



PELOS OLHOS DA PALHAÇA: articulações entre tradição e contemporaneidade na trajetória de Lily Curcio

CACHÚ GUILHERME MARTINS MOREIRA

Artista e *pesquisadore* da cena, integrante do grupo teatral e circense Companhia do Bagaço, *graduade* em Artes Cênicas pela Unicamp (2017-2021) e mestrade em Artes da Cena – Teatro, Dança e Performance pela mesma universidade. Atualmente faz parte do elenco dos espetáculos *Quem Não Sabe Faz Ao Vivo* e *A Travessada*, assinando também a dramaturgia de ambos.

MARIA ALICE POSSANI

Atriz e diretora teatral, integrante do Grupo Matula Teatro, Campinas, SP. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, atua sobretudo nas áreas de Interpretação, Direção, Pedagogias Teatrais, Teatro e Comunidade. É doutora em Artes da Cena pela Unicamp.

RESUMO

Este artigo busca refletir sobre a criação circense na relação tradição e contemporaneidade através do olhar e da experiência da atriz e palhaça Lily Curcio, tendo como principal fonte de pesquisa uma entrevista realizada com a artista em março de 2021. Este trabalho é fruto da pesquisa de Iniciação Científica que investigou grupos e artistas circenses da região de Campinas – SP e também é uma homenagem à Lily, que faleceu em novembro de 2023, deixando um legado fundamental para as artes da cena.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo. Contemporaneidade. Palhaça. Tradição.

ABSTRACT

This article aims to reflect on circus creation in the relationship between tradition and contemporaneity through the perspective and experience of actress and clown Lily Curcio, with a primary research source being an interview conducted with the artist in March 2021. This work is the result of an undergraduate research project that investigated circus groups and artists from the Campinas region (São Paulo, Brazil), and it is also a tribute to Lily, who passed away in November 2023, leaving a fundamental legacy for the performing arts.

KEYWORDS:

Circus. Clown. Contemporaneity. Tradition.



INTRODUÇÃO

Em 2021, no contexto da pesquisa intitulada Poéticas da dramaturgia circense contemporânea em grupos da região de Campinas¹, foram realizadas entrevistas com artistas circenses sediados na cidade de Campinas-SP, na busca por investigar seus modos de criação. Com o olhar voltado para os métodos de elaboração cênica e as formas de transmissão de conhecimento, a pesquisa buscou refletir como esses artistas articulam elementos e referências das tradições circenses com tendências estéticas e metodologias contemporâneas.

Uma dessas artistas entrevistadas, importante figura para o cenário artístico mundial, é a atriz e palhaça argentina Lily Curcio, cujo trabalho se alimentou de fontes diversas e que fez parte tanto de grandes espetáculos considerados tradicionais, quanto de encenações alinhadas a discussões estéticas da contemporaneidade. A entrevista, concedida por Lily Curcio a Cachú Guilherme Martins Moreira, no dia 4 de março de 2021, se deu através da plataforma Google Meets.

Eu cheguei no Brasil em 1994. Sou Lily Curcio do grupo Seres de Luz Teatro. O grupo Seres de Luz Teatro nasceu em 1994, já tem 27 anos de trajetória, e eu sou antropóloga. Quando cheguei aqui no Brasil, eu decidi que queria trabalhar com arte porque era minha outra paixão, tanto como o *ballet*, o *ballet* clássico e contemporâneo. Então comecei a estudar, participei de um espetáculo com teatro de bonecos de animação e fiquei enlouquecida. Me apaixonei. Quando chego aqui no Brasil, acho que um ano depois, recebi a notícia de que estava sendo organizado na Unicamp, no LUME², um retiro de *clown* dado pelos dois mestres, Ricardo Puccetti³ e Carlos Simoni⁴. Neste momento não tinha nem internet, nem celular. Eu mandei um fax, e fui aceita. Eu fui, não tinha telefone, não tinha nada, mas eu fui aceita para participar desse retiro e, a partir daí, nasce minha palhaça, que já tem 25 anos de vida, a minha palhaça Jasmim (Curcio, 2021).

Buscamos então, aqui neste texto, produzir um rastro do legado de Lily, que pouco escreveu, formalmente, sobre sua vasta trajetória artística. A artista, que atuou principalmente sob o universo do *Clown* e do Teatro de Animação, já compartilhou seu trabalho com os mais variados

1 Pesquisa de Iniciação Científica realizada por Cachú Guilherme Martins Moreira, financiada pelo PIBIC 2020/2021 e orientada por Maria Alice Possani.

2 O LUME Teatro é o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, fundado em 1985 e sediado em Campinas-SP. Referência internacional na pesquisa e arte da atuação, o grupo possui uma forte abordagem centrada na investigação do corpo do ator por meio de treinamento físico e técnicas de atuação que incluem, também, a comicidade. Com um trabalho coletivo entre atores-pesquisadores, o LUME atua na criação de espetáculos, na formação de artistas e na produção de conhecimento sobre a arte da presença, mantendo forte vínculo com a pedagogia e com a cena contemporânea.

