

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

ASDRUBAL DE NOVAES SAVIOLI

O CIRCO NO CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO XXI

**SÃO PAULO
2020**

ASDRUBAL DE NOVAES SAVIOLI

O CIRCO NO CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO XXI

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

**SÃO PAULO
2020**

236c Savioli, Asdrubal de Novaes

O Circo no Cinema Brasileiro do Séc. XXI /
Asdrubal de Novaes Savioli. - 2020.
165f.: il.; 30cm.

Orientador : Rogério Ferraraz
Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade
Anhembi Morumbi, 2020.
Bibliografia; f.160-165

1. Cinema Brasileiro. 2. Circo. 3. Análise Fílmica

CDD 302.2

ASDRUBAL DE NOVAES SAVIOLI

O CIRCO NO CINEMA BRASILEIRO DO SÉCULO XXI

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovado em ____/____/____

Prof. Dr. Rogério Ferraraz
(Orientador – Universidade Anhembi Morumbi)

Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo
(Universidade Federal de São Carlos)

Prof.a Dr.a Monica Brincalepe Campo
(Universidade Federal de Uberlândia)

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello
(Universidade Anhembi Morumbi)

Prof.a Dr.a Maria Ignês Carlos Magno
(Universidade Anhembi Morumbi)

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

RESUMO

Esta tese tem como objetivo observar como a produção cinematográfica ficcional brasileira do século XXI apresenta formas de representações dos circos, tanto no que se refere à sua arquitetura, quanto à sua forma de funcionamento. Para o *corpus* de análise da pesquisa, foram selecionados cinco filmes. Quatro deles realizados depois da virada do século XX, *O Palhaço* (2011), *Os Pobres Diabos* (2013), *Sangue Azul* (2014) e *Os Saltimbancos Trapalhães Rumo à Hollywood* (2017). Apenas um deles foi produzido antes desse recorte temporal, *Os Saltimbancos Trapalhães* (1981), mas sua escolha foi necessária para servir como fonte de comparação a seu *reboot*, realizado mais de três décadas depois. Os filmes foram analisados de formas diversas, porém, sempre procurando entender como o circo presente em cada obra foi concebido e trabalhado nos aspectos temáticos e estilísticos, levando em consideração as configurações de imagem e de som. A partir dessa análise, o que se constatou, e que se tornou a hipótese desse trabalho, foi que os filmes em questão, representativos do cinema brasileiro contemporâneo, com exceção d' *Os Saltimbancos Trapalhães*, resgatam os moldes de circos do século XIX, com suas estruturas pequenas e quase sempre precárias.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Circo; Análise fílmica.

Abstract

This PhD dissertation aims to observe how the Brazilian fictional cinematographic production of the 21st century presents forms of representations of the circuses, both in terms of their architecture and how they work. For the corpus of analysis of the research, five films were selected. Four of them were made after the turn of the 20th century, *O Palhaço* (2011), *Os Pobres Diabos* (2013), *Sangue Azul* (2014) and *Os Saltimbancos Trapalhães Rumo à Hollywood* (2017). Only one of them was produced before this time frame, *Os Saltimbancos Trapalhães* (1981), but its choice was necessary to serve as a source of comparison to its reboot, carried out more than three decades later. The films were analyzed in different ways, however, always trying to understand how the circus present in each work was conceived and worked on the thematic and stylistic aspects, taking into account the image and sound configurations. From this analysis, what was found, and which became the hypothesis of this work, was that the films in question, representative of contemporary Brazilian cinema, with the exception of *Os Saltimbancos Trapalhães*, rescue the molds of 19th century circuses, with its small and precarious structures.

Key-Words: Brazilian cinema; Circus; Film analysis.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|--|----|
| Figura 1 | Circo Esperança | 35 |
| Figura 2 | Unicirco – Locação d’Os Saltimbancos Trapalhões (2017) | 35 |
| Figura 3 | Gran Circo Teatro Americano | 44 |
| Figura 4 | Os Pobres Diabos – frame do filme 0’49’’ | 46 |
| Figura 5 | Os Pobres Diabos – frame do filme 0’57’’ | 46 |
| Figura 6 | Os Pobres Diabos – frame do filme 1’06’’ | 46 |
| Figura 7 | Os Pobres Diabos – frame do filme 1’09’’ | 46 |
| Figura 8 | Os Pobres Diabos – frame do filme 1’14’’ | 46 |
| Figura 9 | Os Pobres Diabos – frame do filme 2’12’’ | 47 |
| Figura 10 | Os Pobres Diabos – frame do filme 3’42’’ | 47 |
| Figura 11 | Os Pobres Diabos – frame do filme 4’11’’ | 49 |
| Figura 12 | Os Pobres Diabos – frame do filme 4’15’’ | 49 |
| Figura 13 | Os Pobres Diabos – frame do filme 4’21’’ | 49 |
| Figura 14 | Os Pobres Diabos – frame do filme 4’32’’ | 49 |
| Figura 15 | Os Pobres Diabos – frame do filme 4’47’’ | 49 |
| Figura 16 | Os Pobres Diabos – frame do filme 6’12’’ | 50 |
| Figura 17 | Os Pobres Diabos – Quadro “A Santa Ceia” | 51 |
| Figura 18 | Os Pobres Diabos – frame do filme 10’12’’ | 52 |
| Figura 19 | Os Pobres Diabos – frame do filme 40’49’’ | 53 |
| Figura 20 | Os Pobres Diabos – frame do filme 1h08’48’’ | 53 |
| Figura 21 | Os Pobres Diabos – frame do filme 47’01’’ | 54 |
| Figura 22 | Os Pobres Diabos – frame do filme 48’22’’ | 54 |
| Figura 23 | Os Pobres Diabos – frame do filme 1h15’31’’ | 55 |
| Figura 24 | Os Pobres Diabos – frame do filme 1h’16’52’’ | 55 |
| Figura 25 | Os Pobres Diabos – frame do filme 47’05’’ | 55 |
| Figura 26 | Os Pobres Diabos – frame do filme 1h07’01’’ | 55 |
| Figura 27 | Os Pobres Diabos – frame do filme 38’28’’ | 56 |
| Figura 28 | Os Pobres Diabos – frame do filme 38’41’’ | 56 |
| Figura 29 | Os Pobres Diabos – frame do filme 40’27’’ | 56 |
| Figura 30 | Os Pobres Diabos – frame do filme 51’48’’ | 56 |
| Figura 31 | Os Pobres Diabos – frame do filme 26’52’’ | 57 |
| Figura 32 | Os Pobres Diabos – frame do filme 25’25’’ | 57 |
| Figura 33 | Os Pobres Diabos – Frente do Circo | 58 |
| Figura 34 | Sangue Azul – frame do filme 3’39’’ | 60 |
| Figura 35 | Sangue Azul – frame do filme 3’46’’ | 61 |
| Figura 36 | Sangue Azul – frame do filme 3’53’’ | 61 |
| Figura 37 | Sangue Azul – frame do filme 4’29’’ | 62 |
| Figura 38 | Sangue Azul – frame do filme 6’03’’ | 63 |
| Figura 39 | Sangue Azul – frame do filme 7’47’’ | 64 |
| Figura 40 | Sangue Azul – frame do filme 8’32’’ | 64 |
| Figura 41 | Sangue Azul – frame do filme 8’50’’ | 64 |
| Figura 42 | Sangue Azul – frame do filme 11’41’’ | 65 |
| Figura 43 | Sangue Azul – frame do filme 11’43’’ | 65 |
| Figura 44 | Sangue Azul – frame do filme 12’07’’ | 65 |
| Figura 45 | Sangue Azul – frame do filme 12’12’’ | 66 |
| Figura 46 | Sangue Azul – frame do filme 12’17’’ | 66 |
| Figura 47 | Sangue Azul – frame do filme 12’20’’ | 66 |

| | | |
|-----------|--------------------------------------|----|
| Figura 48 | Sangue Azul – frame do filme 12'28'' | 66 |
| Figura 49 | Sangue Azul – frame do filme 43'01'' | 67 |
| Figura 50 | Sangue Azul – frame do filme 43'09'' | 67 |
| Figura 51 | Sangue Azul – frame do filme 43'16'' | 68 |
| Figura 52 | Sangue Azul – frame do filme 43'18'' | 68 |
| Figura 53 | Sangue Azul – frame do filme 42'26 | 68 |
| Figura 54 | Sangue Azul – Plano I | 69 |
| Figura 55 | Sangue Azul – Plano II | 69 |
| Figura 56 | Sangue Azul – Plano III | 69 |
| Figura 57 | Sangue Azul – frame do filme 8'25'' | 70 |
| Figura 58 | Sangue Azul – frame do filme 8'43'' | 70 |
| Figura 59 | Sangue Azul – frame do filme 9'13'' | 70 |
| Figura 60 | Sangue Azul – frame do filme 9'19'' | 70 |
| Figura 61 | Sangue Azul – frame do filme 9'53'' | 51 |
| Figura 62 | Sangue Azul – frame do filme 9'22'' | 72 |
| Figura 63 | Sangue Azul – frame do filme 9'47'' | 72 |
| Figura 64 | Sangue Azul – frame do filme 10'09'' | 72 |
| Figura 65 | Sangue Azul – frame do filme 21'59'' | 73 |
| Figura 66 | Sangue Azul – frame do filme 22'25'' | 73 |
| Figura 67 | Sangue Azul – frame do filme 24'09'' | 75 |
| Figura 68 | Sangue Azul – frame do filme 24'28'' | 75 |
| Figura 69 | Sangue Azul – frame do filme 25'26'' | 76 |
| Figura 70 | Sangue Azul – frame do filme 25'33'' | 76 |
| Figura 71 | Sangue Azul – frame do filme 25'58'' | 76 |
| Figura 72 | Sangue Azul – frame do filme 7'27'' | 78 |
| Figura 73 | Sangue Azul – frame do filme 7'37'' | 78 |
| Figura 74 | Sangue Azul – frame do filme 7'42'' | 78 |
| Figura 75 | Sangue Azul – frame do filme 7'44'' | 78 |
| Figura 76 | Sangue Azul – frame do filme 7'46'' | 79 |
| Figura 77 | Sangue Azul – frame do filme 7'49'' | 79 |
| Figura 78 | Sangue Azul – frame do filme 7'53'' | 79 |
| Figura 79 | Sangue Azul – frame do filme 10'31'' | 80 |
| Figura 80 | Sangue Azul – frame do filme 10'36'' | 80 |
| Figura 81 | Sangue Azul – frame do filme 10'43'' | 80 |
| Figura 82 | Sangue Azul – frame do filme 11'05'' | 80 |
| Figura 83 | Sangue Azul – frame do filme 11'10'' | 80 |
| Figura 84 | Sangue Azul – Plano (a) | 81 |
| Figura 85 | Sangue Azul – Plano (b) | 81 |
| Figura 86 | Sangue Azul – Plano (c) | 81 |
| Figura 87 | Sangue Azul – Plano (d) | 81 |
| Figura 88 | Sangue Azul – Plano (e) | 81 |
| Figura 89 | Sangue Azul – Plano I | 83 |
| Figura 90 | Sangue Azul – Plano II | 83 |
| Figura 91 | Sangue Azul – frame do filme 21'03'' | 84 |
| Figura 92 | Sangue Azul – frame do filme 21'12'' | 84 |
| Figura 93 | Sangue Azul – frame do filme 21'30'' | 84 |
| Figura 94 | Sangue Azul – frame do filme 21'45'' | 84 |
| Figura 95 | Sangue Azul – frame do filme 21'48'' | 84 |

| | | |
|------------|--|-----|
| Figura 96 | Sangue Azul – frame do filme 21'56'' | 84 |
| Figura 97 | Sangue Azul – frame do filme 22'00'' | 85 |
| Figura 98 | Sangue Azul – frame do filme 22'07'' | 85 |
| Figura 99 | Sangue Azul – frame do filme 22'09'' | 85 |
| Figura 100 | Sangue Azul – Plano I | 85 |
| Figura 101 | Sangue Azul – Plano II | 85 |
| Figura 102 | Sangue Azul – frame do filme 21'39'' | 86 |
| Figura 103 | Sangue Azul – frame do filme 22'51'' | 86 |
| Figura 104 | Sangue Azul – frame do filme 23'21'' | 86 |
| Figura 105 | Sangue Azul – Plano I | 86 |
| Figura 106 | Sangue Azul – Plano II | 86 |
| Figura 107 | Sangue Azul – Plano III | 86 |
| Figura 108 | Sangue Azul – Plano IV | 86 |
| Figura 109 | Sangue Azul – frame do filme 23'43'' | 87 |
| Figura 110 | Sangue Azul – frame do filme 23'45'' | 87 |
| Figura 111 | Sangue Azul – frame do filme 35'37'' | 88 |
| Figura 112 | Sangue Azul – frame do filme 35'42'' | 89 |
| Figura 113 | Sangue Azul – frame do filme 45'45'' | 89 |
| Figura 114 | Sangue Azul – frame do filme 36'20'' | 89 |
| Figura 115 | Sangue Azul – frame do filme 36'30'' | 89 |
| Figura 116 | Sangue Azul – frame do filme 36'52'' | 92 |
| Figura 117 | Sangue Azul – frame do filme 37'02'' | 92 |
| Figura 118 | Sangue Azul – frame do filme 37'22'' | 92 |
| Figura 119 | Sangue Azul – frame do filme 37'24'' | 92 |
| Figura 120 | Sangue Azul – frame do filme 37'26'' | 92 |
| Figura 121 | Sangue Azul – frame do filme 37'45'' | 92 |
| Figura 122 | Sangue Azul – frame do filme 46'15'' | 94 |
| Figura 123 | Sangue Azul – frame do filme 45'50'' | 95 |
| Figura 124 | Sangue Azul – frame do filme 46'12'' | 95 |
| Figura 125 | Sangue Azul – frame do filme 46'34'' | 95 |
| Figura 126 | Sangue Azul – frame do filme 47'04'' | 97 |
| Figura 127 | Sangue Azul – frame do filme 47'27'' | 97 |
| Figura 128 | Sangue Azul – frame do filme 47'45'' | 97 |
| Figura 129 | Sangue Azul – frame do filme 51'20'' | 100 |
| Figura 130 | Sangue Azul – frame do filme 53'05'' | 100 |
| Figura 131 | Sangue Azul – frame do filme 52'08'' | 100 |
| Figura 132 | Sangue Azul – frame do filme 51'17'' | 100 |
| Figura 133 | Sangue Azul – frame do filme 53'08'' | 100 |
| Figura 134 | Sangue Azul – frame do filme 53'20'' | 100 |
| Figura 135 | Sangue Azul – frame do filme 1h03'16'' | 101 |
| Figura 136 | Sangue Azul – frame do filme 1h03'55'' | 101 |
| Figura 137 | Sangue Azul – frame do filme 1h05'05'' | 101 |
| Figura 138 | Sangue Azul – frame do filme 1h26'14'' | 102 |
| Figura 139 | Sangue Azul – frame do filme 1h26'16'' | 102 |
| Figura 140 | Sangue Azul – frame do filme 1h26'26'' | 102 |
| Figura 141 | Sangue Azul – frame do filme 1h26'30'' | 102 |
| Figura 142 | Sangue Azul – frame do filme 1h26'44'' | 102 |
| Figura 143 | Sangue Azul – frame do filme 1h26'53'' | 103 |

| | | |
|------------|---|-----|
| Figura 144 | O Palhaço – frame do filme 03'50'' | 126 |
| Figura 145 | O Palhaço – frame do filme 04'00'' | 126 |
| Figura 146 | O Palhaço – frame do filme 31'42'' | 128 |
| Figura 147 | O Palhaço – frame do filme 24'23'' | 129 |
| Figura 148 | O Palhaço – frame do filme 39'25'' | 129 |
| Figura 149 | O Palhaço – frame do filme 6'02'' | 141 |
| Figura 150 | O Palhaço – frame do filme 6'20'' | 142 |
| Figura 151 | O Palhaço – frame do filme 3'31'' | 142 |
| Figura 152 | O Palhaço – frame do filme 6'38'' | 143 |
| Figura 153 | O Palhaço – frame do filme 6'38'' | 143 |
| Figura 154 | O Palhaço – frame do filme 7'17'' | 144 |
| Figura 155 | O Palhaço – frame do filme 8'07'' | 144 |
| Figura 156 | O Palhaço – frame do filme 9'44'' | 144 |
| Figura 157 | O Palhaço – frame do filme 10'50'' | 145 |
| Figura 158 | O Palhaço – frame do filme 11'11'' | 145 |
| Figura 159 | O Palhaço – frame do filme 11'27'' | 145 |
| Figura 160 | O Palhaço – frame do filme 12'10'' | 145 |
| Figura 161 | O Palhaço – frame do filme 24'25'' | 146 |
| Figura 162 | O Palhaço – frame do filme 26'25'' | 146 |
| Figura 163 | O Palhaço – frame do filme 26'30'' | 147 |
| Figura 164 | O Palhaço – frame do filme 26'34'' | 147 |
| Figura 165 | O Palhaço – frame do filme 26'39'' | 147 |
| Figura 166 | O Palhaço – frame do filme 26'45'' | 147 |
| Figura 167 | O Palhaço – frame do filme 54'01'' | 148 |
| Figura 168 | O Palhaço – frame do filme 54'11'' | 148 |
| Figura 169 | O Palhaço – frame do filme 54'31'' | 149 |
| Figura 170 | O Palhaço – frame do filme 55'24'' | 149 |
| Figura 171 | O Palhaço – frame do filme 56'02'' | 149 |
| Figura 172 | O Palhaço – frame do filme 56'10'' | 149 |
| Figura 173 | O Palhaço – frame do filme 1h13'10'' | 150 |
| Figura 174 | O Palhaço – frame do filme 1h13'38'' | 150 |
| Figura 175 | O Palhaço – frame do filme 1h17'47'' | 151 |
| Figura 176 | O Palhaço – frame do filme 1h18'24'' | 151 |
| Figura 177 | Os Pobres Diabos – Mastros de madeira | 152 |
| Figura 178 | O Palhaço – Picadeiro e arquibancadas | 153 |
| Figura 179 | Sangue Azul – Camarim de Zolah | 153 |
| Figura 180 | Os Pobres Diabos – Lona imprestável | 154 |
| Figura 181 | Os Pobres Diabos – Circo montado | 154 |
| Figura 182 | Os Pobres Diabos – Trailers artesanais | 154 |
| Figura 183 | Os Pobres Diabos – Ônibus moradia e chuveiro | 154 |
| Figura 184 | Os Pobres Diabos – Artistas sem camarim | 154 |
| Figura 185 | Os Pobres Diabos – Artistas sem camarim | 154 |
| Figura 186 | O Palhaço – Lona sendo montada | 155 |
| Figura 187 | O Palhaço – Circo montado | 155 |
| Figura 188 | O Palhaço – Plateia | 156 |
| Figura 189 | O Palhaço – Picadeiro e arquibancada | 156 |
| Figura 190 | O Palhaço – Pangaré fazendo maquiagem sem camarim | 156 |
| Figura 191 | O Palhaço – Puro Sangue fazendo maquiagem sem camarim | 156 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| APRESENTAÇÃO | 14 |
| INTRODUÇÃO..... | 19 |
| METODOLOGIA..... | 22 |
| Capítulo 1 – História resumida do circo no Brasil..... | 24 |
| 1.1.1 Formação do circo moderno..... | 24 |
| 1.1.2 Formação do circo brasileiro..... | 26 |
| 1.2 O espetáculo de circo no Brasil..... | 31 |
| Capítulo 2 – O circo no cinema..... | 36 |
| Capítulo 3 – Filmes autorais..... | 41 |
| 3.1 Os Pobres Diabos (2013)..... | 41 |
| 3.1.1 A Chegada do circo..... | 45 |
| 3.1.2 Montagem do circo..... | 47 |
| 3.1.3 Alegoria – Santa Ceia..... | 50 |
| 3.1.4 Cenas no picadeiro..... | 53 |
| 3.1.5 A estrutura do circo..... | 55 |
| 3.2 Sangue Azul (2014)..... | 58 |
| 3.2.1 Cenas que mostram o exterior do circo..... | 60 |
| 3.2.1.1 Montagem do circo..... | 60 |
| 3.2.1.2 Noite de estreia..... | 64 |
| 3.2.1.3 Zolah reencontra a mãe e Raquel..... | 65 |
| 3.2.1.4 Uma moto ronda o circo..... | 66 |
| 3.2.2 Cenas de Bastidores..... | 69 |
| 3.2.2.1 Zolah e Teorema no camarim..... | 69 |
| 3.2.2.2 Kaleb sai de cena confuso..... | 72 |
| 3.2.2.3 Camarim de Kaleb..... | 73 |
| 3.2.3 Cenas de picadeiro..... | 76 |
| 3.2.3.1 Hipnose..... | 77 |
| 3.2.3.2 Homem bala I..... | 79 |
| 3.2.3.3 Globo da morte..... | 82 |
| 3.2.3.4 Palhaços I..... | 83 |
| 3.2.3.5 Inox – O Homem mais forte do mundo..... | 85 |
| 3.2.3.6 Malabares I..... | 87 |
| 3.2.3.7 Atirador de Facas I..... | 90 |

| | |
|--|------------|
| 3.2.3.8 Palhaços II..... | 92 |
| 3.2.3.9 Malabares II..... | 96 |
| 3.2.3.10 Rumbeira..... | 98 |
| 3.2.3.11 Homem bala II..... | 100 |
| 3.2.3.12 Atirador de facas II..... | 101 |
| Capítulo 4 – Grandes produções..... | 103 |
| 4.1 Análise comparativa entre Os Saltimbancos Trapalhões (1981) e Os Saltimbancos Trapalhões Rumo a Hollywood (2017)..... | 103 |
| 4.1.2 Melodrama. A resistência de uma estética..... | 104 |
| 4.1.3 Os filmes..... | 106 |
| 4.1.4 O bem e o mal. A construção dos personagens principais..... | 109 |
| 4.1.5 A música nas narrativas..... | 113 |
| 4.1.6 Temática e mensagem moralizante..... | 116 |
| 4.1.7 A presença do melodrama nas duas produções..... | 119 |
| Capítulo 5 – A intersecção entre as produções. O Palhaço (2011)..... | 120 |
| 5.1 O lugar do filme no tempo e no espaço. Uma arqueologia..... | 124 |
| 5.1.1 Os artefatos selecionados..... | 125 |
| 5.1.2 O tempo da contemporaneidade..... | 130 |
| 5.2 Questões sobre identidade no filme e no circo..... | 131 |
| 5.2.1 O universo intra-cercas..... | 132 |
| 5.2.2 Ser de circo, estar no circo e saber fazer circo..... | 133 |
| 5.2.3 Formas identitárias no circo contemporâneo..... | 134 |
| 5.3 Análise das sonoridades..... | 138 |
| 5.3.1 As sequências a serem analisadas..... | 139 |
| 5.3.1.1 Cena inicial dos palhaços..... | 140 |
| 5.3.1.2 Cena como filho do Prefeito..... | 145 |
| 5.3.1.3 Benjamim tem um surto no picadeiro..... | 147 |
| 5.3.1.4 Benjamim volta ao circo..... | 149 |
| 6.Conclusões..... | 151 |
| 7. REFERENCIAIS TEÓRICOS..... | 163 |

APRESENTAÇÃO

A partir do início dos anos 1980, tive a oportunidade de conviver com a família Garcia, que era a proprietária do Circo Garcia, uma das maiores companhias de circo de lona itinerante da América Latina. Era um universo cercado por cercas, que em volta de uma lona, respiravam aquele ar carregado do cheiro da *ménagerie*, de serragem e de sons que iam do rugido de felinos e da algazarra de dezenas de chimpanzés, as conversas em russo, francês, italiano, inglês, sotaques do norte e nordeste do Brasil, todos se entendendo e habitando aquele universo fascinante.

Em todos estes anos de convívio foram inúmeras as vezes em que passei muito tempo com a companhia que era formada por artistas brasileiros e muitos outros estrangeiros – dependendo da temporada parecia que existiam mais estrangeiros do que brasileiros.

Achava muito interessante como as crianças de circo eram, ao mesmo tempo, mais ingênuas que nós da cidade e mais maduras e autossuficientes. Causava-me estranheza que aquelas crianças conseguissem se comunicar em outros idiomas como inglês, russo ou alemão com suas colegas, mesmo falando um português claramente deficiente, porque estudavam no circo mesmo, já que nos anos 1970 não era muito comum que crianças de circo completassem os estudos formais.

Assim como a personagem Guilhermina, do filme *O Palhaço* (2012), as crianças do circo sabiam o que acontecia no mundo dos adultos e participavam dos acontecimentos mesmo que de forma passiva, apenas observando. Isso porque no circo todos moram em *trailers* ou carretas transformadas em habitações móveis, que ficam muito próximos uns dos outros, permitindo que quase tudo se saiba ou ouça. Além disso, a maioria das crianças, após o horário escolar, circulavam por toda a área do circo, sobrando-lhes muito tempo para bisbilhotices e para as lúdicas brincadeiras de circo, que nada mais eram que aprendizado das artes do circo.

Grande inspiração para o uso dessa memória partiu da leitura de *Noites de Verão com Cheiro de Jasmim*, de Joëlle Rouchou (2008), recomendada pela minha orientadora do Mestrado, Sheila Schvarzman. O livro conta o êxodo de judeus egípcios após a nacionalização imposta por Nasser e se alimenta basicamente da memória da própria autora e de vários personagens por ela entrevistados. Em palavras da própria autora:

A primeira memória a ser reativada era a minha. Relembrar todas as histórias que ouvi na infância, histórias que sempre pareciam fantasiosas, com ingredientes orientais que iam desde dança do ventre, amêndoas e Tâmaras até o pôr do sol colorido, areias do deserto, mais comidas e muitos perfumes. (ROUCHOU, 2008:21)

Ainda sobre a memória e sua importância dentro da construção da história, a obra *História e Memória*, de Jacques LE GOFF :

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 1990:477)

Então é dessa forma que minha memória, por vezes, auxiliará essa pesquisa, alimentando-a de olhares, sentimentos e experiências transformadas por um olhar acadêmico, crítico e reflexivo. Transformando uma memória que me pertence, que é algo pessoal, a uma dimensão social, como diz Ecléa Bosi (2003).

Por outro lado, como se não bastasse essa memória criada pelos anos que passei frequentando o circo, depois de um hiato de cerca de dez anos sem o convívio direto com a companhia, em 2006, decidi ter uma nova experiência, desta vez muito mais intensa e com olhar muito mais próximo. Fui trabalhar no circo, não no Garcia, mas em outra companhia recentemente criada.

Assim me tornei gerente de produção de uma moderna companhia circense, criei um projeto pessoal de realizar um documentário em vídeo sobre vida no circo e por dois anos viajei pelos estados do Sudeste brasileiro vivendo de perto a vida

dentro das cercas do circo.

O plano foi impossível de ser colocado em prática, porque a vida de um produtor no universo circense é intensa e repleta de tarefas das mais diversas, que sequer deixavam tempo de sobra para aproveitar a única folga às segundas-feiras. Mas logo pensei em substituir o registro audiovisual, por um fotográfico, que demandaria menos tempo, menos produção e um roteiro, talvez mais simples. Não, também não consegui...

Sempre com esse projeto, o de com o olhar que quem não pertence tradicionalmente àquela realidade, fazer com que a vida do circo saia das cercas, continuei meu trabalho de produção por alguns anos em viagens com a companhia.

Depois de mais de cinco anos viajando, surgiu a oportunidade de voltar a ter uma base fixa em São Paulo e, mais uma vez, alterei os planos transportando-os de um mundo mais ligado às artes até o mundo acadêmico, através de uma dissertação de mestrado que teve como base primeira, revelar como o circo era representado no cinema, utilizando do filme *O Palhaço*, do diretor Selton Melo. A pesquisa evoluiu para esquecer a representação – palavra que por si só já causaria inúmeras discussões – e tentar traçar diálogos entre o filme “*O Palhaço*”, a história e identidade do circo brasileiro, título da dissertação.

Este testemunho, já mediado por um olhar crítico, me permite contribuir para a minha própria pesquisa, sendo certo que é a partir dele que consigo, por exemplo, me apropriar de um estudo etnográfico português sobre circo, comparando a realidade que as antropólogas AFONSO e ANTUNES (2000) encontraram com o que ocorre aqui no Brasil.

Assim como no documentário, *Crônica de Um Verão* (1960), de Jean ROUCHE e Edgar MORIN, a posição de testemunha que assumi não era o de uma testemunha passiva, que observava simplesmente torcendo para que algo fosse revelado. Num paralelo com o que diz Silvio DA-RIN, quando diferenciava o cinema

direto - criado com o advento de câmeras e equipamentos de áudio leves e portáteis
- do cinema verdade defendido por Edgar MORIN, referindo-se a Crônica de um Verão:

Neste filme, o “som direto integralmente assumido” engendrou consequências inteiramente distintas daquelas verificadas no modo observacional. Aqui é a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizados com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante das câmeras. (DA-RIN, 2004:150)

Assumi de forma análoga essa posição de intervenção provocativa, em que pesem as especificidades do fazer cinema e esta minha tentativa de encontrar o porquê os circos ainda são mostrados no cinema brasileiro como os circos de séculos passados.

O tema é o circo contemporâneo, portanto não há que se estranhar que a história oral seja utilizada como fonte da pesquisa. Talvez se não fosse utilizada a história oral, portanto as memórias, algumas lacunas pudessem não ser preenchidas face ao pouco que se escreveu na Academia sobre o circo contemporâneo como sendo um grupo social.

Finalmente entendo inspirador e ao mesmo tempo balizador dessa tentativa, citar um trecho do livro, A Voz do Passado, de Paul THOMPSON, diz ele:

(...) a história oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos. (THOMPSON, 1992:17)

Evidentemente que não é só da memória que esta pesquisa tomou forma. Na Academia o microuniverso do circo tem expoentes que o estudam enquanto atividade física, como Marco Antônio Coelho BORTOLETTO, ou, ainda, quando se trata de sua historiografia, como é o caso da historiadora Ermínia SILVA, que

inclusive pertence a uma tradicional família circense.

Então, a partir da carência de fontes bibliográficas no que se refere ao universo circense no cinema e na tentativa de entender/criar os diálogos dos filmes objetos desta pesquisa com esse universo lúdico e carente de estudos acadêmicos (pelo menos no campo da comunicação / cinema) que lhe construísem história e trouxessem à tona as suas especificidades enquanto grupo social e enquanto arte popular, utilizo como base para esta produção também minha memória que está situada em dois momentos, um primeiro momento como espectador da vida por trás das cortinas do picadeiro e num segundo momento como parte integrante de uma companhia de circo. Então, por vezes, me torno narrador, mas sempre com o objetivo primeiro de através dessa posição agregar à pesquisa, preencher lacunas e trazer à luz informações que não estão no arcabouço teórico.

Agora chegou a hora do picadeiro ocupar as telas de cinema.

INTRODUÇÃO

O cinema é o lugar das representações audiovisuais do cotidiano, dos grupos sociais, das instituições, das lendas, da História e o cinema brasileiro já teve inúmeras representações em filmes: de gêneros, grupos sociais, culturas, manifestações culturais e sociais, como por exemplo, o caipira, o negro, o indígena, os gays, as mulheres, os operários, entre inúmeros outros. Esta pesquisa buscará refletir sobre os motivos que levam realizadores a mostrar em suas obras, no século XXI circos muito semelhantes àqueles que existiam ainda no século IX no Brasil.

Essa pesquisa teve início na dissertação de Mestrado que realizei analisando o filme *O Palhaço* (Selton Melo, 2011) e sua relação com o circo brasileiro. Naquele momento inicial, achei interessante pesquisar na cinematografia brasileira os filmes relacionados ao circo, usando a palavra “circo” como chave de busca no banco de dados da Cinemateca Brasileira. Aplicando filtros e lendo as sinopses com o intuito de chegar aos filmes que realmente tivessem no circo o centro da diegese, cheguei a um resultado que abrangia nove filmes:

E o Circo Chegou, de Luís de Barros (1940);

O Profeta da Fome, do diretor Maurice Capovilla (1970);

Betão Ronca Ferro, de Geraldo Miranda (1970);

O Mundo do Circo Interior, de Salo Felzen (1976);

O Grande Palhaço, de Willian Cobbett (1980);

Os Saltimbancos Trapalhães, com direção de J.B. Tanko, Dedé Santana e Adriano Stuart (1981);

A Filha dos Trapalhães, de Dedé Santana (1984);

O Mistério de Hobin Hood, de José Alvarenga Júnior (1990);

O Palhaço, de Selton Melo (2011)

Para aquela pesquisa e também para esta tese foram deixados de lado filmes documentais e curta metragens. Os primeiros porque demandam outras formas de análise e mais importante, porque mostrariam um circo real e não um circo

imaginado. Os curta metragens não foram incluídos porque em sua grande maioria são documentais e porque incluí-los transformaria a pesquisa em um trabalho impossível de ser realizado tamanha a quantidade de curta metragens de ficção onde o circo tem protagonismo. Daqui por diante esses filmes serão tratados na tese como “filmes de circo”. Foi a partir dessa pesquisa preliminar que já levei em consideração a continuidade da pesquisa no doutorado, já que percebi que me dedicar apenas a um filme seria muito pouco para a pesquisa do circo no cinema brasileiro.

Já tendo como definitivo que o *corpus* das minhas pesquisas seriam o cinema brasileiro de ficção e o circo, na verdade a intersecção desses dois elementos, ampliei a busca que havia realizado para dimensionar a importância do circo na cinematografia brasileira de ficção, para uma análise dos filmes encontrados desde o início do Século XX até os primeiros dezenove anos do Século XXI, até porque diante de inúmeras pesquisas na área de cinema, voltadas para as representações no cinema brasileiro, não encontrei nenhuma quando o assunto era a representação do circo.

Além daqueles nove filmes surgiram mais quatro filmes todos produzidos após aquela pesquisa inicial, a saber:

Os Pobres Diabos, de Rosemberg Cariry (2013)

Sangue Azul, de Lírio Ferreira (2014)

Os Saltimbancos Trapalhões, de João Daniel Tikhomiroff (2017)

O Grande Circo Místico, de Cacá Diegues (2018)

O projeto então era realizar um levantamento desses filmes, como que catalogá-los e de alguma forma realizar a análise desses produtos audiovisuais com diferentes pontos de ou formas de análise. Como por exemplo, realizar uma análise comparativa entre dos dois filmes d’*Os Saltimbancos Trapalhões*, ou ainda, analisar o filme *O Grande Circo Místico* utilizando-se os conceitos da Prof. Dr.a Bernadette Lyra de jogo nos filmes.

Chegamos assim a uma primeira conclusão, qual seja, sim, existem, no cinema de ficção brasileiro, filmes em que o circo é o pano de fundo para a trama, por vezes, sendo ele próprio o elemento que a move. Isso porque o circo é um mundo lúdico onde as pessoas depositam fantasias e onde o imaginário tem lugar de destaque já que trata-se de um universo de certa forma hermético, protegido pelas cercas, onde os de fora raramente conseguem entrar. O circo, então, tem relevância para o cinema nacional, não se trata de apenas um filme desconhecido que usa o circo como tema da história contada no cinema, são filmes de grandes produtoras ou com grande público, realizados por diretores de importância no cenário nacional e protagonizados por grandes atores.

