço palhaço no trem e faço no ônibus também, agora não estou fazendo, mas já fiz, então para mim é um espaço público, é um espaço de grande circulação, espaço onde as pessoas possam ou precisam ter oportunidade de trocar umas com as outras, no trem por exemplo é um ótimo lugar para as pessoas trocarem umas com as outras, só que as pessoas às vezes estão muito cansadas e acabam não trocando, elas ficam fechadas, ficam no mundo delas, passam por muita coisa, agora quando tem um a gente do riso que pode fazer uma ponte entre uma e outra, aí a gente amolece esses muros, entendeu, então quando eu chego já no trem por exemplo, o pessoal tá todo mundo serio, aí eu entro de palhaço falando qualquer besteira, as pessoas já abrem um pequeno sorriso, até os que estão querendo segurar o riso, eu já falo com ele mesmo! Oh.. não segura o riso, põem para fora, não segura porque faz mal, faz mal pro pâncreas esse negocio, aí o cara já ri, o cara pode ser um gigantesco, forte e enorme, com maior cara de mal, mas ele vai rir e aí eu vou amolecendo e no meio disso eu vou tentando fazer com que ele troque com a pessoa do lado e o palhaço relacional, que aprendemos com os mestres palhaços. Então pra mim qualquer espaço público é o espaço que necessita de troca, que se pode trocar um com outro, então espaços públicos para mim: Praças, todos os espaços abertos são públicos, parques, mas também ônibus, metro, trem, acho que só falta as instituições desses locais entenderem que ali é um espaço público, o próprio nome já diz, transporte público, quem sustenta grande parte daquilo ali é a sociedade, é o público.

**SLUCHEM: Há quanto tempo você realiza apresentações em espaços públicos?**

**DIOGO NERY:** Eu já faço rua há algum tempo, já faço há uns 4 anos, eu vivo inteiramente de ações na rua há 8 meses.

**SLUCHEM: Como você vê o atual cenário circense carioca?**

**DIOGO NERY:** Pra mim ele tá crescendo muito, graças a alguns nomes, por mais que sejam pessoas fáceis ou difíceis eu acho que esses nomes tem total mérito no que está acontecendo, que é: O Grupo Off-Sina, que já tá com seu 25 anos e eu acho que a há 20 anos eles faziam rua, sem nenhum edital, então era um grupo que vivia de rua, fazendo no Largo do Machado, esse grupo merece todo um cuidado em volta dele porque eles são história pura, tem o Crescer e viver, que eu acho que o Junior Perim é um cara que todo mundo sabe que é um cara forte e brigão e tal, mas sempre foi um cara que foi em prol do circo, ele nunca foi muito em prol do palhaço, ele vê o circo e o palhaço um pouco divididos, mas é um cara que não tem como, fez o festival internacional de circo, Tem o teatro de anônimo que faz o anjos do picadeiro, que um dos maiores festivais de palhaço do mundo, traz os maiores mestres de palhaço, então assim diante desses eventos eu acho que tá crescendo muito, mas também tem que ver os micro projetos, os micro artistas, que são os que ficam mais escondidos, porque as pessoas às vezes tem a mania de dizer, ah o circo tá acabando, pra mim o circo não tá acabando, quem tem o cd dos parlapatões eles falam isso, “o circo tá acabando? Mas a quanto tempo você escuta isso? Ah eu sempre escutei, o circo acabou? Não tá aí” que é verdade, parece que o circo tá acabando, mas o circo não acaba, ele só cresce, ele encontra outros caminhos, mas ele não tá acabando, aqui no Rio ao meu ver tá crescendo muito, você vê que tem essa rede de palhaços feito pelo Off-Sina, que é a galera que vai lá, faz a escola, aí aprende como faz praça como se passa chapéu, aprende as reprises e vai para a praça, vai ocupar, vai fazer trem, tem o grupo vagão, que é feito pelo caburé, o Boatinho e o Dimi, são três palhaços que tão rodando por aí, tem o Jessé que tá lá em Caxias, fazendo palhaço lá, tá ocupando praça lá, tem o Renato Garcia, tem o Vinicius Mocim que tá querendo ocupar a praça lá de Vila Isabel, lá do Grajaú, tem o Chico e a parceira dele que também faz trem, então eu vejo que tá multiplicando muito, tá crescendo, e a galera tá indo ocupar os espaços, acho que isso é muito uma resposta é um reflexo na verdade dos eventos estarem muito caros, você assistir um show tá caro, assistir um espetáculo tá caro, você não conseguir pauta para fazer espetáculo, porque a pauta se você tem patrocínio você consegue se não tem você não consegue, isso acontece há muito tempo, a diferença é que agora tá refletindo na rua, a galera tá indo cada vez mais para



rua, eu acho ótimo isso, porque tá multiplicando, eu posso dizer como palhaço, eu vejo muito palhaço na rua agora, antigamente eu via o mímico da carioca, a Geruza que faz também carioca, que é palhaço, só não usa maquiagem e tal, é um cara que faz arte de rua que é incrível, e ele faz de um jeito que assim, que ninguém mais faz, faz na raça, marca o picadeiro com água, e vai...e o povo para em volta dele, só que tá crescendo, tá vindo mais gente diferente, agora as pessoas estão vindo também com perna de pau, com bambolê, e tá caindo nas graças do público também. Inclusive nós temos um pacto, ou pelo menos a maioria de nós temos, de incentivar mesmo as pessoas a colocarem dinheiro no chapéu se você não botou no meu chapéu hoje, amanhã se tiver um outro palhaço, em outra rua, você coloca no chapéu dele porque, como diz o próprio Richard, “os palhaços tem a missão de refazer os tecidos emocionais da cidade, então os palhaços são as curas das doenças da cidade” e as pessoas estão fazendo isso. Agora só temos que ver como vai ser a gestão disso, ver como a secretaria de cultura vai amparar essa quantidade de artistas ocupando as ruas.

**SLUCHEM: Tem alguma relevância o local escolhido para a ocupação fixa de vocês?**

**DIOGO NERY:** Eu fiz a Mauá porque eu já era frequentador da zona portuária, eu sou apaixonado por cultura popular, então eu também faço parte de um grupo de danças populares e de pesquisa de cultura popular, de danças de matriz africana, que é o Dandalua e aí por conta desse meu grupo a gente roda muito em rodas de outros grupos, aí tem o zanzar, jongo da Lapa, Fuzuê de Aruanda, e muitos outros, e na zona portuária tem o tambor de Cumba, que era um grupo que eu participava e que eu estava sempre por ali e aí por essa proximidade, eu queria fazer numa praça que fosse diferente, aí a praça da Mauá tinha acabado de ser inaugurada, aí eu vi e pensei to pertinho, vou fazer minha roda de palhaçaria no sábado, e a roda do tambor de cumba também é no sábado, então ficava fácil de administrar, gosto muito do centro da cidade, também pela questão da segurança, porque eu não queria fazer em outras praças que não tivesse público, e também que não sofresse algum problema de segurança mesmo porque eu ia estar com meu material e tal, aí resolvi fazer ali, na verdade então é pela proximidade ou pela praticidade.