Mas talvez poucos dos meus planos estejam fadados a serem realizados.

Em um dos atendimentos da orientação, sob o argumento que já tinha que analisar nove filmes, a grande maioria deles do Século XX, e só neste início do Século XXI, já haviam sido lançados mais quatro filmes que estariam no *corpus* da minha pesquisa, comentei com meu orientador que achava muito curioso que exatamente esses filmes realizados depois dos anos 2000 representassem o circo da mesma forma que os filmes do século passado, mesmo o circo tendo mudado bastante de lá para cá. Viramos uma chave.

Havia acabado de mudar de uma trabalhosa catalogação de filmes de circo para a busca pela resposta do porquê esses filmes trabalham com uma imagem do circo muito próxima àquela de um circo ainda do início do século passado, sendo certo que apesar da tradição que o cerca, o circo não é mais o mesmo. Então qual é o aspecto do mundo contemporâneo que leva realizadores a ainda estarem ligados a esse circo antigo? Está aí o problema central desta tese.

É essa a resposta que tentarei encontrar após analisar os filmes realizados após a virada do século que tem no circo seu grande motivo e através dele constroem seus roteiros, lugares e personagens.

METODOLOGIA

Cinco capítulos darão corpo a esta tese. No primeiro capítulo será apresentado um resumo da história do circo no mundo, como foi a formação do circo brasileiro e como se moldou o espetáculo de circo no Brasil, o que certamente ajudará o leitor de alguma forma a balizar o entendimento da estrutura dos circos que são mostrados no cinema até hoje.

No segundo capítulo será apresentado um panorama do circo no cinema, tanto na cinematografia nacional, quanto na estrangeira deste século e século do século passado. Esse panorama foi criado observando-se as produções cinematográficas que abordassem o circo como seu tema, que foram muitas, principalmente na cinematografia estrangeira, reforçando a importância deste trabalho, exatamente por este protagonismo e relevância do circo na cinematografia mundial.

A partir daí seguem as análises divididas em três capítulos (Capítulos 3, 4 e 5), separando os filmes pela natureza de sua produção ou pela sua forma de criação, alguns mais autorais outros que acompanham um sistema mais comercial, ligados a grandes estúdios, produtoras e distribuidoras.

O capítulo três – filmes autorais, dá conta de dois filmes : Os Pobres Diabos e Sangue Azul. Será realizada decupagem de algumas cenas, servindo essa desconstrução é importante para que a pesquisa consiga trazer à luz elementos que ajudem a entender as escolhas do diretor / roteirista para a construção do circo que eles mostram em seus filmes. As decupagens mostrarão cenas dentro dos circos (picadeiro, coxias e plateia), na parte externado circos (moradias, entrada do circo, praça de alimentação) e o próprio circo e seus equipamentos.

No capítulo quatro – grandes produções, será analisado o filme Os Saltimbancos Trapalhões da década de 1980, quanto seu reboot de 2017, Os

Saltimbancos Trapalhões Rumo a Hollywood. Cada um em seu tempo, os dois filmes se utilizaram da estrutura de circos contemporâneos as produções, as locações foram o Gran Circo Bartolo a UNICIRCO, todos eles circos reais, desse ponto de vista não houve a criação de um universo especialmente criado para os filmes. Assim, a análise teve como paradigma o melodrama e tenta comparar as duas obras sob essa perspectiva.

O capítulo cinco – Uma intersecção entre as produções, trata do filme O Palhaço. Assim como no capítulo três e pelos mesmos motivos o filme foi decupado, mas além daqueles motivos apontados para a decupagem, ela serviu para localizar o universo diegético no tempo e no espaço, analisar questões sobre identidade, e, por fim, as sonoridades do filme.

Capítulo 1 – História resumida do circo no Brasil.

O circo brasileiro surgiu no final do século XIX. Evidentemente, após seu surgimento na Europa ele foi trazido para cá por artistas que tendo se apresentado aqui com suas companhias europeias resolveram abandoná-las e permanecer nessas paragens. Suas estratégias, formação e formas de administração foram sendo aos poucos construídas com as adaptações necessárias a sociedade brasileira, assim como seus espetáculos foram se moldando aos interesses desse público.

Foram criadas companhias nacionais, tanto por dissidentes de companhias pertencentes a dinastias circenses estrangeiras, quanto por empresários sem nenhuma ligação tradicional e familiar com o circo.

1.1.1 Formação do circo moderno.

Antes de mais nada, vale ressaltar que a construção dessa linha do tempo da história do circo não tem a intenção de esgotar, tão pouco discutir datas, nomes e eventos, a intenção primordial é trazer para perto desta tese como foi inaugurado o circo moderno na Europa, quando teve início essa atividade circense no Brasil e como formou-se essa prática trazida por artistas estrangeiros desde o final do século XIX.

A pesquisa histórica no Brasil é recente e escassa, muito mais pela informalidade da atividade e menos pelo interesse de historiadores que desde as últimas três décadas do séc. XX tem se voltado para o circo e suas contribuições nos mais variados campos do conhecimento, como a educação, a história, as artes mas muito pouco na comunicação.

Um bom ponto de partida para desenhar a história do circo no Brasil é aquilo que é considerado como o nascimento do circo moderno na Europa. E é bom ressaltar que a existência de números de saltimbancos – hoje chamados números

de circo – desde a antiga Roma, não significa que àquela época existia o circo como é hoje configurado. O circo que hoje vemos espalhado pelos quatro cantos do mundo não tem mais de três séculos de existência e é chamado de **circo moderno**.

Entende-se por circo moderno aquele criado por Philip Astley, ex membro da Cavalaria Inglesa, no final do séc. XVIII na Inglaterra. Tudo começou com a criação em 1768 de uma escola de arte equestre, que já em 1770 incorporou às aulas que eram ministradas pela manhã, espetáculos de volteios equestres apresentados à tarde (BOLOGNESI, 2009). A data não é muito precisa já que outros autores citam datas diversas, todas na década de 1770, como bem cita Antônio Torres em seu livro *O Circo no Brasil* :

“Mas o circo com como espetáculo pago, com picadeiro onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente. Foi criado pelo suboficial inglês e perito cavaleiro Philip Astley (1742-1814), em 1770 para alguns 1776 ou 1777 para outros historiadores.”

A precisão desta data em verdade nada influi nesta pesquisa, bastando que tenhamos a noção que este espetáculo nasceu na década de 1770, portanto no final do século XVIII.

Em 1782 o ex-militar inaugurava o Real Anfiteatro Astley de Artes, dando início ao que chamamos hoje de circo moderno e no mesmo ano era inaugurado por um ex- integrante de sua trupe, Charles Hugues, o *Royal Circus*, e “pela primeira vez apareceu o nome circo no mundo moderno”(SILVA, 2007). Eram espetáculos que reuniam numa mesma apresentação, shows equestres - muito apreciados pela aristocracia - e números de música, teatro e acrobacias, que antes eram apresentados por saltimbancos em feiras e praças. Talvez tenha surgido aí o ecletismo dos espetáculos circenses que levam um público diversificado às suas lonas. Astley de certa forma, agregando os números dos artistas que se apresentavam em feiras e festas de rua, aos números equestres, que já eram um sucesso com a burguesia, agrada as camadas mais populares e a aristocracia, moldando uns e outros de forma que esse público possa frequentar seu circo formando uma plateia que até então nunca se encontrara.

Na Europa o circo se popularizou no século XIX, formando muitas

companhias, inúmeros artistas e o que ERMÍNIA SILVA chama de dinastias circenses foram se formando. As dinastias circenses são as famílias compostas por artistas circenses, que já tem uma primeira geração nascida sob a lona do circo e que moldariam a forma familiar de organização do circo moderno e a tradição oral na transmissão do conhecimento. Alguns membros dessas companhias e artistas chegaram até o Brasil no final do séc. XIX para apresentar-se em feiras, festas populares, teatros e em diversos espaços, sendo certo que muitos não mais retornaram aos seus países de origem permanecendo aqui. São estas pessoas as responsáveis por trazer para o Brasil o circo moderno, suas estratégias de expressão, sua forma de administração etc.

1.1.2 A Formação do circo no Brasil.

Já no Brasil, a primeira notícia que se tem de um circo formalmente organizado registrado no Brasil data de 1834, foi a companhia do italiano Giuseppe Chiarini, na cidade de São João Del Rey, em Minas Gerais. Segundo a pesquisa de Ermínia Silva para seu livro *Circo-Teatro : Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (2007), é possível e muito provável que tal companhia tenha chegado ao Brasil muito antes de 1834, já que vinda da Argentina, por terra, certamente teria passado por muitas cidades até chegarem ao estado de Minas Gerais. Levando-se ainda em consideração a precária situação da malha viária brasileira àquela época, é provável que anos antes essa companhia já estivesse em solo brasileiro.

O século XIX foi o momento de formação do circo brasileiro, com a permanência desses artistas e companhias familiares, adaptando-se a língua, aos costumes, a política e principalmente às formas artísticas brasileiras como música, dança e teatro. Até o início do século XX eram poucos os circos brasileiros, sendo a grande maioria dos circos instalados no país ainda companhias estrangeiras (SILVA:2009).

Os circos foram nesse período, como foram por muitos anos, até meados do

século XX, a única forma de entretenimento que circulava pelas muitas cidades do interior de um Brasil predominantemente rural. Nestas cidades não haviam teatros, cinemas e outras forma de diversão, tanto popular, quanto erudita. Assim a chegada do circo levava além de seu espetáculo de variedades, música, teatro, dança, exposição de animais, numa época em que nem a televisão não existia, o que tornava as temporadas do circo um grande sucesso de público e receita.

Do ponto de vista da organização e criação das companhias, no Brasil esse processo talvez tenha tomado um rumo diferente do que ocorreu na Europa com o circo moderno onde prevaleciam as dinastias circenses, famílias de artistas que eram descendentes dos artistas mambembes, os primeiros artistas de circo que criaram e administravam as companhias e tinham na família a maior parte da sua força de trabalho artístico e administrativo.

Recorro ao Circo Garcia, para exemplificar. O Garcia foi o primeiro grande circo brasileiro criado e administrado por alguém completamente fora das grandes dinastias, o paulistano Antolin Garcia, cuja a ligação com o universo circense se deu quando foi ator da companhia de circo-teatro de Benjamin de Oliveira. Paulistano e visionário, Garcia criou seu circo na cidade de Campinas em 1917 e por quase 90 (noventa) anos viajou pelo Brasil, América do Sul e Central, Ásia e Oceania.

Em 2002 após ser considerado um dos maiores circos do mundo, o Circo Garcia encerrou suas atividades, talvez muito mais pelo fato de, por tratar-se de um a família sem a tradição das dinastias, não ter ninguém da família disposto a levar adiante a companhia, do que por estar em dificuldades financeiras, que poderiam ser superadas.

Assim como o Circo Garcia, posso citar outros grandes circos brasileiros criados e administrados por empresários que não faziam parte de nenhuma grande dinastia circense, como por exemplo, Circo Vostok, Circo Beto Carrero, Circo Di Napoli, Circo Spacial e mais recentemente Circo dos Sonhos, Circo Zanni, Circo Oz e Circo RodaBrasil, todos estes criados a partir dos anos 1980.

A chegada da televisão na década de 1950 foi sem dúvida um grande divisor de águas para atividade circense no Brasil. Até a próxima década o país vai adaptando-se às estratégias da televisão que pouco a pouco vinha substituindo o rádio como entretenimento da família brasileira nas grandes cidades. O processo não se deu da noite para o dia, foi lento devido ao alto preço dos aparelhos domésticos. Mais que isso, o Brasil ainda não estava preparado para grandes produções de conteúdo, porque também era caro e importado todo o equipamento necessário para tanto e o mais importante, não havia estrutura para a transmissão do sinal, que também dependia de ações do Estado no sentido de distribuição de sinais por antenas, cabos etc. Restavam, então para o circo, as cidades do interior brasileiro, ainda sem acesso aos aparelhos ou as transmissões da escassa programação.

Mas não demorou muito para que a televisão se tornasse acessível. A popularização da televisão, com ativa participação do Governo Federal, a partir das décadas de 1960 e 1970, no Brasil foi um grande instrumento de integração nacional, visto que o país com suas proporções continentais, ainda possuía comunidades extremamente rurais, uma malha de transportes escassa, cidades e vilas sem nenhuma comunicação com as grandes cidades e a televisão serviria para essa necessária integração, também com a intenção de levar a essas populações a realidade urbana dos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo. O Estado, então, havia providenciado redes de transmissão de sinal, os canais de TV já se organizavam para transmissão em rede e durante a transmissão da Copa do Mundo de 1970, já se contavam mais de 4 milhões de aparelhos de TV no Brasil.

A partir de 1970 a televisão se populariza de forma que muitas das pequenas cidades e vilarejos possuem pelo menos um aparelho que servia a todos de forma comunitária e para muitos circenses aí começava a migração do público para a programação da TV, não sendo mais o circo o único entretenimento daquelas cidades. Ermínia Silva em seu livro “Respeitável Público...o circo em cena”, de 2009, afirma que a maioria dos circenses entrevistados por ela para a produção daquela obra tinham o sentimento de que a televisão deu início a uma grande mudança no

público do circo, que migrava para o novo veículo: o *próprio circense, hoje, ao falar sobre a história do circo, aponta os meios de comunicação de massa, em particular a televisão, como responsáveis pela sua decadência.* (SILVA:2009,pág. 59)

Com a popularização da televisão, também nasceram os grandes ídolos por ela criados e foi nesse mesmo compasso que os circos até o final dos anos 1980 levavam como atrações os astros das telenovelas, personagens de programas de TV como *Os Trapalhões* e os ídolos da música, sempre na segunda parte do espetáculo, garantindo ainda casas cheias e bom faturamento já que falamos de circos com capacidade para três ou quatro mil pessoas, circos enormes.

Mas começa a entrar em cena outro obstáculo ao sucesso dos circos : o desenfreado crescimento dos grandes centros urbanos, consequência do êxodo rural que desde a década de 1980 teve impulsionado seu crescimento, culminando com o resultado do percentual de mais de 80% (oitenta por cento) da população vivendo nos centros urbanos, sendo que no Sudeste este percentual chega a 90% (noventa por cento), conforme mostra tabela abaixo, criada após realização do censo demográfico 2000:

| BRASIL: GRAU DE URBANIZAÇÃO POR REGIÃO (%) | | | |
|---|--------------|--------------|--------------|
| Região | 1980 | 1991 | 2000 |
| Sudeste | 82,81 | 88,02 | 90,52 |
| Centro-Oeste | 70,84 | 81,28 | 86,73 |
| Sul | 62,41 | 74,12 | 80,94 |
| Norte | 50,32 | 59,05 | 69,83 |
| Nordeste | 50,46 | 60,65 | 69,04 |
| Brasil | 67,59 | 75,59 | 81,23 |

Fonte: Sinopse preliminar do censo demográfico 2000. Vol. 7. IBGE, 2001.

Esse crescimento populacional, veio acompanhado do maior entrave para a instalação de circos nos grandes centros que é a falta espaço, o que fez com que

grandes circos se afastassem cada vez mais dos centros urbanos, migrando para as periferias, o que gerou sem dúvida uma nova crise, já que o público dessas regiões tem notoriamente menor renda, o que significa ingressos mais baratos, que numa reação em cadeia gera diminuição de custos, especialmente com a dispensa de trupes estrangeiras e redução de cachês.

Outra consequência da falta de espaços nos grandes centros foi a criação de circos menores, mas que de qualquer forma, tinham na diminuição da capacidade de público uma alteração significativa no faturamento, gerando a mesma reação em cadeia acima mencionada. Mais uma vez, o circo reinventa-se, adapta-se.

Contemporaneamente, mesmo com a falácia popular de que o circo morreu, o Brasil possui muitos circos considerados grandes, tanto em termos de companhias quanto de número de espectadores, muitos circos de médio porte e um enorme número de circos pequenos, como o Circo Esperança criado no roteiro de Selton Mello. É bem verdade, que não existem no Brasil números oficiais sobre a quantidade de circos existentes, sua categorização, nada. Sem dúvida, essa falta de bases oficiais de identificação ocorre por falta de interesse do Ministério da Cultura, da FUNARTE, do IBGE, e todos os órgãos oficiais com foco na cultura e economia criativa, mas certamente se dá também por falta de mobilização e articulação político-institucional do circo e de seus gestores.

Esses pequenos circos que são a grande maioria das companhias brasileiras são administrados de forma precária e por famílias tradicionais, ou seja, por famílias que estão há gerações no circo e viajam pelo Brasil cobrindo pequenas regiões, raramente fazendo viagens maiores que as distâncias entre cidades vizinhas, ou mesmo de um bairro a outro.

Mais uma vez recorro a Ermínia Silva, mas desta vez em seu testemunho para o livro *O Palhaço*, também de Selton Mello (2012), nele ela diz:

“Se para o Sul/Sudeste não são muitos os grupos como o do filme, que possamos cruzar, no Norte, Nordeste e Centro-Oeste brasileiro são

encontrados em abundância. E, neles, a diversidade da linguagem circense continua criando, apesar da adversidade material. O Palhaço mostra um pouco disso.” (MELLO, 2012, pág. 31)

Por último é necessário dizer que desde os anos 1980, com a criação de centros de ensino de arte circense como a Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, a Escola Picolino, na Bahia e a Circo Escola Picadeiro em São Paulo, uma nova categoria de circenses entra em cena, aqueles oriundos das escolas de circo, que não eram nem de famílias tradicionais, nem empreendedores circense, eram pessoas que elegeram o circo como forma de vida e lançaram suas próprias companhias, como o Circo RodaBrasil, criado pelos Parlapatões, quase todos ex-alunos da escola Picadeiro.

1.2 O espetáculo de circo no Brasil.

Assim como o Circo Esperança do filme *O Palhaço*, muitos dos circos brasileiros no século XX apresentavam um espetáculo que foi denominado de circo-teatro, que consistia em uma apresentação dividida em dois momentos, um primeiro de apresentação de números circenses e um segundo momento onde eram encenadas pantomimas, paródias, farsas, autos e peças de teatro adaptadas ao palco circense e sua linguagem mais popular, além de peças de teatro especialmente concebidas para o circo.

A pesquisa não tem a intenção entrar no campo da teatralidade no circo ou as formas com as quais essa teatralidade era criada, produzida e apresentada. Mais uma vez, a intenção dessa pesquisa é trazer a tona a construção da identidade do circo brasileiro de forma resumida, permitindo que se possam estabelecer diálogos entre o circo e sua representação no cinema.

De certa forma, pode-se dizer que o circo-teatro foi gradativamente sendo substituído por outro espetáculo circense chamado de circo de variedades. O Circo Garcia já em meados da década de 1940 substituiu seu espetáculo de circo-teatro pelo espetáculo de variedades, uma outra forma de espetáculo circense. Esta modalidade de espetáculo chamado de circo de variedades consistia em

apresentações de números circenses, entremeados com números cômicos com palhaços e exibição de animais da fauna brasileira e em grandes companhias, animais da fauna exótica, como tigres, leões, chimpanzés, elefantes e ursos, mas sempre divididos em dois atos.

Numa comparação, no que se refere ao conteúdo e estratégias, assim como nas primeiras décadas do século XX o circo no Brasil se consolidava, o cinema brasileiro dava seus primeiros passos, não sendo equivocado dizer que a evolução ou desenvolvimento de ambos pode ter uma linha paralela: assim como o cinema evolui de acordo com as inovações tecnológicas, com a mudança das estratégias de linguagem para trazer mais público para as salas de exibição, o circo encontrando no cinema e no rádio, e, depois da década de 1960 na televisão, grandes concorrentes, busca ao mesmo passo, alterar suas estratégias de linguagem (os shows com astros do rádio e da TV, as lutas) e trazer inovações tecnológicas à sua arquitetura.

No final da década de 1970 e início da década, entre os anos de 1978 e 1982, o cientista social José Guilherme Cantor Magnani realizou uma pesquisa sobre lazer e cultura popular na periferia da cidade de São Paulo, para sua tese de Doutorado na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. A tese foi defendida em 1982 e publicada em 1984 com o título de Festa no Pedacão – Cultura Popular e Lazer na Cidade. Nesta pesquisa teve como objeto, entre outros, os circos-teatros que percorriam os bairros da cidade de São Paulo naquele período.

Ele descreve a estrutura do circo, desde seu proprietário até as pessoas que realizam a montagem e desmontagem da lona, para este momento ele descreve como se dava o espetáculo, geralmente dividido em duas partes, lembrando-se que sua pesquisa tinha como objeto o circo-teatro:

“Na primeira parte leva-se a representação anunciada, drama, comédia, drama de terror etc. A segunda parte é constituída por um show com músicos, cantores e bailarinas da casa. No “Circo do Carlito” entre o teatro e o show há uma parte de “variedades”, com malabares, acrobacias, número com palhaço, sobre um picadeiro móvel. Nos circos que não apresentam esses números, além do show, realizam-se jogos, concursos, com sorteios de prêmios.”(MAGNANI, 1984 : pág. 35)

O Circo Esperança, do filme *O Palhaço*, por exemplo, apresenta um espetáculo de circo-teatro, que apesar de amplamente substituído pelo espetáculo circense de variedade não desapareceu dos picadeiros. No estado de São Paulo, há alguns anos, existe pelo menos uma companhia de circo teatro que costuma encenar uma peça diferente a cada dia da semana, o Circo Biribinha, grande sucesso no interior paulista.

Desde os anos 2000 aproximadamente, em substituição às lutas e à participação de astros da TV nos espetáculos, a sociedade da mídia fez com que os circos se apropriassem de personagens do cinema e da TV e para realizarem imitações dos mesmos, dessa forma, vemos *Os Transformers*, um sem número de personagens da *Disney - Pixar*, *Peppa Pig* e qualquer outro que faça sucesso com o público infantil, na segunda parte dos espetáculos de muitos circos pequenos, médios e até grandes. É a sociedade midiaticizada refletindo-se no circo, que mesmo ainda sendo um espaço extremamente tradicional no que se refere a suas estratégias de espetáculo, vai permitindo que seja ampliada essa intersecção entre a sociedade de fora da lona e a de dentro, mas sempre como uma estratégia de sobrevivência.

Por outro lado, existem circos formados por empresários, como a companhia canadense *Cirque Du Soleil*, por exemplo, que nada tem de familiar. Seu fundador Guy Laliberté é filho de um alto executivo de multinacional, porém apresentava-se como músico e especialista em pirotecnia, com uma companhia de teatro de rua na cidade costeira de *Baie-Saint-Paul*, próxima a *Quebec*, nos anos 1980. Quatro anos depois ele fundava o *Cirque Du Soleil*, que hoje tem espetáculos espalhados por todo o mundo, com uma companhia formada hoje por ginastas, atores, bailarinos, cantores, músicos, artistas de famílias tradicionais de circo e artistas formados por escolas profissionalizantes, com cerca de cinco mil integrantes somados todos os espetáculos em cartaz.

A maioria das companhias de circo tradicionais são concebidas por artistas de circo que atingem certo grau de *expertise*, aliado a uma situação financeira favorável - geralmente resultante de anos de economias. Não é o caso do *Cirque du Soleil*,

que nasceu por iniciativa de empresários visionários que entenderam que a midiática chegou a um nível tal em que até o circo teria que se render às suas estratégias. Me refiro aqui a midiática porque mesmo que o circense viva nessa sociedade midiática, tenha contas em redes sociais, poste fotos, vídeos e tudo mais, ou seja, não está alheio de forma nenhuma a essa sociedade contemporânea, muitos dos espetáculos de circo ainda tem seu formato e conteúdo semelhante aos anos 1950, o que não acontece com os espetáculos do *Soleil*, extremamente midiáticos.

Existem no Brasil circo extremamente modernos no que se refere ao conteúdo apresentado no picadeiro, a maioria ainda respeitando a tradição dos espetáculos de variedades, com um aparato tecnológico muito grande e completamente conectado ao mundo midiático, como já apontado acima.

De qualquer forma, colocando o circo e seu conteúdo neste resumo, resta informar que a enorme maioria dos circos, hoje em dia, nem se utiliza mais de lonas de algodão encerado, pois a maior mudança dos circos hoje em dia está no que vimos de fora das cercas, em sua estrutura, em como ele se apresenta de forma material ao público.

Durante mais de cem anos, as coberturas dos circos eram feitas de tecido, geralmente algodão encerado, porque geralmente eram produzidas e reparadas no próprio circo, porém, o material era extremamente combustível e de certa forma delicado. De fato, desde o final dos anos 1970, pelo menos, as lonas foram praticamente todas substituídas por um material sintético, vinílico, produzido por grandes empresas, sendo as coberturas fabricadas fora dos circos por empresas especializadas. Essas coberturas ainda são chamadas de “lonas de circo”, mesmo não sendo mais fabricadas com a matéria-prima lona. São infinitamente mais seguras, duráveis, impermeáveis e muitas delas antichamas. No estado de São Paulo, por exemplo, todos os circos devem ter coberturas antichamas, de acordo com a legislação estadual.

Abaixo seguem exemplos das duas coberturas , a primeira do Circo Esperança do filme O Palhaço, feita de tecido e a segunda do filme Os Saltimbancos Trapalhões, já de material vinílico:



(Circo Esperança)



(arquivo pessoal – UNICIRCO – locação d´Os Saltimbancos Trapalhões)

Nas mesmas fotos podemos perceber que o Circo Esperança tem os mastros de madeira e os mesmos são enterrados no chão, uma estrutura chamada de *circo pau fincado*, que foi praticamente banida desde os anos 1950, sendo substituída

pela estrutura chamada de *circo americano*, onde os mastros são fixados ao solo por meio de estacas e tensionados por cabos de aço. (AVANZI, TAMAOKI : 2004)

Dito isso sobre o a criação do circo brasileiro e o básico de sua estrutura externa, seguem as análises dos filmes, mais especificamente das estruturas de circo existentes em cada um deles e como o circo aparece nas cinematografias estrangeiras.

Capítulo 2 – O circo no cinema.

O cinema sempre foi o lugar das representações do que vivemos, das imagens da vida. As primeiras imagens em movimento eram registros do cotidiano, sendo a primeira delas, segundo grande parte dos historiadores do cinema, o filme *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, produzido pelos próprios irmãos Lumière e exibido em Paris no ano de 1895.

Assim, não havia nenhum motivo para que o cinema não representasse o circo em suas obras, nos Estados Unidos, onde há a maior indústria cinematográfica do planeta, assim entendida a produção e realização de filmes e todas as suas estratégias de distribuição, há mais de uma dezena de longas metragens de ficção onde o circo aparece cenário dos roteiros. Entre eles alguns muito conhecidos, verdadeiros clássicos do cinema, como por exemplo *O Maior Espetáculo da Terra*, de Cecil B. DeMille (1952).

Através do banco de dados da IMDb, *Internet Movie Database*, encontramos 39 (trinta e nove) filmes de ficção em que é no circo que a trama se desenvolve e em muitos deles é a própria vida no circo o principal mote do roteiro. A maioria dos filmes do banco de dados são produções norte-americanas e as exceções são acompanhadas do país em que o filme foi produzido. Em ordem cronológica de realização :

1. Ironia da Sorte, Victor Sjöström, (1924);
2. L'orphelin du cirque, Georges Lannes, (1926) - França;
3. The Unknown, Tod Browning, (1927);
4. O Circo, Charles Chaplin, (1928);
5. O Rapaz do Circo, George B. Seitz, (1928);
6. Monstros, Tod Browning, (1932)
7. Uma Macaca em Muitos Galhos, James Parrott, (1932)
8. Somos de Circo, Ran Enright, (1934)
9. Charlie Chan no Circo, Harry Lachman, (1936)
10. A Garota do Trapézio, John. H. Auer, (1937)
11. Povo Errante, Jacques Feyder, (1938) - França /Alemanha
12. Under the Big Top, Karl Brown, (1938)
13. Os Irmãos Marx no Circo, Edward Buzzell, (1939)
14. Dumbo, Samuel Armstrong e outros, (1941)
15. O Circo, Miguel M. Delgado, (1943)
16. O Maior Espetáculo da Terra, Cecil B. DeMille, (1952)
17. Os Saltimbancos, Elia Kazan, (1953)
18. Noites de Circo, Ingmar Bergman, (1953) - Suécia
19. O Grande Espetáculo, Kurt Newmann, (1954)
20. A Estrada da Vida, Federico Fellini, (1954)
21. O Rei do Circo, Joseph Pevney, (1954)
22. Trapézio, Carol Reed, (1956)
23. O Grande Circo, Joseph M. Newmann, (1959)
24. Ases do Trapézio, George Sherman, (1959)
25. O Mundo Fabuloso do Circo, Charles Barton, (1960)
26. A Mais Querida do Mundo, Charles Walters, (1962)
27. O Mundo do Circo, Henry Hathaway, (1964)
28. Carrossel de Emoções. John Rich, (1964)
29. O Circo do Medo, Werner Jacobs, (1966)
30. The Great Wallendas, Larry Elikann, (1978)
31. El Circo de Capulina, Gilberto Martinez Solares, (1978) – México
32. When the Circus Came to Town, Boris Sagal, (1981)
33. Pee-Wee: Meu Filme Circense, Randal Kleiser, (1988)
34. Santa Sangre, Alejandro Jodorowsky. (1989) - México

35. Circo dos Horrores: O Aprendiz de Vampiro, Paul Weitz, (2009)
36. Água para Elefantes, Francis Lawrence, (2011)
37. Chocolate, Roschdy Zem, (2016) - França
38. O Rei do Show, Michel Gracey, (2017)
39. Dumbo, Tim Burton, (2019)

Muitos se perguntarão porque não incluí nessa lista o filme *La Strada*, ou como traduzido, *A Estrada da Vida*, de Federico Fellini (1954). A explicação é a mesma por não ter incluído na lista brasileira o filme *Bye, Bye Brazil*, de Cacá Diegues (1979/1980). Os dois podem ser incluídos no gênero de filmes de estrada¹, que apesar de terem forte ligação com a arte circense em nenhum deles há a presença física do circo ou da vida em comunidade como acontece no circo, que são dois dos requisitos para filmes sejam objeto dessa pesquisa, possuem ou um ou outro aspecto na diegese.

Bye Bye Brazil, foi idealizado quando o diretor Cacá Diegues fazia um documentário na floresta amazônica poucos anos antes do início de suas filmagens. O filme tem lugar nas regiões Nordeste e Norte do Brasil, principalmente, o sertão e a floresta amazônica no final dos anos 1970, quando já se via o final do regime militar. Num país ainda predominantemente rural, com poucas cidades com abastecimento de energia elétrica eficiente ainda possuía comunidades onde a cultura popular era presente como festivais, a ligação com a natureza, as formas simbólicas do sentir, as sociabilidades norteando o comportamento e mais importante que isso, ainda eram poucas as cidades em que as espinhas de peixe (forma como as antenas de VHF ficaram popularmente conhecidas) reinavam nos telhados.

O filme de certa forma mostra que sem as espinhas de peixe não havia a corrupção da cultura popular, a midiaticização da cultura estava protegida e as formas populares tinham ainda uma sobrevida antes da ocupação das salas pela televisão. O filme dialoga com a realidade brasileira e usa de muita ironia para comparar um

¹ Em que se pese não ser um entendimento pacífico ser *Bye Bye Brazil* um *road movie*, neste trabalho será considerado como tal.

Brasil que se vê na TV com aquele outro muito diferente, o das necessidades do sertanejo, ou aquele que justifica o desmatamento da Amazônia para que a floresta dê lugar ao futuro. Há uma clara preocupação com a modernização do país e da globalização e o que acontece com o país tem reflexo nos personagens.

É um filme que tentou de certa forma, afastar-se do cinema realizado naquela época com poucos recursos técnicos o que resultava em filmes com baixa qualidade, tanto de vídeo, quanto de áudio, que muitas vezes não tinha a sincronia adequada, muito pelo contrário, o diretor procurou realizar um filme de grande qualidade técnica:

“Cacá Diegues, filmando Bye Bye Brasil em 1979, já procurava construir um outro enfoque : “Não pretendo ser um prisioneiro do mito da miséria da nossa sociedade, por traz da qual (o mito) se contrabandeia em nome da fome dos maiores absurdos técnicos. Bye Bye Brasil tenta escapar dessa prisão, na medida em que tentamos dar ao nosso público um nível técnico excepcional.” O diretor contava como mobilizou todos os arcos voltaicos de São Paulo e Rio para iluminar a história cidade de Piranhas a utilização de guas, carrinhos e helicópteros e “das novíssimas câmeras BL e de lentes New Zeiss, exatamente as mesmas que Kubrick utilizou em Barry Lindon.”²

Ainda assim, em Bye Bye Brasil a caravana Rolidei é um pequeno grupo de artistas que entre si debatem e decidem o futuro da trupe, há uma preocupação com o coletivo e os problemas são resolvidos pelo grupo, mas é um microcosmo muito diferente daquele do circo, onde sua estrutura faz parte desse mundo dentro das cercas, que é o interesse dessa pesquisa. Por isso sua ausência.

Outra ausência, que certamente será questionada, é a do filme I Clows, Os Palhaços, também de Fellini realizado em 1970, em que se pese minha gigantesca predileção pelo filme, por sua narrativa, pela fotografia e pelos espetáculos de circo capturados pelas câmeras, o filme é parte um documentário e parte ficção. E nos

2

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Televisão e Publicidade: Cultura Popular de Massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004. pág 31

trechos de ficção não existe um circo imaginado, existem circos de verdade, como por exemplo o de Moira Orfei, um circo tradicionalíssimo italiano, de uma dinastia circense não menos tradicional, a família Orfei, que no Brasil tiveram como representante o inesquecível Orlando Orfei e Federeico Orfei.

Explicadas as ausências de ícones do cinema, tanto no Brasil, quanto na cinematografia estrangeira, vale dizer que certamente esta lista não encerra o assunto filmes de circo no mundo, utilizei apenas o acervo do IMDb (Internet Movie Database) para essa pesquisa, assim como fiz no banco de dados da Cinemateca com a pesquisa dos filmes de circo na cinematografia brasileira.

Outros bancos de dados de diferentes cinematografias devem existir contendo mais filmes de circo de países nórdicos, asiáticos, árabes, mas o foco deste capítulo é apenas mostrar o protagonismo do circo no cinema, a quantidade de realizações que abrangem esse tema.

Por outro lado, como já apontado, numa pesquisa na segunda edição da Enciclopédia do Cinema Brasileiro, organizada por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, sequer existe o verbete “circo”. Daí a importância desta tese em incluir nos estudos acadêmicos de cinema os filmes de circo.

Nos filmes realizados depois do ano 2000, *Água para Elefantes*, de Francis Lawrence (2011), *Chocolate*, de Roschdy Zem (2016), *O Rei do Show*, de Michel Gracey (2017) e o live action do clássico desenho animado dos estúdios Disney, *Dumbo*, de Tim Burton (2019) os circos que são mostrados retratam a época das histórias contadas, como alguns dos brasileiros por exemplo, *Os Saltimbancos Trapalhões* (2017) e *O Grande Circo Místico* (2018). Este último, como conta a saga de uma família no circo europeu por cem anos, acaba por mostrar o circo nos tempos atuais também, já decadente, muito diferente do mostrado no início, uma grande companhia repleta de animais, artistas de todo mundo e grandes bilheterias e não será objeto de análise, tendo em vista tratar-se da narrativa de um circo europeu, portanto, mesmo sendo uma produção brasileira, não “retrata” uma

realidade brasileira e, portanto, os circos que existem no filme não são brasileiros, motivo pelo qual, o diretor sequer realizou as filmagens no Brasil, todas as locações foram realizadas na Europa, em circos europeus, especialmente em Portugal.