**SLUCHEM: Você se inspirou em alguma iniciativa anterior a sua ou paralela?**

**DIOGO NERY:** Eu sou muito inspirado no Tchacovati, extremamente, porque ele faz o espetáculo dele há 10 anos, na mesma praça, mais de 10 anos na verdade, acho que ele ficou 15 anos fazendo o mesmo espetáculo na mesma praça, aí depois desses 15 anos ele resolveu lançar outro e tá há quase 10 anos com esse, então eu sou muito inspirado nele, não só nessa

forma de fazer espetáculo na mesma praça, de ocupar a praça, que as pessoas cheguem e saibam que eu vou estar lá, mas também pela forma que assim, você vai se relacionando com o seu público, você vai vendo o seu público envelhecer e o seu público vai te vendo envelhecer também, então eu vou ver as crianças crescendo, aí a piada que não funciona mais com aquela criança mais velha, vai funcionar com a outra, porque uma já cresceu e assim vai, assim acontece com uma piada que não serve para criança, mas serve para o pai, inclusive o tchaco faz isso, ele fala para criança: não se preocupa não, você não entendeu agora, mas quando ficar mais velho vai entender essa piada. Então eu me inspiro nele, por conta disso, tentar criar essa relação com o público de tempo mesmo.

**SLUCHEM: Você acha que sua ação provoca alguma mudança local, em específico na comunidade da sua ação?**

**DIOGO NERY:** Das rodas que a gente faz na Praça Mauá, são rodas que estão ficando muito cheias, então a mudança já é na rotina da praça porque lá todo mundo fica meio espalhado, quer tirar foto com o letreiro enorme das olimpíadas, quer tirar foto com o museu do amanhã no fundo, aí fica todo mundo meio espalhado, de repente começa a roda de palhaço e a forma com que vamos construindo, vamos fazendo cada vez mais barulho, mais barulho, e as pessoas vão juntando, quando você vai ver, tem uma roda imensa com as pessoas gritando, pulando, batendo palma, a plateia toda pula junto comigo sabe, então a mudança já tem aí nessa rotina, e assim eu não consigo perceber a praça em volta enquanto estou no espetáculo, só consigo ficar de olho na plateia, então eu acho que a primeira coisa é essa rotina da praça, em relação ao todo acaba tendo um impacto social ali, mas eu ficaria por exemplo muito mais feliz de poder fazer uma ocupação permanente de alguma praça em Bangu por exemplo, ou em realengo de onde eu sou, porque eu acho que esses lugares precisam! E eu por ser de realengo sinto uma necessidade de levar algo de volta para lá, mas assim, ninguém fica na rua lá, não tem a pratica da praça, então eu fico pensando em como levar isso pra lá, eu acho que teria um impacto muito mais, positivo, visível no aspecto social. Aqui na praça Mauá é uma coisa muito turista ainda, assim lógico que tem muito morador que vai pra lá, muita criança que mora ali que eu encontro na roda de coco no arraia no beco das sardinhas e eles me reconhecem, então eu acho que rola impacto sim, uma transformação, mas nessas crianças que moram, nas que vem, que circulam, é uma transformação de ver um palhaço, de ter uma brincadeira ali, mas é só mais uma coisa interessante que teve naquele passeio, eu tenho dinheiro posso ir no museu do amanhã, no museu do mar, posso ir no Starbucks, e porque tinha um palhaço assistir um espetáculo de palhaço. Agora seria mais legal se fosse um

impacto nas pessoas que moram na região, mas assim, esse impacto tá crescendo, ele tá acontecendo pequeno, mas tá crescendo, felizmente e eu espero conseguir atingir mais a galera que mora ali.

**SLUCHEM: Você já teve algum enfrentamento para realizar sua ação?**

**DIOGO NERY:** A rua é difícil, surge gente doida em tudo quanto é lugar, a gente diz que espetáculo bom de palhaço é que espetáculo que tem criança, que tem cachorro e que tem bêbado, então isso sempre aparece nos espetáculos, tirando isso eu nunca tive problemas que teria que contornar, às vezes o que tem são pessoas que não estão a fim de brincar, mas eu entendo que às vezes a vida dessa pessoa não está fácil, então um dos maiores problemas que eu tenho é o endurecimento do público, o público de rua às vezes é muito duro, o público da praça Mauá em específico é um público mole assim, é mais fácil, porque é um público que já tá indo predisposto a assistir alguma coisa, a curtir, agora um público que tá na carioca, no trem, não! Agora as pessoas que estão na rotina, indo para o trabalho, já falam que é palhaça, acha que passar chapéu e pedir dinheiro, já aconteceu comigo de jogarem dinheiro e sair andando, com policiamento nunca tive problema, na Mauá a primeira vez que eu cheguei conversei com os policiais, eles falaram que não tinha problema, desde então nunca tive problema com eles.

**SLUCHEM: O que você entende como sede pública?**

**DIOGO NERY:** Já ouvi esse termo, eu ainda não entendo como as pessoas interpretam esse nome, mas como eu escuto, pra mim sede pública é o que eu considero meu espaço, minha casa, eu me sinto extremamente confortável, quando eu estou na Mauá, porque eu já criei uma intimidade com o lugar, que eu posso fazer minha roda em qualquer espaço de lá, que eu consigo brincar com as pessoas. Agora o Richard e a Lilian por exemplo se sentem muito a vontade de montar a roda o largo do machado, eu já cheguei lá e não consegui montar nada, porque eu não consegui, eu olhava assim e pensava, gente esse povo não vai parar para assistir, então a minha sede pública, onde eu faço meus espetáculos, eu troco com meus amigos também, que eu desenvolvo minha arte é a Mauá, então eu entendo que a minha sede pública é a Mauá. Eu entendo sede pública assim, um lugar onde eu me sinto em casa e onde eu quero desenvolver alguma coisa, a Mauá é onde eu quero desenvolver meu projeto sim! Meu projeto de ocupação permanente, eu quero levar um picadeiro cada vez maior, eu quero chegar um momento que eu possa colocar uma arquibancada, colocar um picadeiro com luz a noite.

**SLUCHEM: Você acha que a lona segue sendo o principal signo de representação do circo? Acha que o circo de rua trouxe outros signos?**

**DIOGO NERY:** Eu acho que no meu caso é o nariz esse novo símbolo, quando eu estou montando, eu nem boto no rosto, coloco na testa, e começar a fazer a maquiagem, eu sempre faço a maquiagem na frente do público, então a primeira coisa que eu faço, eu sento começo a me maquiar, e coloco o nariz na testa, então esse tem sido o meu signo assim, desde o início na praça Mauá, antes de ter qualquer tipo de instrumento, qualquer tipo de estrutura, há alguns meses tem sido também o picadeiro, que eu já chego abrindo o picadeiro, sento no meio dele e começo me pintar, mas assim acho que essa dinâmica de me pintar sempre na frente do público seria de fato o que identifica para as pessoas que vai ter circo ali, pra mim é esse ritual.

**SLUCHEM: Você entende sua ação como um ato político?**

**DIOGO NERY:** Sim, o fato de ocupar o espaço público é um ato político pra mim, é assim você que fazer a sua arte, você quer uma pauta, as pessoas não te dão porque precisa de dinheiro, você precisa de dinheiro, as pessoas não te dão, você quer fazer e as pessoas não deixam, então você vai fazer na praça com a estrutura que eu tiver para as pessoas entenderem que elas precisam disso, e você precisa fazer entender que palhaço precisa estar na rua e colocar o picadeiro na rua sem estrutura nenhuma, só você é um ato político! E bater o pé e dizer: eu não tenho dinheiro, não tenho teatro, não tenho estrutura, mas eu vou fazer aqui.

## **7. PATRICK SONATA E MARCELO MAGANO – Palco de Gala – 17/6/2016**

**MARCELO MAGANO:** Eu e Patrick a gente começou a fazer teatro numa escola pública aqui na Cidade de Deus, desde os nossos 13 anos, aí a partir daí a gente começou a fazer teatro em outros lugares, normalmente em ONG, a gente é geração ONG. Três anos atrás, nós começamos a focar na palhaçaria a partir de uma galera que a gente admira, comecei a fazer circo no Crescer e Viver, lá com a galera do PROFAC, fiz um ano e desisti. Porque é muito difícil, é dor, é sofrimento, enfim eu sofri muito aí eu sai, aí o Patrick começou a fazer circo lá com o pessoal do Teatro de anônimo, aqui no SESC Barra, aí a gente descobriu a palhaçaria como um caminho interessante, e a gente já tinha uma história de teatro que era com um grupo realmente, que era um trio: Os confrades, então começamos a pensar que o palhaço tem a ideia do branco e augustos, e a gente não sabia exatamente o que era isso, aí começamos a

estudar, assim formamos a dupla Magano e Sonata Show, que a gente diz que é o nosso palhaço, no nosso palhaço a gente brinca um pouco com a nossa história, com a nossa realidade de favela e a gente queria brincar um pouco com a ideia de a gente ser uma dupla glamorosa, do sonho do preto de ser business, ser show, ser incrível, ser americano, então a gente reflete muito a realidade dos moleques da favela essa ostentação, do funk e tudo isso. A partir disso a gente começou a criar umas ideias, primeiro a nossa dupla, depois criamos um canal no YouTube que é o Periferia, nisso nós começamos a colar mais com o Marcio Libar porque estávamos fazendo a oficina dele e ele foi a principal pessoa que pilhou a gente nessa ideia, de pensar essa estética do negro, da favela, mas desse humor, mais atual. Aí começamos a pesquisar muito nessa ideia negro americano, dos comediantes, então nosso trabalho de palhaçaria é bem contaminado por tudo isso, a gente não conseguiu absorver tanta coisa da palhaçaria clássica e percebemos que o que a gente mais trouxe foi o estado, a brincadeira, o jogo, do que as gags por exemplo, então nosso palhaço é um palhaço que fala, que interage, brinca, então nosso evento que é o palco de gala, que é o nosso evento de rua, é um evento que nós fazemos, os mestres de cerimônia, e convidamos nossos amigos dos coletivos para apresentar, para mostrar seus números e a brincadeira é fazer dentro da favela, trazer um glamour, então a gente coloca um picadeiro, com uma tenda e tal, e todas as piadas são em torno disso, então a gente serve e ensina para plateia como comer gelatina por exemplo, nosso número é esse, a gente tem também um número da cesta básica a gente dá cesta básica ostentação, que é a cesta básica dos sonhos, que no lugar do fubá, da goiabada, do feijão e do arroz, a gente serve Nutella, Sucrilhos, Kit Kat, tudo que o favelado tem desejo de comer, então a nossa brincadeira é essa, é brincar com o sonho, então nosso palhaço é um palhaço favelado, periférico. E assim a gente faz uma super entrada com os artistas, como se eles fossem grandes artistas e tal, ensinamos a plateia como se comportar.

**SLUCHEM: O que você considera espaço público?**

**MARCELO MAGANO:** Espaço público é todo espaço onde a gente tem circulado, nas ruas mesmo, principalmente a rua. Assim, a gente tem um 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 a noite. Então assim, para gente o espaço público é livre, ele é para gente estar usando ele para tudo, até por a gente morar aqui na Cidade de Deus, essa aérea 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.

**SLUCHEM: Há quanto tempo você realizam o palco aberto aqui?**

**MARCELO MAGANO:** Já fizemos 3, o nosso sonho do palco de gala é que seja um elenco fixo, mesmo que sejam 200 atores, mas que seja um elenco fixo, que a galera entenda o que a gente quer passar, porque a gente participa muito dos palcos abertos e geralmente a gente é convidado para fazer mestre de cerimônia, do que a gente vê assim o nosso é um pouco diferente, porque o nosso é temático sabe, tem uma brincadeira e aí que entra a ideia desse elenco fixo, para a galera entender o porquê da gente tá fazendo aquilo ali, existe uma disputa na rua, e a gente não quer entrar numa disputa maior a gente quer uma disputa ali com o pipoqueiro, disputar com o carinha do balanço, do pula-pula, com a galera do funk, com a galera do pagode, então nossa disputa é uma outra disputa. Então aqui existe o entretenimento padrão que é ter o pipoqueiro, o pula-pula, a maquininha de som, o pagode, o funk, então são disputas menores, então quando os artistas que convidamos participam com a gente, a gente senta com eles, faz um ensaio, então não é um palco que a galera vai lá só se apresentar, entende a filosofia, entende o que a gente quer passar e assim nesse ultimo que a gente fez, lotou! Porque a galera também entendeu o que a gente quer passar, não é só rua, não é só o desejo de ocupar, tem uma ideia da falta de entretenimento, da falta de acesso ao que as pessoas estão oferecendo. Então tem um cuidado diferente fazer aqui. E assim, nós dois que nos já fizemos aqui o público super abraçou, super amou os artistas, então é diferente fazer aqui!

**SLUCHEM: E vocês pretendem ter alguma sazonalidade?**

**MARCELO MAGANO:** Então são 2 anos e a gente fez duas edições só, então é pouco perto dos outros grupos, a gente na verdade tem uma ideia disso se tornar um espetáculo onde a gente consiga circular, a gente só fez esses dois, porque a gente teve um financiamento de edital direcionado para a favela, um era para a Cidade de Deus especificamente e o outro era para as favelas de forma geral, então a ideia é sempre fazer com alguma grana, tanto para poder pagar os artistas, para gente poder se pagar e fazer um evento maneiro de qualidade, então assim a gente gostaria muito, a ideia é fazer com que o nosso palco aberto tenha uma frequência maior, mas a partir do momento que a gente consiga pensar formas de isso ser rentável. Até porque é diferente fazer aqui, os palcos que a gente participou é chapéu, chapéu já é pouco fora! A gente já participou de palco que foi bem, bem, baixo, a contribuição não

foi tão generosa, e a gente imagina que aqui vai ter uma contribuição generosa? E trazer o artista pra cá, então a gente tem a ideia dele ser também um negocio também, então todo evento que a gente faz a gente paga ao artista, é pouco, para o que a gente deseja pagar, mas a gente sabe que foi mais do que a gente ganhou em outros palcos, então às vezes o nosso desejo de fazer é muito grande, mas também não quer trazer um cara aqui que não vá receber, então o nosso desejo é ter uma grana, que a gente consiga ganhar um grana para poder manter o evento e o cara pode ganhar a grana dele, a gente sabe que o circo é dolorido demais, é um sacrifício grande tudo, então tudo é muito trabalhoso, aí o cara vem, prepara um número se arrisca e não ganha nada, às vezes ganha 10/11 reais, que foi o que a gente já ganhou dividindo chapéu, então imagina na favela você mencionar que vai tirar 40 reais para o artista, então a gente quer pagar os artistas.