Capítulo 3 – Filmes autorais.

3.1. Os Pobres Diabos, (2013).

Desde a primeira vez que assisti *Os Pobres Diabos*, na sala de cinema, sempre refleti como o filme é ao mesmo tempo uma obra cinematográfica muito interessante e realizada com muito cuidado, como também pode ser parte de um cinema quase teatral que pode ser muito mal interpretado dentro do universo circense, porque existem muitos estereótipos negativos relacionados ao circo – vida desregrada dos artistas, o palhaço como “ladrão de mulher”, troca de gatos por ingressos para alimentar os felinos etc.

Não são muitos os personagens e aqui vale a pena apresentá-los:

Lazzarino / Pororoca / Cão Gasolina, são três personagens interpretados por Chico Diaz. O primeiro é o nome de seu personagem que dá vida aos outros : dois o palhaço Pororoca e o personagem Cão Gasolina da peça interpretada como maior atração do circo. Lazzarino é um sujeito que vive o estereótipo do palhaço ladrão de mulher, máxima popular que persegue o circo há muito tempo. Cão Gasolina não deixa de ser um alter ego do personagem, que na peça tem como sua maior característica a provocação para criar o caos, como aproveitar-se de uma pequena brasa, para que nela jogando gasolina se transforme num grande incêndio;

Creuza é o nome da rumbeira / dançarina interpretada por Silvia Buarque. É amasiada / casada com Zeferino, mas não morre de amores por ele e vive procurando outros homens para lhe satisfazer. Infeliz com a vida miserável que leva no circo é uma eterna insatisfeita, vive almejando uma vida mais confortável como nas telenovelas que assiste. Artista medíocre, dança muito mal e canta pior ainda. Mas sente-se uma grande artista sem reconhecimento;

Arnaldo/ Lamparina é o dono do Gran Circo Teatro Americano, também protagoniza o ator principal da peça que é o próprio Lampião na peça original. É um homem solitário – apesar de nutrir um carinho especial por Tarzan, é o líder da trupe. Têm a incansável esperança de que o amanhã será melhor, que a arte precisa sobreviver a qualquer custo. Vive com sua irmã e provável sócia Zezivalda. Lamparina é a versão de Cariry de Lampião no cordel que serve de inspiração para a peça circense do filme;

Zeferino / Lúcifer são personagens vividos por Gero Camilo. Zeferino é um músico e artista casado com Creuza. Pessoa sensível e ingênua, cria como se fosse sua a filha de Creuza, a menina Isaura, sendo seu mestre nas artes do circo. Cria como um membro da família a cabra Genoveva que é a responsável, muitas vezes, pelo único alimento possível : seu leite. Também interpreta na peça o próprio Lúcifer que recebe Lamparino no inferno;

Zezivalda / Luciferina são as personagens que a atriz Zezita Matos dá vida no filme. Zezivalda é irmã de Arnaldo, uma mulher forte que divide com ele a administração do circo, ficando ela com a confecção de figurinos e venda de comida (churrasquinhos de gato), enquanto ele cuida da parte financeira e da direção artística. Vive na peça a esposa de Lúcifer;

Meio Quilo é o companheiro de cena do palhaço Pororoca, interpretado por Sâmia Bittecourt. É um personagem masculino, apesar de ser perceptível que trata-se de uma mulher, assim como Diadorim. Na peça faz parte do “núcleo” dos cães, com seu companheiro Cão Gasolina;

Nicolau é funcionário da companhia de eletricidade de Aracati, responsável pela ligação da luz no circo, é interpretado por Nanego Lira. É casado com Lindalva, que de certa forma é uma antagonista, que acha o circo um lugar de pecado que só quer tirar o dinheiro do povo;

Lindalva dona de casa da cidade interpretada por Georgina Castro. Mulher

muito religiosa espera as impressões de seu pastor para saber se vai ao circo com o marido Nicolau e o filho;

Tarzan artista circense que faz o número do homem mais forte do mundo (apesar de não vermos o número no circo). É interpretado pelo artista circense Reginaldo Batista Ferro, conhecido como o Falcão Negro do Circo do Seu Motoka. É o foco do amor recolhido de Arnaldo, mas parece tão ingênuo que não percebe esse amor.

Isaura é filha de Creuza, jovem com menos de 15 anos, que é criada por Zeferino para ser uma grande artista de circo é ela quem apresenta a peça ao público. Também é a responsável por dar vida ao leão do circo (uma farsa, já que não existe nenhum leão no circo).

O drama de 2013, tem 98 (noventa e oito) minutos, com direção de Rosemberg Cariry, que é um cineasta, poeta, escritor e jornalista cearense com extensa obra cinematográfica, podendo ser considerado um dos maiores realizadores cearenses. Sua obra mais conhecida é Corisco e Dadá, (1998), baseado em fatos reais, que conta a história dos personagens do cangaço que dão nome ao filme.

O filme de Cariry, mostra a temporada dessa companhia circense na cidade de Aracati-CE. Pelo que mostra o filme, a cidade parece muito pequena, muito pobre, podendo parecer que trata-se de uma cidade do sertão cearense. Em alguns trechos muito sutis dos diálogos, o funcionário da companhia de energia elétrica responde ao dono do circo que é possível que nenhum turista vá ao circo, porque eles preferem a praia.

Isso porque Aracati, que não fica nem a duas horas de Fortaleza é um cidade que nada tem de sertaneja, ela é cortada pelo rio Jaguaribe e tem praias maravilhosas que são o destino de muitos turistas brasileiros e estrangeiros, como Canoa Quebrada, por exemplo. Mas penso que essa impressão, de que a cidade

parece estar localizada no sertão, não é imprecisa. O diretor parece ter tido mesmo a intenção de causar essa ambientação árida, quente, que tem relação direta com o filme. Inclusive a luz, as cores, refletem esse inferno que se passa no picadeiro do circo e fora dele.

O Gran Circo Teatro Americano, é um circo teatro, mas não há no filme nenhum número circense, só vemos a encenação da peça teatral e a rumbeira, que é interpretada pela atriz Silvia Buarque. Creuza, sua personagem é um arremedo de rumbeira, não dança, não canta e não é sensual. Os circos teatro, em sua maioria têm uma primeira parte de atrações (que podem ser números circenses, shows musicais etc) e a segunda parte com os dramas.

Todo o espetáculo gira em torno da peça de teatro que é exibida no picadeiro do circo, uma adaptação do cordel A Chegada de Lampião no Inferno, de José Pacheco. O cordel foi escrito entre 1938 (data da morte de Lampião) e 1954 (data da morte de José Pacheco, portanto, na primeira metade do século XX. Então o porque daquela sugestão de sertão mencionada e refletida até na escolha do local para montagem do circo, um grande descampado, que também serve para apequenar o circo, um tanto quanto miserável.



(Gran Circo Teatro Americano)

Mas de toda a forma o filme se passa quase inteiro dentro das cercas do circo, existem pouquíssimas cenas fora do circo: duas cenas de passeatas para divulgar o espetáculo e uma cena no imenso terreno onde ele está montado, mas fora de suas cercas.

Nesta análise, mais que as cenas, será objeto da análise fílmica a realidade criada pelo diretor para mostrar o Gran Circo Teatro Americano, seu picadeiro, a própria estrutura do circo, a arquitetura dos equipamentos, moradias e a dinâmica dos circenses diante desse desenho.

3.1.1. A chegada do circo.

A cena inicial mostra a chegada do circo e dos seus ocupantes (artistas, funcionários e veículos) na cidade e no terreno onde ele será montado. Trata-se de um circo muito pequeno, com uma companhia mínima e assim, poucos veículos e poucas moradias. São apenas cinco veículos, um caminhão que leva todo o equipamento do circo (lona, panos de roda, espias, estacas, arquibancadas), três veículos de passeio que levam trailers (quatro ao todo) e um ônibus que é a moradia da rumbeira Creuza, sua filha e seu companheiro Zeferino.

O que se vê são os veículos rodando em uma estrada empoeirada de terra, passando um a um da direita para a esquerda. Quando os veículos são mostrados a câmera permanece parada até que o último veículo passe e a partir daí ela se movimenta em panorâmica da direita para a esquerda – acompanhando o ônibus até que todos os veículos sejam mostrados em fila. O enquadramento escolhido protagoniza a estrada, mostra parte dela, os veículos e o céu azul com algumas nuvens se movimentando aos ventos fortes do litoral cearense.



frame do filme 0'49''



frame do filme 0'57''

A cena continua com cortes para o que seria uma câmera subjetiva de alguns dos ocupantes dos veículos olhando a aridez e a vastidão do terreno. Nesse

momento também são apresentados quase todos os personagens dentro de seus veículos. São apresentados primeiro os ocupantes do ônibus, que é a família formada por Zeferino, Creuza e sua filha Isaurinha, em seguida é mostrado o palhaço Lazarino e seu companheiro de cena Meio Quilo e por último o dono do circo Arnaldo, dentro do caminhão.

As sequências mais interessantes dessa apresentação talvez sejam as que mostram Zeferino e Creuza dentro do ônibus. São três sequências : a primeira mostra Zeferino e sua cabra numa janela olhando o horizonte , a segunda seria a câmera subjetiva do olhar de Zeferino (e porque não da cabra e de Creuza?) e por último Creuza. A passagem entre os planos dos personagens é a câmera subjetiva que seria o olhar de ambos para o mesmo horizonte.

E um ponto que já denota a distância entre o casal Zeferino e Creuza, é a forma com a qual estão dispostos no ônibus, Zeferino aparece muito próximo a sua cabra, todos mostrados em primeiro plano, já Creuza está em outro ponto do ônibus, sentada, em plano americano.



frame do filme 1'06''



frame do filme 1'09''



frame do filme 1'14''

O que se ouve é uma música, parte da trilha original composta por Herlon Braz, com timbres de sopro, acordeão ou sanfona, pandeiro sem cabeça e um chimbal ou prato que encerra música em sincronia com a chegada ao local onde o circo será montado, em uma imensa área descampada. Sem trilha sonora, Arnaldo olha para o terreno, num plano geral, que mostra ele de costas para a câmera, em frente ao caminhão que transporta a maior parte dos equipamentos do circo olhando para um grande descampado e ao fundo, muito distante, uma formação de dunas.

Durante a retirada de equipamentos e pertences pessoais dos veículos, os

personagens se juntam em meio ao imenso terreno, olhando o horizonte, como que imaginando o circo já montado. O que se ouve é o som marcado de um tambor tocado por meio quilo.



frame do filme 02'12"



frame do filme 03'42"

3.1.2 A montagem do circo.

Nas cenas da montagem do circo, o que se ouve mais uma vez é a trilha original, com instrumentos como flautas, cordas, acordeão, num ritmo lento, que destoa com o ritmo da montagem, e também com o do tambor tocado por meio quilo, agora impondo o ritmo da montagem, como em muitas embarcações a remo se impõe o ritmo das remadas desde a Grécia Antiga.³

Talvez essa imposição de ritmo, realmente seja uma alegoria ou uma referência a esses barcos, onde escravos eram a sua força motriz, que deviam responder ao compasso imposto pelo tambor, sob pena de serem açoitados. Livres dos açoites, talvez os funcionários daquele circo sejam libertos, mas, ainda assim, trabalhando apenas por um prato de comida no final do dia, de dias bons. Uma provável crítica do autor/diretor a precariedade da arte no Brasil, especialmente no Nordeste e a obstinação de seus operadores incansáveis.

Por outro lado, o tambor pode ser apenas uma prática daquele grupo, um ritual de purificação do lugar para trazer boas energias, sorte, prosperidade. Essas

³ Na Grécia, no Período Homérico, a Marinha de Atenas possuía birremes com mastro central, vela, 24 pares de remos e tripulação em média de 100 homens. Para melhorar a defesa, estas embarcações foram substituídas por outras mais velozes e poderosas, chamadas trirremes ou trietes, com 38 metros de comprimento, 6 metros de largura e 3 metros e meio de altura, desde a quilha até o tombadilho. Possuíam mastros, velas redondas e em cada bordo três linhas de remos individuais, sendo a cadência das remadas marcada por sons de tambores ou flautas e outras vezes ritmada pelos gritos de um chefe e estimulada por golpes de chicotes. (*In* Licht, Henrique. *O remo através dos tempos*. Porto Alegre, Corag, 1986. p. 29)

interpretações variam tanto quanto varia a fruição do filme pelo público que é sempre mediada pela trajetória de cada um, suas experiências, suas referências etc. Porque de fato a montagem não é ritmada pelo tambor, parece ter mais relação com o ritmo imposto pela trilha original.

Não existem muitas sequências na cena da montagem do circo, até porque existe muito pouco a ser montado: três lonas completamente desgastadas pelo tempo – a maior dá lugar ao local onde acontecem os espetáculos, uma segunda é montada atrás da principal e serve como coxia e a menor seria um foyer, todas elas em retalhos, dois mastros, uma arquibancada de poucos lugares. Não há palco ou picadeiro circular, não há ribalta, existe apenas um arremedo de cortina e a cenografia que se resume a um varal de fitas vermelhas que durante a apresentação da peça ficam ao fundo, como as chamas do inferno.

Mastros já de pé – o levantamento e fixação dos mastros é a primeira coisa que se faz numa montagem de circo – o personagem Tarzan, interpretado pelo artista circense Reginaldo Ferro, como se fosse uma criança brincando sobre pelo mastro com um cordame que certamente servirá para içar a cúpula do circo entre os dois mastros. Elementos externos e uma checagem nos créditos finais, levam a crer que não houve a utilização de guias no set, porque sabe-se que o orçamento foi muito pequeno e não existe nenhum crédito para a operação de guias. Portanto é muito provável que esta tomada tenha sido realizado com a câmera suportada por um tripé, com um movimento de tilt ou panorâmica vertical que acompanha a movimentação do ator subindo no mastro.

A ação é mostrada com um enquadramento em plano médio de Tarzan subindo pelo mastro, há um corte para uma estaca sendo golpeada por uma marreta. Um plano muito que ao mesmo tempo mostra uma realidade dura, a do empregado do circo, com roupas rotas, chinelos velhos, operando uma pesada marreta, sem nenhum equipamento de segurança – mas ao mesmo tempo com um enquadramento extremamente poético, encantador. E o timbre metálico da marreta acertando cabeça das estacas é um por si só um som que aos ouvidos daqueles

ligados ao circo já é o gatilho para tudo de novo que trará a nova temporada.



frame do filme 4'11"



frame do filme 4'11"

Estacas fincadas, mastros de pé, agora os homens cuidam das lonas que serão erguidas e protegerão equipamentos e a trupe das intempéries. São três planos que mostram uma sequência de etapas muito verossímil: o primeiro um plano de conjunto de vários homens colando a lona extremamente desgastada e rasgada, um segundo plano médio de outro homem engatando uma talha (equipamento que possui polias interligadas utilizado para diminuir a força necessária para mover objetos pesados) à cúpula e um plano geral da lona do circo sendo levantada pelos homens.



frame do filme 4'21"



frame do filme 4'32"



frame do filme 4'47"

A paleta de cores do circo funciona como pleonasma para aquela aridez desértica que o diretor pretende causar nos espectadores, tudo com imbricações com o título, com a temática da peça apresentada. As cores vão do amarelo ao vermelho predominante.



Frame do filme 06'12"

3.1.3 Alegoria – Santa Ceia

Na primeira cena no interior do circo, Cariry faz uma grande alegoria ao quadro *A Última Ceia*, do pintor italiano Leonardo Da Vinci, produzida entre 1495 e 1497. Como muitas das pinturas do artista, que possuem códigos espalhados pela tela, talvez *A Última Ceia* seja a obra que mais teorias sobre seu significado tenha gerado, chegando inclusive às telas do cinema na adaptação do livro de Dan Brown, *o Código Da Vinci* – um best seller. A maior teoria é que a pessoa sentada ao lado esquerdo de Jesus - do ponto de vista do espectador – seria Maria Madalena e não o discípulo João. Não cabe aqui discutir nenhuma das teorias, muito menos o que se encontra escrito nos evangelhos canônicos. Mas é importante citar tal teoria, já que Cariry se vale dela para elaborar sua alegoria.

A pintura retrata o exato momento em que Jesus Cristo, segundo alguns evangelhos (Mateus 26:17-30, Marcos 14:12-26, Lucas 22:7-39 e João 13:1 até João 17:26), informa a seus discípulos que ele será traído por um deles, por isso a obra mostra a reação dessas pessoas frente a tal notícia :

Depois de dizer isso, Jesus perturbou-se em espírito e declarou: "Digo que

certamente um de vocês me trairá”. Seus discípulos olharam uns para os outros, sem saber a quem ele se referia. Um deles, o discípulo a quem Jesus amava, estava reclinado ao lado dele. Simão Pedro fez sinais para esse discípulo, como a dizer: “Pergunte-lhe a quem ele está se referindo”. Inclinando-se esse discípulo para Jesus, perguntou-lhe: “Senhor, quem é?” Respondeu Jesus: “Aquele a quem eu der este pedaço de pão molhado no prato”. Então, molhando o pedaço de pão, deu-o a Judas Iscariotes, filho de Simão. Tão logo Judas comeu o pão, Satanás entrou nele. “O que você está para fazer, faça depressa”, disse-lhe Jesus. Mas ninguém à mesa entendeu por que Jesus lhe disse isso. Visto que Judas era o encarregado do dinheiro, alguns pensaram que Jesus estava lhe dizendo que comprasse o necessário para a festa, ou que desse algo aos pobres. Assim que comeu o pão, Judas saiu. E era noite. (João 13:21-30)

Pelas lentes de Cariry sua Santa Ceia celebra o início de mais uma temporada de espetáculos do Gran Circo Teatro Americano e estão sentados à mesa Arnaldo como personagem central – ocupando o lugar de Jesus e toda sua trupe dividida entre os dois lados. Arnaldo inicia a refeição dizendo: *hoje nós temos o que comer, amanhã não sabemos, meus queridos.*



Data : 1495/1497 – Técnica: mista com predominância da têmpera e óleo sobre duas camadas de preparação de gesso aplicadas sobre o reboco (estuque). Dimensões: 460 x 880 cm. Localização: Refeitório de Santa Maria dele Grazie, Milão, Itália.



Frame do filme 10'12''

Talvez o discurso de Arnaldo, seja uma referência velada ao fato de que Jesus disse aos seus discípulos que comessem daquele pão que era o seu corpo e bebessem daquele vinho que era o seu sangue, representado assim uma aliança. Arnaldo na verdade estaria ali representando o artista que dá sua carne e seu sangue pela arte e chama todos seus companheiros para pactuarem com ele essa aliança pela arte.

E é importante dizer que a cena se inicia com o som da cena anterior que é o rugido de um leão. Na cena Isaura leva o leite da cabra Genoveva, que era para ela beber, para alimentar seu gato que estava preso fora da jaula do leão. A menina então, abre a jaula, coloca o leite, pega seu gato, entra na jaula e fecha a grade. O que se ouve é o rugido de um leão, que até então não se sabe se é real ou não. Mas muito adiante fica claro que tão leão não existe mais, já que é Isaura quem entra na jaula diariamente e liga um equipamento de som que reproduz em alto e bom som o rugido da fera, que já havia morrido de fome tempos atrás, como revela Creuza em um de seus rompantes contra a miséria daquela vida.

Com um plano de conjunto dos corpos estáticos em posições quase idênticas a da obra de Da Vinci, dá início a sequência, para que depois Arnaldo faça seu discurso e todos tomem seus lugares à mesa. A partir daí a câmera inicia um distanciamento da mesa de forma que todos sejam mostrados dividindo pão e vinho, ou tapioca e suco de uva... O que se ouve é o Concerto n.1 para violino de J. S.

Bach, que invade a próxima cena que é de Tarzan arrumando seus macaquinhos para a venda de mais tarde e algum tipo de oferenda religiosa, com velas e alguma comida que seu cão já estava dando conta.

3.1.4 Cenas no picadeiro.

Como já foi dito, Cariry pensou em seu filme mais no que acontece por trás das cortinas, no cotidiano do circo, do que mostrar o espetáculo do circo em si. As cenas no picadeiro são apenas quatro, divididas nos dois dias em que o circo se apresenta em na cidade de Aracati. Duas são o número da rumberia Creuza e outras duas são partes da peça “O Auto de Lamparina”. Isaura aparece para apresentar a peça e Arnaldo para apresentar o número de Creuza.

Será analisado apenas o primeiro número onde ela interpreta uma versão do clássico mexicano La Cucaracha, porque o outro número em que ela interpreta Adelita, outro clássico do cancionero popular mexicano, tem o mesmíssimo enquadramento, com a única diferença no figuro da artista, na luz cênica (na verdade na segunda cena são usados dois refletores tipo fresnel com barndoods – abas rebatedoras, além do canhão) e no fato de que o circo acabara de sofrer com uma severa ventania e a cortina estava em trapos. Inclusive a posição da atriz no picadeiro é a mesma.



(La Cucaracha – frame do filme 40'49”)



(Adelita – frame do filme 1h08'46”)

Após ser apresentada por Arnaldo, Creuza surge no escuro por trás da cortina sendo enquadrada em primeiro plano enquanto cumprimenta o público, há um corte para o público nas arquibancadas e a próxima sequência do picadeiro já tem Creuza dançando com enquadramento em plano geral, mostrando o picadeiro próxima a

cortina e a cortina pouco aberta. A cena é formada por sequências da performance de Creuza, recortadas por inserts do público e suas reações. O que se ouve é o som diegético da versão da música interpretada por Creuza, como se fosse executada ao vivo, com playback, posto que não existem músicos no circo. A outra cena tem a mesma decupagem, qual seja, o número da artista recortado por inserts do público.

As duas cenas do Auto de Lamparina, parecem ter uma continuidade, no primeiro dia foi encenada uma parte da peça e no outro dia outra parte, o que poderia té ser uma estratégia para que o público voltasse, mas não foi encontrado nenhum indício que essa é ou tenha sido uma prática dos circos pequenos. As duas cenas, servem de mote para que Lazarino tenha seus encontros com Creuza no ônibus moradia, sendo as duas vezes quase flagrado por Zeferino. O casal de amantes usa do texto do cordel para combinar o encontro, assim como, Zeferino, também em rimas, arruma uma forma de sair de cena para tentar um flagrante.

Outros personagens acabam incorporando ao texto, sempre em rimas, a história dos amantes, do marido traído, confundindo os personagens do auto com os artistas que os interpretam, num exercício que seria de improviso. Mas esse humor só chega aos espectadores do cinema, que sabem do caso entre o palhaço e a rumbeira, a plateia do circo não pode entender todo esse imbróglio.



(Primeiro encontro – frame do filme 47'01")



(tentativa de flagra1 - frame do filme 48'22")



(Segundo encontro – frame do filme 1h15'31")



(tentativa de flagra2 - frame do filme 1h16'52")

3.1.5 A estrutura do circo.



(frente – frame do filme 47'05")

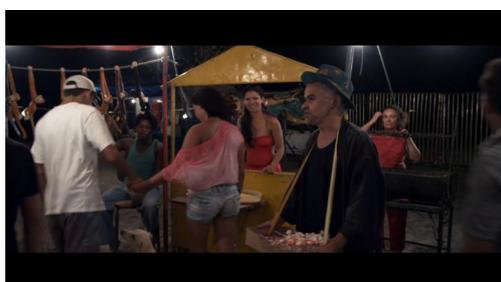


(parte de trás - frame do filme 1h07'01")

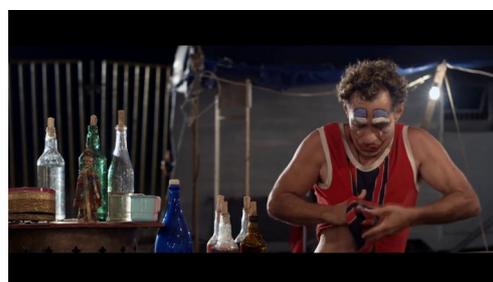
A frente do circo é formada por uma estrutura formada pela união de placas de metal pintadas de vermelho com estrelas em azul espalhadas por sua superfície. Essa grande estrutura possui um pequeno corte que serve de guichê para a compra de ingressos e uma abertura central que é a entrada do público. A entrada do público é ornamentada com a pintura de dois leões de perfil, numa posição que sugere o início de um salto. Ainda compões essa frente um cerca que delimita a área do circo que serve de suporte para placas com informações diversas (preços, atrações, horários).

Ainda faz parte da frente do circo uma área onde são concentradas as vendas do circo, alimentos, bebidas e lembranças. Nos circos médios e grande, geralmente essa praça de alimentação fica um foyer, uma lona menor logo em seguida entrada onde ficam barracas ou trailers que vendem alimentos e bebidas. Além disso há venda ambulante dentro do circo, principalmente de lembranças, que em grande parte dos circos é uma segunda fonte de renda para os artistas que ganham concessões de vendas.

No caso do Gran Circo Teatro Americano, trata-se de um circo muito pequeno e sem recursos, portanto praça de alimentação é ao ar livre e não tem muitas opções, não vemos nem a venda de pipoca. Lá vende-se bebidas alcoólicas, quebra-queixo e o famoso churrasquinho de gato de D. Zezivalda. Nas figuras abaixo temos dois frames, o primeiro mostra Tarzan vendendo seus macaquinhos, D. Zezivalda e sua ajudante vendendo churrasquinhos e em primeiro plano Zeferino vendendo quebra-queixo. No segundo vemos Lazarino arrumando sua banca de venda de bebidas.



(frame do filme 38'28")



(frame do filme 38'41")

Todas as cenas que mostram o interior do circo mostram também a plateia, que é formada apenas por arquibancadas de tábuas soltas em formato de arena, semicircular, com não mais que dez degraus, dividida apenas em setor central e lateral. Não há a oportunidade de observar os setores através de nenhuma cena, mas na tabela de preços na porta do circo há essa informação. No final da primeira cena do Auto de Lamparina, quando Lamparina pede para tocar um forró, é mostrado em um plano da técnica do espetáculo que é composta por uma mesa de som e outra de luz, operadas por um único técnico.



(plateia - frame do filme 40'27")



(técnica - frame do filme 51'48")

São muitas as cenas que mostram os fundos do circo, onde existe a vila das

moradias, que geralmente são dispostas em forma de ferradura, como forma de proteger todos os lados do circo. Geralmente as pessoas com maior status dentro da companhia tem suas moradias mais próximos à frente do circo, principalmente o dono do circo que tem a moradia o mais próximo possível da bilheteria, como forma de manter segura a arrecadação, já que não precisa ser transportada para longas distâncias permitindo que o portador seja interceptado por ladrões. Penso que uma explicação razoável para que o status do artista permita que ele fique mais à frente, tem relação direta com o fato que nos fundos do circo sempre ficava a ménagerie – lugar em que ficavam os animais e suas jaulas, que certamente faziam muito barulho e o cheiro dos animais e seus excrementos não era agradável.

No Gran Circo Teatro Americano, a disposição das moradias parece obedecer a seguinte ordem : do lado esquerdo do circo ficam as moradias de Meio Quilo, Lazarino, e o ônibus de Zeferino e Creuza e do lado direito (lado da bilheteria) a moradia de Arnaldo e o carro / moradia de Tarzan (bilheteiro) – que está lá para proteger o dono do circo. Abaixo dois frames que mostram essa disposição.



(lado direito – frame do filme 26'52")



(lado esquerdo - frame do filme 25'25")



(frame que mostra o trailer cinza de meio quilo a direita e o carro / moradia de Tarzan a esquerda)

3.2. Sangue Azul, (2014).

Sangue Azul não estava entre os filmes que considerava para essa pesquisa como sendo um “filme de circo”, porque numa primeira análise o circo não era o ponto principal da diegese. Depois de assistir ao filme outras vezes mais, ainda sabendo que o circo ou a vida no circo não são de toda forma a base da história que se pretendeu contar, pela quantidade de cenas em circo e por, de certa forma, mostrar o circo como estrutura, o espetáculo, bastidores e a relação do circo com o mundo externo voltei a incluí-lo no *corpus* da pesquisa.

O filme tem 114 min de duração foi dirigido por Lírio Ferreira e roteirizado na companhia de Fellipe Barbosa e produzido pela Drama Filmes de Beto Brant e pela Beluga Produções. A produção musical, inclusive com uma composição própria é de Pupillo, ex-baterista da banda pernambucana Nação Zumbi e já atuou como compositor em filmes como *Árido Movie* (2005), *Baixio das Bestas* (2006) e *Besouro* (2009).

O circo conta a história de Zolah – personagem de Daniel de Oliveira o homem bala do Circo Netuno que volta a uma ilha que é sua terra natal de onde saiu como o menino Pedro, dado pela sua mãe a Kaleb o ilusionista e dono da companhia, interpretado por Paulo César Peréio. Sua volta traz novamente à tona sua relação proibida com Raquel, sua irmã, de quem sua mãe tentou separá-lo. De

toda forma, essa informação que Raquel é sua irmã aparece de forma muito rápida e sutil, o que deixa o romance incestuoso esvaziado de seu significado.

Zolah é o homem bala do circo, sua maior atração. O canhão por onde é lançado como bala humana é utilizado pelo diretor como símbolo fálico, porque parece ser no sexo que o personagem alivia todas as suas tensões que aumentam muito com a proximidade de Raquel e seu desejo por ela que nunca desapareceu. Zolah tem, pelo menos, quatro cenas de sexo com mulheres distintas durante o filme.

Se de um lado Pedro se tornou Zolah, astro do circo, viajando por muitos lugares, conhecendo pessoas dos mais diversos grupos, etnias, nacionalidades, por outro lado Raquel permaneceu na ilha, é noiva de Cangulo e é instrutora de mergulho autônomo na ilha. Assim, os dois vivem em mundos muito diferentes, e ao mesmo tempo com semelhanças, já que o circo não deixa de ser um mundo interior, um microcosmo, assim como o mundo subaquático, silencioso e protegido de tudo que está acima da água. Sua relação com Cangulo nunca pareceu bem resolvida, parecendo mesmo é que ele nunca foi um objeto de desejo, de paixão, é apenas um bom homem. Não sabemos se antes da chegada de Pedro a relação dos dois era afetuosa, apaixonada, voluptuosa, o que se sabe é que com a chegada de Pedro Raquel se mostra a cada dia mais indiferente a Cangulo, sequer correspondendo às suas carícias e juras de amor.

O filme pode se resumir a essa relação dos personagens, sem relevantes histórias paralelas, sem outros núcleos, apenas o sumiço de Kaleb traz alguma novidade, mas tampouco traz muitas consequências à ilha ou ao mesmo circo, já que todos pareciam saber e aceitar que Zolah era seu sucessor.

São mais de vinte minutos de cenas de circo, divididas em dezesseis cenas quase todas muito curtas e que serão agrupadas de acordo com esses três conjuntos de conteúdo : cenas em que o que se vê é apenas o número circense, cenas de bastidores e cenas que mostram o exterior do circo.

3.2.1 Cenas que mostram o exterior do circo.

3.2.1.1 Montagem do circo.

A primeira cena que mostra o exterior do Circo Netuno é a segunda cena do filme, depois que a companhia chega de barco à ilha. Para se chegar à ilha só existem dois meios de transporte, o aéreo – aviões ou helicópteros ou através do transporte marítimo realizado por barcos de pequeno e médio porte. Certamente por uma decisão do diretor que levou em consideração a fotografia e a presença do oceano no plano, o transporte escolhido para levar a companhia foi o marítimo, porque conversa com o trauma do personagem principal e com o mundo no qual está presa sua amada irmã. Em meio ao balanço provocado pelo bater das ondas na embarcação Solaris o protagonista é mostrado em primeiro plano, mareado, vomitando com a ilha ao fundo, de certa forma já mostrando que o oceano não parece ser um lugar onde o mesmo se sente confortável.

Em preto e branco, logo após o *fade out* do título do filme, ainda na imagem da lateral do barco e com a ilha ao fundo, há um corte para um ponto de vista do continente em direção a imensidão do oceano que cerca a ilha – com o *lettering* “Cap. I – Homem Bala que surge e desaparece rapidamente em *fade* – com Kaleb surgindo da esquerda, olhando para o mar, surgindo outros homens num plano mais próximo, um deles o protagonista. olhando para o mar e conferindo a direção do vento, jogando um punhado de areia no ar, prenunciando que o local é o escolhido para a montagem da lona.



Frame do filme 3'39''

É uma cena muito curta que dura aproximadamente 55'', com corte para um mastro no chão sendo levantado por muitos homens, incluindo o protagonista Zolah e Inox à frente, já numa demonstração da força física e virilidade de ambos. O que se ouve é o som das ondas do mar batendo da praia em segundo plano e em primeiro plano os gritos de ordem para o transporte do mastro com a invasão do som de estaca sendo batida por dois martelos, anunciando a próxima sequência dos funcionários do circo batendo a estaca em plano geral, seguido por uma nova sequência do plano detalhe da estaca sendo atingida pelas marteladas e sendo enterrada no solo da ilha. O som em primeiro plano é o da cabeça da estaca sendo atingida pelos martelos com a paisagem sonora que se formou com o som do mar e as palavras de ordem da montagem do circo.



Frame do filme 3'46''



Frame do filme 3'53''

Segue a montagem do circo com o transporte dos fardos de lona, com Zolah aparecendo em plano americano que evolui para um primeiro plano, sem camisa, dando as direções e começando a puxar a corda para levantar o mastro através de talhas, que através de roldanas diminuem a força de trabalho necessária para elevar cargas pesadas. São sequências muito rápidas a maioria delas com Zolah sendo enquadrado no centro da cena em meio a diversos figurantes e àquela paisagem sonora é acrescentado o som das roldanas, que aparecem num rápido plano conjunto que mostra as mãos do figurante puxando a corda e a roldana surgindo pela esquerda, rangendo ao trabalharem no levantamento dos mastros, que surgem num plano de detalhe no céu limpo da ilha.



Frame do filme 4'29''

Mastros de pé, bandeiras nas pontas dos mastros a lona é desenrolada e em vários planos curtos são mostrados os fardos sendo aberto no chão, sendo unidos junto aos mastros e sempre com Zolah em destaque, não apenas por enquadramentos próximos, mas porque não existem personagens importantes em quadro, apenas os figurantes que certamente são trabalhadores de algum circo, contratados para realizar a montagem.

A cena da montagem só é interrompida por instantes, quando há um corte para um local próximo à cena, onde estão Kaleb, o dono do circo, sentado tomando um refresco, espalhado numa confortável poltrona, com outras duas personagens femininas, que fazer parte da trupe. É o oposto do que acontece na montagem do circo, tarefa pesada, para homens, homens fortes. Apenas nessa sequência muito rápida, o que se ouve é o som da montagem, porém com o ponto de escuta desses personagens, pouco distantes da ação de montagem.

Ainda sem trilha musical a cena é montada através de sequência dos homens colocando em ordem os fardos de lona, e aos poucos levantando todos o circo, adicionando a paisagem sonora o ruído dos tifores que levantam a lona, pouco antes que os mesmos são mostrados, assim como aconteceu com as roldanas. Quando o que se vê são os mastros já fixos a pino, com a lona sendo levantada, o ruído dos tifores vai desaparecendo em *fade out* enquanto a trilha musical vai surgindo se cruzando com o ruído dos tifores por alguns instantes.