**SLUCHEM: Como vocês veem o atual cenário circense?**

**MARCELO MAGANO:** A gente é da nova geração, a gente tá percebendo isso, a gente dialoga muito com a galera nova, que é a nossa galera que são nossos amigos, aí é bom porque pelo menos eu e Marcelo não só no cenário circense, porque as coisas estão se integrando sabe, então a galera do circo faz teatro, a galera do teatro faz circo, acho que mudou muito essa coisa da tradição, de ser de família e tal . Então existe um nova geração que é a geração das oficinas, do cara que aprendeu com um professor e foi passando, de um mestre para outra pessoa, agora a tradição eu acho que não tem mais como manter tanto nesse cenário, então a gente vê essa nova geração, como uma galera que interage muito, todos os coletivos se conhecem. Então assim, desde a década de 90/80 que veio essa galera meio nova, que na verdade fortaleceu toda essa ideia do circo no Brasil, desde Benjamim de Oliveira e aquela parada toda, é maneiro porque é uma galera que tá permanecendo, olhando a história do circo aqui no Brasil a partir dessa galera que fortaleceu toda essa ideia de oficinas e tudo mais, pow a gente vê que nós somos a continuidade, então a gente acredita que tem melhorado a formação, a ideia de financiamento, tem galera trabalhando nessa ideia de gestão para pensar no circo como uma linguagem realmente forte como ela sempre foi, não ficar só nas periferias das cidades e assim a gente acredita nessa ideia nova, porque o circo agora também tem uma ideia de pensar a linguagem de dialogar, não só o palhaço, mas os outros números também, agora tem uma coisa mais pensada.

**SLUCHEM: Qual a relevância do local escolhido para o palco aberto de vocês?**

**MARCELO MAGANO:** A resposta é simples, a gente sabe que a nossa geração é um geração centro, tem ocupação na Praça da Bandeira, na São Salvador, galera da Lapa, então assim a gente quis também descentralizar essa cultura, então assim descentralizar naturalmente, é porque a gente é daqui! A gente não imagina que os caras que estão pra lá vão querer vir pra cá espontaneamente, então a gente faz aqui e chama os caras, isso é muito de boa, é uma relação de boa. Tem uma parada que é muito maneira: às vezes eu vejo uma palestra da galera, tipo João do Anônimo, uma galera que era também do subúrbio, por muito tempo fizeram essa ideia de levar o circo para os lugares e é maneiro porque agora tá surgindo artistas nesses lugares, é muito louco, porque assim a galera que a gente chama a maioria deles é da baixada ou é de favela então a gente vê que tem uma galera forte nesses lugares que estão representando nesses lugares, então pra gente não precisa mais dessa ideia de um grupo de teatro vim aqui apresentar, assim precisa, né? Para ter um intercambio e tal, uma troca, e até essa ideia de pow a gente tá produzindo a parada e a gente vai trazer os artistas como convidados como uma forma de pesquisa para dar continuidade, não é mais uma necessidade por que na região não tem, agora na verdade a gente tá descentralizando mesmo.

**SLUCHEM: Você acha que sua ação provoca alguma mudança local, em específico na comunidade da sua ação?**

**MARCELO MAGANO:** Sim! Claro! Se você imaginar que num praça as coisas estão sempre numa mesma, que sempre acontecem as mesmas coisas, pipoqueiro, pula-pula, sempre a mesma coisa, você vai e coloca um picadeiro, caixa de som, a gente não coloca só os caras para se apresentar, a gente coloca banda, normalmente 9/10 artistas, a gente no ultimo fez a abertura com dois artistas aqui da Cidade de Deus dois moleques de 12 anos, se passando por nós, e a gente simplesmente entrou com uma comitiva de moto taxi, todos os artistas entraram de moto taxi, na outra eu e Marcelo entramos de moto no picadeiro, então isso muda a rotina, o cotidiano, a gente passa aqui e a galera grita : “E ai? Quando vai ter de novo? As pessoas conhecem a gente, então a gente é um referencia nesse sentido, altera total e é um picadeiro no meio da praça feito por um artista daqui sabe, então é aquela coisa que até um moleque daqui brincou comigo outro dia “Ah...você é aquele outro que estava lá na praça aquele dia, né?” Ele falou que eu era aquele outro! Uma coisa também é que outro dia um menino virou assim e falou: “Po, eu vi o show de você”, essa ideia do show, essa ideia do lúdico, isso é muito maneiro, vê que as crianças, as pessoas estão identificando essa ideia, essa atmosfera que a gente quer criar mesmo, do show, do evento, da quebra da rotina, da



interferência na passagem do tempo das pessoas, isso é maneiro! Porque a gente vê, caraca interfere completamente, e a gente começa a ser visto como os caras que fazem o show.

**SLUCHEM: Vocês se inspiraram em alguma iniciativa anterior a de vocês ou paralela?**

**MARCELO MAGANO:** A gente se inspirou em quase todas que estão rolando aí. Grupo Off-Sina, Teatro de anônimos com o anjos do picadeiro, a galera do circo Bravos, na verdade a gente começou a fazer há pouco tempo, há 3 anos só que estamos nessa função de estar fazendo circo, mas toda essa galera já vem fazendo já há um tempo, então eles são um referencia forte para gente e hoje são parceiros de trabalho mesmo.

**SLUCHEM: Você já teve algum enfrentamento para realizar sua ação?**

**MARCELO MAGANO:** Não! Até porque a gente é muito articulado aqui, e a gente conhece todo mundo, os artistas que participam são locais também, são artistas de outras instituições, então quando a gente monta o palco de gala a parceria é total, todo mundo sabe que vai rolar a parada, a galera dos arteiros por exemplo, os artistas que participam com a gente aqui são de lá, eles tem um sede aqui próximo de onde a gente organiza o palco, a sede é usada como base pra gente e já rolam outras coisas aqui que a gente participa como artistas, tem um evento aqui que é as sexta, que é o experimenta que é aqui, a gente participa, ajuda na direção, então a gente é muito bem articulado aqui, fazemos parcerias com os bares e comerciantes, então todo mundo sai ganhando.

**SLUCHEM: Vocês conhecem o termo sede pública?**

**MARCELO MAGANO:** Não!

**SLUCHEM: Vocês acham que a lona segue sendo o principal signo de representação do circo? Acha que o circo de rua, trouxe outros signos?**

**MARCELO MAGANO:** Aqui pela experiência a galera quando chega para montagem, acho que as pessoas já vão identificando tipo os convidados que não são daqui, primeiro identificam porque acham o pessoal do circo estranho, cabelo estranho e tal, e os artistas já chegam com o material, tipo monociclo, clave e a galera chega e já fica treinando do lado assim, então o pessoal já percebe. Talvez isso seja até uma coisa que o circo herdou da tradição de chegar e ficar treinando, acho que antigamente também deviam fazer isso quando chegavam nas cidades, então o pessoal vai percebendo que vai ter uma ação artística ali, acho que isso assim faz a galera identificar.

**SLUCHEM: Vocês entendem essa ação como um ato político?**

**MARCELO MAGANO:** É político porque nós somos políticos e a nossa trajetória fez a gente ser, então do início da gente na escola pública, do início da gente na primeira ONG, na segunda, na terceira, na quarta até nossa formação, sempre foi! Então o palco de gala é realmente expor o nosso desejo de mostrar a nossa capacidade também, existe uma vaidade também nossa de mostrar que a gente é capaz, essa parada é muito triste, mas para artista negro a gente tá sempre pensando em fazer o dobro, tem que ser duas vezes melhor, então o palco de gala, quando a gente faz, a gente faz com muito carinho, com muito trabalho, muito suor, então a gente passa e repassa o roteiro mil vezes, os artistas que são selecionados são os que a gente considera mais capazes da nossa geração dos que podem vir, tudo é muito pensado. Então quando a gente faz aqui para a favela a gente bota realmente os que a gente acha top porque para o nosso público aqui, a gente quer colocar os melhores, é político por isso! O evento é muito bonito, começa com uma banda, então quando a gente convida os artistas, a gente chama os caras de periferia, todo esse cuidado tá dentro disso, são os caras de periferia é a nossa galera, é político por isso! Mas também é natural, porque é a nossa galera, a gente não pensa nisso como um discurso panfletário, são nossos amigos, o nosso ato político é o afeto também sabe, que a gente quer fazer o melhor para nossa galera, nossa plateia é quem me vê comprando pão, é o cara que tá aqui na praça agora, então o cara que tá ali se apresentando, pode sentar aqui na praça e trocar uma ideia com eles, nosso ato político é outra coisa, não é uma bandeira, TEMOS QUE OCUPAR A RUA! Sabe a gente já tá na parada, a gente já tá na rua, não precisa desse discurso QUE A RUA É NOSSA! Na verdade sempre foi, esse papo de que temos que ocupar as ruas é desnecessário, já tá ocupada sabe.

## **8. KARINE CORDEIRO – COLETIVO RUAH – 7/6/2016**

**KARINE CORDEIRO:** Nós fazemos o encontro de Malabares e Circo, todas as quintas das 20h até as 22h na praça Duó, que fica na Barra da Tijuca, próxima ao Posto 3. O encontro é gratuito e qualquer pessoa pode participar, o objetivo é compartilhar e trocar os conhecimentos em artes circenses.

Nosso encontro acontece há 2 anos, com ele desenvolvemos também nosso palco aberto que acontece há 1 ano, e fazemos sempre sábado à noite.

Minha formação acadêmica é em história, mas não exerço a profissão. Desde o meu ensino médio sempre me interessei por malabares e por circo, desde então sempre procurei oficinas e lugares de treino, assim comecei a frequentar uns encontros de malabares na fundição progresso e no Centro Interativo de Circo que tinha ali na Lapa, lá tinha encontro de malabares todas as segundas e tinham alguns cabarés, foram os principais lugares do meu aprendizado em malabares.

Eu e meu esposo somos da Igreja Bola de neve aqui na Barra, começamos a fazer lá na igreja treinos de circo para ensinar para o pessoal, com o tempo começamos a frequentar outros encontros aqui do Rio que acontecem na rua, desde então tivemos a ideia de trazer para a Praça Duó essa proposta.

**SLUCHEM: O que você considera espaço público?**

**KARINE CORDEIRO:** Espaço público é um espaço que qualquer pessoa pode entrar! No caso do nosso evento por exemplo estão todos convidados a participar, a partir do momento que fazemos na praça, nosso público é de moradores das redondezas, passantes e moradores de rua também. Nosso evento por exemplo provocou uma revitalização na praça, antes a praça era completamente ocupada por cracudos, aí moradores e passantes tinham medo de permanecer ou passar na praça. Aqui tem muita criança de rua que mora aqui na praça, eles sempre participam das nossas atividades e aprendem várias coisas, tipo malabares, isso eu acho que é uma forma de ajudar eles.

**SLUCHEM: Como você vê o atual cenário circense?**

**KARINE CORDEIRO:** Vejo com olhares positivos, tem crescido muito, mas acho que ainda é meio marginalizado por falta de espaço.

**SLUCHEM: Qual a relevância do local escolhido para o palco aberto de vocês?**

**KARINE CORDEIRO:** Porque é próximo da igreja principalmente. E como a gente passava aqui e via a praça numa situação de abandono, resolvemos adotar ela, com intuito de transformar num lugar agradável.

**SLUCHEM: Vocês se inspiraram em alguma iniciativa anterior a de vocês ou paralela?**

**KARINE CORDEIRO:** Sim! No coletivo Bravos e no Centro Interativo de Circo.

**SLUCHEM: Quais são suas expectativas futuras para sua ação ?**

**KARINE CORDEIRO:** Conseguir atrair mais pessoas para as nossas ações e tentar fazer um projeto social para as crianças, principalmente moradores de rua aqui da praça mesmo e redondezas. Mas assim, já ficamos muito felizes com a evolução da praça desde que chegamos, antigamente não tinha nem iluminação.

**SLUCHEM: Você percebe ou imagina que a comunidade local que reside próxima a sua ação é atingida de alguma forma pela atividade de vocês?**

**KARINE CORDEIRO:** Sim, acho que nós estamos provocando uma adaptação no público da Barra, porque eles não estão acostumados com ações de rua, em espaço público sabe. Acho que a cada palco aberto que fazemos aqui vemos mais moradores parando para assistir e tal, então acredito que isso acaba criando o hábito neles de que existe a possibilidade do entretenimento na rua, de graça, com passagem de chapéu, essa não é a realidade deles!

**SLUCHEM: Existiu algum tipo de enfrentamento para realização das ações de vocês?**

**KARINE CORDEIRO:** Não.

**SLUCHEM: Você conhece o termo sede pública?**

**KARINE CORDEIRO:** Não.

**SLUCHEM: Como vocês sustentam financeiramente as ações?**

**KARINE CORDEIRO:** Aqui nós passamos o chapéu mas também produzimos coisas para vender nos dias de função.

**SLUCHEM: Vocês acham que a lona segue sendo o principal signo de representação do circo? Acha que o circo de rua trouxe outros signos?**

**KARINE CORDEIRO:** Como aqui nós montamos uma barraca de camarim que parece uma lona de circo, acho que as pessoas identificam muito por isso, e além disso tem as claves do malabares e o figurino, quando começamos a andar por aqui com as claves e uma roupa diferente o pessoal já vem perguntar se vai ter algo.

**SLUCHEM: Vocês entendem essa ação de vocês como um ato político?**

**KARINE CORDEIRO:** Sim, acho que não foi a intenção principal nossa, mas acabaram surgindo, por exemplo quando chegamos aqui na praça não tinha iluminação, era tomada de

cracudos, era ponto de prostituição, o tráfico de drogas aqui era forte, então com as nossas atividades trouxemos a movimentação de pessoas, pedimos iluminação o que fez com que essas atividades que aconteciam antes perdessem a força por aqui, achamos que isso faz parte de um ato político.