A partir daí o não se ouve mais a algazarra dos homens montando o circo, nem os ruídos de tifores ou das estacas sendo atingidas por marretadas, de talhas, do vento e até mesmo do mar, só se ouve a trilha. O que se vê por um tempo é um plano geral do circo, com a lona ainda a meio mastro, com todo o cordame dos paus de roda, resistindo ao vento que sopra do mar atingindo o continente.



Frame do filme 6'03''

A partir daí as sequências são rápidas mostrando a lona sendo puxada para a fixação dos paus de roda que a tensionam com cabos (retinidas) fixadas nas estacas, os homens trabalhando na lona, Kaleb mais uma vez na posição de patrão, descansado cercado pelas mulheres da companhia em frente à sua barraca e Inox brincando com algumas das crianças da ilha, ao som de Rapsódia Cubana, de Ernesto Lecuona.

Quando Inox sai do quadro, o que se vê é um grande plano geral do circo já montado, numa península da ilha, já é noite, enquanto a música da trilha atinge um clímax em sincronia com o acender das luzes do circo.



Frame filme 7'47''

3.2.1.2 Noite da estreia.

Em continuidade à sequência final da montagem que mostra o circo iluminado na noite de estreia, ainda naquele plano geral do circo, a trilha se esvanece enquanto o que se ouve é a voz de Kaleb em seu número de hipnose. Sua voz como se estivesse sendo transmitida por um rádio, está num plano de fundo, se mistura aos sons das pessoas chegando ao circo, conversando e muitas crianças fazendo algazarra. Enquanto isso uma sequência tomada por um *traveling* que parte da entrada principal da plateia, na lateral do circo, seguindo para a esquerda no sentido da entrada do circo, mostrando o porteiro recolhendo os ingressos, a placa com horários e preços, finalizando com as pessoas comprando pipoca e com o pipoqueiro que olha diretamente para a câmera parecendo se incomodar com ela. Depois seguem sequências rápidas, principalmente de crianças em plano médio, uma delas driblando o porteiro e entrando por debaixo do pano de roda. A sequência final mostra a fila dos ilhéus na entrada do Circo Netuno, toda iluminada, ainda em preto e branco.



Frame do filme 8'32''



Frame do filme 8'50''

3.2.1.3 Zolah reencontra sua mãe e Raquel.

Esta é a cena em que Zolah depois de muitos anos reencontra sua mãe e sua irmã Raquel. Encerrado o espetáculo de estreia do Circo Netuno na ilha, a sequência se inicia com um primeiro plano de Rosa, seguido de um plano americano de Zolah captado por trás dos ombros de Rosa, parado olhando para ela em frente a saída da lona. A sequência se repete com um primeiro plano de Rosa, alternando para o plano médio de Zolah que se aproxima de Rosa e lhe dá um abraço e é mostrado em primeiro plano e cortando para o primeiro plano de Rosa e em seguida um close de Zolah seguido por outro de Rosa. Enquanto trocam carinhos Rosa tem um texto, então é ela que aparece em primeiro plano por trás dos ombros de Zolah, falando enquanto lhe faz carinhos no rosto e cabelos continua de costas para a câmera.



frame do filme 11'41"

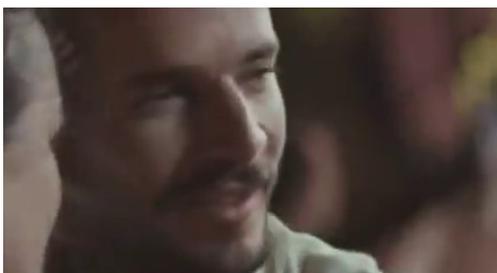


frame do filme 11'43"



frame do filme 12'07"

Na nova sequência da cena, Zolah que é mostrado em close, ainda abraçado a Rosa, mas olhando para o lado, para onde está Raquel. Há um corte e surgem num plano conjunto Zolah, abraçando Raquel e Cangulo atrás dela. Todos são mostrados em plano médio e Raquel cumprimenta Zolah de forma muito tímida e olhando para a mãe, quase se esquivando, deixando que ela apenas lhe dá um rápido beijo.



frame do filme 12'12"



frame do filme 12'17"

Há um corte rápido para um grupo de artistas do circo mostrando em Teorema e Benigno que ao pé do ouvido lhe fala alguma coisa, certamente, dizendo para ela que aquela – Raquel – é a irmã de Zolah. Novo corte voltando para o plano de conjunto de Zolah, Raquel e Cangulo, que nesse momento é apresentado a Zolah como noivo de Raquel. Entre os diálogos dos personagens há muitos cortes dos atores em primeiro plano, finalizando com um plano conjunto de Zolah, Raquel e Cangulo, por sobre os ombros de Rosa, mostrando ainda, num segundo plano, pessoas ainda saindo da plateia do circo.



frame do filme 12'20"



frame do filme 12'28"

Em toda a cena o que se ouve, além dos diálogos é a paisagem sonora da ilha composta pelos sons do vento forte e do mar.

3.2.1.4 Uma moto ronda o circo.

Essa cena faz alusão ao desaparecimento de Kaleb, aproveitando uma fala desse personagem no início do filme que compara a chegada do circo a ilha a invasão de uma pequena cidade da Califórnia por uma gangue de motoqueiros. Com certeza fazendo uma alusão aos Hell Angels, gangue de motoqueiros que existe desde o final da década de 1948, que ficou famosa por aterrorizar as pequenas cidades por onde passavam e por seus crimes de ódio, que incluem até uma tentativa de assassinar Mick Jagger, vocalista da banda The Rolling Stones.

A cena anterior mostra Raquel e Cangulo deitados em sua cama, no escuro com Raquel em primeiro plano, respondendo a Cangulo sua declaração de amor,

dizendo que também o ama, de forma titubeante. Cangulo apaga a luz do quarto, há o corte para a sequência que se inicia com Zolah acordando e acendendo a luz no meio da noite.



frame do filme 43'01"



frame do filme 43'09"

Assustado ele ouve o som de uma moto saindo do circo e sai correndo atrás dela no escuro. A câmera capta o ponto de vista de dentro do quarto de Zolah, pela janela, mostrando uma moto que passa em frente ao quarto contornando o circo e ganhando rapidamente distância e ele de costas correndo atrás da moto já sem conseguir alcançá-la, saindo do quadro.



frame do filme 43'16"

Na próxima sequência já de um ponto de vista distante do circo - que aparece inteiro iluminado na noite escura da ilha – aparece em primeiro plano de distância a moto e atrás dela Zolah. A moto passa rapidamente pela câmera e some do quadro que mostra Zolah ainda correndo atrás da moto, mas logo dando passos largos e mais lentos, desistindo de persegui-la. A cena toda é um grande plano aberto que se encerra com Zolah, apenas de chinelos e shorts, mãos nos joelhos e torso

flexionado para frente, ofegante pela perseguição, com o circo iluminado ao fundo.



frame do filme 43'18"



frame do filme 43'26"

O que se ouve são os sons da noite, do escapamento da moto e de Zolah correndo e o ponto de audição é sempre o da posição da câmera, ou seja, o mesmo ponto de visão, em todas as sequências que formam a cena, portanto no final dela se ouve o som da moto cada vez menos intenso até que ele desaparece quando ela deixa de ser vista em quadro.

3.2.2. Cenas de bastidores.

3.2.2.1 Zolah e Teorema no camarim.

Esta cena é formada por três planos, picadeiro, plateia e camarim, ligados através de cinco cortes, conforme descrito a seguir.



(plano I)



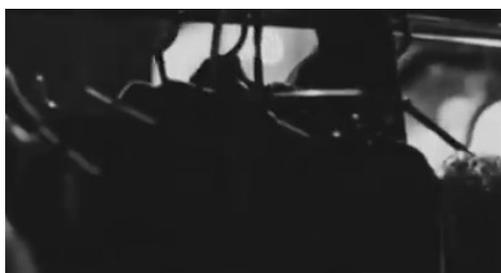
(plano II)



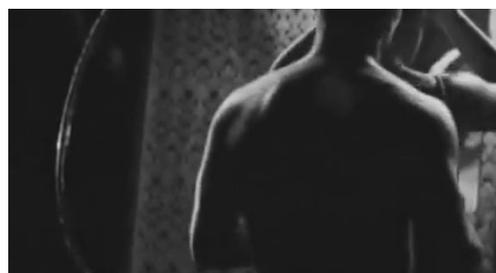
(plano III)

O áudio da cena anterior – do final do número de hipnose de Kaleb - invade o primeiro plano desta cena que se inicia com um travelling da esquerda para a direita, mostrando o interior do camarim de Teorema com planos de detalhe da parte superior da “arara” onde estão pendurados seus figurinos – o que se vê é a base onde são pendurados os cabides, os cabides e apenas a parte superior dos

figurinos. O movimento diminui quando mostra a personagem de costas, em frente ao espelho. Zolah aparece no quadro também de costas, ambos em plano médio evoluindo para primeiro plano. Ele abraça Teorema, por trás, querendo sexo e ela relutante diz que não quer naquele momento porque ele está prestes a entrar em cena. A intenção é mostrar a tensão sexual que existe entre os personagens, ela a dançarina – rumbeira – do circo e ele a grande estrela, todos com apelo sexual muito grande, já que ela está ainda com o figurino de seu número, uma vestido muito curto deixando à mostra grande parte do seu corpo, para esta cena, principalmente seus seios. Ele apenas com uma calça muito justa, também seu figurino para o número que em breve entra em cena.

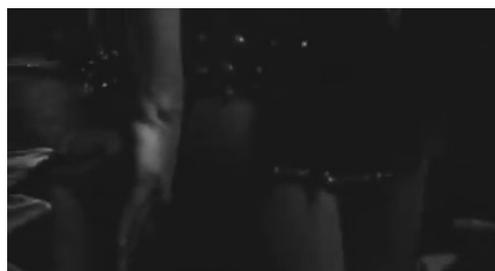
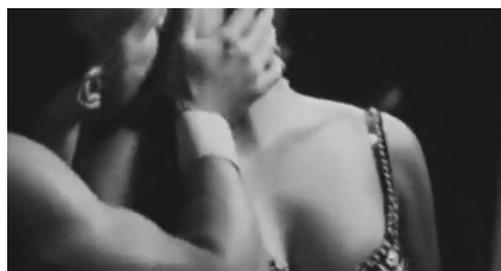


frame do filme 8'25"



frame do filme 8'43"

Quando começa essa diálogo a câmera permanece movimentando-se em travelling, muito lento até parar, para que numa panorâmica para a esquerda os dois fiquem enquadrados de lado. Teorema se vira, ficando de frente para a câmera enquanto Zolah ainda está de lado atrás dela, um tilt lento para baixo mostra a mão de Teorema, direcionada por Zolah, encontrando seu pênis por sobre a calça colada, exatamente quando se ouve do picadeiro o conhecido jargão : Respeitável Público. Ouve-se o som do picadeiro, do ponto de escuta dos dois por alguns instantes e rapidamente há um corte para o plano do picadeiro onde Kaleb apresenta o espetacular Zolah, já deixando claro que ele é natural da ilha e está de volta depois de atingir a fama...



frame do filme 9'13"

frame do filme 9'19"

Novo corte para o camarim onde Teorema começa a masturbar Zolah, e com mesmo movimento de *tilt* para cima, saindo do plano detalhe da mão de Teorema para um primeiro plano dos personagens mas o que se vê são os personagens em close com dedutíveis movimentos dos corpos, deixando claro do que se trata a cena e ainda o que se ouve, além de monossílabas e gemidos, condizentes ao momento, é Kaleb do picadeiro continuando sua apresentação do número do homem bala, com ponto de audição do camarim. Esse forma de localizar o espectador pelo ponto de escuta, adianta de certa forma o corte, que dependendo desse ponto de audição a cena será no camarim, ou fora dele, no picadeiro.

O terceiro plano é muito importante para a cena, porque é simbólico. É plano da plateia que mostra em conjunto, sentados, Rosa, a mãe de Pedro, Raquel, seu amor proibido e Cangulo o noivo de Raquel. É um plano muito rápido, de poucos segundos, mas como se trata do início do filme, mostrar esses personagens, exatamente na hora em que o mestre de cerimônias diz que o Circo Netuno traz de volta um filho daquela ilha, é importante para fazer a ligação entre eles. É também de certa forma, simbólico, mostrar a família do personagem enquanto ele está no camarim fazendo sexo. Acende um aviso para o espectador que família e sexo são parte do que está por vir.



frame do filme 9'53"

A partir daí, enquanto Kaleb apresenta o magnífico Zolah, há mais dois cortes entre Kaleb no picadeiro e o plano do camarim. Todos os personagens são mostrados em primeiro plano – na verdade da altura dos ombros, tanto nas imagens no picadeiro, quanto nas do camarim.

A medida que a apresentação de Kaleb se intensifica, também no camarim o ato se intensifica, a satisfação de Zolah é sincronizada com o final da apresentação de Kaleb no picadeiro, que anuncia o nome de Zolah – o homem bala. E o que se vê em seguida é o grande canhão de onde ele é lançado como homem bala. Como já foi dito, o fato de ser o canhão o instrumento de trabalho de Zolah é uma óbvia referência fálica. Porque ele poderia ser um trapezista, um mágico, um piloto de motocicleta do globo da morte, todos números que ou necessitam de muita coragem, ou de sedução, ou de ambos.

Os enquadramentos de Kaleb acompanham a dramaticidade da cena que fica mais intensa a cada corte, porque é uma montagem paralela com a cena de erótica do camarim, que acaba com o orgasmo de Zolah. Assim, em sua primeira aparição ele é mostrado em plano americano, depois em primeiro plano e por último em close. O mesmo ocorrendo com os personagens que estão nos bastidores.



frame do filme 9'22"



frame do filme 9'47"



frame do filme 10'09"

3.2.2.2 Kaleb sai de cena confuso.

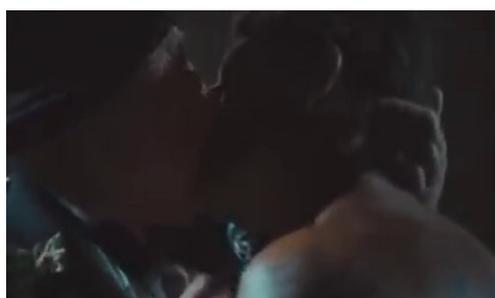
Kaleb está no picadeiro apresentando mais um espetáculo quando tem um enorme lapso de memória e esquece do número que deveria anunciar. A dupla de palhaços entra no picadeiro e Kaleb sai desorientado. Os palhaços estão sempre a postos para qualquer substituição em cena, por qualquer motivo já que essa é uma das funções dos palhaços nos espetáculos circenses : imediatamente entrar em

cena para cobrir alguma falha.

Assim que eles entram no picadeiro iniciando o número já há um corte para os bastidores onde aparece Inox, personagem de Milhen Cortaz, mostrado em primeiro plano, concentrado como que numa oração, já que era seu número que deveria entrar e foi esquecido por Kaleb. É um corte muito rápido com o retorno para o picadeiro e logo depois novo corte para os bastidores, que mostra Inox na mesma posição que antes, com o mesmo enquadramento. Kaleb vai entrando em quadro e com o movimento de uma pequena panorâmica para a esquerda para centralizar os dois personagens em quadro, diz para Inox entrar e “arrebentar com eles”, significando que ele faça um número extraordinário. Os dois se beijam voluptuosamente, Kaleb sai da cena e Inox permanece respirando fundo, enquanto é anunciado pelos palhaços que estão no picadeiro.



frame do filme 21'59"



frame do filme 22'25"

Novamente, na montagem paralela, o que se ouve é o som do espetáculo, neste caso dos palhaços que foram ajudar Kaleb e o ponto de audição varia de acordo com o que é visto, quando o que se vê é o picadeiro o som permanece com a mesma intensidade e quando a cena está nos bastidores é esse o ponto de audição e o som do picadeiro parece mais distante. Após a fala de Kaleb e o beijo, mesmo que o que se veja seja Inox nos bastidores, o ponto de audição muda para o picadeiro, como forma de adiantar a ação que vem em seguida que é a entrada de Inox no espetáculo.

3.2.2.3 Camarim de Kaleb.

Após seu lapso de memória, Kaleb se recolhe em seu camarim e está com versando com Zolah. Sua conversa será sobre a morte, seus sinais e sobre o efeito do circo naquela ilha, que ao seu ver pode ser devastador. Ele cita como exemplo uma invasão da gangue de motoqueiros e criminosos os Hells Angels, na década de 1960 numa pacata cidade da Califórnia, que certamente levou medo e apreensão aos moradores.

Certamente ele se refere a volta de Pedro a sua terra Natal e a possibilidade de que tudo que foi evitado durante esses anos, afastando-o de sua irmã, tenha sido desperdício, porque os dois estavam juntos novamente e ninguém poderia garantir que a paixão entre os irmãos não voltasse.

Nessa conversa há um trecho muito curioso, curioso para esta pesquisa, porque para o filme parece de certa forma sem sentido e até um pouco forçado, parecendo ser apenas um desejo dos roteiristas. No texto de Kaleb ele fala que o cinema, nasceu no circo – o que de fato não é verdade. É curioso porque quando há alguns capítulos acima falei da história do circo no Brasil, disse que poderíamos até traçar um paralelo entre aquela história e a história do cinema, que no Brasil são contemporâneos. Ele cita, ainda, George Mellies, dizendo que o cineasta sabia bem que a natureza do cinema era o sonho, mas que também fazia parte desta natureza a aberração e barbárie.

De toda forma, não é um fato que demande qualquer tipo de debate, porque é público e notório que o cinema não nasceu no circo. Mas de toda forma é muito interessante observar que nos Estados Unidos, onde a era de ouro dos circos se deu na segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX, com grandes companhias como a de P. T. Barnum, dos irmãos Ringling e o Cooper, Bailey and Co.'s Circus, muitas pessoas conheceram as primeiras projeções de cinema no circo, onde era comum que além do espetáculo de circo, fossem exibidos museus, zoológicos e feiras curiosidades e aberrações, nos chamados shows secundários.

Nesses shows secundários, havia a exibição de pequenos filmes, como

registros de viagens, de imagens da cidade etc., como eram de fato as primeiras produções cinematográficas. O mesmo ocorre com a energia elétrica, que através dos geradores dos circos, foi o primeiro contato de muitos norte-americanos com a nova tecnologia. Vale lembrar que essa era de ouro do circo se deu porque os empresários de circo norte-americanos tinham à sua disposição uma malha ferroviária que lhes permitiu cruzar o país, passando por cidades muito pequenas, muito distantes das grandes cidades, mais desenvolvidas, num tempo onde não havia televisão, cinema ou rádio.

Voltando à cena, a conversa entre Zolah e Kaleb ocorre quando este último não se sente mais capaz de prosseguir como peça mestra do circo e após ele ter ouvido de Mumbeco (personagem de Rui Guerra – que seria algo muito próximo ao arquétipo do velho sábio), a história de como se dá a morte do mumbeco – que na verdade é um dos nomes do Atobá, uma ave marinha vastamente encontrada no litoral brasileiro. Segundo a história a ave de tanto mergulhar no oceano para pescar suas presas, fica cego pela ação da água do mar em seus olhos e ficando cego se torna incapaz de obter seu alimento, morrendo de fome.

A cena se inicia com um plano de detalhe da mão de Kaleb alisando uma foto de Marlon Brando no filme *O Selvagem*, (1953), dizendo a Zolah que ele era um deus, provavelmente referindo-se a beleza do ator. Há um corte mostrando um plano conjunto dos dois sentados na cama de Kaleb, mas com enquadramento muito próximo ajustando ao quadro apenas os corpos dos personagens da cintura para cima, sem nenhum teto. O assunto era a semelhança entre a temporada do circo na ilha e a invasão da gangue de motoqueiros numa pequena cidade norte americana, como no filme de László Benedek.



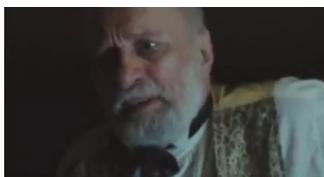
frame do filme 24'09"



frame do filme 24'28"

É uma conversa como se fosse uma confissão entre pai e filho e nesse caso é quase a última conversa de um pai com seu filho – que é a relação que parecem ter os personagens. E é um momento em que Kaleb dá a entender a que é Zolah quem deve levar adiante o circo.

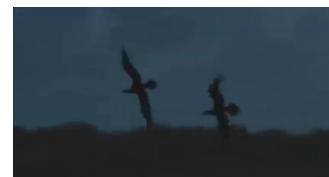
Quando Kaleb começa a fala do nascimento do cinema no circo, Zolah o está ajudando a tirar o figurino do espetáculo para que ele descanse. Só os braços de Zolah ajudando Kaleb são mostrados, enquanto Kaleb aparece em primeiro plano falando Zolah invade o quadro pela esquerda para ajudá-lo a se deitar. Novo corte e Kaleb aparece deitado, ainda em primeiro plano e começa a contar a história da morte do mumbeco. A câmera continua em Kaleb, há um pequeno insert de uma sequência de Atobás voando e mergulhando no mar e mesmo durante o insert o que se ouve é sempre sua voz, sem trilha musical e sem ruídos. Quando Kaleb volta ao quadro, no mesmo enquadramento anterior, ele continua contando a história da morte do mumbeco, dizendo a Zolah que ele não vai ficar cego porque ele não mergulha.



frame do filme 25'26"



frame do filme 25'33"



frame do filme 25'58"

É a deixa para a próxima cena que onde descobre-se que Zolah ficara traumatizado quando criança depois de quase se afogar num mergulho arriscado das pedras ao mar. Pressionado por outras crianças ele mergulha das pedras ao mar e pela violência das ondas quebrando nas pedras se afoga, sendo salvo por sua

irmã que faz respiração boca a boca, virando alvo da chacota das crianças que gritam que os dois estão namorando pela semelhança entre o procedimento de salvamento e um beijo na boca.

3.2.3. Cenas no picadeiro.

Esse grupo de cenas são aquelas de números circenses, portanto, que ocorrem no picadeiro do circo. Em sua grande maioria com enquadramento muito próximo dos personagens quando os números são individuais ou não há muito deslocamento.

Quando os números são em dupla – não há número de trupes com mais de duas pessoas – ou existe deslocamento dos personagens no picadeiro, os enquadramentos são menos próximos, mas mesmo assim, mostra-se pouca profundidade de campo, por exemplo, o eixo dramático quase sempre impede que sejam enquadrados ao mesmo tempo picadeiro, artistas e plateia, tornando algumas cenas pouco interessantes e sem importância no contexto do filme, parecem apenas cenas que se fazem necessárias porque há um circo que é importante na narrativa.

Talvez as únicas cenas de números que realmente têm relevância na narrativa sejam as últimas cenas de Zolah como bala humana e a segunda cena do atirador de facas. As cenas serão analisadas como as anteriores, de acordo com a cronologia do filme.

3.2.3.1 Hipnose.

A cena começa com a voz de Kaleb dentro do circo invadindo a sequência final da cena da montagem do circo, quando ele é mostrado em plano geral, à noite iluminado no espetáculo de estreia. Esse áudio continua invadindo a cena das pessoas entrando no circo. Quando Kaleb aparece, o áudio que antes era metálico, parecendo uma transmissão de rádio, nitidamente se transforma no ponto de audição da plateia do circo. Talvez, esse efeito de som metálico parecendo uma transmissão de rádio mal sintonizado tenha alguma relação com seu poder de entrar

nas mentes humanas através de hipnose e possa ser o ponto de audição do espectador que naquele momento estava sendo hipnotizado. Vale lembrar que esta cena é ainda sem cor, em preto em branco.

Para confirmar essa teoria, quando há um *fade out* na última sequência das pessoas entrando no circo, o *fade in* da próxima sequência mostra Kaleb gesticulando com as mãos, como se emasse delas alguma energia poderosa que o guiasse para dentro do inconsciente do espectador, ele não está articulando a boca, ele transmite as palavras por pensamento ao sujeito que está em transe.



frame do filme 7'27''



frame do filme 7'37''

Os dois são mostrados através de um efeito de ilusão óptica chamado *Dolly Zoom*, que é o efeito conjugado de *zoom in* da lente da câmera e do movimento físico da câmera através de um *travelling* para trás (esse movimento pode ser tanto para frente quanto para trás, assim como *zoom in* ou *zoom out* – que gera a ilusão são os movimentos contrários da lente e do *travelling* que é realizado com a câmera fixada em trilhos - *Dolly*). Talvez no enquadramento de Kaleb ele seja imperceptível porque atrás dele só tem a cortina, que não mostra profundidade, mas quando o público está atrás do espectador o efeito se torna muito claro.

Kaleb é mostrado a partir de um plano americano, que evolui até um close, enquanto o espectador é mostrado em primeiro plano com uma pequena aproximação com o *zoom in* que acaba apenas cortando parte de sua frente, enquadrando da altura dos olhos para baixo, no final da sequência.



frame do filme 7'42"



frame do filme 7'44"

Na segunda parte da cena, quando acaba o transe, Kaleb é enquadrado de lado em primeiro plano com as mãos levantadas na altura dos ombros fazendo o mesmo gesto – que é uma *mise em scene* tradicional dos mágicos e ilusionistas de circo, e em seguida o espectador, ainda em transe é mostrado na mesma posição e com o mesmo enquadramento, seguindo por outro plano de Kaleb que num estalar de dedos o devolve à consciência. Depois segue um plano de conjunto dos dois personagens no picadeiro, com o espectador voltando a si de forma lenta, ainda confuso, o que gera risos e aplausos do público. Há durante o cumprimento de Kaleb vários inserts de sequências do público rindo e aplaudindo.



frame do filme 7'46"



frame do filme 7'49"



frame do filme 7'53"

Esta é a cena que antecede a cena erótica do camarim com Zolah e Teorema.

Como apontado acima, início deste capítulo, não há sequência com planos de conjunto que mostrem picadeiro, personagens no picadeiro e a plateia, o que pode levar a crer que pode ter sido gravada uma grande sequência com a plateia, em seus diversos comportamentos (aplaudindo, rindo, vaiando etc.) e que as cenas de vários números tenham sido filmadas sem a presença da plateia de fato. O que é muito plausível e certamente do ponto de vista de produção, muito prático, já que é uma forma de ter mais controle da locação no que se refere a captação de áudio, menos custo para a produção com diárias de figurantes, etc.

3.2.3.2 Homem bala I

Com a satisfação sexual de Zolah no camarim proporcionada por Teorema, Kaleb termina de anunciá-lo ao público e a transição da última sequência do camarim para a sequência seguinte é um banal *cross dissolve*. O que se vê depois da rápida transição são os faróis de um caminhão que leva em cima o canhão por onde Zolah é lançado. Ouve-se o final da apresentação de Kaleb, seguido por um rufar de tambores e um clique ao acender dos faróis do caminhão. É um plano muito próximo, com a câmera baixa onde aparece no quadro praticamente só o caminhão, e com um tilt para cima segue mostrando o canhão onde na ponta surge Zolah, como se estivesse exibindo seu próprio falo.

O canhão faz uma clara analogia ao falo, à masculinidade, ao sexo que parece que é importante ao personagem Zolah ao mesmo tempo que é o motivo pelo qual ele teve que sair da ilha, já que o filme trata do tabu do incesto entre irmãos. E o movimento partir de uma câmera baixa e tão próxima ao canhão serve para deixá-lo ainda maior e conferir mais importância à sua significação.



frame do filme 10'31"



frame do filme 10' 36"



frame do filme 10'43"

Zolah, então, cumprimenta o público, sob aplausos e se coloca dentro do canhão para ser lançado. Há inserts de pequenas sequências do público aplaudindo. Todas as imagens ainda em preto e branco, no momento em que Zolah se posiciona dentro do canhão a câmera toma o seu olhar, que vê através da pequena abertura o exterior em cores, no caso a bambolina da cortina e a lona do circo. A partir dessa sequência todas as seguintes são coloridas.



frame do filme 11'05"



frame do filme 11'10"

A cena do lançamento em si é muito curta, com menos de quatro segundos de duração do lançamento até a queda na rede e pode ser dividida a partir dos seguintes planos :

a) dentro do canhão – câmera subjetiva (olhar do interior do canhão para fora dele), - plano geral da cobertura do circo e de parte da cortina, como acima descrito;

b) lançamento – se inicia a partir daquela câmera subjetiva de dentro do canhão que, no momento do estampido do canhão, continua como subjetiva, com o personagem lançado para fora do canhão;

c) dois planos curtíssimos, com a câmera perpendicular ao canhão mostrando o final da estrutura cilíndrica, o primeiro com a câmera um pouco distante no momento em que o personagem sai do canhão, o segundo com um enquadramento muito próximo acompanhando a saída total do corpo do personagem lançado pelo canhão;

d) plano de conjunto com a câmera posicionada paralela ao canhão, atrás do final do tubo de lançamento, que na verdade mostra novamente a saída do personagem, de forma incômoda no que se refere ao tempo – já que sem nenhum motivo para um *flashback* ele ocorre, quebrando a linearidade do tempo;

e) plano final realizado com câmera posicionada na altura da rede, de frente para o canhão, perpendicularmente. O enquadramento permite que se veja a parte do canhão por onde Zolah é lançado e sua trajetória do lançamento até sua chegada na rede de segurança.





plano (a)



plano (b)



plano (c'')



plano (d)



plano (e)

Toda essa cena, nos quatro segundos, possui uma quebra de linearidade temporal que causa um certo desconforto. É como se voltássemos ao tempo, antes do uso da narrativa paralela.

A cena se encerra com Zolah saindo da rede, ovacionado pelo público com vários planos da plateia aplaudindo, com destaque para o momento em que ele é mostrado em close agradecendo os aplausos, seguindo por um primeiro plano de Raquel. Zolah agradece a todos os lados da plateia e deixa o picadeiro sob aplausos, com um plano fechado em seus olhos, certamente na direção de sua família. Esse plano faz uma ligação com a próxima cena que é aquela em que Rosa está esperando na saída por Zolah, seus olhares parecem se cruzar.

O que se ouve na cena é basicamente o paisagem sonora desenhada dentro do circo, com muito aplausos durante a entrada em cena, um efeito de foley quando as luzes do caminhão que leva o canhão se acendem, um silêncio total momentos antes do lançamento, o estampido do canhão silêncio durante a trajetória do homem bala, com um suave ruído das molas da rede quando ele aterriza e a rede balança com seu peso. Voltam os aplausos até o final da cena.

3.2.3.3 Globo da morte.

A sequência se inicia invadindo o áudio da cena anterior em que Zolah está

na praia com Cangulo e a trilha é uma música com ritmo de rock, marcada pela forte intensidade dos timbres de percussão e cordas, bateria e guitarra elétrica, respectivamente. O som de duas motos rodando pelo globo, com aceleradas bruscas recebe o preenchimento num plano de fundo do som da plateia. Quando acaba o número e os artistas saem do globo, o som dos aplausos vem ao primeiro plano, coincidindo com as imagens do público aplaudindo.

A cena é composta por dois planos, o primeiro um plano de conjuntos dos dois globistas executando seu número dentro do globo da morte, com as motocicletas girando na parede do aparelho, a segunda mostra os personagens muito próximos provavelmente com a câmera posicionada extremamente perto do aparelho, de modo que a imagem seja captada por entre os vãos da estrutura metálica, causando a sensação de que a câmera está dentro do globo. Os dois planos alternam-se até o final do número com inserts do público.



3.2.3.4 Palhaços I.

Entrada dos palhaços, número cômico e reprise são algumas das denominações do número de palhaços no espetáculo de circo. Geralmente os programas de espetáculos circenses são muito fluídos, ou seja, sofrem alterações momentos antes do espetáculo ou até mesmo durante o espetáculo, mas quase todos tem a estrutura de números circenses, costurados por entradas cômicas dos palhaços. Esse é um dos motivos das grandes companhias terem muitos palhaços e das pequenas companhias possuírem apenas um ou dois, mas com remuneração diferente dos demais artistas, ou o comissionamento de uma venda de souvenir ou alimentos e bebidas.

Esse é um grande exemplo dessa fluidez no programa, porque quem entraria na verdade seria o número de Inox, o homem mais forte do mundo, mas diante do imprevisto lapso de memória de Kaleb na apresentação, e para resolver a cena constrangedora, a dupla de palhaços sempre atenta, entra em cena.

A cena se inicia com Kaleb no picadeiro, na frente da cortina, em plano médio. Logo há um corte para uma lateral da cortina onde um dos palhaços (Cuscuz) aparece abrindo a cortina, que continua sendo aberta pela palhaça Zanoia, enquadrando ambos em close. Novo corte para o picadeiro onde Kaleb está tentando se lembrar do número que deve apresentar, disfarçando seu lapso através de adjetivos, como “ele o incrível”, “ele o máximo”, quando se ouve um ruído de microfonia, entra um primeiro plano do locutor, que bate no microfone para tentar cessar o ruído incômodo, tirando risadas da plateia, que a essa altura já percebeu que ele não sabe o que deve apresentar e começa a rir.



frame do filme 21'03"



frame do filme 21'12"



frame do filme 21'30"

Há uma pequena sequência do público rindo e novamente um corte para o picadeiro onde Kaleb, agora em primeiro plano, continua tentando disfarçar, mas logo desiste, olhando para trás e perguntando : - “O que é agora mesmo, porra?” Essa é a deixa para a entrada dos palhaços, que entram no picadeiro ainda com Kaleb em cena, todos enquadrados em plano médio.

É importante ressaltar, que esta entrada cômica serve apenas para suprir um falha no programa, não é um número elaborado, porque na verdade os palhaços apenas entretêm a plateia, com uma pequena dança, para que ela esqueça a falha do locutor. Eles começam a dançar no picadeiro, como se fosse uma valsa, dando rodopios e com Cuscuz amparando Zanoia, quando ela joga seu corpo para trás de forma atrapalhada. É uma reprise tradicional de duplas de palhaços, onde um

ampara o outro para não cair, uma, duas, três vezes, até que na quarta vez, por exemplo, o palhaço que ampara vai para o outro lado e o outro, certo de que será amparado se joga para trás e cai no chão, arrancando as risadas do público, principalmente das crianças.



frame do filme 21'45"



frame do filme 21'48"



frame do filme 21'56"

Enquanto os palhaços dançam ao som de uma música típica de reprises cômicas circenses, cheia de efeitos de *foley*, há um corte para a coxia, onde Inox está concentrado para sua entrada, como num momento de oração e rapidamente há outra sequência no picadeiro, de Cuscuz segurando Zanoia, todos enquadrados em primeiro plano. O enquadramento muda com um corte seco para mostrar a queda de Zanoia, em plano médio dos personagens, seguido por um plano de conjunto dos palhaços no picadeiro, encerrando-se neste momento a cena de picadeiro com um primeiro plano.



frame do filme 22'00"



frame do filme 22'07"



frame do filme 22'09"

3.2.3.5 Inox – O Homem mais forte do mundo.

Quando a dupla de palhaços está terminando sua apresentação – eles já não aparecem mas suas vozes estão distantes, já estão no picadeiro as duas partners de Inox, cada uma delas segurando um pedaço de uma corrente de aço. A cena é construída basicamente por dois planos que se intercalam, o primeiro deles é um plano de conjunto das duas partners e Inox entre elas (todos enquadrados em plano americano) e o segundo é um plano com enquadramento mais próximo, mostrando Inox em primeiro plano.



Ao intenso timbre de um gongo, Inox faz sua entrada por entre elas usando uma capa e um *collant* dourados que deixam em evidência o corpanzil de um homem musculoso, que é o que se espera do homem mais forte do mundo. A câmera permanece parada e é o personagem que caminha em direção a ela até ficar enquadrado em plano americano. Há então um plano de conjunto de Inox e suas partners no picadeiro, com as luzes apenas nos personagens, até ele tirar completamente a capa, mostrar seus músculos e cumprimentar o público de braços abertos. O enquadramento corta parte de sua cabeça, mas o que importa no plano é mostrar seu torso musculoso.

Assim que ele entrega sua capa a Teorema (uma das partners) , há um corte para um plano onde Inox é enquadrado em primeiro plano batendo no peito, cruzando os braços e sendo preso pelas duas correntes trazidas pelas partners, que colocam cadeados para prendê-las a Inox.



frame do filme 21'39"



frame do filme 22'51"



frame do filme 23'21"

Enquanto Inox com sua força tenta se desvencilhar das correntes que o prendem essa ação é mostrada através de um movimento de *dolly*. A câmera é instalada sob trilhos formando um círculo com o personagem no centro, com a câmera o enquadrando em primeiro plano, enquanto dá voltas nos trilhos (ao menos três voltas). Enquanto isso Inox faz força extrema com os braços e o tórax para

romper os elos de aço das correntes que o prendem.



(frames do plano realizado com os trilhos em volta do personagem)

Finalizado o plano com os trilhos, voltam os dois plano acima descritos acima, iniciando-se pelo plano de conjunto quando eles arrebenta as correntes, cortando para o primeiro plano quando ele aos urros se despede do público. No momento em que ele se dirige para a cortina, volta o plano de conjunto com a câmera parada e ele se distanciando, num momento ele volta ao centro do picadeiro dá um grito e vai para trás das cortinas acompanhado das duas partners.



frame do filme 23'43"



frame do filme 23'45"

Não há trilha musical, o que se ouve são os timbres do gongo, em marcação, alguns efeitos, como o som de correntes, e enquanto ele tenta se soltar delas o tradicional rufar de tambores que marcam números de perigo e precisão, onde os artistas atingem o ápice do número com a realização de um objetivo – acertar um alvo, cair de pé depois um salto, alcançar as mãos do portô do trapézio, ou no caso de Inox, romper as correntes.

3.2.3.6 Malabares I

Aqui vale ressaltar que trata-se de um número realizado por uma artista circense muito conceituada e seu esposo e partner, trata-se da malabarista e bailarina Rose Zambezi (nos créditos com seu nome de batismo Rosimeire dos Santos) e de Stefano Catarinelli um ator performático italiano que com ela forma

uma dupla. Não se trata de uma atriz que passou por oficina de circo e fez um número qualquer, é um número executado com excelência.

Os personagens Luz (Rose) e Sombra (Stefano), nomes que trazem em si um tom jocoso, já que Luz é uma negra e Sombra um homem europeu branco, apresentam um número clássico dos picadeiros: o malabares de contato. Segundo Guilherme Rodrigues de Lima citando os médicos franceses Goudard, Perrin e Boura em artigo na revista médica francesa *Cinestésie* (Cinestesia é uma parte da fisiologia que estuda o sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo) e do malabarista James Ernest:

As técnicas malabares podem ser definidas pelo tipo de material utilizado (bolas, arcos, claves, diabolô, double-stick, etc), esta é uma classificação muito comum entre os malabaristas, porém, a classificação aqui proposta relaciona-se à possível ação sobre os materiais, proposta por GOUDARD; PERRIN & BOURA (2001): malabarismo de balanceio; malabarismo giroscópico; e malabarismo de lançamento. ERNEST (1990) inclui a estas classes o malabarismo de manipulação. (LIMA, 2007)

Na verdade trata-se de malabarismo giroscópico, porém, a melhor definição da técnica utilizada no número, sem dúvida, foi trazida à luz no trabalho de Guilherme por John Ernest, que em 1990 escreve o primeiro livro que trazia técnicas do malabarismo de conta ou de manipulação, assim definido: *O Malabarismo de contato, ou de manipulação: arte de manipular um ou mais objetos, usualmente com ínfimos lançamentos ou giros. (ERNEST 1990)*

Trata-se uma forma de manipular as esferas, nesse caso esferas translúcidas, de forma a criar sem lançamentos e com giros sutis, a ilusão de que elas são manipuladas no ar, conferindo ao número um apelo ligado ao mundo da magia.

A cena tem início com uma transição em *crossfade* do barco em que Raquel leva os turistas para mergulhar zarpando do porto da ilha, mostram o barco dentro da esfera translúcida do número que já está sendo executado pela dupla Luz e Sombra. O efeito colocar o barco como se estivesse dentro de uma bola de cristal,

fazendo uma ligação com previsão de futuro. A trilha sonora da cena do malabares invade a cena anterior, com timbres de acordes de piano num ritmo lento e pausado, muito adequado a sutileza dos movimentos dos malabaristas.

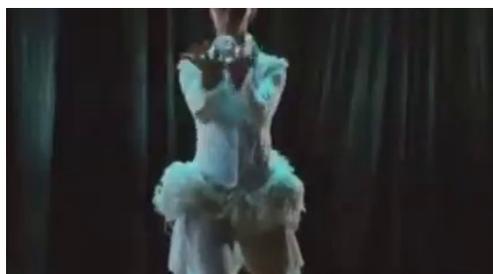


frame do filme 35'37"

Após o final do efeito há um plano de detalhe da esfera que mostra a imagem da artista atrás dela de ponta cabeça, porque acaba fazendo as vezes de uma lente esférica que inverte a imagem nos dois eixos, logo há um corte para um plano americano da personagem Luz.



frame do filme 35'42"



frame do filme 35'45"

Na cena há o predomínio de dois enquadramentos que se alternam, sempre com a intenção de valorização a manipulação das esferas e com a câmera parada, é o personagem que se move:

- primeiro plano, que dá ênfase a relação do corpo do artista com o objeto manipulado, porque mostra além do busto os braços, exatamente para criar a ilusão de uma movimentação mágica das esferas;
- plano de detalhe das esferas, dando ênfase a destreza das mãos da artista

manipulando as esferas;



frame do filme 36'20"



frame do filme 36'30"

Com alternâncias desses planos a cena segue até o final quando o enquadramento muda para um close da personagem retirando do alto da cabeça a esfera que ela equilibrava durante toda a execução do número, a colocando à sua frente como no enquadramento do início da cena, um plano de detalhe da esfera refletindo sua imagem invertida.

3.2.3.7 Atirador de Facas I

Gaetan, o personagem de Matheus Nachtergaele que tem como partner Teorema. É muito comum em circos pequenos como o Circo Netuno do filme que as partners acompanhem muitos números, porque a companhia é geralmente muito pequena e artistas tem muitas funções.

O número do atirador de facas é um daqueles exemplos do que move as pessoas até hoje aos espetáculos de circo, as performances que envolvem riscos, riscos de morte dos artistas ou nesse caso da partner, risco duplo. Risco físico do artista tirar a vida ou causar ferimentos graves na partner e dela própria perder a vida ou ter o corpo brutalmente ferido. A definição de risco é a probabilidade de dano e exposição ao perigo.

Muito interessante o artigo publicado na Revista de Pós Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, em 2016 pelos pesquisadores Renato Ferracini e Carolina Mandell, chamado Corpo e Risco : Poética e Performatividade. Dentre muitas performances eles abordam as performances circenses e o risco, dizendo que o

risco em cena sempre está ligado a uma possibilidade que nunca se concretiza, a um eterno devir da ação, controlado e nunca evidenciado em sua materialidade. E por outras vezes é um risco assumido na própria ação do artista, que só não acarreta em desastrosa consequência aos olhos da plateia porque há treinamento rigoroso, domínio das técnicas, mas sempre com o propósito de lidar com o choque da audiência. Em outro momento, falando da adoção do risco nas performances como materialidade poética, dizem :

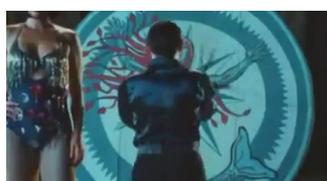
(...) Essa relação não parece fortuita: o risco em cena tem a capacidade de trazer o real para junto do artifício. Basta observar um número circense, como um número de trapézio de voos, por exemplo, um dos mais difíceis e arriscados expedientes do circo: apesar de toda a construção, de toda formalização artificial evocada pelos movimentos marcados e exagerados do corpo do acrobata, o espectador não consegue por um instante se distanciar da irrevogável materialidade do risco. O risco torna a ação cênica uma ação real, que pode ser elaborada e construída artisticamente, mas que não perde por um segundo o vínculo com a realidade. (FERRACINI;MANDELL:2016)

Muito bem, nada mais arriscado que atirar facas em outra pessoa, rapidamente e por vezes de olhos vendados. O número de Gaetan, é muito rápido, não usa vendas e certamente é executado por um dublê, tendo em vista exatamente essa necessidade de total domínio das técnicas. Além disso, o que se vê em cena não é um suporte normal para que a partner se posicione para ser alvejada, não é retangular, é um alvo circular, que na verdade sempre é utilizado quando o atirador de facas realiza a roda da morte, que é o extremo risco do número, quando a partner é presa no alvo que gira em seu eixo enquanto as facas são atiradas. Porém, Gaetan não executa esse exercício / truque.

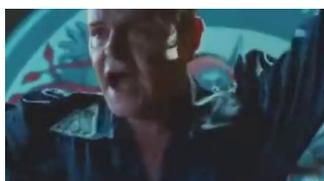
A cena se inicia com um plano de conjunto com Teorema, Gaetan e o círculo de madeira no picadeiro. Teorema está enquadrada apenas pelo tronco, mais próxima da câmera, enquanto Gaetan é enquadrado em plano médio de costas, muito próximo do alvo atirando suas facas no alvo - neste momento é o próprio ator quem atira as facas. Todas num mesmo lado do alvo, de forma ritmada. Enquanto ele atira as facas a câmera se movimenta num travelling para frente até enquadrá-lo em um primeiro plano muito próximo, momento em que ele se vira de frete para a câmera e cumprimenta o público sob aplausos. O que se ouve são apenas os sons

das ações da faca sendo lançada ao ar e atingindo o alvo de madeira, o público aplaudindo e Gaetan batendo as facas uma contra as outras, emitindo um som metálico. Não há trilha musical na cena.

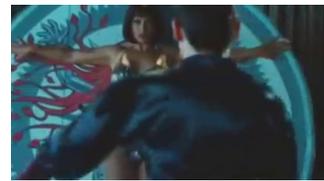
Há um corte para a plateia, que aplaude apreensiva e ao mesmo tempo vibrante, e Gaetan se posiciona com Teorema em frente ao alvo e ela se coloca em posição para receber as facas lançadas pelo artista. Assim que ela toma sua posição, Gaetan caminha na direção oposta e fica de frente para o alvo, sendo enquadrado de costas em primeiro plano e depois de um corte, a câmera inverte sua posição e mostra Gaetan de frente com as facas em posição de lançamento.



frame do filme 36'52"



frame do filme 37'02"



frame do filme 37'22"

Novo corte para um plano sobre os ombros de Gaetan, com um movimento rápido de Zoom In em direção a Teorema no alvo, exatamente para que dê tempo que um dublê realize os lançamentos, que desta vez chegam muito próximos do corpo da partner, ficando a centímetros de seus membros. Os planos são basicamente respeitam os planos de uma conversa, neste caso, como se o interlocutor1 fosse Gaetan e o interlocutor2 fosse Teorema no alvo, com planos e contraplanos. Tudo é muito rápido e quando acabam os lançamentos ele já se vira para a plateia, os cumprimenta, gentilmente dá a mão a partner e a conduz para fora do picadeiro em direção a cortina.



frame do filme 37'24"



frame do filme 37'26"



frame do filme 37'45"

3.2.3.8 Palhaços II

A dupla de palhaços do Circo Netuno, Zanoia e Cuscuz, tem outra cena, que é uma clássica reprise (entrada cômica / gag) do circo tradicional : Abelha, abelhinha. Nessa reprise podem atuar dois ou três palhaços, neste caso são apenas dois palhaços em cena, com a tradicional fórmula do palhaço inteligente e sagaz atuando com seu contraponto um palhaço pouco inteligente e desastrado.

No Brasil um dos mais ativos pesquisadores do universo circense, especialmente dos palhaços é Mário Bolognesi, que desde a década de 1990 realiza essa pesquisa, principalmente com foco em documentar a dramaturgia no circo, tendo como resultado artigos e livros, cito um em especial : Palhaços (2003). No livro o autor identifica esses dois clássicos tipos de palhaços, Clown Branco e Augusto, aponta o que os define e qual sua razão de ser na dramaturgia circense.

O Clown Branco é reconhecido por sua fineza (no trato e no figurino), boas maneiras, sagacidade e inteligência, enquanto o Augusto é seu oposto, mal vestido, desastrado, pouco inteligente, chegando a ser estupidamente incapaz de repetir uma frase curta sem cometer erros. Então, passando de característica ligas à forma com a qual os palhaços se apresentavam, como figurino, gestos e maquiagem, no século XIX foram adicionadas outras características, como as psicológicas que aumentaram a individualização dos tipos de palhaços. Nas palavras de Bolognesi :

(...)

Portanto, características psicológicas associaram-se à fixidez do tipo, abrindo caminho para a diferenciação e individualização dos palhaços. Essas são as características básicas dos palhaços que conquistara, lugar no circo, a partir das duas últimas décadas do século XIX e que se mantêm até a atualidade.

A dupla Augusto e Clown Branco, então, veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (no geral, a roupa do Augusto é um macacão bastante largo). (2003, pág. 78)

No caso da dupla de palhaços do Circo Netuno não se pode observar tanta distinção no que se refere às suas características psicológicas, já que ambos parecem se aproximar da paspalhice do Augusto, mas fica clara a presença do

contraponto, bem como, a diferença nos figurinos. Zanoia tem o figurino mais desleixado, enquanto Cuscuz veste uma casaca bem cortada e muito paramentada.



frame do filme 46'15"

A cena se inicia com o número já iniciado. A *gag* é geralmente realizada com três palhaços e é descrita por Bolognesi assim :

ABELHA, ABELHINHA

Dois palhaços (1 e 2) e um assistente (3).

1 – *Você conhece o que é zoologia?*

2 – *Claro que eu sei. Zoologia é o estudo sobre os animais!*

1 – *Então você conhece um insetinho desse tamanhozinho?*

2 – *Que insetinho é esse?*

1 – *É um insetinho pequeno que tem duas asinhas, quatro patinhas e suga a flor para fabricar o mel.*

2 – *Ah, e sei o que é. É o elefante.*

1 – *Deixa de ser burro! (Faz gesto de bater as asas)*

2 – *É a orelha do elefante!*

1 – *(Imita a tromba do elefante.) - Não tem aquele ferrãozinho?*

2 – *É a tromba do elefante.*

1 – *Este inseto tira o néctar da flor e fabrica o mel!*

2 – *Ai, eu sei o que é : é a abelha!!*

1 – *Abelha, isso mesmo! Você quer beber o mel da abelha?*

2 – *Quero!*

1 – *Então sente-se nessa cadeira. Eu vou buscar o mel. Quando eu chegar e bater a asinha três vezes, você fala assim : abelha, abelhinha, me dá o mel na boquinha.*

(O palhaço 1 explica novamente toda a brincadeira. Ele vai ser a abelha operária e o segundo a rainha. O público é o canteiro e as moças da plateia são as flores, de onde ele retirará o mel. O palhaço 1 enche a boca de água, bate o braço três vezes em frente ao palhaço 2.)

2 – *Abelha, abelhinha me dá o mel na boquinha! (O palhaço 1 cospe-lhe a*

água)

1 – (Vendo o outro chorar.) - *Ei, acalme-se isso é só uma brincadeira. É um pega trouxa, e agora é só você pega outro!*

2 – *Mas quem eu vou pegar? (Entra alguém ou eles convidam um espectador)*

1 – (Ao assistente) – *Você quer beber mel?*

3 – *Quero sim!*

(O palhaço 1 explica novamente. O palhaço 2 faz tudo errado. Enche a boca de água, gira ao redor do 3 e sem perceber engole a água. Retorna, faz todo o movimento, mas escorrega e solta a água pela boca.)

(O assistente, por sua vez, quando o palhaço 2 chega à sua frente, não fala nada. Então, o palhaço 2 começa a discutir com o palhaço 1. Enquanto isso o assistente enche a boca de água e senta-se. Terminada a conversa com o palhaço 1, o palhaço 2 volta-se para o assistente e diz :

2 – *Quando eu chegar aqui e bater a asa, você tem que falar abelha, abelhinha me dá o mel na boquinha. (O assistente cospe a água no rosto dele.)* (BOLOGNESI:2003, 234)

No caso do Circo Netuno, em que o número é realizado pela dupla de palhaços o mesmo é adaptado para essa realidade sofrendo cortes no texto, bem como, a cena é recortada, que já se inicia com o número já se desenrolando. Basicamente são usados três formas de enquadramento: plano de conjunto dos dois personagens, close de Zanoia e close Cuscuz.



frame do filme 45'50"



frame do filme 46'12"



frame do filme 46'34"

Os enquadramentos mais fechados, são utilizados quando os personagens têm falas, intercalando-se e o plano de conjunto – sempre com Zanoia de pé em plano americano e Cuscuz sentado em plano médio – quando a personagem Zanoia está se movimentando ao redor de cuscuz.

Seguindo o roteiro do número clássico, Zanoia tenta enganar Cuscuz para pregar a peça nele, jogando a água de sua boca em seu rosto, mas no fim, é ele quem a engana e acaba lhe dando um banho quando ela repete a frase que é o cerne da *gag* : - *Abelhinha, abelhinha me dá meu na boquinha!* É um close de Cuscuz com a boca cheia de água, que no momento em que ele joga a água em Zanoia a câmera evolui para um “chicote” para um primeiro plano da personagem

recebendo o aguaceiro no rosto.

A cena termina com Cuscuz no meio da plateia fugindo de Zanóia que lhes atira o conteúdo de um balde que no lugar de estar cheio de água está cheio de papel picado, dando um susto na audiência.

O que se ouve durante o número são efeitos de *foley*, como som diegético – já que nos espetáculos de circo é extremamente comum a utilização desses efeitos durante a execução vários números, em especial os cômicos. Claro que esses efeitos eram executados pela banda do circo, mas com o desaparecimento das bandas ou conjuntos musicais em espetáculos circenses, esses efeitos vêm da mesa de som. Apenas no encerramento do número, nesse caso, quando Zanóia sofre a picardia de Cuscuz, entra uma trilha também muito utilizada nesses encerramentos, uma música qualquer em ritmo de galope.

O circo é um lugar de adaptações, de hibridismo, é uma intersecção entre muitas formas de fazer cultura e é nessa dinâmica que muitas músicas são utilizadas nos encerramentos de números cômicos com um ritmo diferente, chamado de galope, que como a modalidade de locomoção de alguns quadrúpedes se refere a movimentos rápidos, como o galope dos cavalos. Dessa forma, várias músicas têm seu ritmo alterado com a diminuição dos tempos na melodia ou são utilizadas músicas já compostas nesse ritmo, algumas delas marcas registradas de palhaços.

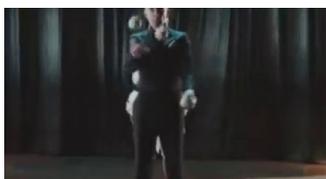
3.2.3.9 Malabares II

Desta vez a malabarista Rose Zambezi e seu marido Stefano Catarinelli, entram em cena interpretando seus personagens Luz e Sombra. O número é o malabarismo com esferas – as mesmas utilizadas no primeiro número solo com Luz. Desta vez trata-se da versão mais tradicional de malabares chamado de malabares de lançamento, as esferas são lançadas ao ar de forma que a técnica desenvolvida pelo artista permite que elas permaneçam se movimentando no ar conforme a direção dada pelo lançamento. Aqui o posicionamento dos artistas dá a ilusão de que se trata do lançamento de cinco esferas, mas em verdade o malabarista

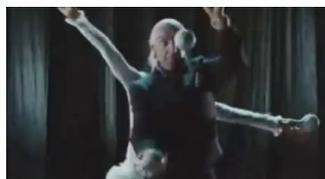
trabalha apenas com três e sua partner, que está atrás dele, possui uma esfera em cada mão e as posiciona em harmonia com os movimentos de lançamento de forma que pareçam ter cinco esferas no ar.

São usados apenas três planos nesta cena muito rápida – apenas 22 (vinte e dois) segundos. No picadeiro estão em cena Sombra e Luz, estando a última exatamente atrás do primeiro, que é quem executa o malarabismo, sendo Luz apenas uma coadjuvante. São utilizados três planos da ação que acontece no picadeiro com “inserts” de planos da reação do público. A cena – como parece ser um estilo do diretor – se inicia com o som invadindo a cena anterior, com a voz do locutor dizendo : - Sombra e Luz.

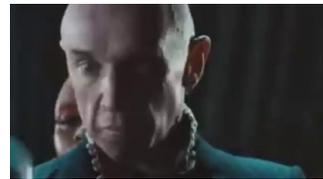
Os planos da ação no picadeiro, tem ambos a câmera posicionada no centro da ação sem movimentar-se, vale dizer que como a personagem Luz está exatamente atrás de Sombra, os planos a mostram com o mesmo enquadramento. Seguem os enquadramentos, não na ordem em que aparecem : plano americano, plano médio e close.



frame do filme 47'04"



frame do filme 47'27"



frame do filme 47'45"

Não há uma evolução dos planos de enquadramento, por exemplo, do mais aberto para o close, os planos, apesar de existir uma concepção plástica da montagem, parece que são utilizados de forma aleatória porque também não têm relação com os movimentos dos atores que são em sua esmagadora maioria realizados no limite do comprimento dos braços, tanto próximos ao quadril, quanto pouco acima da cabeça.

O que se houve é a paisagem sonora do interior do circo, formado pelos sons da plateia e da realização do número, com uma trilha sonora que não pude identificar consultando a trilha original do filme no IMDb, mas trata-se de um maxixe,

ritmo bem brasileiro executado apenas por um piano. E é a trilha sonora que encerra a cena, já que o final da música, sua última nota, é sincronizado com o final da execução do número de malabares.

3.2.3.10 Rumbeira

Nos circos menores, principalmente os circos do Nordeste brasileiro era muito frequente a personagem da rumbeira, número dedicado a seduzir os homens e certamente a lhes causar problemas com as esposas que estavam assistindo ao espetáculo com eles.

Sempre uma mulher muito bonita, que através da dança e da música era a responsável apimentar o espetáculo com movimentos sedutores, por vezes erotizados, mas nunca com exageros, porque além do espetáculo circense ser um espetáculo familiar, era a fantasia que alimentava a sedução.

A presença da rumbeira é tão marcante nos circos do Nordeste brasileiro que já foram até inspiração para Jorge Amado em *Jubiába*, que deu vida a personagem ROSENDA ROSEDÁ, a bailarina negra do Grande Circo Internacional, segue abaixo um trecho do livro, dos muitos, em que a bailarina / rumbeira é mencionada :

Rosenda Rosedá vem vestida de baiana:

– Boa noite, meu povo...

*Corre em volta do circo, saltando, suspendendo a saia que faz a roda e que volteando com o vento parece até o pano do circo. Os homens esquecem Juju, Fifi, o grande equilibrista Robert, o urso, o leão, e até o palhaço, para só verem a negra Rosenda Rosedá que está vestida de baiana e sacode as ancas num remelexo. Os olhos estão cheios de luxúria. Os empregados no comércio esticam os corpos para a frente no camarote. O juiz botou os óculos. A sua mulher diz que é uma imoralidade. Os negros na geral estão roucos de tanto gritar. Rosenda conquistou o público. (AMADO, Jorge. *Jubiabá*, pág. 145)*

No Circo Netuno a rumbeira é Teorema uma latina de corpo escultural que é uma das amantes de Zolah. Ela também é a partner de Gaetan, o Atirador de Facas. Nesta cena Teorema combina com Zolah que ela encerrará o espetáculo, tarefa que

sempre é do número do Homem Bala, pelo prestígio do artista e pela importância no número do programa – os encerramentos dos espetáculos circenses, em geral, são os números mais aguardados, como a magia, o trapézio ou o globo da morte, por exemplo. Zolah precisava ver sua irmã e sabia que ela estaria sozinha no horário do espetáculo, então ele abre o espetáculo e vai até a casa de Raquel.

O número começa com a voz OFF do locutor dizendo : - A SENSUALIDADE ARREBATADORA DA BELA DO CARIBE, TEOREMA. No fundo o que se ouve é a trilha musical composta por Pupilo e Otto - Teorema, composta exclusivamente para a personagem.

A cena, mais uma vez, tem planos do picadeiro e planos da plateia, mas nunca um plano que mostre ambos ao mesmo tempo, porque certamente e como já foi exposto, foram gravados separadamente por questões ligadas ao orçamento. Como Teorema fecha o espetáculo no lugar de Zolah – que vai visitar Raquel, sabendo que Cangulo está no circo – há essa montagem paralela entre o que está acontecendo no circo e o que acontece na casa de Raquel.

Teorema veste um *collant* vermelho, muito comportado de fato, não é cavado nas pernas, nem deixa os seios à mostra, mas mostra braços, ombros, colo e suas magníficas pernas. Como disse, por tratar-se de um espetáculo familiar, a provocação está na dança, nos movimentos sensuais, no gesto, nas caras e bocas da dançarina. Sua presença no picadeiro é destacada pela iluminação de um canhão seguidor, cujo foco aberto acompanha seu deslocamento pelo picadeiro.

São utilizados vários planos no picadeiro, todos com a intenção clara de mostrar a sensualidade de Teorema, e dois planos do público para mostrar a excitação dos homens e, principalmente, para mostrar que Cangulo não está em casa. Os enquadramentos que mostram Teorema vão desde o plano geral até o close, com a câmera realizando movimentos de *tilt*, mostrando a personagem dos pés à cabeça e vice-versa. A câmera parece centralizada no picadeiro na grande maioria dos enquadramentos, exceto por um, como mostra o frame do filme aos 53'08" (abaixo), quando ela parece estar no picadeiro, ao lado da atriz.



frame do filme 51'20"



frame do filme 52'08"



frame do filme 51'17"



frame do filme 53'05"



frame do filme 53'08"



frame do filme 53'20"

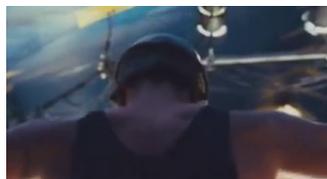
3.2.3.11 Homem bala II

As próximas cenas já acontecem no capítulo três do filme, chamado Infância, já que traz de volta os traumas da infância de Zolah relacionados ao seu medo de mergulhar. O clima dos personagens a partir daqui é de conflito, conflito com o isolamento da ilha e suas repercussões na vida dos artistas do circo, acostumados a uma vida mais livre, apesar de estarem dentro das cercas do circo.

Ao contrário da primeira cena do Homem Bala, quando Zolah é mostrado como um verdadeiro astro, másculo, onipotente e viril, agora, com ele está entrando numa crise porque seus sentimentos incestuosos por Raquel voltam a aflorar, ele abusa do álcool e a cena não tem muitos planos de enquadramento ou movimentos de câmera.

São apenas três planos, o primeiro com a câmera atrás do canhão, na altura de sua base, mostrando Zolah, de costas, em plano fechado da sua cabeça – como um close se estivesse de frente – que evolui para um plano médio em um suave *tilt* para baixo enquanto ele anda pela extensão do canhão, cumprimenta o público e entra no tubo. O segundo enquadramento tem a câmera posicionada abaixo e à frente do canhão mostrando apenas sua “boca” e as partes do corpo de Zolah que

ficam para fora, seus braços e mãos com os punhos cerrados e sua cabeça. O terceiro e último plano tem a câmera posicionada como se fosse o canhão, mostrando um plano geral da rede de segurança.



frame do filme 1h03'16"



frame do filme 01h03'55"



frame do filme 1h05'05"

Essa cena marca a virada da trajetória de sucesso de Zolah e de certa forma marca o desconforto e esgotamento de toda a trupe que sente-se presa na ilha. Ele não consegue realizar o número e acaba caindo fora da rede, o que pode-se deduzir porque a cena continua mostrando a rede vazia. Em sua próxima cena de sexo, Zolah também não tem êxito e é questionado por sua parceira que pergunta : - O que aconteceu com a bala humana?

Um diálogo muito curto e curioso acontece quando Zolah está nos camarins, sendo atendido por Teorema e Inox, após sua queda. Ele diz que aquilo não foi nada, porque ele mesmo já havia presenciado algo parecido no Circo Nerino. Porém, o Circo Nerino fez sua última apresentação em 1964, ano muito distante do tempo em que a história é contada, sendo uma referência absolutamente fora do contexto temporal.

3.2.3.12 Atirador de facas II

Nesse contexto de saturação da ilha, ilhéus não vão mais o circo, artistas se sentem prisioneiros e Zolah está muito próximo de novamente envolver-se na relação incestuosa que tem com a irmã. Antes de entrar no número como partner de Gaetan, Teorema conversa com Zolah, dizendo que eles precisam voltar para o continente, porque ela também veio de uma ilha (Cuba) e entende bem como é sentir-se aprisionada, sob a pressão de não poder sair daquele espaço. Zolah insiste em permanecer na ilha e diz que está na hora dela entrar no picadeiro e encerra o assunto.

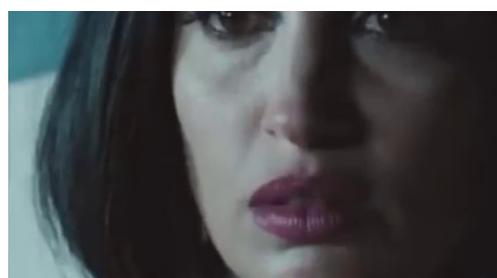
A cena não tem nenhuma trilha sonora, apenas a paisagem sonora formada

pelo som das facas sendo batidas nas mãos de Gaetan, sendo lançadas e fixadas na superfície de madeira atrás de Teorema.

São poucos planos e depois de um corte seco da cena do camarim já surge um close de Gaetan olhando para Teorema, com semblante cansado, muito diferente de sua fisionomia confiante e vibrante na primeira cena. O próximo plano mostra também um close de Teorema, com olhar apreensivo, quase amedrontado. Certamente a escolha do plano tem relação estreita em mostrar o sentimento das personagens naquele momento de tensão no circo.



frame do filme 1h26'14"



frame do filme 01h26'16"

Novo close de Gaetan com corte para um primeiro plano, que mostra as facas em suas mãos sendo lançadas. Ao lançar a primeira fada e acertar o alvo de madeira, há um close de Teorema de perfil, mostrando a fada fincada no alvo. Mostrando Gaetan, mais duas facas são lançadas, ouvindo-se o som delas acertando a madeira. Antes de lançar a terceira fada o volta ao quadro o close de Teorema, agora muito mais tensa porque percebe que as facas não acertam o alvo de forma segura, novo corte para um plano detalhe dos pés da personagem dando um passo lateral para a direita. Por fim a quarta fada é lançada e se ouve um som abafado e a reação de espanto do público. Na sequência o que se vê é o plano detalhe da fada cravada na altura do ombro de Teorema.



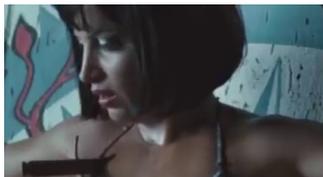
frame do filme 1h26'26"



frame do filme 01h26'30"



frame do filme 1h26'44"



frame do filme 01h26'53"

Não existem mais cenas no circo no filme, que como já havia sido mencionado é dividido em quatro capítulos. No epílogo, parece que o autor pretendeu resumir do que se trata a história contada, no filme o epílogo é chamado de “A Lenda do Pecado”, que na verdade é uma das lendas que se conta sobre a origem do arquipélago :

A primeira lenda se originou de uma “briga de deuses” que remonta às míticas histórias da Grécia Antiga. A Ilha seria habitada por seres gigantescos até que um belo dia um casal descobrira os prazeres carnis em meio ao paraíso (nada mais sugestivo). Teriam sido extirpados e alguns de seus órgãos colocados em pontos estratégicos. Os seios da mulher teriam criado o famoso Morro dos Dois Irmão, enquanto a genitália do homem teria criado o Morro do Pico. (Texto de Mitsy Queiróz, publicado no site Panorama Cultural)

A lenda é contada por Mumbeco, personagem de Rui Guerra, que ao terminar a história fala que nem os Deuses mais poderosos podem impedir o que está para acontecer. Os irmãos já haviam consumado o incesto e o que viria depois, seriam castigados como os primeiros habitantes da ilha?

CAPÍTULO 4 – GRANDES PRODUÇÕES

4.1 Análise comparativa entre Os Saltimbancos Trapalhões (1981) e Os Saltimbancos Trapalhões Rumo a Hollywood (2017)

O capítulo se debruçará sob uma das maiores bilheterias do cinema brasileiro, Os Saltimbancos Trapalhões (1981), que teve uma refilmagem com o nome de Os Saltimbancos Trapalhões Rumo a Hollywood (2017). A análise será construída primeiro inserindo o primeiro filme sob o prisma do gênero a que pertence

e a estética de sua narrativa, sob a perspectiva teórica de autores como Jean-Marie Thomasseau, Ivete Huppés, Ismail Xavier e outros que desenvolvem estudos sobre gêneros narrativos e cinematográficos, especialmente o melodrama. A partir daí serão realizadas algumas comparações entre os dois filmes, com o intuito de revelar ou não o melodrama como narrativa que os une no gênero.

A versão d'Os Saltimbancos Trapalhões de 1981, foi dirigida por J. K. Tanko e protagonizado pel'Os Trapalhões, quarteto formado por Didi, Dedé, Mussum e Zacarias e pela cantora Lucinha Lins. Já sua refilmagem de 2017 se chama Os Saltimbancos Trapalhões : Rumo a Hollywood e teve a direção de João Daniel Tikhomiroff e dessa vez atuam Renato Aragão (Didi) e Manfred Santana (Dedé Santana) e um elenco formado principalmente por atores jovens como Letícia Colin e alguns atores muito populares como Marcos Frota.

Realizando uma rápida passagem pela produção cinematográfica d'Os Trapalhões, o que se nota é que apesar de tratarem-se de comédias, todas elas possuem em sua narrativa elementos que levam a crer que apesar do gênero, existe um alicerce melodramático que os sustenta e que de certa forma traduz uma estética presente nessas produções.

Será esse o recorte desta análise, tentando traçar um comparativo entre as duas produções, deixando claro que o filme de 2017, possui um apelo muito mais ligado aos filmes musicais que o original, certamente porque houve na cena teatral brasileira uma verdadeira invasão de musicais da Broadway, bem como, uma retomada no cinema norte-americano no gênero, com grandes sucessos como Os Miseráveis, Tom Hooper (2012), La La Land: Melodia de Amor, de Damien Chazelle (2016) , para citar os maiores sucessos. Prova desse apelo é a escolha da direção musical entregue a Cláudio Botelho e Charles Möeller, grandes nomes das recentes produções musicais no teatro brasileiro.