## **9. LIMACHEM CHEREM – COLETIVO SEM RIBALTA – 26/06/16**

**LIMACHEM CHEREM:** Nós somos um coletivo que ocupa a Praça Afonso Pena, na Tijuca, temos como atividade um curso de teatro para terceira idade e o picadeiro na praça que é nosso palco aberto que fazemos um vez por mês, todo segundo domingo do mês e trazendo um convidado ou dois.

O coletivo é composto pela minha família, que são minhas filhas Slanny e Sluchem Cherem e minha esposa Fátima e um amigo de longa data de profissão, Gedivan Albuquerque, que é músico e ator. Eu e minha família fomos inseridos no meio circense através das vias do circo tradicional, de família circense, primeiro por durante muitos anos eu ter trabalhado como produtor e apresentador do Palhaço Carequinha até o seu falecimento, isso fez com que minha família tivesse um contato muito próximo do artista e no caso das minhas filhas uma formação circense a partir da prática tradicional, as duas fizeram sua formação em palhaçaria com o palhaço, além do contato com outros artistas tradicionais circenses das famílias dos Rosas, Molina, Fernandes e Ozon.

Além disso minha formação anterior ao circo foi toda ligada ao teatro e minha experiência também, já produzi, atuei e dirigi algumas peças principalmente infantil e sou fundador do teatro tapume que virou a Tapume Produções minha produtora até hoje.

**SLUCHEM: O que você considera espaço público?**

**LIMACHEM CHEREM:** Um espaço de livre circulação e utilização, onde não se paga para estar e nem para utilizar, além de ser um lugar dos encontros, onde as pessoas trocam e se comunicam de alguma forma.

**SLUCHEM: Há quanto tempo você realiza atividades nesse espaço ?**

**LIMACHEM CHEREM:** Desde março de 2016.

**SLUCHEM: Como você vê o atual cenário circense?**

**LIMACHEM CHEREM:** Acho que o circo tradicional realmente perdeu força nas grandes cidades como o Rio de Janeiro, mas ao mesmo tempo cresceu as atividades desse pessoal mais novo, o pessoal mais atual sabe. E eu acho muito bom isso, é muito bom ver essa garotada por aí fazendo circo, mas acho que o circo tradicional deve ter seu espaço também, mas isso acho que é uma questão com os políticos, porque os circos não conseguem ter espaços na cidade grande.

**SLUCHEM: Qual a relevância do local escolhido para o palco aberto de vocês?**

**LIMACHEM CHEREM:** Primeiro todas as pessoas do coletivo moram nas proximidades da Praça Afonso Pena e já tinha uma relação de proximidade com a praça, eu em específico como caminho na praça todos os dias sempre pensei que poderia fazer alguma ação artística por ali, mas sempre ficava nos planos e não fazia. Aí no dia das crianças do ano passado, conversei com meu amigo Gedivan, que levou mais uma amiga e chamei minhas filhas também, a ideia era fazer uma apresentação gratuita para as crianças, fizemos e ficou bem legal! Depois disso parece que fiquei com a sensação de que dava para fazer mais coisas como essa por ali, aí no início desse ano a Sluchem fez a proposta de fazer uma vez por mês as apresentações e junto com isso pensamos em oferecer o curso de teatro para terceira idade já que juntos em uma observação vimos que tem muita oferta de atividades físicas para a melhor idade, coisas da prefeitura, da Venâncio, aquela farmácia. Mas não existia uma atividade artística então achei que seria algo legal de propor. E como dou aula para a Escola de Papai Noel do Brasil e o Gedivan também temos uma certa experiência com esse público. No caso do palco aberto além da questão de querer fazer, vimos uma reforma acontecer na praça que foi incluído um anfiteatro, que vimos que sua utilização para finalidade que imaginamos ter sido pensada, não era utilizada ! Então achamos que fazer uma atividade artística frequente ali, ia colaborar para movimentação artística daquele palco. Então na verdade em certo ponto o que definiu o que íamos fazer foi a própria atividade da praça.

**SLUCHEM: Vocês se inspiraram em alguma iniciativa anterior ou paralela a de vocês?**

**LIMACHEM CHEREM:** Sim! Ao coletivo da São Salvador e a própria história da atividade circense de fazer espetáculos em praças.

**SLUCHEM: Quais são suas expectativas futuras para a ação de vocês?**

**LIMACHEM CHEREM:** Que cada vez mais apareçam mais alunos para o curso e mais público para as apresentações, além de conseguir alguma aprovação em editais para conseguir verba para pagar nossos convidados e manter o próprio coletivo e sua estrutura. Poder trazer mais professores para o curso, criar uma estrutura para apresentações de acrobacias aéreas, por exemplo.

**SLUCHEM: Você imagina ou percebe alguma mudança na comunidade local que reside nas proximidades da sua ação?**

**LIMACHEM CHEREM:** Percebemos que com o passar dos meses de realização as pessoas começam a reconhecer a atividade com a sua frequência, tipo encontramos pessoas na praça que perguntam: “é esse domingo?”. Aí desse jeito a gente percebe que é uma coisa que não tá passando abatido para as pessoas e percebemos que algumas pessoas do público já identificamos com sua assiduidade.

E outra coisa, também percebi que o surgimento de outros artistas, atividades artísticas, essas coisas na praça aumentaram, que podem ser uma coisa geral das pessoas irem mais para a rua, mas humildemente acho que também pode ser por uma influencia da nossa atividade.

**SLUCHEM: Vocês tem ou tiveram algum tipo de enfrentamento para realização da ação ?**

**LIMACHEM CHEREM:** No caso do curso nenhum, no picadeiro na praça não tivemos nada muito sério. Mas já tivemos alguns problemas com comerciantes da praça tipo do pula-pula, cama elástica e aluguel de carrinhos, como eles colocam suas estruturas muito perto do palquinho onde trabalhamos, às vezes a disposição de onde o público senta atrapalha eles e pelo fato de estarem a mais tempo na praça eles acham que estamos atrapalhando eles, quando pensamos que não estamos numa disputa de espaço e sim queremos propor algo que fique bom para todos, porque com o espetáculo ali todo mundo sai ganhando, trás movimento de crianças para o local. Mas não é nada serio, dá para resolver na conversa.

**SLUCHEM: O que você entende como Sede Pública?**

**LIMACHEM CHEREM:** Eu entendo que é a casa do grupo, do coletivo, da trupe, onde faz suas atividades.

**SLUCHEM: Como seu grupo sustenta sua ação ?**

**LIMACHEM CHEREM:** Através do chapéu e de doações de comerciantes da redondeza.

**SLUCHEM: Vocês acham que a lona segue sendo o principal signo de representação do circo? Acha que o circo de rua trouxe outros signos?**

**LIMACHEM CHEREM:** Acho que a lona ainda representa muito. Então por exemplo acho que no nosso caso é nossa tenda que montamos bem antes do início da apresentação, o pessoal já fala logo que é circo e pergunta e tudo mais.