4.1.2 Melodrama. A resistência de uma estética.

A palavra surgiu pela primeira vez na Itália no Séc. XVII, significando um drama inteiramente cantado, aparecendo na França no próximo século, saindo da França o primeiro estudo sobre o gênero, chamado Tratado do Melodrama, escrito por Laurent Garcins em 1762 e depois de algum tempo a palavra já era usada para referir-se a peças que usavam bailados e música como apoio para efeitos dramáticos (THOMASSEAU, 2005).

Um acontecimento que pode servir de ponto de partida para que o melodrama se estabeleça como gênero teatral popular foi a Revolução Francesa, porque dela decorreu, entre outras medidas ligadas ao ideário da liberdade, igualdade e fraternidade, o édito de liberação permitia a todo cidadão francês construir um teatro, tarefa que antes era permitida apenas ao Estado e onde apenas a aristocracia era espectadora.

Assim, surgia um teatro mais popular, que de toda a forma serviu para que esse novo público assistisse a espetáculos que seguiam uma métrica precisa e que, principalmente mantinham acesa a chama propagadora da Revolução através de temas sempre referentes às opressões e triunfo das virtudes. Além de agradar também a burguesia que dominava o negócio dos teatros e através dos espetáculos que abrandam temas ainda revolucionários e praticam um culto as virtudes e a família, sem deixar de deixar claro lugar ao qual pertenciam tanto o novo público que vinha das camadas mais pobres e iletradas, quanto a nova aristocracia.

O melodrama durante moldou-se, então, passando do clássico ao romântico (1823-1848) e depois ao diversificado (1848-1914), sendo de THOMASSEAU a construção dessa *timeline* do gênero.

O que é importante é que sempre foi contingente esse amoldamento, ora por fatores políticos e históricos, ora pelo interesse dos espectadores, mas sempre procurando sobreviver, adaptando-se aos tempos e a demanda do público, porém sempre com produções cujo teor pedagógico das histórias possui sempre características comuns como (1) maniqueísmo, (2) ostentação das virtudes, (3)

organização simplificada da narrativa, do mundo e de problemas sociais, (4) resultados positivos obtidos pela abnegação, pelo exercício das virtudes e pela providência, e (5) temas sociais e familiares.

Aqui, falamos do melodrama no cinema, e é por isso que prefiro tomar a migração do gênero teatral para as estratégias narrativas do cinema, mais como uma estética, do que o como um gênero. Seria mais uma forma de criação artística, um modo de contar e produzir histórias, e menos um subgênero, que envolve, assim, estratégias de classificação mais comerciais que artísticas.

Contemporaneamente, o melodrama não poderia encontrar terreno mais fértil, porque o que se vê nas produções audiovisuais é o primado da performance em detrimento de qualquer outra forma de representação do real, é a imagem que fala por si e não sua representação literária ou literal.

Não é diferente do que pensa Ismail Xavier quando diz que no universo midiático, dada a volatilidade dos valores, a vitalidade do melodrama se apoia em sua condição de lugar ideal das representações negociadas (XAVIER, 2000).

4.1.3 Os filmes.

Os Saltimbancos Trapalhões foi lançado em 1981 e teve mais de cinco milhões de espectadores no Brasil, alavancado pelo sucesso da peça Os Saltimbancos, adaptada por Chico Buarque de Holanda, espetáculo que deu origem a um álbum também composto por Chico Buarque que trazia a trilha sonora da peça e que foi lançado em 1976, cinco anos antes da estreia do filme e um ano antes da estreia do musical no teatro. Já o filme de 2017, foi uma iniciativa de Renato Aragão prestando uma homenagem ao quarteto original, mas principalmente a ele próprio como fica claro por seu protagonismo e pelo final do filme, onde parece existir até uma confusão entre vida real e ficção, quando todos os atores / artistas do circo, fazem um sessão de aplausos ao personagem Didi / ator Renato Aragão. Vale dizer que não se trata de uma refilmagem, mas sim de um *reboot* (em português reiniciar),

ou seja, uma nova visão acerca de uma história, personagens ou ambos.

Deixando de lado as estratégias de sucesso que cercaram o lançamento do primeiro filme, vale ressaltar, ainda, que a origem da peça *Os Saltimbancos* é a fábula *Os Músicos de Bremen* (1815-1818), dos Irmãos Grimm, que contam a história de quatro animais (um burro, uma gata, uma galinha e um cachorro) que cansados da exploração de seus donos, decidem fugir e procurar a liberdade na cidade Bremen.

Os *plots* d'Os Saltimbancos são simples como a da fábula dos Grimm : personagens que se sentem explorados fogem para viver em liberdade, longe de seus exploradores no filme de 1981. No filme de 2017 são personagens que sentem-se explorados pelo dono do circo e ameaçados pela sua falta de esperança no espetáculo e no circo (que não pode apresentar animais) e iminente entrega do circo a um político local, que para driblarem tudo isso tentam criar um novo espetáculo, mostrando que o circo não pode parar e ainda tem potencial de levar o público a seus espetáculos mesmo sem os animais. Não parece existir de forma clara ou importante na narrativa que o tema da exploração do trabalho seja relevante.

Como se pôde observar em nenhum dos filmes os personagens são de fato animais. No primeiro são quatro empregados de um pequeno circo, que deixam suas funções de ajudantes gerais e, como “barreiras”⁴ fazem grande sucesso no picadeiro por sua forma atrapalhada, tirando gargalhadas do público que só aumentava depois que o dono do circo percebeu o sucesso e o consequente retorno financeiro.

No novo filme não há mais o protagonismo do quarteto – que não existe desde o século passado, o protagonista é apenas Didi e a filha de Barão, o dono do

4

Homens e mulheres que ficam em alas na entrada dos artistas, trajando roupas iguais. Os homens ajudam na troca de aparelhos. No circo-família as barreiras eram necessariamente formadas pelos próprios artistas da companhia. Atualmente foram substituídas por homens que usam macacões, em geral, os trabalhadores braçais do circo, dos quais não se exige que sejam artistas. Em alguns circos, as barreiras são formadas por artistas, bem como em escolas de circo, como a Escola Nacional de Circo. Elas são denominadas de contra-regragem, termo emprestado do linguajar teatral. (SILVA, Ermínia - Respeitável público... o circo em cena / Ermínia Silva, Luís Alberto de Abreu. – Rio de Janeiro : Funarte, 2009. Pag. 52)

Circo Sumatra, que ficam responsáveis por criarem um novo espetáculo e convencerem Barão a continuar com o circo, sem entregá-lo ao político que só quer fazer eventos no espaço.

A sinopse fornecida pela Cinemateca Brasileira⁵ que categoriza o filme de 1987 como **comédia infantil** diz que :

"Didi, Dedé, Mussum e Zacarias trabalham num circo como contrarregras, mas arrumam tantas trapalhadas quando aparecem para o público que passam a ser número obrigatório e a maior atração, sendo explorados, em sua ingenuidade, pelo dono do circo. A filha do chefe, Karina, por quem Didi está apaixonado, é partner e namorada de Frank, o acrobata, de quem Tigrana, a domadora de leões e companheira do perverso mágico Satã, gosta. Enciumado, Satã, sócio do Barão, conta que Frank está conscientizando os Trapalhões e promete afastá-lo de Karina e do circo, desde que seja dobrada sua participação nos lucros. Rapta Frank e o prende na casa onde Barão guarda o dinheiro que lucra, com o qual pretende reviver o fausto que a família teve no passado e arrumar um casamento milionário para Karina. Os Trapalhões, sonhando com a liberdade, e Karina, julgando ter sido abandonada por Frank, fogem para a grande cidade, imaginando chegar a Hollywood. A realidade é dura e eles voltam, e salvam Frank. Em conjunto com os outros artistas do circo, Frank, Karina e os Trapalhões arregimentam um grande público e procuram o Barão, que aceita contratá-los de maneira mais digna ao vê-los unidos e ao perceber que a força do espetáculo está com eles. No fim da apresentação, Karina convida Didi para ser o padrinho de seu casamento com Frank."

A sinopse parece dar conta de resumir o filme, porém, o que mais interessa é que trata-se de um musical, então talvez, melhor categorizando o filme ele seja uma comédia musical, sem que necessariamente seja um filme infantil. Aliás, assim como toda a produção d'Os Trapalhões, especialmente na TV, o público a que se destina é a família brasileira. Talvez este equívoco se dê pela simplicidade da linguagem adotada pelo quarteto tanto na TV, quanto no cinema.

E é exatamente daí que se inicia a desconstrução do filme para a análise dos elementos característicos do melodrama presentes neste recorte da produção d'Os Trapalhões, que em seu formato com Didi, Dedé, Mussum e Zacarias protagonizaram mais de 20 (vinte) filmes entre 1978 e 1990 (FERRARAZ, 2010), além de décadas de programas de TV.

5 Consultado em 12/06/2016, <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-in/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=010909&format=detailed.pft>

Talvez alguns dos leitores possam sentir um certo arrepio ao pensarem em melodrama num filme voltado especialmente a um público infanto juvenil, mais que isso, numa comédia produzida para um público infanto juvenil.

Não se deixem levar por este súbito desconforto, porque se demonstrará que sim, o filme de 1981 é um melodrama e que esta estética narrativa é versátil e desde seu surgimento na literatura em meados do século XIX, acomoda-se as contingências dos tempos da história, migrando da literatura para o teatro e daí para o cinema e todas as demais formas narrativas audiovisuais até a contemporaneidade, onde a chave para essas narrativas são a espetacularização, as teatralidades, a performance (HUPPES, 2000).

As características mais marcantes do melodrama são o maniqueísmo, ou seja, a polarização absoluta das forças do bem e do mal, numa construção de personagens que não deixam dúvidas de suas intenções, através da simplificação do texto, melhor dizendo deixando de lado a literalidade e dando espaço cada vez maior a ação, a mise-en-scène, a performance dos atores, além da preocupação com questões sociais prementes. Quase que como nas fábulas, as narrativas melodramáticas sempre têm a intenção de deixar um recado ao espectador (mulheres, trabalhadores, família etc.), de forma didática, deixando clara a valorização das virtudes. Mas sempre com a intenção de levar a audiência às lágrimas, apelando ao sentimentalismo como forma de catarse.

A sinopse fornecida pela Cinemateca Brasileira cataloga o filme de 2017 como comédia e infantil e informa :

"Didi Mocó e Karina têm a difícil missão de ajudar o Grande Circo Sumatra a sair de uma grave crise financeira. Quando Barão, dono do circo, aceita propostas de mau gosto do corrupto prefeito da cidade, eles decidem se reunir para montar um novo número e voltar a atrair o público. O roteiro surge a partir dos sonhos malucos de Didi em que ele conversa com animais falantes, e logo começam os ensaios. Mas além do prefeito, eles ainda terão que enfrentar a arrogância do gerente do circo, Assis Satã, e sua cúmplice, Tigrana, para tentar salvar o circo e levar adiante a ideia de novo e sensacional espetáculo."

4.1.4 O bem e o mal. A construção dos personagens principais

A simplificação da narrativa é tamanha, para não deixar nenhuma dúvida sobre quem são os bons e quem são os maus, é maniqueísta, bipolar e estabelece contrastes em dois níveis: horizontal e vertical (HUPPES, 2000). Horizontalmente é a oposição clara entre vícios e virtudes, entre o bem e o mal, mocinhos e vilões.

No filme mais antigo de um lado o vilão maior é Satã e a referência do nome dispensa qualquer explicação, é ele que ao lado de Tigrana e do Barão representam o mal, os vícios. Satã é, sem dúvida, o vilão, que se alia, por vezes a Tigrana e por vezes ao Barão, a fim de obter vantagens ou lucros maiores. Além da escolha de um ator que fisicamente obedece aos estereótipos melodramáticos, já que Eduardo Conde é alto, magro, com as maçãs do rosto fundas, cabelos e olhos negros. Sua função no circo é a magia, sempre ligada a algo sobrenatural, assustador e seus figurinos como da maioria dos mágicos de circo é uma capa e roupas negras. Na estrutura do personagem estão presentes os vícios que norteiam suas ações: ambição, inveja e egoísmo. Talvez este seja o único personagem que tenha as mesmas características nas duas produções, exceto pela escolha do ator, que não chega nem perto de possuir os atributos físicos típicos dos clássicos vilões melodramáticos. Marcos Frota é muito, baixo, não é magro, tem cabelos e olhos claros e em toda sua carreira na TV ou cinema, não deu vida a vilões. Então o Satã da nova produção tinha um viés mais cômico que malvado.

A personagem Tigrana, também obedece a estereótipos, a escolha da ex-modelo e atriz Mila Moreira leva em conta seus atributos físicos, porque também é extremamente magra, com grandes olhos e é movida pela inveja do amor de Frank por Karina. Na nova versão, Tigrana não é interpretada por Alinne Moraes, que apesar de cumprir com os estereótipos físicos de vilã, tanto quanto Mila Moreira, já que se tratam de mulheres lindas, o perfil da personagem muda completamente, não há inveja que a motive, nem ambição.

Finalmente o último membro da tríade do mal, é dono do circo e pai de

Karina, o Barão. É o vilão fidalgo, que sem estereótipos que rapidamente o caracterizem, age sempre dissimuladamente, trazendo aparentemente traços de honestidade e grandeza (THOMASSEAU, 2005).

Ele é tão dissimulado que há uma sequência em que os quatro Trapalhões, estimulados por Frank, vão até o Barão para pedirem um aumento. Quando chegam ao escritório do dono do circo o flagram contando grande quantidade de dinheiro, apurado naquele dia, o que momentaneamente, até aumenta a indignação do grupo, que logo pede o aumento, mas logo o Barão separa o dinheiro em montes, simulando o destino do mesmo entre pagamentos de dívidas, despesas com impostos, pagamentos de salários e outras despesas, até que todo o dinheiro fica comprometido. Nesse momento os quatro juntam seus trocados e numa atitude de extrema inocência, entregam ao Barão a pequena quantia como forma de empréstimo para que o circo continue trabalhando.

É esse tipo de virtude que acompanha os heróis ou os mocinhos do melodrama, a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na providência (THOMASSEAU, 2005). Os Trapalhões são representantes de todas essas qualidades, e o são por sua obra que é conhecida do público. Essa virtude ainda está presente no personagem de Didi, na nova produção, mas não há um foco nessa característica, em nenhuma cena ou diálogo. Ela simplesmente deixa de ter protagonismo.

No novo filme Barão é muito mais um dono de circo cansado, que um homem movido pela cobiça e pelo dinheiro. Tanto é que ao contrário do filme de 1981, ele concorda em deixar Didi e Karina tentarem reerguer o circo com o novo espetáculo e não apoia as intenções de Satã e do prefeito local, achando que os dois não tem caráter.

Karina é a mocinha inocente e apaixonada que não consegue enxergar a maldade em seu pai, nem o amor de Didi por ela. Já Frank é o herói destemido e corajoso, apesar de não protagonizar nenhum momento especial de demonstração

dessas qualidades. Ele é apenas o sujeito que tira dos protagonistas o véu de inocência que os impedia de ver as injustiças as quais eram submetidos. No filme antigo é Lucinha Lins quem dá vida a personagem e no filme mais novo é Letícia Colin. As duas têm as características das heroínas do melodrama, mais novamente, na nova produção não existe uma luz nessa característica.

Existe ainda outro traço do melodrama entre na criação dos personagens, o animal. O cão Bob, participa por algumas vezes das cenas, trazendo mais comicidade a narrativa. Segundo Jean-Marie Thomasseau, na construção dos personagens, os melodramas tradicionalmente colocavam animais em cena, ou para criar espanto / terror, ou para participarem diretamente da intriga, como animais domesticados (THOMASSEAU, 2005). Esta característica está presente nas duas produções.

O conflito entre os dois pólos têm muita relação com o tempo da história em que o filme é produzido e lançado, a emblemática década de 1980, marcada por uma grande crise mundial, pelo final do bloco socialista soviético, no Brasil, pelo enorme endividamento externo e pelo início do processo de redemocratização, já que o país ainda vivia sob um regime militar de ditadura. As questões sociais emergiam através de movimentos sindicais que sublinhavam as contraposições entre o capital e o trabalho e grande parte da população movida por uma severa recessão (em 1982 a inflação chega aos três dígitos ao mês) começa a mobilizar-se.

É nesse contexto que os quatro saltimbancos tornam-se os representantes da maior parte da sociedade brasileira que se sentia extremamente explorada por seus empregadores e enganada pelo próprio governo que parecia não importar-se com sua condição de pobreza.

No filme, Barão e seu sócio Satã, exploravam os empregados ao ponto de os fazerem crer que suas trapalhadas causaram enorme prejuízo ao circo e por isso deveriam trabalhar sem receber nada até saldarem a fictícia dívida. Na verdade eles eram os responsáveis pela retomada do sucesso do circo, que estava à beira da

falência.

No filme de 2017 obviamente o mundo tem outras demandas e crises, mas, na verdade, o filme só levanta uma crítica – ultrapassada até do ponto de vista histórico – que é a proibição da utilização de animais em circo e seus reflexos na queda das bilheterias. Não há no filme, na diegese, nenhum conflito importante ao que parece os conflitos são até evitados do ponto de vista do roteiro.

Sob o ponto de vista da temática do amor impossível, no filme de 1981, está Karina e seu amor por Frank, que no conceito de Barão (seu pai), não passa de um Zé ninguém, sem eira nem beira. O Barão deseja que Karina se case com um esposo rico e nobre que leve sua família de volta ao *status* de nobreza que havia perdido. A história contada deixa enormes lacunas e a trajetória da família do Barão é uma delas. Na nova produção não existe essa temática, tem com Karina e Frank e nem com Didi e Karina. O amor de Karina por Frank não sofre nenhuma interferência de Barão ou sabotagem de Tigrana, e o amor platônico de Didi por Karina foi radicalmente alterado para um amor paternal, tendo em vista até a diferença da idade dos personagens.

4.1.5 A música nas narrativas

Tratam-se de duas comédias musicais. O filme de 1981 possui poucos diálogos chegando a ter mais de vinte minutos sem que qualquer personagem diga sequer uma palavra. Como em qualquer bom melodrama a música e os bailados são exaustivamente utilizados, até porque trata-se, como já foi dito, da adaptação de um musical para o cinema, inclusive utilizando a mesma trilha sonora. É essa trilha sonora que substitui muitos dos diálogos dos personagens.

No primeiro filme, quando os saltimbancos fogem do circo e todo o percurso e ação se passa enquanto a música *Alô Liberdade* é interpretada por Bebel Gilberto e pelos protagonistas, a letra da música informa o espectador, falando sobre liberdade enquanto a performance diverte, abaixo seguem transcritos alguns trechos da letra

de Chico Buarque:

Alô, liberdade / Desculpa eu vir assim sem avisar / Mas já era tarde e os galos tão cansados de cantar / Bom dia, alegria / A minha companhia vai cantar sutil melodia pra te acordar(...) Alô, liberdade levante, lava o rosto, fica em pé / Como é, liberdade / Vou ter que requentar o teu café / Bom dia, alegria / A minha companhia vai cantar em doce harmonia pra te alegrar (...)

A próxima sequência é a da chegada grande, que na diegese é a cidade do Rio de Janeiro as desventuras dos saltimbancos são contadas através de suas performances com o som da música A Cidade dos Artistas, interpretada por Elba Ramalho. Mais uma vez é a música dando suporte dramático a cena, não há necessidade de nenhum diálogo para que o espectador entenda que na cidade grande a vida de um saltimbanco não é fácil, valho-me, mais uma vez da letra de Chico Buarque para demonstrar como a música além de dar suporte as performances, simplifica a narrativa :

Na cidade ser artista é posar sorridente / É ver se de repente sai numa revista / É esperar que o orelhão complete a ligação confirmando a excursão que te leva ao Japão com o teu pianista / E antes que o sol desponte contemplando o horizonte conceder entrevistas aos outros artistas debaixo da ponte / Na cidade ser artista é subir na cadeira engolindo a peixeira é empolgar o turista / É beber formicida é cuspir labareda é olhar a praça lotando e o chapéu estufando de tanta moeda / É cair de joelhos é dar graças ao céu / Lá se foi o turista, o dinheiro, a peixeira a cadeira e o chapéu/ Ser artista, na cidade é comer um fiapo e vestir um farrapo é ficar à vontade / É vagar pela noite, é ser um vaga-lume, é catar uma guimba é tomar uma pinga é pintar um tapume / É não ter documento, até que o rapa te pega, te dobra, te amassa e te joga lá dentro.

Da mesma forma, toda a sequência em que o Barão vai até seu esconderijo para levar a arrecadação da bilheteria, é contada pela música tema do personagem – Meu Caro Barão e não há nenhum diálogo, só a música até o final da última cena.

São ao todo onze músicas substituindo diálogos e que somam perto de um terço da minutagem do filme. Mais do que este terço do filme ocupado pelas intervenções musicais existem sequências ainda sem diálogos que são as cenas

dos números circenses como monociclo, magia, trapézio, números equestres e com animais selvagens. Finalmente ainda existem, entremeadas no enredo, as conhecidas esquetes cômicas d'Os Trapalhões, que quase sempre não possuem texto, são pantomimas, é o gesto e a performance que divertem.

A estrutura do enredo, que nem precisa realmente de tantos diálogos, segue uma fórmula simples, um grupo de personagens bons e virtuosos sofre injustiças e vilipêndio de seus direitos pelos personagens ruins, que a princípio parecem vencê-los. Porém motivados por suas qualidades e virtudes o primeiro grupo consegue o reverter o quadro e restabelecer a ordem, aniquilando os adversários (HUPPES, 2000).

O filme de 2017 é um musical nos moldes dos que se produzem no século XXI no cinema dos norte-americanos, existem diálogos recortados por performances musicais. As performances musicais não estão lá para substituir diálogos, elas são quase sempre adicionadas de forma a parecerem naturais e contextualizadas.

A música Cidade dos Artistas que no primeiro filme simplificava uma narrativa, no *reboot* teve lugar na cena em que a trupe do Circo Sumatra saiu para realizar a divulgação do novo espetáculo. Todos com os figurinos que utilizam no espetáculo, mostrando que a vida de artista não são só as glórias do palco, o artista, às vezes, é obrigado a fazer de tudo, costurar, dançar, se maquiar, fazer cenografia e também divulgação. É de certa forma uma visão romântica, mas não deixa de ser real para a maioria de uma classe sempre desvalorizada e até marginalizada como os artistas de circo.

Não há, portanto, utilização da música como simplificação da narrativa, enquanto no primeiro filme são onze músicas da obra de Chico Buarque executadas no filme, a maioria delas extra-diegéticas, na nova produção são apenas dez e todas elas diegéticas, como geralmente ocorre nos filmes musicais.

4.1.6 Temática e mensagem moralizante.

No filme de 1981 fica claro que a intenção da trama é a da reparação de uma injustiça sofrida pelos saltimbancos que eram explorados pelos donos do circo e a busca pela realização amorosa de Karina, cujo pai não admitia o casamento com Frank, seu verdadeiro amor. Secundariamente, há o amor de Didi por Karina, porém, é um amor não correspondido sem nenhuma possibilidade de final feliz, o que só não está claro a Didi.

Este é um dos motivos que o enredo busca mexer com a sensibilidade, com as emoções do espectador, já que a audiência vê que Karina não ama Didi e que é ele quem, por ser extremamente inocente, entende errado olhares, frases e o carinho que ela sente por ele. Todos sofrem vendo que Didi, durante todo o filme, pensa que se casará com Karina, até porque foi por causa dela que ele convenceu seus amigos a permanecerem no circo, num primeiro momento.

A reparação da injustiça se dará nas duas vertentes, tanto no aspecto do direito desrespeitado, quanto no impedimento ao casamento de Karina com Frank. Não é acaso serem essas duas temáticas as matrizes mais presentes nos melodramas, quais sejam a reparação da injustiça e a realização amorosa (HUPPES, 2000).

Como já exposto anteriormente, o melodrama seguiu através dos séculos e das artes que dele se valem, exatamente porque é maleável ao tempo histórico de suas produções, da mesma forma com que a moral também pode sofrer mutações pelos tempos, assim, uma atitude entendida como imoral no Séc. XIX, pode, certamente ser aceita em outros tempos históricos.

Mas o que importa aqui é que o desfecho dos melodramas deve ter, como cânone, uma mensagem moralizante, que sirva de modelo de comportamento. Certamente quem mais se ocupou do estudo do melodrama no teatro foi Jean-Marie Thomasseu, que citando um grande autor de melodramas Pixérécourt em *Livre des Cen-et-um (Livro dos Cento e Um)*, deixa claro que o melodrama será sempre um

meio de instrução para o povo, porque ao menos este gênero está a seu alcance (THOMASSEAU, 2000, pág. 49).

No filme de 1981, outra vez, a música serve de baliza para essa mensagem direta, de que a união das forças é capaz de produzir mudanças, lição esta que já era presente na fábula dos Grimm, pois foram os quatro animais juntos um em cima do outro que, ao atacar seus perseguidores, os fizeram pensar se tratava de um enorme monstro, quando na verdade eram apenas um burro, um cão, uma gata e uma galinha. Na adaptação de Chico Buarque, a música se chama Todos Juntos, a seguir os trechos mais importantes da letra que é a lição moralizante do desfecho :

(...)

Junte um bico com dez unhas, quatro patas, trinta dentes/ E o valente dos valentes ainda vai te respeitar / Todos juntos somos fortes, somos flecha e somos arco, todos nós no mesmo barco não há nada pra temer / Ao meu lado há um amigo que é preciso proteger/ Todos juntos somos fortes não há nada pra temer / E mais dia menos dia a lei da selva vai mudar.

(...)

A cena da volta dos saltimbancos, agora com Frank que acabaram de salvar é grandiosa. Se inicia com a música Todos Juntos e com os seis personagens (Didi, Dedé, Mussum, Zacarias, Karina e Frank) saindo da mata e de outro lado crianças, e artistas do circo que começam a surgir de vários caminhos, e num certo ponto formam um grande coro que em forma de corrente humana se dirige para a retomada do circo. Chegando ao circo encontram na entrada o Barão, Satã e Tigrana. O Barão vendo que aquela multidão poderia facilmente invadir o circo usando a força de todos juntos, se redime dizendo que o circo será de todos. Poderia ser uma mensagem de extrema conscientização política, mas trata-se de um melodrama.

No filme de 2017 essa música é executada numa das cenas finais, mas não a final. Com a proteção da polícia, o prefeito e Satã estão com máquinas posicionadas na frente do circo para realizarem um “reintegração de posse”, já que de alguma forma o dono do circo teria perdido o direito de posse de seu terreno porque tinha

uma dívida muito grande referente ao IPTU. Problemas jurídicos à parte, a intenção deles é colocar o circo a baixo, nesse contexto, toda a companhia, inclusive Tigrana, se coloca à frente das máquinas e confrontam as autoridades e Satã.

Diante da força daquela comunidade e da presença da imprensa, a ação é frustrada e o circo ainda estará de pé para receber o público na estreia no novo espetáculo, a mensagem nos filmes é a mesma, mas a potência da cena do filme original é uma granada e a do *reboot* um estalinho de São João, se comparadas.

Há ainda nos melodramas sempre a presença de uma lição moralizante. No primeiro filme certamente que o final dá a cabo esta tarefa, mas não podemos esquecer que quando os saltimbancos conseguiram a liberdade, na cidade grande, em um certo momento, perceberam que no circo, apesar da exploração, de viverem sem dignidade, de só comerem macarrão, a vida era melhor... Mas trata-se de um melodrama, sem dúvida, e além de moralizante a mensagem deve colocar cada um em seu devido lugar, segundo uma visão nada revolucionária e extremamente capitalista:

(..) ela (a burguesia) aprecia o melodrama porque ele tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra o senso de propriedade e dos valores tradicionais (...) preservam o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido. (THOMASSEAU, 2005, pág. 14)

A última cena do filme é aquela que pretende tirar lágrimas dos espectadores. Após a retomada do circo, todos os artistas, incluindo os saltimbancos se preparam para a parada do circo. A cena começa na coxia, com Didi cobrando de Karina que lhe falasse sobre um assunto particular que ela havia começado e tendo sido interrompida, não conseguiu terminar. A expectativa de Didi é que Karina se declare para ele e que eles se casem, mas ao contrário disso, Karina o chama para ser padrinho de seu casamento com Frank. Ela diz isso rapidamente e todos atravessam as cortinas e entram no picadeiro, inclusive Didi, completamente desolado.

O apelo sentimental é tanto, que em certo momento Didi se encontra no meio

do picadeiro, segurando a cabeça do burro (que era o seu personagem e seu confidente), com todos os artistas cantando e dançando a sua volta, em estado de completa desilusão, acompanhando com o olhar o feliz casal Karina e Frank.

Nos segundos finais do filme uma tomada em *plongée* do picadeiro, todos os artistas saem e deixam Didi sozinho e num corte seco segue um close de Didi, que mais desolado do que nunca olha para a cabeça do burro que ele está segurando e em plano detalhe dos olhos, surgem lágrimas que escorrem lentamente.

No novo filme não existe esse apelo sentimental focado no amor impossível, mas, sem dúvida, o final do filme traz à tona um grande apelo sentimental, mas que não se relaciona com a história que foi contada, mas se relaciona aos afetos e memórias que remetem ao quarteto original d'Os Trapalhões, que de certa forma não comovem a todos da mesma forma. Aqueles que de alguma forma não tiveram contato com a obra do quarteto no cinema ou na televisão, dificilmente sentirão esse apelo.

4.1.7 A presença do melodrama nas duas produções.

O primeiro filme trata-se, sem dúvida de um melodrama, e possui todos os elementos que caracterizam essa estética, mesmo sendo uma comédia. Fica claro que o que se busca é a sensibilidade do espectador, é que ele chore junto com o burro no final do filme. No cinema d'Os Trapalhões essa estética está muito presente, a reparação da injustiça e o amor impossível são temáticas recorrentes e todos os filmes são classificados como comédias e em todos, Didi é o herói cujo amor nunca é correspondido. Em Os Saltimbancos Trapalhões (1981), a estética melodramática é utilizada de forma que até cânones da forma clássica estão presentes, como por exemplo, o fato de que os saltimbancos, ao contrário da fábula dos Grimm e do musical adaptado por Chico Buarque, voltam para seus alçózes por acharem que a liberdade não é tão boa assim, que o trabalho no circo lhes era mais cômodo.

No *reboot* apesar de encontrarmos alguns dos elementos típicos do melodrama, eles não são apresentados de forma destacada ou com a importância que os trazem ao protagonismo. Os personagens não foram elaborados evidenciando suas características ou estereótipos melodramáticos. Quando fala em injustiças o roteiro não cria conflitos, não se preocupa em deixar clara nenhuma mensagem moralizante e tampouco possui uma narrativa simplificada ao extremo – pelo menos nada que fuja a categoria de filmes a qual se insere.

Capítulo 5 – A intersecção entre as produções. O Palhaço (2011)

O filme *O Palhaço* dirigido, roteirizado – com Marcelo Vindicatto – e interpretado por Selton Mello, foi lançado no Brasil em 2011, numa coprodução entre a Bananeira Filmes e MondoCane Filmes, com apoio de grandes patrocinadores através de leis de incentivo e patrocínio direto, entre eles a Globo Filmes e Telecine e foi distribuído pela Imagem Filmes. Com mais de 1,5 milhão de espectadores e 40 (quarenta) prêmios o filme foi também um sucesso de crítica e escolhido para representar o Brasil como filme estrangeiro na premiação do Oscar 2013, mas não foi um dos nominados.

O filme contou com uma cuidadosa pesquisa sobre o universo circense e com a consultoria de pessoas ligadas ao circo como a produtora e ex-assessora para circo da Funarte Alessandra Brantes, do palhaço Kuxixo – Hudson Rocha e seu pai um grande artista circense de uma conhecida linhagem de atores de circo-teatro, o Sr. Hudi Rocha que fez parte da trupe do Circo Teatro Guaraciaba. Houve sem nenhuma dúvida grande preocupação em retratar a realidade do circo brasileiro em seu filme, com cuidado e respeito, fazendo até muitas homenagens a esse universo, como por exemplo, os nomes dos protagonistas palhaços Puro-Sangue e Pangaré, respectivamente os papéis de Antônio José e Selton Mello.

Puro-sangue se chama Valdemar em homenagem ao inesquecível palhaço

Arrelia, que se chamava Waldemar Seissel e o nome de Pangaré é Benjamim, outra homenagem a um circense importante, o ator, palhaço, músico e escritor Benjamim de Oliveira, o primeiro negro a estar à frente de uma companhia de circo-teatro do final do século XIX até o primeiro quarto do século XX, durante a fase da consolidação do circo no Brasil.

O filme conta a história de Benjamin, o palhaço Pangaré, que vive angustiado no circo que é propriedade de seu pai o também palhaço Puro-sangue, que já velho conta com ele para levar a adiante a companhia. A angústia de Benjamim é descobrir se ele de fato é talentoso tanto na administração do circo, quanto na função de palhaço, é uma crise de identidade. O roteiro traz, para confirmar essa crise, dois elementos representativos, a busca de Benjamim por seu documento de identidade e uma obsessão por adquirir um ventilador.

A busca pelo documento de identidade é uma analogia óbvia ao fato de que o protagonista busca sua identidade como circense, como pertencente aquela comunidade. É uma comunidade acolhedora e familiar, deixando clara essa preocupação do diretor em mostrar o circo como um local onde os laços familiares são importantes. Apenas dois dos personagens não tem família no circo, um empregado e o anão. Todos os outros formam pequenos grupos familiares, sejam como irmãos, marido e mulher, mãe e filho etc.

Mas ao mesmo tempo que acolhe Benjamim, cobra dele a responsabilidade por prover a companhia de meios para o trabalho e também lhe repudia como na cena em que ele ordena a montagem do circo com a frente para um lado que, numa eventual ventania, poderia trazer a lona abaixo.

Já a obsessão pelo ventilador parece mais sutil. A primeira vez que o objeto surge é logo no início do filme, quando a personagem Lola (Giselle Motta), entra na barraca de Benjamim num dia muito quente e diz que ele deveria ter um ventilador. Lola é a namorada do pai de Benjamim e foi construída baseada no arquétipo da femme fatale. Ela seduz a todos, principalmente o pai de Benjamim e rouba dinheiro do circo. Pelo desenrolar da história, pensamos que a personagem Lola não é

alguém que pertença a aquela comunidade: ela é uma dançarina, não possui nenhuma habilidade envolvida com números circenses e provavelmente foi encontrada por Valdemar em alguma cidade onde o circo se apresentara. Isso parece ficar mais claro depois que ele descobre que ela rouba a renda do circo e é deixada na estrada, provavelmente porque também foi na estrada que ela foi encontrada.

O fato de ser Lola a pessoa que provoca Benjamim com relação ao ventilador, também vem do fato de que ela, como alguém de fora do circo, estava acostumada com tal conforto, o que só contribui para a crise do palhaço que a cada dia percebe que talvez o que esteja além das cercas seja a solução da sua busca por seu lugar no mundo.

O ventilador aparece novamente nas sequências do almoço na casa do prefeito, durante uma parada realizada no centro de uma pequena cidade exposto aos montes em frente a uma loja de eletrodomésticos e já quando está fora do circo em busca da resolução de seu conflito, no teto de um restaurante onde ele e outros companheiros de trabalho ouvem as piadas do chefe. Em todos os momentos Benjamim fica quase que sob uma espécie de transe quando vê os ventiladores.

Todas as vezes que o ventilador aparece é num contexto de fora do circo, deslocado, desambientado. Até porque pela natureza do circo, parece que a energia elétrica não é um conforto presente, mas é uma condição para o funcionamento do aparelho, sendo quase inútil possuí-lo. É isso que me parece o mais importante, é um objeto que não pertence a realidade daquele circo, que mal teria energia elétrica para que o aparelho funcionasse.

A obsessão de Benjamim pelo ventilador se relaciona com sua angústia no ponto em que parece ser esse conforto algo que ele vê fora do circo, dá a medida da vida distinta que ele deseja. É certamente é uma representação simbólica, que como tal depende muito do repertório, das experiências próprias de cada espectador para interpretar seu significado. Mas fica claro que a intenção é conferir ao objeto a natureza de um fetiche do protagonista.

É um filme solar, com cores vibrantes e quentes predominando em toda a fotografia. Os figurinos, mesmo a narrativa criando um circo muito pobre e sem recursos não são rotos, aos farrapos, são simples, mas todos extremamente coloridos e com adereços igualmente bem cuidados, tirando do foco essa aparente pobreza material ou alguma decadência. Mostra respeito ao circo, a arte circense, é um filme que acaricia o espectador, afaga, resgata memórias de um circo vívido.

O circo é pequeno e percorre pequenas cidades do interior de Minas Gerais, porém poderiam ser pequenas cidades quaisquer do Brasil. Apesar disso, talvez não seja correto dizer que se trata de um filme de estrada, porque não é o percurso ou a própria viagem que são o centro da narrativa, o protagonista é Benjamim e a questão central é sua crise de identidade.

É sem dúvida um filme de ator, o filme foi concebido como catarse de uma crise existencial e profissional do diretor, como ele mesmo já disse várias vezes.

Ainda sobre a catarse do diretor, pelo que é afirmado até pelo próprio Selton Mello, ele passava por um momento de crise. Então acreditamos que era uma crise como a do personagem Benjamim, ele não sabia mais se seu lugar era atuando, se era dirigindo, se seria um diretor competente etc. E sua trajetória até pode ser comparada à de um artista circense, já que ele trabalha desde muito tenra idade na teledramaturgia, como uma criança de circo que de certa forma vê traçado seu destino como circense por imposição familiar. Este também é o grande dilema de Benjamim, será que o circo é seu lugar? A falta de um documento de identidade é o estopim para que essa busca por seu lugar, sua identidade tome corpo, por esse motivo penso que seja a catarse do diretor, que como o protagonista acaba se encontrando, tendo a certeza de que o seu lugar de origem realmente é o que lhe traz prazer, é o que lhe faz feliz. É o leite do gato, é o queijo do rato, como em um dos diálogos finais do filme entre Benjamim e seu pai.

5.2 O lugar do filme no tempo e no espaço.

Como em toda a produção cinematográfica O Palhaço é produto de um grande trabalho de equipe, mais que isso, é um trabalho em equipe colaborativo com um fluxo de responsabilidades que não raramente influenciam umas as outras e criam uma relação de dependência entre elas.

Assim, para a criação do universo interno do filme ou a diegese, diversos profissionais são responsáveis por trazer para frente das câmeras, cenários, figurinos, objetos de cena e tantos outros elementos que servirão para outorgar verossimilhança à história, para garantir que tudo o que é contado no filme esteja envolto sob um manto que transforma aquela obra em realidade. Fato diegético, segundo Étienne Souriau :

são aqueles relativos a história representada na tela. É diegético tudo aquilo que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira.(ALMONT:2003)

São figurinistas, visagistas, arquitetos, designers, pedreiros, marceneiros, pintores, roteiristas, historiadores, profissionais de áreas correlatas ao tema do filme que servem de consultores, entre muitos outros, enfim, cada um deles contribui para a construção desse universo.

Observando os elementos trazidos ou criados por estes profissionais podemos inserir o filme, ou o universo diegético do filme, num tempo histórico. Da mesma forma podemos localizar a história que nos é contada pelos hábitos alimentares dos personagens, pela sua forma de falar, gírias e pelos estrangeirismos.

A tecnologia mostrada no filme também é um “artefato” que pode nos permitir a datação do universo do filme no tempo histórico. Telefones celulares, fornos de microondas, carros movidos a energia elétrica fabricados em série, aviões a jato,

armas com mira à laser, multiprocessadores de alimentos, são exemplos de um sem fim desses elementos.

Sendo assim, buscamos dentro do mundo diegético, elementos, com a intenção de tentar localizar o tempo histórico construído pelo filme O Palhaço.

Teremos como premissa que não houve erro de produção nos elementos que trarei a estudo, porque é um filme comercial com a chancela de grandes produtoras e que teve produção muito cuidadosa com a criação do universo circense, por exemplo, não se justificando o descuido em outros aspectos.

5.2.1 Os artefatos selecionados.

Dentre inúmeros elementos encontrados, que chamo de artefatos, fazendo menção à analogia ao trabalho arqueológico¹, como sendo uma prospecção material desses elementos, selecionei alguns que passo a descrever:

- a) Sistema de identificação nas placas dos veículos;
 - b) Moeda utilizada, e
 - c) Tecnologias e equipamentos.
- a) Sistema de identificação nas placas dos veículos.

a) Sistema de identificação nas placas dos veículos.

O filme é brasileiro e sua história, sem dúvida, tem como local dos acontecimentos o Brasil, provavelmente o estado de Minas Gerais – pelos nomes das cidades em que o circo se apresenta e da cidade para onde Benjamim vai a procura de sua identidade, então, os veículos exibidos no filme devem obedecer às regras de identificação vigentes no país. É claro que os veículos poderiam não ter placas ou terem sido criadas placas de identificação fictícias que só existiriam no universo do filme, mas não é o caso que se apresenta na frente das câmeras do

1

O uso da palavra arqueologia foi uma sugestão da Prof. Bernadette Lyra.

diretor Selton Mello.

Já na primeira cena do filme, aparecem no plano aberto de uma estrada margeada por um grande canal, os carros da trupe circense que seguem movimentando-se pela estrada em aproximação a posição da câmera em que na verdade o foco narrativo está numa boia-fria que mais tarde voltará a trama. Nesta cena quando os veículos passam na frente da câmera vemos nitidamente suas placas e começa aí a primeira dificuldade em conseguir realizar esse objetivo de tentar através dos elementos da diegese datar o filme.



(frame do filme 03'50")



(frame do filme 04'00")

Vejamos: são três os veículos que aparecem na cena e duas das placas podemos ver com clareza e todas elas são alfanuméricas. O que ocorre é que vemos placas alfanuméricas com duas letras e quatro números e placas com três letras e quatro números. Hoje não encontramos mais veículos com essas duas formas de identificação circulando.

As placas alfanuméricas com duas letras e quatro números tiveram sua existência entre 1969 e 1990 quando foi instituído o sistema atual de placas com três letras seguidas por quatro números.

Chegamos a uma data, levando em consideração que em alguns estados brasileiros o sistema atual de identificação de veículos terminou de ser implantado em 1999., portanto, através desse elemento poderíamos afirmar que a história do palhaço Pangaré ocorreu certamente depois de 1990.

b) Moeda utilizada.

Em muitas cenas aparece o “dinheiro” utilizado pelos personagens. Em várias cenas os personagens manipulam dinheiro, seja para pagar a propina ao delegado, seja na hora de receber o pagamento as cédulas aparecem e são sempre as mesmas.

Mais uma vez, poderia o realizador ter escolhido criar uma moeda para o mundo de seu filme, mas assim não o fez, escolheu uma moeda que já teve circulação no Brasil. O Cruzeiro. A cena que melhor mostra esse dinheiro é a cena em que o dono do circo realiza o pagamento da trupe com a ajuda de sua companheira.

Nesta cena o dono do circo e sua ajudante aparecem de costas em um plano médio, sentados, sendo observados por uma menina que está posicionada atrás deles. A cena se desenvolve com cortes entre o plano médio dos dois contando dinheiro e realizando pagamentos e o primeiro plano da menina brincando dentro de uma barraca e observando a ação dos dois, até que ela flagra a companheira do dono do circo pegando um maço de dinheiro e guardando dentro da saia. Não é difícil notar que são notas de uma moeda que já circulou no Brasil que se chamava cruzeiro, que teve sua circulação entre as décadas de 1970 e 1980 e foi substituída pelo Cruzado em 1986. Dessa forma, de acordo com a moeda utilizada no filme a história não poderia ter acontecido depois de 1986, que causa uma incongruência de datas.



(frame do filme 31'42”)

c) Tecnologias e equipamentos.

Selecionamos duas cenas em que são mostrados objetos cuja tecnologia é datada. A primeira cena é a de um jantar oferecido a trupe pelo Prefeito de uma cidadezinha onde o circo se apresentava. Nesta cena estão todos sentados à mesa e a câmera faz um travelling que acaba por mostrar o relógio de pulso digital de um personagem com visor de cristal líquido.

Tal tecnologia foi criada pela Optel Corporation em Princeton nos USA, em 1971, chama-se “Liquid Crystal Display” (LCD) e foi desenvolvida um novo mostrador digital para relógios de pulso a quartzo. Até esse momento a única data concorrente com as demais é 1971.

A última cena que nos traz pistas sobre o tempo da diegese, é a cena da passeata da trupe no centro de uma das muitas cidadezinhas onde o Circo Esperança montou sua lona. A cena mostra os personagens fazendo suas performances mostrando toda a trupe, terminando com um plano aberto da frente de uma loja de eletrodomésticos, que evolui em aproximação para os ventiladores em exposição, como sendo o ponto de vista do personagem Pangaré.

Nesse plano de aproximação, podemos ver dentro da loja inúmeros

refrigeradores e todos eles possuem a Etiqueta de Eficiência Energética, que é um selo ligado ao plano de economia da energia elétrica do Governo Federal, concedida pelo INMETRO. Essa etiqueta foi instituída por uma lei que entrou em vigor no ano de 2001, portanto, em tese o filme não poderia contar uma história que aconteceu antes desta data.



(frame do filme 24'23")



(frame do filme 39'25")

Desta forma, o que podemos determinar é que por tratar-se de um filme bem produzido em todos os aspectos, não se pode admitir que os elementos encontrados tivessem sido obra de relapsos produtores, figurinistas, continuistas, diretores de arte ou mesmo do próprio diretor. E seriam relapsos porque o tempo de existência de um elemento anula a possibilidade de utilização de outro.

Assim a conclusão, é que todos aqueles elementos foram inseridos no universo ficcional exatamente com a intenção de NÃO PERMITIR QUE SE INSIRA O FILME EM algum TEMPO HISTÓRICO determinado. Essa intenção é confessada pelo próprio diretor em entrevista na FanPage do GuionCenterCinemas de Porto Alegre, no FaceBook em 27 de outubro de 2011.⁶

Essa construção atemporal foi necessária porque o diretor realizou um filme sobre o artista, o mundo do artista. Sua identidade, suas angústias, seu palco / picadeiro, sua plateia. O universo circense, a meu ver, foi o eleito, assim como a figura do palhaço, por tratar-se de uma das formas mais basilares de arte e de fazer arte, como fosse o âmago do “ser” artista, porque artistas de circo são, antes de mais nada, pessoas abnegadas.

⁶ <https://www.facebook.com/notes/guion-cinemas/entrevista-selton-mello-diretor-e-ator/280488078649806/>, acessado em 25/03/2020.

E esse é o artista que sobrevive aos tempos, aos modismos, a vida urbana contemporânea, as guerras, as crises econômicas e sociais. Não caberia, portanto, encaixar o filme em tempo algum. O seu tempo pode ser qualquer um e nenhum é um filme atemporal.

5.2.2 O tempo da contemporaneidade.

O tempo em que vivemos, para alguns como Lipovetsky (2004) é a hipermodernidade, para outros muitos autores ainda é a pós-modernidade, mas vou me referir apenas a contemporaneidade, porque a discussão se estenderia e não traria luzes a esta pesquisa. Mas confesso que o que Lipovetsky (2004) chama hipermodernidade talvez reflita o que mais se aproxima da época em que vivemos.

Essa época em que a sociedade midiática se, ou seja, as mídias passam de simples plataformas de informação, que através de avanços tecnológicos (tecnologias que se transformam em mídias) quase que diários, passem a interferir no dia a dia de todos, como produção de conteúdo compartilhado, como redes sociais, como plataformas de interação com o poder público, com serviços etc. Uma sociedade midiática, como a contemporânea, apresenta “sua estrutura e dinâmica calcada na compressão espacial e temporal, que não somente institui, como faz funcionar um novo tipo de real, cuja base das interações sociais não mais se tecem e se estabelecem através de laços sociais, mais de ligações sociotécnicas.” (FAUSTO NETO:2006)

É nesse tempo que surge o filme O Palhaço. É deste tempo uma angústia acerca do futuro, angústia que precisa ser resolvida, não pode esperar. Os dilemas do autor, refletidos no personagem Benjamim, tem seu espaço reservado nessa sociedade contemporânea. É um reflexo de um conjunto de aspectos presentes no tempo em que vivemos, no tempo da produção do filme.

Um circo que surge das memórias de Selton Mello, como o Circo Esperança,

que pela precariedade até parece estar num passado, mas é muito presente, faz parte de um recorrer ao passado que é um aspecto importante deste tempo em que vivemos, o apelo ao antigo, ao que está na memória (LIPOVETSKY:2004).

Na modernidade, com a ideia de progresso havia a visão de um futuro, que como uma panaceia, resolveria todos os males da sociedade, pela tecnologia, pelos avanços da ciência. Em tempos contemporâneos esse futuro onde tudo seria resolvido não existe mais, existe sim a preocupação com o futuro, mas no que se diz respeito a preservação da natureza, a sustentabilidade, a existência de um planeta que suporte a vida humana com qualidade. Essas preocupações tornam o “hoje”, o “agora” extremamente importantes e é com esse foco que se dá a crise de identidade de Benjamim. Ele não pode mais esperar pelo futuro, não pode mais deixar passar o tempo, o tempo é escasso.

Mas a sociedade também se torna mais flexível, menos rígida. É nesta sociedade que se encaixa a possibilidade de Benjamim sair do circo e procurar seu lugar no mundo, a própria comunidade circense hoje, acompanha essa flexibilidade, como veremos a seguir.

5.3 Questões sobre identidade no filme e no circo.

No Circo Esperança vivem o protagonista, Benjamin (palhaço Pangaré), Valdemar, seu pai, proprietário do circo e também palhaço (Puro Sangue), interpretado por Paulo José. Trata-se de uma companhia familiar e pequena onde ainda vive um casal de artistas com sua filha, um anão, uma dupla de músicos, uma matriarca Dona Zaira e seu filho, um jovem casal de artistas, um empregado e finalmente a dançarina Lola.

Toda a narrativa do filme gira em torno da crise de identidade de Benjamim, que não sabe se o circo é o seu lugar. Não sabe se está lá apenas porque é uma imposição da cultura tradicional circense onde ele seria o sucessor de seu pai na administração do circo ou porque ele deseja de fato estar no circo e viver o cotidiano

dessa atividade. Mais que isso, ele não sabe se ser palhaço é realmente o que ele quer fazer, questionando-se acerca de sua competência em fazer rir, em administrar o negócio da família.

Com o estopim da falta de um documento de identidade, o que o impossibilitaria de comprar um ventilador a prazo, ele parte para uma jornada fora das cercas para conseguir esse documento. Na verdade ele parte para uma busca de si mesmo, de outro tipo de identidade, que não aquela do documento.

5.3.1 O universo intra-cercas.

É difícil no Brasil encontrarmos estudos sociológicos ou etnográficos acerca da constituição da comunidade circense. Entre diversos autores brasileiros, nenhum se debruça com cuidado sobre esse aspecto, assim, encontramos estudos de duas antropólogas portuguesas – Joana Afonso e Maria José Lobo Antunes – que passaram meses viajando com uma companhia circense e refletiram essa experiência em duas dissertações de mestrado em Ciências Sociais (1997, 1998), além de artigos e do livro “Os circos não existem: família e trabalho no meio circense”, publicado em Portugal em 2002.

Analisando suas pesquisas pode-se afirmar que a realidade portuguesa e a brasileira no que se refere a comunidade circense é a mesma em vários aspectos, mas principalmente no que se refere aos eixos identitários que norteiam essa comunidade nos dias de hoje.

O circo então, segundo as autoras, pode ser dividido, em linhas gerais, da seguinte forma : a família do empresário circense, os artistas e os empregados.

Os empresários circenses são os proprietários do circo, detêm os meios de produção e são responsáveis pela administração do negócio, acompanhados de sua família. Os artistas e suas famílias ou as trupes fazem parte da mão de obra flutuante das companhias, porque mudam constantemente de uma para a outra

dependendo da contingência, das condições de trabalho etc. Já os empregados são os responsáveis pela operacionalidade do circo, geralmente não têm família e sujeitam-se as condições mais duras do trabalho na empresa circense. É o que dizem AFONSO e ANTUNES(2000, p.98) : “os empregados são o lado anônimo do circo. Ao contrário dos artistas, que viajam com as suas famílias, os empregados são personagens solitários, sem vínculo familiar com o mundo do circo.”

Com exceção dos empregados, todos os outros eixos têm em comum a família, tanto artistas quanto empresários.

5.3.2 Ser de circo, estar no circo e saber fazer circo.

É esse o grande desafio das companhias de circo contemporâneas, receber essas pessoas que apesar de não terem nascido no circo, de não possuírem no circo vínculos familiares, o elegem com forma de vida.

MAGDA LALANDA NICO (2006), diferencia essas situações que de alguma forma identificam os membros da comunidade, porém seu estudo tem um recorte na família como base da comunidade circense, o que de fato também o é no Brasil, porém em Portugal essa tradição familiar é levada ao extremo quase que não admitindo outra forma de pertencimento que não seja aquela do laço familiar. Ela diz que a identidade circense é atribuída à nascença, é um potencial que não espera confirmação, mas estímulo (2006:163). Mais adiante concorda que:

(...) É, no entanto, perfeitamente possível ser-se profissionalmente artista de circo sem se pertencer a uma família de circo ou partilhar números em pista com indivíduos com os quais não se tem qualquer grau de parentesco. Tal acontece noutros países, onde existem escolas de circo profissionalizantes. (2006:164)

É o caso do Brasil e de muitos outros países, em especial, a Rússia com sua escola criada em 1927, a China que desde 1949 tem escolas de circo espalhadas

por todo seu território e a França, todos grandes potências mundiais na formação de artistas circenses. É neste contexto que as “Lolas” (refiro-me aqui a personagem Lola do filme O Palhaço) profissionalizam-se e se espalham pelo mundo em diversas companhias circenses.

No Brasil temos hoje companhias nas quais a maioria dos membros é oriunda de escolas de circo, que depois de anos de aprendizado montam suas próprias companhias. Eles então pertencem ao circo porque sabem fazer circo, mas não aprenderam da forma tradicional, com a oralidade dos mestres circenses, não passaram a infância brincando de circo, no circo. Foram ensinados por mestres, certamente, mas em aulas regulares, com controle de frequência, pagamento de mensalidade, mas o ponto mais importante dessa forma de aprendizado é a eleição.

Há ainda aqueles que não são de circo, não sabem fazer circo, mas estão no circo, também por escolha, como a maioria dos músicos, por exemplo. Os empregados de circo, geralmente são pessoas sem qualquer ligação com a arte circense, o que os seduz é a itinerância, a falta de endereço certo. Até porque muitas vezes a maioria deles não quer ser encontrada por uma série de motivos.

5.3.3 Formas identitárias no circo contemporâneo.

A companhia canadense Cirque Du Soleil, por exemplo, nada tem de familiar. Seu fundador Guy Laliberté é filho de um alto executivo de multinacional, porém apresentava-se como músico e especialista em pirotecnia, com uma companhia de teatro de rua na cidade costeira de Baie-Saint-Paul, próxima a Quebec, nos anos 1980. Quatro anos depois ele fundava o Cirque Du Soleil, que hoje tem espetáculos espalhados por todo o mundo, com uma companhia formada hoje por ginastas, atores, bailarinos, cantores, músicos, artistas de famílias tradicionais de circo e artistas formados por escolas profissionalizantes, cerca de cinco mil integrantes ao todo.

A maioria das companhias de circo tradicionais são concebidas por artistas de

circo que atingem certo grau de expertise, aliado a uma situação financeira favorável – geralmente resultante de anos de economias. Não é o caso do Cirque du Soleil daquela companhia, que nasceu por iniciativa de empresários visionários que entenderam que a midiática chegou a um nível tal em que até o circo teria que se render às suas estratégias. Me refiro aqui a midiática porque mesmo que o circense viva nessa sociedade midiática, tenha contas em redes sociais, poste fotos, vídeos e tudo mais, ou seja, não está alheio de forma nenhuma a essa sociedade contemporânea, os espetáculos de circo no Brasil ainda tem seu formato e conteúdo semelhante aos anos 1950, o que não acontece com os espetáculos do Soleil, extremamente midiáticos.

O que acontece hoje é que as formas com as quais as pessoas elegem pertencer a determinada comunidade, tem muita mais relação com o que o indivíduo em si, busca na construção de sua história do que com o que lhe é determinado pela família ou pelo grupo social ao qual pertencem. É o que diz STUART HALL (2006) :

O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente.

A minha opção pelo circo diz muito sobre essa identidade, ainda como advogado prestei serviços ao Circo Garcia, porque sua proprietária – Andrea Françoise Carola Boets (belga de nascimento, parte de uma trupe familiar que viajava a Europa com um número de acordeons vindo ao Brasil no pós-guerra para apresentarem-se em cassinos, acabaram no Circo Garcia e ela enamorando-se com Antolim Garcia, o fundador da companhia) estava doente e o circo passava por uma grande crise financeira, ela então havia resolvido encerrar suas atividades e era necessária a atuação de um profissional para realizar a dispensa dos funcionários, realizar acordos para sanar dívidas, vender equipamentos, desfazer-se de uma grande quantidade de animais como cavalos, tigres, elefantes etc, além de realizar

junto ao IBAMA a legalização de sua criação particular de chimpanzés que foram destinados a um Santuário de Fauna Exótica construído por ela. Aceitei a tarefa, sem qualquer interesse profissional, muito mais por laços emocionais. Findo o longo trabalho, poderia facilmente continuar sendo mais um advogado com o umbigo debruçado em balcões de cartórios ou em compêndios de doutrina jurídica, coletâneas de jurisprudência e um sem fim de processos judiciais.

Optei por abandonar uma carreira de mais de dez anos e me debrucei sobre as bilheterias do circo, troquei a sala de audiência pelas coxias e pelo picadeiro de forma indireta. Porém, seria mentira se afirmasse que não houve nenhuma tensão, que nunca encontrei nessa comunidade nenhuma resistência. Mas de toda forma o pertencimento se deu de forma contingente, não foi porque pertencia a alguma família de tradição circense.

Não é diferente daquilo que CLAUDE DUBAR (2009) defende quando diz que a identidade não é o que permanece necessariamente “idêntico”, mas o resultado de uma “identificação” contingente.

É a contingência que leva pessoas como eu e como Lola – a dançarina, que mantinha um relacionamento com o pai de Benjamim - a ingressarem no circo, é uma vontade de que essa vida, nem que seja por algum tempo, faça parte de sua biografia, é uma decisão individual que não tem relação com o grupo familiar. E é também esse processo de não identificação, que não é biológico, o que leva Benjamin a procurar fora do circo o seu lugar.

Assim, o circo nesse mundo contemporâneo parece passar por uma transformação no que se refere às formas identitárias. Antes dessa consciência de que a linguagem do circo precisa se adaptar as influências dos processos midiáticos e transformar-se e que o circo era um grupo hermético que não admitia que se entrasse ou saísse dele, o circo podia ser incluído no que pode ser chamado de forma identitária comunitária, que supõe a crença na existência de agrupamentos chamados “comunidades”, como sistema de lugares e nome pré-atribuídos aos

indivíduos e que se reproduzem de modo idêntico através das gerações (DUBAR:2009). Apenas como essa comunidade estritamente familiar é que o circense era identificado tanto para si quanto para outrem. Não era permitido que essa eleição acontecesse, uma identificação que partia de fora para dentro das cercas, para o microcosmo do circo.

Contemporaneamente, apesar de nos referirmos a comunidade circense – que nada tem a ver com a denominação acima – quando queremos falar daquelas pessoas que vivem do circo, não se trata mais de uma forma identitária comunitária, mas da emergente forma identitária societária. A forma identitária societária pode ser descrita como sendo aquela nas quais se supõe a existência de coletivos múltiplos, variáveis, efêmeros, aos quais os indivíduos aderem por períodos limitados e que lhes fornecem recursos de identificação que eles administram de maneira diversa e provisória (DUBAR:2009). Essa forma de identificação leva muito mais em conta fatores individuais, das decisões que cada indivíduo toma acerca de sua vida e de seu futuro, do que laços familiares ou comunitários.

A crise de identidade de Benjamim na verdade só tem espaço numa sociedade que admite essa opção de mudança, que permite que outras pessoas integrem a trupe, mas, ao mesmo tempo, também permite que aquelas de dentro saiam à procura de sua realização profissional ou mesmo pessoal.

Durante esse período no qual me encaixo na categoria de pertencimento do “estar no circo”, convivo com muitas pessoas que conheci da época em que frequentava o circo como um amigo da família dos proprietários, que sempre tive liberdade de andar por todo circo, conversar com pessoas e principalmente fiz amizades, daquelas de férias, com crianças que vi, junto comigo, se tornarem adolescentes.

Hoje, todas elas já adultas, pude constatar que grande parte delas, que no passado não se via trabalhando no circo como os pais, seja como artista, tratador de animais, vendedor de lembranças do circo, produtor ou técnico, assim como

Benjamim tiveram permitida sua saída para a busca do seu lugar, geralmente indo morar na casa de parentes e ingressando em cursos universitários que não tinham nenhuma ligação com a atividade circense de forma direta.

E o mais interessante disso é que desses que procuraram seu lugar fora do circo, quase todos voltaram para debaixo da lona, para a proteção das cercas, abandonando a possibilidade de novas carreiras e voltando a trabalhar no circo em qualquer posição oferecida. Essa experiência de Benjamim repete-se até hoje nos circos.

5.4 Análise das sonoridades.

Antes de falarmos sobre qualquer aspecto do som na linguagem audiovisual, se faz necessário deixar claro que o alicerce sobre o qual este texto foi concebido parte da premissa de que o som não é simplesmente um valor agregado à imagem, como pensa Chion (2016), ou seja, não compartilhamos desse pensamento de que sua função se encerra no “enriquecimento da imagem dada”. Nos parece mais coerente com a linguagem audiovisual utilizar a teoria de Rodrigues (2006) que escreve:

Pensar que o papel do som em uma narração audiovisual é enriquecer a imagem significa, na realidade, continuar dando primazia absoluta para o sentido da visão. No contexto da linguagem audiovisual, o som não enriquece as imagens, mas modifica a percepção global do receptor. O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela, atua com ela e ao mesmo tempo que ela (...) (RODRIGUEZ, 2006, p. 276).

Esclarecida a forma com a qual entendemos a função do som na linguagem audiovisual podemos apresentar o nosso objeto de análise, qual seja, a sonoridade no filme *O Palhaço*. O filme narra uma crise do personagem Benjamim, o palhaço Pangaré que é filho do dono de um pequeno circo – Valdemar, o palhaço Puro Sangue, que espera que ele dê continuidade ao circo da família. Benjamim é um personagem melancólico e cercado por uma grande crise de identidade. O filme mostra o dia a dia da companhia em uma turnê por cidades pequenas do interior do Brasil, até o dia em que Benjamim resolve deixar o circo e encontrar um sentido

para sua vida.

O filme possui trilha sonora composta por Plínio Profeta, conhecido autor de trilhas para o cinema, e contém além das nove músicas compostas exclusivamente para ele, músicas do repertório denominado brega, como “Eu amo a sua mãe”, com Lindomar Castilho e o clássico “Tudo passará”, interpretado por Nelson Ned. Há ainda músicas listadas nos créditos como “músicas picadeiro” e entre elas o “tema clássico picadeiro”, todas com crédito a Plínio Profeta e outros dois parceiros, porém esse tema de picadeiro é de fato um clássico do repertório dos circos e se chama “Enter of the Gladiators”, do compositor tcheco Julius Fucik de 1897. Obviamente Profeta e seus parceiros fizeram o arranjo para a tradicional marcha, adequando-a ao projeto musical do filme.

A equipe responsável pelo som no filme é comandada por George Saldana que realizou o som direto e Luiz Adelmo que assina a supervisão e o desenho de som, bem como das duas artistas de foley Guta Roim e Rosana Stefanoni.

5.4.1 As sequências a serem analisadas.

Pensando em um método para analisar o filme inteiro, por uma questão prática decidiu-se em dividi-lo em três partes distintas: (I) sequências no picadeiro, (II) sequências na cidade e (III) sequências de estrada. Ocorre, todavia, que as cenas de cidade como o almoço na casa do Prefeito, a parada do circo e as cenas em que Benjamim está na cidade trabalhando, não renderam análises interessantes do ponto de vista das sonoridades porque são semelhantes a inúmeras cenas já diversas vezes analisadas.

As cenas de estrada, incluídas aí as cenas derivadas, como o encontro com o personagem num posto de parada ou a cena do bar onde os homens do circo acabam presos, também podem se incluir nas cenas que renderiam análises enfadonhas – talvez porque muito já se escreveu sobre cenas de estradas. Mas não devemos confundir a análise, que de certa forma pode ser repetitiva, com as

próprias cenas, que nada são cansativas, enfadonhas ou monótonas, ao contrário, são cobertas de significados na trama.

Nos restaram, então, as cenas de picadeiro. Estas cenas possuem características de extremo interesse no que se refere as sonoridades já que são cenas onde se representa outra linguagem que é a circense, carregada de códigos e especificidades que tiveram que sofrer adaptações para a linguagem audiovisual. Não se pode negar que de alguma forma os espetáculos de circo são também audiovisuais – segundo Roger Avanzi (Palhaço Picolino II) em entrevista² “se o palhaço é a cara do circo, a música é a alma” - porém executados ao vivo, ao passo que o cinema possui a mediação da tela, é ele próprio um meio de comunicação também com suas próprias estratégias e jogos. E exatamente essa intersecção que nos pareceu interessante para ser analisada.

As sequências e cenas de picadeiro foram então divididas de acordo com sua cronologia na diegese desta forma:

- (I) Cena inicial dos palhaços;
- (II) Cena como filho do Prefeito;
- (III) Benjamim tem um surto no picadeiro;
- (IV) Benjamim volta ao circo.

5.4.1.1 Cena inicial dos palhaços

Nesta sequência, recortada por muitas cenas, o ponto de audição é sempre o da plateia do circo, ao contrário dos pontos de vista que são extremamente variados.

² Entrevista publicada em <https://www.catarse.me/amusicanocirconerino>. Falando sobre a música no Circo Nerino que pertenceu a sua família e onde ele atuava como músico, além de palhaço.

São várias cenas que compõem essa unidade dramática, podendo ser dividida com a as cenas antes do número de Pangaré e Puro-Sangue, a cena dos palhaços propriamente dita - onde eles realizam várias esquetes cômicas e por fim a cena em que aparece Lola.

Em um plano de conjunto aparece Gordini, seus partners que levam um alter de grandes proporções, sugerindo que possui grande peso, e saem de cena logo após deixar o objeto no chão. Gordini como seu próprio nome sugere é um homenzarrão que faz o número do homem mais forte do mundo. No plano de fundo aparecem os músicos do circo, os irmãos Lorota, num pequeno coreto como é comum nos circos em que há música e produção de sons não musicais ao vivo – como, por exemplo, pequenos efeitos sonoros.



(frame do filme 06'02")

O que se ouve é o som de um bumbo num compasso rápido e de um acordeão com notas aleatórias, em um movimento que lembra os movimentos de inspiração e expiração, sugerindo tensão e suspense, já que a ação evolui para o exercício de força de Gordini com o levantamento do “pesadíssimo” alteres. Nesta cena a sincronia dos sons com a imagem dos instrumentos sendo tocados pelos irmãos Lorota, levando a crer que foi uma captura de som direto.

Em seguida aparece, em close, Benjamim que está na coxia, exatamente atrás da cortina, esperando o momento de sua entrada. Enquanto termina o número anterior ao seu ele olha para seu pai que lê jornal sentado de forma muito descontraída. O corte da imagem de Gordini é acompanhado com a interrupção do som que se ouvia que é substituído por um “galope” que tradicionalmente marca o final de números no espetáculo tradicional de circo. Nesse momento o ponto de escuta é o de Benjamim. A trilha que é ouvida pelo personagem está com a intensidade mais baixa que a ouvida anteriormente. É o som construindo a espacialidade do circo, já que o que se vê é um close do personagem, mas a altura do som mostra que ele está longe do ponto de emissão do som. E para reafirmar esse elemento de linguagem, há um corte para o picadeiro com a saída da dupla que estava se apresentando e neste momento o ponto de audição volta a ser o da plateia.



(frame do filme 06'20")



(frame do filme 03'31")

Esse recurso de criação de uma espacialidade ocorre porque temos guardados em nosso cérebro experiências sensoriais que nos permitem reconhecer imediatamente o espaço através da audição, citando Rodriguez (2006):

*(...) nossa memória e nossa experiência auditiva nos permitem:
a) reconhecer distâncias existentes entre as fontes sonoras e nós mesmos como receptores; b) reconhecer a direção de que provêm os sons; c) reconstruir o volume espacial do lugar em que está situada uma fonte sonora (RODRIGUEZ, 2006, p. 284).*

Quando Benjamim surge por trás da cortina, em close, e entra no picadeiro ele caminha de forma desajeitada pelo picadeiro tropeça uma vez, continua caminhando e, por fim, tropeça na ribalta e cai em frente a arquibancada. Diferente do que ocorria nas cenas anteriores não há mais sincronia com a banda, a trilha é sempre diegética, porque naquele circo todos os efeitos e músicas são executadas ao vivo. Porém, como trata-se do jogo do cinema, toda trilha é montada sobre as imagens.

Aqui cabe ressaltar que a sincronia imagem som tem um papel fundamental na linguagem audiovisual, sendo ela responsável pelo espectador se deixar levar pelo jogo, pela ilusão que é o cinema.

A trilha sonora é a tradicional marcha "A Entrada dos Gladiadores" de Julius Fucik, com o arranjo de Plínio Profeta. Os pequenos momentos de sincronia, como por exemplo, quando se ouve o som do trombone o que se vê na tela é um personagem tocando um trombone, ou ainda, quando um prato é tocado na música um dos irmãos Lorota está tocando o instrumento na ação, coloca o espectador numa posição de aceite, de fascínio mesmo que essa sincronia não seja exatamente marcada ou que seja muito precisa. É o que Rodriguez (2006) chama de "sincronia estética".