**SLUCHEM: Vocês entendem essa ação de vocês como um ato político?**

**LIMACHEM CHEREM:** Sim. Porque estamos ali fazendo uma arte que antes fazíamos em circos de lona, em teatros, e agora com todas as dificuldades financeiras e de autorização para um circo estar montado na cidade ou num teatro é muito difícil e caro, aí eu acredito que estar na rua fazendo é mostrar que não nós como artistas, não precisamos de nada disso, precisamos do nosso trabalho e do público chegar para assistir, aí ta feito o circo. Nós não tínhamos experiência com circo de rua, nem teatro de rua, é muito diferente, você tem que convencer muito mais o público para te assistir, para ficar! Então estamos aprendendo muito com esse trabalho e mostrando que o circo pode ser feito de várias formas.

**REIMONT OTONI – VEREADOR – 6/7/2016**

**SLUCHEM: O que você considera como espaço público?**

**REIMONT OTONI:** Acho que a cidade é um espaço público. Acho que uma compreensão de cidade como um espaço onde todo mundo tem um direito a ele.

O Rio de Janeiro, por exemplo, que temos uma discussão de que é uma cidade commodity, que tem que estar a venda, você acaba fazendo o caminho contrário, acaba privatizando o que é público. O Rio de Janeiro tem que ser dos cariocas e tem que ser de todas as pessoas que chegam a cidade, independente da sua regionalização brasileira, inclusive da sua regionalização mundial. O estrangeiro que chega no Rio de Janeiro tem que ter direito à cidade, o nordestino que chega tem que ter direito à cidade então quando você trabalha com essa ideia de direito à cidade todo espaço que você tem de ruas, praças, de vielas, todo esse espaço é um espaço público.



**SLUCHEM: O que te levou à criação da lei? Como foi esse processo, esse percurso?**

**REIMONT OTONI:** A lei 5.429 sintetiza exatamente essa questão que a gente chama de direito à cidade.

Em 2009 quando o Eduardo Paes foi eleito Prefeito, ele instituiu uma secretaria chamada de Secretaria Especial de Ordem Pública que perdura até os dias de hoje. Essa secretaria tinha como objetivo ordenar a cidade, colocar ordem na cidade. Desde aquele tempo consideramos que essa ordem é da cabeça deles, não é uma ordem discutida com a cidade. Naquele momento muitos artistas que ocupavam a cidade com algum tipo de repressão, a guarda municipal acabava reprimindo. Esses artistas começaram a perceber que essa repressão vinha aumentando porque não era correto para uma cidade que quer ter uma ordem estabelecida pela cabeça do prefeito e de seu secretário e de um grupo de notáveis que gira em torno dele, não era concebível na cabeça deles, que pudesse ter uma apresentação de circo, malabares, de palhaçaria, uma apresentação da chamada estátua viva, uma arte cênica, não era permitido que tivesse alguém tocando um instrumento na rua, não era permitido alguém que fizesse uma arte,

**SLUCHEM: Você pode explicar um pouco esses últimos acontecimentos da Leila do Flamengo que tentou entrar com a solicitação. Como foi isso?**

**REIMONT OTONI:** Um processo legal acontece da seguinte forma: você apresenta um projeto de lei, ele tramita, ao tramitar ele é aprovado ou não, depois de aprovado ou não na câmara, vai para o prefeito onde ele sanciona ou veta. Se o prefeito sancionar vira lei, se ele veta volta para câmara. Caso a câmara derrube o veto ela promulga a lei. Esse é o caso da Lei 5429, é uma lei promulgada pela câmara municipal e que possui o mesmo valor caso ela fosse sancionada pelo Prefeito. Quem é impactado, positivamente, pela lei (beneficiado) tem a tarefa de exigir para que ela seja cumprida e vigiar para que ela não seja avacalhada, vigiar para que ela não seja deturpada, para que ela não seja atacada, para que ela não seja desmerecida no seu valor. Essa é uma vigilância permanente. Temos artistas, hoje, que são conhecedores da Lei e ao ser conhecedores da lei, eles defendem a lei, possuem a lei impressa por onde vão, discutem com os guardas, explicam a lei para os guardas que deveriam saber. Essa tem sido uma defesa o tempo todo.

Além de ter essa necessidade de ficar, a todo momento, defendendo a Lei junto aos guardas temos também outra necessidade, a necessidade de compreender que existem outros interesses na cidade que são diferentes desse interesse de manifestação pública e que esses interesses

batem na porta dos vereadores, como bateu na porta da vereadora Leila do Flamengo. Bateu a porta t da Vereadora Teresa Bergher que possui um projeto de lei para derrubar a Lei 5429 mas ainda não apareceu. A Leila do Flamengo já colocou o projeto dela pra votar e nós fizemos uma grande mobilização.

Porque ela coloca a Lei dela para votar? Porque, de maneira errada, ela compreende que a Lei 5429 é uma lei do “vale tudo”, que o artista pode ir para as ruas e pode manifestar-se a hora que quiser, do jeito que quiser e onde quiser. Não! A Lei 5429 não é um vale tudo. Ela tem limites, tem parâmetros mas ela tem uma liberdade. Liberdade essa que bebe na constituição federal no artigo 5º, bebe na constituição federal aquilo que é direito de todo cidadão brasileiro que é o direito de manifestar-se em qualquer espaço público sem precisar de autorização a nenhuma autoridade pública. A lei 5.429 reforça aquilo que a constituição diz. A lei diz que as manifestações artísticas dar-se-ão nas ruas do Rio de Janeiro sem precisar de prévia autorização, cabendo ao artista apenas comunicar a região administrativa para que não haja conflito de atividades. Se você tem uma grande atividade na Cinelândia e de repente quer fazer uma outra atividade lá, não pode. A Lei da Arte Pública 5.429, ela diz também que as apresentações são feitas em um horário de 4 horas, não pode passar de 4 horas de duração. Não pode ter uma apresentação que começa de manhã e termina de noite. A Lei do Artista de Rua estabelece os decibéis para aquilo que for utilizar som. A Lei 5.429 ela não fere a lei do silêncio que é uma lei maior, portanto não pode acontecer após as 22 horas.

A Lei da Arte Pública ela também prevê que você não pode ter um grande aparato pra se apresentar, por exemplo, você não pode montar um grande palco, um grande som, botar um trio elétrico, isso descaracteriza o que a lei considera como arte pública. Arte pública é aquela arte de um artista ou de um grupo de artistas que chega em um espaço público, apresenta-se para o público, da de graça, gratuitamente para as pessoas a sua arte e depois oferece ao público a possibilidade de ter uma contrapartida que é passando o chapéu. Diferente dessa concepção, que ta muito clara na lei, a Leila do Flamengo compreendeu acolhendo o pedido de alguns moradores da Zona Sul, que se sentem incomodados por outras questões e não pela questão da arte pública, se sentem incomodados, por exemplo, de algumas praças na cidade estarem com pessoas virando a noite. Virou a noite não é arte pública, arte pública tem horário, cumpri um horário. Diante dessa reclamação, consideram o artista um baderneiro, essa expressão que foi usada pela Leila do Flamengo para defender a mudança da lei. Então, eu acho que, movimentações como essa da Vereadora Leila, são movimentações que são fomentadas por setores da sociedade que não compreendem o teor da lei, que acham que a lei é um vale tudo, que acham que a lei é uma lei que estabelece a baderna. Os artistas de rua, a

arte pública, mantêm-se muito vigilante porque venceu parcialmente o ataque que a Leila do Flamengo quis nos imprimir mas ainda haveremos de continuar vigilantes porque ela pode reapresentar o projeto. Nós estamos vigilantes e para a gente usar uma expressão muito comum nesses tempos de golpe: Não Passarão!

**SLUCHEM: Você tem alguma pretensão de modificação ou alteração da lei?**

**REIMONT OTONI:** Pois é... assim como a lei está aberta e qualquer vereador pode apresentar alguma modificação, para qualquer lei que haja no município, tanto que a Vereadora Leila do Flamengo altera a nossa lei, nós também podemos alterar a própria lei. A gente está em permanente conversa com os artistas, nosso gabinete é aberto para isso, para além disso a gente participa do fórum de arte pública que acontece lá no Ta na Rua, e a gente tem contato com outros diversos coletivos e sempre que aparece uma idéia a gente vai juntando e vendo a possibilidade de agregar. Existe possibilidade sim! Para você ter uma idéia, a lei tem algumas omissões, por exemplo, na questão dessa arte produzida pela comunidade de artesão, esse pessoal que a gente antigamente chamava de hippie, esses cara que fazem seus artesanatos e vendem ali no chão, ali na lona, a venda é uma coisa que lá na lei não está contemplando mas assim, a gente estuda uma possibilidade de dar algum ganho nesse tipo até porque quando a gente pensa, que a gente vive em um momento em que a gente de se fazer uma distinção entre trabalho e emprego, se o emprego está escasso o trabalho pode ser exercido. O emprego vc define como vínculo, como carteira assinada, como contribuição patronal mas o trabalho não. O trabalho é aquilo que o ser humano produz e que portanto, a gente pode trabalhar a frente para fazer algum tipo de modificação na lei, como por exemplo, essa questão da remuneração pelas obras feitas.

**SLUCHEM: É isso o que eu separei para perguntar. Você acha importante mais alguma coisa?**

**REIMONT OTONI:** Acho assim, Sluchem, o que eu considero muito importante é que essa lei do artista de rua ela ajuda a gente a compreender o que que é a cidade, compreender que a arte pública de certa forma costura o tecido emocional da sociedade. Você pega por exemplo, a apresentação de vocês aqui na Praça Afonso Pena, quando vocês conseguem reunir na formação teatral da terceira idade, pessoas inclusive de outras regiões da cidade que ficam sabendo e que ganham vida com isso, você ta dizendo para a cidade que ela precisa se recosturar; quando você se apresenta em um domingo na Praça Afonso Pena e chama a criançada para entorno dos palhaços, entorno da atividade lúdica, ganharem um pouco mais

de humanidade, você tá ajudando a cidade a se constituir como cidade. Porque cidade ela é, nessa definição grega, ela é o espaço onde todo mundo pode ser feliz. Existe uma coisa, que nós pelo menos defendemos muito, que a cidade é nossa. Onde a gente tem como nossa, não no sentido de posse, de eu tomar conta e dizer assim: nossa no sentido de eu e os meus. Não! É eu e todo mundo, até de quem pensa diferente, de quem age diferente, a cidade é de todo mundo e ela tem que ser esse espaço de convivência.

Uma cidade que é marcada apenas por suas construções, pelo seus prédios, pela sua arquitetura, é uma cidade muito fria. A arte pública no Rio, no Brasil e no Mundo ajuda as pessoas a compreenderem que precisamos mais do que prédios, precisamos mais do que arquitetura, precisamos de arte, precisamos de plasticidade e precisamos de convivência. A arte faz aquilo que às vezes o que o concreto distancia, ela humaniza a gente. Então eu acho que a Lei 5429, como eu disse no início, que é uma construção muito coletiva ela é pra nós esse bastião, esse norte pra gente caminhar.

Depois queria aproveitar que estou falando com você e fazer aqui a minha reverência ao palhaço, lembrar lá do Benjamim de Oliveira, lembrar da Praça XI, lembrar dos circus e lembrar de algo que a gente precisa se policiar muito porque as pessoas às vezes, quando vem alguma coisa ruim, desagradável, costumam se expressar dizendo: isso é uma palhaçada, dizendo isso é um circo. Lembrar que o circo e a palhaçaria são a nossa ancestralidade, nossa alma, aquilo que nos torna gente. Parabenizar você, o coletivo, todo mundo, tá?

**SLUCHEM: Deixa eu te perguntar, já ouvi você falando algumas vezes sobre o direito à cidade. Você tem alguma bibliografia, alguma leitura que você lê sobre isso?**

**REIMONT OTONI:** Em termos de legislação você tem uma legislação muito rica. Por exemplo: você tem o estatuto da cidade que fala de todas as questões que envolvem o convívio humano na cidade. Quando por exemplo o estatuto fala de moradia, para algumas pessoas moradia é a sua casa, são os limites das paredes que te isolam do mundo enquanto para o estatuto da cidade, pra concepção hoje de moradia no país, moradia é mais que isso, moradia é o encontro desse espaço de intimidade, de recolhimento, desse espaço de recolhimento e acolhimento mas o diálogo desse espaço com o mundo e aí dialoga com o mundo através da mobilidade, da educação, da saúde, da segurança. O direito à cidade, no estatuto da cidade é muito contemplado. Agora... Tem outras tantas coisas, por exemplo, nós que vivemos agora... já passamos por grande eventos na cidade, passamos pela Rio 20, passamos pela Jornada Mundial da Juventude com o Papa, passamos pela Copa do Mundo, estamos às vésperas das Olimpíadas, o que se produziu no Rio de Janeiro foi reflexão, estudos

acadêmicos e populares sobre a questão da cidade que queremos, da cidade que temos, da cidade que buscamos, da cidade que construímos, do ser, dos grande eventos, dos questionamento de o que que é o legado, onde é que o legado chega, quem é que fica com ele, quem é que pago o legado, isso é muito vasto, tudo isso é muito presente.

Depois temos a questão da mobilidade que possui uma ampla bibliografia, que isso depois posso te passar alguma coisa; mobilidade que é um direito muito negado na cidade do Rio de Janeiro. Depois tem o direito ao trabalho que tem também muita bibliografia; o direito dos mais invisíveis, você tem livros, você tem filmes, então você tem um cardápio variado. Eu gosto de citar, por exemplo, nessa questão dos mais invisíveis que é a população de rua...pra muita gente essa categoria de pessoas não tem direito à cidade, pois sujam a cidade, tornam a cidade imunda, para essas pessoas ele tem que ser descartados da cidade, por isso o recolhimento deles nas periferias; aí eu tenho duas indicações sempre que eu falo: um livro da Tânia Zagury chamado Rampa, um livro belíssimo; e um filme que foi protagonizado pelo Lima Duarte, de uma cineasta paulista, estudiosa do tema, que se chama Topografia de um Desnudo, que fala exatamente sobre o direito à cidade a partir do olhar desse segmento, que é um segmento muito invisível, muito machucado na cidade.