(frame do filme 06'38")



(frame do filme 06'38")



(frame do filme 07'17")

Quando a sincronia se estende no tempo, mas há uma margem de precisão pequena ao se tomar pontos de concretos de referência, o receptor percebe os dois fenômenos como provenientes de fontes diferentes que procuram harmonizar sua evolução no tempo. Esse tipo de sincronia produz um efeito de fascínio no receptor (RODRIGUEZ, 2006, p. 319).

Na continuação da cena, entra Puro-Sangue e continuam performances corporais, acompanhadas por efeitos de foley com sincronia perfeita e fica muito presente o verbocentrismo, já que os palhaços brincam com a plateia. A cena segue para o final quando aparece Lola.



(frame do filme 08'07")



(frame do filme 09'44")

A trilha musical de Lola é uma composição original para o filme com forte presença de timbres de instrumentos como acordeão e percussão, com um andamento que acompanha o ritmo da dança da personagem, sugerindo sedução, desejo e mistério. No final da música as notas parecem destoar, com aquele movimento do acordeão que se assemelha aos da respiração humana, o andamento diminui, as notas vão ficando mais espaçadas e o que se vê é uma expressão de desconfiança de Guilhermina. A música acaba sem que se resolva essa tensão,

sugerindo de fato que há um problema na relação entre as personagens.



(frame do filme 10'50")



(frame do filme 11'11")



(frame do filme 11'27")



(frame do filme 12'10")

Mais uma vez é a sincronia entre imagem e som o que torna a cena fascinante, envolvente e sedutora, como Lola. A sequência se encerra com a saída de Benjamim do picadeiro ao som da “Entrada dos Gladiadores”.

5.4.1.2 Cena como filho do Prefeito.

Esta é a sequência de picadeiro onde o filho do prefeito Romoaldo se apresentará como um anjo em um trecho de uma peça de circo-teatro que será encenada. A cena começa com um plano de conjunto da plateia do circo, dos vendedores, e corta para a coxia onde o filho do prefeito está sendo vestido como anjo por Dona Zaira e Glória que conferem os últimos detalhes e verificam que a criança decorou sua pequena fala. Antes mesmo do corte para o que está acontecendo no picadeiro, o som do que lá acontece invade a cena da coxia para só depois existir o corte. Estão no picadeiro três personagens, dois homens lutando por uma donzela, com uma ameaça de morte (quem impedirá o assassinato é exatamente o anjo interpretado pelo filho do prefeito que só tem a seguinte fala: “Eu sou o anjo que veio impedir essa desgraça”).



(frame do filme 24'25")



(frame do filme 26'25")

O que se ouve são efeitos sonoros que, como nos números dos palhaços, por muitas vezes têm a função de criarem a impressão que objetos ou corpos caem ou se penduram e balançam, ou seja, são os sons imprimindo nos espectadores a sensação de movimento. Nesta cena o maior exemplo é quando a mocinha cai quase desmaiada pela ameaça de morte a seu amante. Este recurso é exaustivamente utilizado em desenhos animados quando personagens caem em abismos, ou objetos caem de pontes ou prédios, bastam ajustes nos níveis de intensidade para que nossos sentidos e memórias associem o som a uma queda.

Voltando à cena, quando o homem traído levanta sua espada para matar o amante de sua namorada/esposa, o filho do prefeito tem a deixa para sua entrada triunfal como anjo que veio impedir uma desgraça. Só que o menino se assusta ao ver que o ator substitui a pequena faca de madeira dos ensaios por uma espada e não quer entrar em cena. Tambores rufam aguardando a entrada do herói, a atriz que interpreta esposa vira-se algumas vezes para a cortina chamando pelo menino, um violão é dedilhado e a criança empurrada de trás da cortina para o meio da ação.

Os tambores continuam a rufar e o menino cai de joelhos debaixo da ponta da espada e o homem traído pergunta quem é ele várias vezes, e o menino no lugar do texto que foi ensaiado, fala, morrendo de medo do ator: “Sou o filho do prefeito, lembra não?” Neste momento os tambores param de rufar com uma batida forte e um crash no prato, dando ênfase ao momento.



(frame do filme 26'30")



(frame do filme 26'34")



(frame do filme 26'39")



(frame do filme 26'45")

Como o desfecho da cena com o menino não foi o combinado, há um silêncio restando apenas o estrilar de grilos, como que se o mundo inteiro parasse sem entender o que aconteceu. De repente, crianças riem e um dos vendedores do circo notando a situação de constrangimento da família do prefeito, puxa a salva de palmas. Todos aplaudem e os personagens de mãos dadas cumprimentam o público.

Mais uma vez, antes do corte da imagem o som da próxima cena invade a anterior. Este é outro recurso com o qual a linguagem audiovisual utiliza os sons, tanto musicais quanto não musicais:

(...) fazendo com que o som que pertence a determinado plano se prolongue no tempo além do momento em que aparece o plano seguinte, o resultado é uma leve sensação formal de união entre os planos, apesar de as imagens serem completamente diferentes (RODRIGUEZ, 2006, p. 329).

Além disso, na segunda vez em que o som do plano seguinte invade o do plano anterior, o que se ouve é a trilha que o público já pode relacionar com o circo na estrada, portanto, esse recurso antecipa ao espectador que o circo já está se dirigindo para outra cidade.

5.4.1.3 Benjamim tem um surto no picadeiro.

Benjamim e alguns homens do circo se embriagam a noite e acabam passando a noite numa delegacia de polícia, sendo liberados em horário próximo ao da primeira sessão, de forma que só conseguem chegar no circo correndo muito. De ressaca e exaurido pelo cansaço, Benjamim recebe o auxílio de Dona Zaira e de Guilhermina para se vestir, e, após conseguir as informações necessárias para sua interação com o público, entra em cena.



(frame do filme 54'01")



(frame do filme 54'11")

Em plano americano que evolui para um close, o palhaço entra no picadeiro com a banda dos irmãos Lorota em silêncio. Não há trilha musical ao contrário do que sempre ocorre nas cenas de picadeiro, com a função de trazer a um primeiro plano o silêncio, representando o esvaziamento de Benjamim, são utilizados novamente os sons de grilos estrilando.

Segundo Chion (2016) uma "(...) *outra maneira de exprimir o silêncio, consiste em fazer ouvir ruídos; mas ruídos tênues naturalmente associados a ideia de calma*", é o caso do som dos grilos, eles trazem à tona o vazio.

No auge da depressão, Benjamim cansado, ainda sob os efeitos da bebedeira da outra noite, mal consegue ficar de pé, mas, mesmo assim, realiza seu número musical. Na continuação de sua apresentação não demora muito para que ele caia no picadeiro, meio que desacordado, numa mistura de embriaguez, cansaço e surto, tendo visões do ventilador que o assombra e representa sua crise.

O que se ouve são os sons quase hipnóticos de ventiladores a girar e assobios como que de um território onírico a sensação sugerida ao público é a de total descontrole emocional. Imediatamente ele é salvo por Puro Sangue que sagazmente improvisa uma entrada falando dos malefícios do álcool, como se o surto do palhaço fosse parte de uma encenação, volta a trilha sonora e musical e a cena progride com outro ritmo.



(frame do filme 54'31")



(frame do filme 55'24")



(frame do filme 56'02")



(frame do filme 56'10")

5.4.1.4 Benjamim volta ao circo.

É a sequência final do filme. Benjamim já passou uma temporada na cidade, com um emprego normal, conseguiu sua carteira de identidade, comprou um ventilador e volta para o circo porque descobre que lá é realmente seu lugar.

Como os espetáculos de circo repetem-se, a sequência é semelhante a primeira cena em que a dupla de palhaços surge pela primeira vez, porém, Puro-Sangue inicia sozinho a “reprise” - como são chamadas as entradas dos palhaços em cena – e é surpreendido com Benjamim que aparece como que nascendo entre

as penas de Dona Zaira, como Macunaíma. Nesta cena o que predomina é o texto, a voz, então não há trilha musical apenas os efeitos de foley sincrônicos, como nas outras cenas. Porém, após Pangaré repetir a seu pai a máxima: “o gato bebe leite, o rato come queijo e eu sou palhaço” o leitmotiv do personagem Pangaré entra como trilha musical e o número dos palhaços prossegue até o momento em que eles pedem ajuda a mulher mais corajosa do mundo. Agora, a cena da brava guerreira que antes era Lola, a cigana sensual, agora é interpretada por Guilhermina, a única criança do circo, que em lugar de sensualidade pulveriza o picadeiro com movimentos angelicais, bolhas de sabão e graça pueril.

Entra a trilha da personagem, “O Sonho de Guilhermina”, que sugere exatamente essa inocência infantil e reforça o tom onírico e lúdico que o circo, renovando com a redenção de Benjamim a esperança de que aquele circo não morra. O único instrumento é o acordeão que é tocado de maneira suave, com uma harmonia que sugere que está tudo resolvido, que não há mais suspense, nem mistério.



(frame do filme 1h13'10")



(frame do filme 1h13'38")



(frame do filme 1h17'47")



(frame do filme 1h18'24")

Fechando essa chave das sonoridades nas cenas de picadeiro do filme, fica claro que o trabalho e cuidado com a trilha sonora nos produtos audiovisuais não

pode ser baseado apenas na intuição. Ou ainda nas preferências estéticas de diretores e produtores. Há por trás disso conhecimento científico a ser aplicado e considerado, mais que isso, o uso adequado dos sons na narração audiovisual corrobora e muito para que o espectador seja seduzido e cooptado a participar do jogo que é o cinema.

No caso d'O Palhaço, de forma mais direcionada a essas cenas de picadeiro, o que mais se mostra interessante é que o tratamento sonoro criou de fato o uma paisagem sonora verossimilhante. Sem dúvida não deve ter sido uma tarefa fácil, porque se no picadeiro existe uma banda, fazer crer ao espectador que é ela quem de fato produz os sons ouvidos envolve um trabalho delicado de sincronia estética, já que é impossível a síncrese plena. Ou ainda, por tratar-se o circo de uma forma de linguagem onde a música também tem uma importância muito grande nas estratégias de convencimento e sedução, realizar essa ligação entre as duas é fascinante.

Por fim, a própria escolha de timbres próximos ao universo circense, como o acordeão, o trombone e as percussões, abre caminho para que a trilha musical seja empática toda ela.

6. Conclusões.

Esta pesquisa foi realizada a fim de responder a seguinte hipótese : O que leva as construções da imagem do circo no cinema do século XXI, representando-os como se ainda estivéssemos nos séculos anteriores?

Antes de mais nada interessa informar que serão utilizados termos como “sociedade contemporânea”, “mundo contemporâneo”, “contemporâneo” ou “contemporaneidade”, para nos referirmos ao mundo / sociedade que surge após a modernidade. Existem inúmeros termos cunhados para designar esse momento

atual, mas a opção foi por fazer a referência genericamente já que o termo genérico abarca os específicos, como hipermodernidade, modernidade líquida, pós-modernidade etc.

Nos filmes analisados, *Sangue Azul*, *Pobres Diabos*, *Os Saltimbancos Trapalhões* e *O Palhaço*, a maioria mostra circos com estrutura antiquada, quase nenhuma tecnologia, precários, alguns miseráveis e com companhias muito pequenas, quase familiares. A única exceção acontece n'Os *Saltimbancos Trapalhões*, que mostra um circo moderno em sua arquitetura, porém, antiquado em sua estrutura de espetáculo e administração.

Em *Sangue Azul* (2014), o circo possui dois mastros de madeira, a lona com duas cores é formada por quatro lençóis, costurados no chão, e fixados em dois argolões, que a levantam até o alto dos mastros.



(Lona com mastros de madeira)

Pelos planos de câmera não é possível saber se existe um palco ou se é um picadeiro, mas quando entra o “intertítulo” do Capítulo 2 – *Insônia*, existe um plano geral que mostra o canhão, com a câmera posicionada do lado oposto onde ele está instalado, então podemos ver claramente o picadeiro e as arquibancadas de madeira. Também não é mostrada a parte dos fundos do circo – a vila de trailers ou barracas, mas existem cenas que mostram os camarins, que parecem ser individuais. Camarins individuais parecem destoar de um circo pequeno como o *Netuno*, até em grandes circo os camarins são divididos apenas por gênero.



(Picadeiro e arquibancadas)



(Camarim de Zolah)

As moradias cujo interior aparecem em duas cenas – a primeira a moradia de Kaleb (cena em que ele fala com Zolah sobre a natureza do circo) e a segunda quando Zolah é acordado pelo som de uma moto – são individuais, provavelmente em trailers pequenos, mas as cenas são muito escuras ou com planos muito fechados, o que traz dificuldade em afirmar sem erros.

Em *Os Pobres Diabos* (2013), a palavra que norteia o circo é MISÉRIA. O circo é miserável, as pessoas são miseráveis, muitas delas inclusive miseráveis de caráter. Apesar de muito precário, o Gran Circo Teatro Americano, diferentemente do Circo Netuno, tem dois mastros de ferro – o que poderia mostrar uma arquitetura superior ao circo de Sangue Azul. Mas essa possibilidade é logo colocada a prova quando a lona é mostrada. Uma lona de dois lençóis (que mostra que o circo tem a circunferência menor), repleta de furos, rasgos e inteiramente deteriorada pelo tempo e pelo uso. É tão fina que balança aos ventos das dunas cearenses de Aracati.



(A lona quase imprestável)



(Circo montado)

No filme de Rosenberg Cariry, conseguimos observar de forma muito mais

clara a arquitetura e a organização do fundo do circo. São trailers – alguns artesanais, ônibus transformados em moradia, mas não se vê nenhuma barraca. O banheiro parece ser comum e precário. Não há camarim, cada artista veste-se e faz sua maquiagem na própria moradia ou fora dela, debaixo de toldos ou ao ar livre.



(Trailers artesanais)



(Ônibus moradia e chuveiro)



(Artistas preparando-se para o espetáculo sem camarim – fora da moradia debaixo de lonas ou ao livre)

O espaço cênico é sem dúvida um picadeiro, apesar de neste filme não existirem cenas de números circenses, quando é encenada a adaptação do cordel, podemos observar que existe uma lona no chão (única coisa que separava a terra dos pés dos artistas) e que não existe palco elevado. A coxia é quase integrada ao espaço cênico com a cortina permanecendo aberta em quase todo o espetáculo. Não há iluminação cênica à vista, cortina e cenários improvisados com materiais baratos, mas com total coerência com a história narrada.

O circo criado por Selton Mello em *O Palhaço*, o Circo Esperança, também é de arquitetura arcaica e assim como no filme de Cariry, muitas cenas mostram os fundos do circo, bem como, detalhes de sua estrutura. Certamente porque em ambos, o circo exerce um protagonismo que em *Sangue Azul* não há, os protagonistas são Zolah e a Ilha. Mas é curioso que as melhores seqüências de

montagem de circo, sejam as de Sangue Azul, com detalhamento em equipamentos e rotinas que nos outros não há.



(Lona sendo levantada)

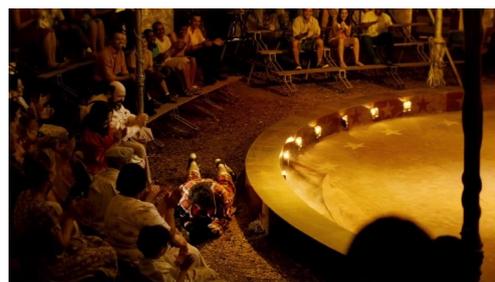


(Circo montado)

Também é um circo pequeno, com a lona sem pintura, quase transparente de tão desgastada pelo uso, porém, com os mastros de ferro e não de madeira, como no Circo Netuno. A plateia se acomoda em arquibancadas de madeira – até existem algumas cadeiras na plateia, mas colocadas entre os setores das arquibancadas que são divididas em três, um setor central e dois laterais. É provável que essas cadeiras tenham apenas função cênica, já que em circos de verdade elas estariam na frente das arquibancadas, como camarotes. O espaço cênico é o tradicional picadeiro, com o piso forrado por uma lona, com serragem espalhada entre os caixotes do picadeiro e a plateia.



(Plano em que é possível ver a configuração da plateia)



(Detalhes o picadeiro e das arquibancadas)

Nos fundos só circo estão as moradias dos artistas. Não se vê nenhum trailer, caravana ou ônibus, os artistas moram em barracas ou em veículos pequenos adaptados, como uma kombi, por exemplo. Cada artista se prepara em sua própria barraca ou na parte externa das moradias, mas também pode ser possível que nos fundos do circo. Mas não existem camarins. É nessa vila, formada atrás do circo

onde acontecem todas as interações entre os circenses. Geralmente em volta de uma fogueira ou numa roda de cantoria e conversa fiada. No filme de Selton Mello, existem muitas cenas onde esse ambiente de fundo de circo é mostrado.



(Pangaré fazendo a maquiagem em sua barraca)



(Puro-Sangue na coxia, mostrando que não há camarim)

Parece-me que são muitos os motivos que levam todos esses diretores a esta forma de representar / mostrar o circo nesses filmes, mas uma razoável explicação seria que o fazem como resposta às angústias do mundo contemporâneo e a partir daí podemos pensar nos conceitos de Nostalgia e Romantismo, como parte dessa resposta. Havia pensando, ainda, em um certo tom melancólico a justificar as representações do circo pelos diretores destes filmes, mas a conselho de uma cara professora, fui convencido que a melancolia está ligada a toda arte, porque de alguma forma leva o sujeito a uma languidez e tristeza indefinidos que o levam a introspecção e a reflexão. Daí surgem as manifestações artísticas como catarse desse sentimento.

De toda forma, nota-se que em todos esses filmes existe uma certa despreocupação com a temporalidade, em nenhum deles é possível termos certeza do tempo histórico das ações. Em *O Palhaço* foi feita como que uma escavação arqueológica para prova essa despreocupação, ou até essa intenção de não acomodar o filme neste ou naquele tempo, de forma mais recortada. Temos certeza, porém, que todos estão inseridos num tempo passado muito próximo, ou até no presente.

Ao contrário de produções estrangeiras, como por exemplo, da indústria do cinema de Hollywood, como os filmes *Como Água Para Elefantes* (2011), *O Rei do Show* (2017) e *Dumbo* (2019), em que os filmes têm recortes precisos do tempo das

histórias narradas. O primeiro é fruto da adaptação de uma obra literária para o cinema, o segundo de alguma forma é baseado em fatos reais e o terceiro uma refilmagem de um clássico da animação de Walt Disney, transformado em filme, como parte de uma verdadeira febre de *live actions* (termo em inglês que vem sendo utilizado para designar, no campo do cinema, filmes em que atores dão vida a personagens de filmes animados, quadrinhos, HQ's etc.) desse início do Século XXI.

Para chegar a essas representações é necessários que sejam pontuados alguns aspectos do mundo contemporâneo, tendo em vista que o defendido aqui é que são essas características as razões pelas quais vemos o circo no cinema brasileiro, como algo antigo, obsoleto e de certa forma distante da metrópole e do nosso tempo histórico.

A consciência de uma crise das utopias é um traço muito importante dos tempos em que vivemos. Não pensamos mais em atingir uma meta no futuro para que possamos como comunidade viver a vida em paz, com tranquilidade, igualdade e segurança. A palavra UTOPIA foi cunhada por Thomas Morus em sua obra *Utopia* (1516), segundo Henri de Ternay (1992), em seu artigo "Fim e/ou crise das ideologias e utopias" :

Esse termo apresenta uma dupla composição, quanto às suas raízes etimológicas: não-lugar (*ou + topos*); bom--lugar (*eu + topos*). A primeira composição traduz a dimensão de irrealizabilidade, de ausência de lugar, de caráter fantástico, ideal, irreal da utopia. A segunda composição traduz mais a dimensão de fim (*telos*) da utopia. Ela quer ser uma realidade boa, melhor. Quando conjugamos as duas etimologias, o sentido toma-se mais completo. A utopia é, então aquele lugar maravilhoso que ainda não tem lugar na história. (TERNAY, 1992, pág. 295)

Esse lugar maravilhoso parece não existir mais, só se consegue pensar em como faremos para viver o dia, porque sabemos que o futuro não trará nada de positivo. Então estamos num constante satisfazer de nossas necessidades, tanto aquelas necessárias à nossa sobrevivência, quanto àquelas impostas pelo extremo consumismo que cerca nossas vidas. Bauman, em *Modernidade Líquida* (2001) faz uma analogia muito interessante da Maratona de Londres com o vício do consumo, mas que aqui será usada para também mostrar esse comportamento como algo que indica que não existe mais essa meta pacificadora da vida ou que trará uma nova

ordem social que resolverá os problemas da humanidade: Não importa mais o prêmio por vencer a corrida, é a corrida que importa.

Então é a continuação da corrida, a satisfatória consciência de permanecer na corrida, que se torna o verdadeiro vício – e não algum prêmio à espera dos poucos que cruzam a linha de chegada. Nenhum dos prêmios é suficientemente satisfatório para destituir os outros prêmios de seu poder de atração, e há tantos outros prêmios que acenam e fascinam porque (por enquanto, sempre por enquanto, desesperadamente por enquanto) ainda não foram tentados. O desejo se torna seu próprio propósito, e o único propósito não-contestado e inquestionável. O papel de todos os outros propósitos, seguidos apenas para serem abandonados na próxima rodada e esquecidos na seguinte, é o de manter os corredores correndo (BAUMAN, 2001, p. 86).

Outra característica muito presente na contemporaneidade que é de alguma forma também um sintoma dessa perda da ideia de que algo pacificador que está por vir e que trará a sociedade como um todo equilíbrio, é a substituição da ideia de comunidade – daquilo é coletivo, para algo muito ligado a essa corrida, ou seja, o que importa é sobreviver a cada dia e cada um é responsável pela sua própria trajetória nessa maratona sem fim. O individualismo é uma marca dos nossos tempos. E ele é também um reflexo das tecnologias, da falta de segurança e da nova relação entre espaço e tempo que se configura no contemporâneo. Segundo Bauman, parece que o que se imagina como progresso tenha sofrido uma transformação onde a sobrevivência do indivíduo sobrepuja a melhoria da comunidade, ou seja, é algo que já não é mais partilhado.

Para LIPOVETSKY nossa sociedade é regida por suas lógicas muito potentes, nada novas, mas agora hiperpotencializada que são a lógica do consumo e a lógica da individualização. Basta dizer que numa família telefone servia para todos, agora cada membro da família tem seu número privado, seu aparelho que é frequentemente trocado por um mais moderno. Antes o endereço da família é era comum, todas as cartas chegavam àquele destinatário que era a residência da família. Hoje as correspondências chegam para cada um por via eletrônica, através de e-mails. E esse consumo elevado a enésima potência, tem relação estreita com essa fratura do que era comum, e agora expõe os indivíduos.

Ainda nessa estreita relação entre capitalismo / hiperconsumo / tecnologias,

outro fator também é potencializado a obsolescência, ou seja, a capacidade de que bens materiais, incluídos aqui toda a natureza de bens, seja, móveis, roupas, carros, equipamentos eletrônicos. E porque não falar em relacionamentos, sejam eles quais forem, porque namorados (as) podem ser trocados rapidamente pelos aplicativos de relacionamento, amigos podem ser cancelados nas redes sociais, mudamos de comunidade, de interesse, de acordo com fatores que não são apenas a empatia ou a falta dela.

Essa obsolescência pode tanto ser definida pela fabricação de bens com materiais inferiores, projetando sua durabilidade a um tempo determinado muito curto, quanto pela sua função já que novos produtos são lançados diariamente com mais funções que os anteriores, ou ainda, pelo desejo de ter um novo produto mesmo que aquele que o sujeito possui ainda tenha total funcionalidade e condições perfeitas de uso, mas a sedução do novo pelas mídias é arrebatadora. Por conta tanto dessa obsolescência, quanto da individualidade, as relações afetivas também acabam sendo superficiais, como já afirmado acima. Mas o conhecimento também sofre dessa superficialidade, ainda que existam informações infundáveis disponíveis, os conectados a rede possuem um conhecimento raso.

Posto isto, já se torna mais possível afirmar que essas características da vida contemporânea, de algum modo têm como resposta, na arte e na vida, uma busca por um passado onde ao que parece existia mais segurança, maiores certezas e sem dúvida uma relação muito diferente com o tempo e o espaço.

Essa resposta é o sentimento de nostalgia. A definição de nostalgia na língua portuguesa encontrada no Dicionário Michaelis, na sua versão *online*, é : *“sentimento ligeiro de tristeza sentido por alguém, pela lembrança de eventos ou experiências vividas no passado; saudades ou tristeza por algo ou alguém que já não existe mais ou que já não possuímos mais.”*

E o que não temos mais nesse mundo contemporâneo são certezas, objetivos que se alcançados nos deixarão repletos de paz, satisfação e realização de forma definitiva, a segurança, relações profundas e pessoais, uma vida simples, mais

ligada à natureza e aos nossos mais naturais sentimentos e habilidades. E talvez uma das mais importantes ausências da contemporaneidade, o tempo.

O ritmo imposto pelo cotidiano de todos nós, apesar de todas as facilidades tecnológicas que encontramos em nossas casas e nos ambientes trabalho (seja ele num escritório, numa fábrica ou até mesmo no campo) para nos trazer mais conforto, e também para permitir que façamos tarefas usando menos tempo, nos faz sentir saudade de um tempo onde os processos eram mais mecânicos, artesanais e as nossas tarefas podiam ser executadas com muito mais tempo e calma.

Diferente do sentimento de nostalgia de outros tempos, que remetiam a uma saudade de tempos muito antigos, como a arte grega e romana, os clássicos dos grandes compositores de outros séculos, essa nostalgia remete a um passado muito próximo, que pode ou não ter sido experimentado.

No caso dos filmes analisados fica claro que a maioria deles é parte de uma memória afetiva dos diretores / roteiristas, é uma saudade de um passado muito próximo que foi reconstruído com base na memória, principalmente no caso dos filmes de Cariry e Lírío Ferreira, *Os Pobres Diabos* e *Sangue Azul*, respectivamente. No caso de *O Palhaço*, de Selton Melo, além de suas memórias ele contou com a ajuda de alguns especialistas em circo para criar o Circo Esperança, talvez por isso, seja o filme em que o circo como um todo – arquitetura, personagens e hábitos – seja um universo tão homogêneo.

Em *Sangue Azul* o circo pode ser descolado dos personagens facilmente, toda a história poderia ser contada substituindo o circo por uma companhia de teatro, por exemplo. O circo é alegoria para justificar a saída do protagonista da Ilha e seu retorno de uma forma mais romântica. Já nos em *Os Pobres Diabos* e em *O Palhaço* a história seria impossível de ser narrada se não fosse no circo, muito porque em ambos tratava-se de uma alegoria para uma reflexão sobre o que é ser artista, também como parte dessa nostalgia, desse retorno à origens.

E o circo imaginado por todos os diretores / roteiristas é um circo do interior, pequeno, rudimentar. Talvez essa nostalgia também tenha sido alimentada pela crença do homem da metrópole de que o circo morreu, já não existe. Já foram demonstrados aqui os motivos que fizeram os circos serem raros de se ver nas cidades grandes, o maior deles a especulação imobiliária que faz os circos optarem pelas bordas das cidades.

Havia no início desta tese pensado que tais circos criados pudessem ter traços de um imaginário romântico. São reverberações do Romantismo que vejo presentes no que chamo de reações ao contemporâneo. Porque o Romantismo como forma de concepção de ideias é mais do que nada uma ruptura aos padrões e imposições estilísticas clássicas. É também para alguns autores *“uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome da valorização de ideias do passado”* (LÖWY / SAYRE, 2017).

Finalmente, não há dúvida que essas reverberações têm lugar na arte contemporânea e também na forma como reagimos a todas essas características acima apontadas do tempo em que vivemos. Buscamos através da memória, a criação de alegorias para sinalizar um lugar onde ainda existe um tempo natural, relações menos superficiais e onde ainda predomina uma concepção de vida e de arte menos ligada ao consumo extremo, nesse contexto é que entendo a criação do universo circense nesses filmes. Essa nostalgia parece ser uma forma de resistência a toda essa descartabilidade de relações, ao hiperconsumismo, a falta de perspectiva de um porvir com a humanidade mais ligada a natureza, com a felicidade, com a vida em comunidade, ou seja, com as utopias que sempre fizeram com que sociedade caminhasse de encontro a esse futuro melhor que o presente.

7. REFERÊNCIAS

- AFONSO, Joana; ANTUNES, Maria José Lobo. Revista ETNOGRÁFICA, Vol. IV (1), 2000, págs. 89-107. Portugal. Disponível em http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_04/N1/Vol_iv_N1_89-107.pdf> Acesso em 15/12/2013.
- AMADO, Jorge. Jubiabá. São Paulo, Companhia das Letras.2013.
- AVANZI, Roger / TAMAOKI, Verônica. Circo Nerino, São Paulo, Pindorama Circus : Codex, 2004.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Campinas, Editora Papyrus, 2003. Pág. 77
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História”, in Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.
- BHABHA, Homi K. O Lugar da Cultura. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- BOLOGNESI. M.F. Palhaços. Palhaços (2ª reimpressão). 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2003. v. 1. 293p .
- BOLOGNESI. M.F. Philip Astley e o Circo Moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. O Percevejo Online – Período do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAZ/UNIRIO. v. 01, nº 01. 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BURCH, Noël. Práxis do Cinema. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- BOSI, Ecléa. O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CHION, Michel. A Audiovisão. Som e Imagem no Cinema. Lisboa: Edições Texto e Grafia, Coleção Mi-Mé-Sis, v. 8, 3ª. Edição, 2016.
- COSTA, Flávia. O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.
- CULHANE, John. The American Circus, An Illustrated History. New York : Henry Holt and Company, 1990.
- DA-RIN, Silvio. Espelho partido. Rio de Janeiro : Azougue Editorial, 2004.
- DUBAR, Claude. A crise das identidades. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo. 2009.

FAUSTO NETO, Antônio. Mídia, prática social: prática de sentido. *In* ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (COMPÓS), Bauru, 2006. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_544.pdf. Acesso em 12/08/2015.

FERRACINI, Renato; HAMANAKA MANDELL, Carolina. CORPO E RISCO: POÉTICA E PERFORMATIVIDADE. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM*, p. 229, 1 nov. 2016.

FERRARAZ, Rogério e CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. Os saltimbancos trapalhões: um blockbuster-high concept-brazuca? *In* XI Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE. São Paulo : Socine, 2010. Pág. 224-237.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade, DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006.

HUPPES, Ivete. Melodrama, o gênero e sua permanência. Cotia : Ateliê Editorial, 2000.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 1ª. Edição. Campinas : Ed. UNICAMP, 1990.

LICHT, Henrique. O remo através dos tempos. Porto Alegre, Corag, 1986

LIMA, Guilherme Rodrigues de. A TRANSDISCIPLINARIDADE DO CIRCO. 2007. 67 f. Monografia para conclusão do Curso de Licenciatura em Educação Física, do Departamento de Educação Física, Setor de Ciências Biológicas, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. Os Tempos Hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. A cultura-mundo: resposta uma sociedade. Tradução de Maria Lúcia Machado - São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Theresa Monteiro. Manole. 2005

LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. *In* Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan./jun. 2007.

LÖWY, *Michael* / SAYRE, *Robert*. Revolta e melancolia: O romantismo na contracorrente da modernidade : Boitempo Editorial, 2017

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Festa no Pedaco – Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo : Brasiliense, 1984.

MONTEIRO, Maurício. Musicologia e Cinema: Simultaneidades. *In: Revista Mídia e Cotidiano* - UFF, Rio de Janeiro, n.9, p. 146-167, 2016.

NICO, Magda – Os artistas de circo. Entre a família e o grupo profissional. *Forum Sociológico*. Lisboa : Centro de Estudos em Sociologia da Universidade Nova de Lisboa (CESNOVA). No.15-16 (2006). Págs. 157-170.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Televisão e Publicidade: Cultura Popular de Massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004.

ROGRIGUEZ, Angél. A Dimensão Sonora na Linguagem Audiovisual. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ROSEMBERG Cariry. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3744/rosemberg-cariry>>. Acesso em: 07 de Set. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ROUCHOU, Joëlle. Noites de verão com cheiro de jasmim. 1ª. Edição. Rio de Janeiro : Ed. FGV, 2008.

SIMMEL, G., A Metrópole e a Vida Urbana, in Velho, Otávio Guilherme (org.), O Fenômeno Urbano, 4ª. edição, Zahar Editores, Biblioteca de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Brasil, 1979.

SILVA, Erminia. O ensino de Arte Circense no Brasil: Breve histórico e algumas reflexões. Campinas: Circonteúdo o portal da diversidade circense, 2013 - Artigo publicado no site: www.circonteudo.com.br. Acesso em 01.09.2014.

_____, Circo-Teatro : Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo; Altana, 2007.

_____, Palhaços Excêntricos Musicais - Ermínia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

TERNAY, Henry. Artigo “ Fim e/ou crise das ideologias e utopias?” Coleção Síntese Nova Fase, v. 19, n. 58 : Loyola, 1992.

THOMASSEAU, Jean-Marie. O Melodrama. São Paulo : Perspectiva, 2005.

THOMPSON, Paul. A voz do passado. São Paulo : Paz e Terra, 1992.

VANOYE, Francis / Anne Goliot-Lété. Ensaio sobre análise fílmica. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas : Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. “A decupagem clássica” in O discurso cinematográfico. São Paulo. Paz e Terra, 1977.

_____. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *In* Revista Novos Estudos, CEBRAP, n. 57, pág. 81-90 : julho de 2000.

_____. Alegorias do Subdesenvolvimento : Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo : Cosac Naify, 2012.

FILMOGRAFIA

O PALHAÇO. Direção : Selton Mello. Brasil. Bananeira Filmes / Globo Filmes, 2011. (88min)

OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES: J. B. Tanko. Brasil. 1981.(95min)

OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES - RUMO A HOLLYWOOD: João Daniel Tikhomiroff. GloboFilmes. Brasil. 2017. (99min)

OS POBRES DIABOS: Rosemberg Cariry. Cariry Filmes. Brasil. 2013. (98min)

SANGUE AZUL. Direção : Lírio Ferreira. Brasil. Drama Filmes / Beluga, 2014. (119min)

Informações online

INMETRO. Programa Brasileiro de Etiquetagem PBE, disponível em <http://www.inmetro.gov.br/qualidade/eficiencia.asp>. Acessado em 27.06.13.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA – MICHAELIS, disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/nostalgia/>, acessado em 02/11/2020.

CÉDULAS E MOEDAS BRASILEIRAS. Banco Central do Brasil, disponível em <http://www.bcb.gov.br/?cedmoebr>. Acessado em 27.06.13

CORREIO BRAZILIENSE, Caderno Diversão e Arte, em 21/03/2010, disponível em http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/03/21/interna_diversao_arte,181071/no-brasil-discute-se-criar-curso-superior-para-o-circo-enquanto-que-em-paises-como-a-china-e-a-russia-o-aprendizado-comeca-na-infancia.shtml. Acesso em 04/09/2014

FRANCE.FR – Site oficial da França, disponível em <http://www.france.fr/arts-et-culture/pleins-feux-sur-les-arts-du-cirque.html>. Acesso em 04/09/2014.

CINEMATECA BRASILEIRA – www.cinemateca.org.br, disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acessado por último em 25/01/2015.

PANORAMA CULTURAL. Coleção Eco Expedições.
<http://panoramacultural.com.br/extras-expedicao-pernambuco-lendas-de-fernando-de-noronha/>. Acesso em 18/09/2020.