3 Ricardo Puccetti é ator, palhaço, pesquisador e diretor de teatro, membro do LUME Teatro desde 1988. É referência nacional e internacional na pesquisa de técnicas de palhaçaria e no uso do corpo cômico,



públicos, apresentando espetáculos em espaços convencionais e não convencionais, dentro e fora de grandes eixos de circulação teatral, tanto em nível nacional como internacional. Assim, sua figura se constitui como um sujeito artístico no qual suas vivências nos permite refletir sobre discussões históricas no campo do circo.

Além disso, Lily esteve em contato com mestres e fontes de conhecimento diversificadas, muitas delas de caráter popular no qual também existem poucos registros formais e metodológicos. Trazer a fala dessa artista é puxar, também, o fio que conecta as pegadas da tradição. Entendemos que é necessário, então, retomar os discursos e experiências desses sujeitos, pois são eles que detêm o saber nesse campo epistemológico.

A escolha por tomar a entrevista como fonte central deste artigo parte do entendimento de que o relato da própria artista constitui um material precioso para a pesquisa no campo das artes cênicas. Ao comentar sobre sua própria trajetória, Lily Curcio nos oferece uma perspectiva interna sobre os processos de criação e aprendizagem, escolhas poéticas e modos de articular tradição e contemporaneidade em sua prática. Sua fala não apenas carrega memória e experiência, mas também desestabiliza as categorias estabelecidas pelos termos “circo tradicional” e “circo contemporâneo”, ao mesmo tempo em que produz conhecimento situado e experienciado.

A escuta atenta, crítica e poética à fala da artista permite que a análise se enraíze no vivido e no sensível, reconhecendo a singularidade de sua atuação na cena circense brasileira e internacional. Este artigo, além de fruto dessa entrevista e investigação científica, é também uma homenagem a Lily, que faleceu em novembro de 2023. Ao documentar sua fala, suas experiências e suas visões sobre o próprio fazer criativo, buscamos um gesto de preservação de memória e legado, resistindo ao risco de apagamento de histórias fundamentais para o campo das artes.

desenvolvendo uma metodologia própria voltada ao “sentido cômico do corpo”.

4 Carlos Simioni é ator, pesquisador, diretor teatral e cofundador do LUME Teatro. É referência nacional e internacional na investigação da presença cênica e em técnicas de atuação ancoradas no corpo e na energia do ator, incluindo a comicidade física. Seu trabalho transita entre referências da antropologia teatral, da tradição popular brasileira e da experiência com mestres internacionais como Eugenio Barba e os integrantes do Odin Teatret.



NAS PEGADAS DA TRADIÇÃO

O chamado “Circo Moderno” chega ao Brasil no início do século XIX com a vinda de famílias europeias compostas por artistas “tradicionais” circenses à América Latina para se apresentarem nas ruas e praças, principalmente através de exhibições de destreza física e números com animais. Muitas famílias circenses são referidas como “tradicionais” devido ao fato de sua ancestralidade estar ligada a esses parentes que vieram da Europa no início do século XIX, como saltimbancos ou como parte de grupos circenses.

É esse Circo Moderno que marca um imaginário popular sobre o que é o espetáculo circense, com lona, picadeiro, palhaços e performances de virtuosismo e risco. E são essas imagens que de fato se alinham a estéticas desse período, pois resultam na configuração da ideia de “circo tradicional”. Mas, se temos uma variedade de grupos, famílias e organizações circenses, de qual tradição estamos falando? Ou então, de que tipo de tradição? Se estamos falando sobre características que se sustentam ao longo do tempo, quais características são essas e como elas se mantêm até os dias atuais?

Principalmente por seu caráter endógeno e itinerante, se configurando como uma pequena comunidade, bem como por um certo protecionismo de seus espetáculos, nesse período marcado pelo “circo tradicional”, temos os conhecimentos técnicos e os processos pedagógicos disseminados quase que exclusivamente através da oralidade e do convívio, principalmente dentro da estrutura familiar, geração a geração.

Eu viajei para a Europa para trabalhar tanto na escola de Philippe Gaulier⁵, que nesse momento estava em Londres, quanto com Nani Colombaioni⁶, já com o objetivo de que ele dirigisse meu espetáculo. Esta família Colombaioni tem 7, 8 gerações de tradição circense da *commedia dell'arte*. Para que você saiba, o Nani Colombaioni foi assessor do cineasta Federico Fellini em vários filmes, e eu tive a sorte enorme de que ele dirigisse o primeiro solo da Jasmim, o espetáculo *O Acrobata*. Esta relação com a família Colombaioni continuou, até depois de morto o Nani, com o filho dele, Leris Colombaioni⁷, que dirige outro espetáculo meu, o *Spaghetti* (Curcio, 2021).

5 Philippe Gaulier é um mestre palhaço, pedagogo e professor de teatro francês. Ele é o fundador da École Philippe Gaulier, uma escola de teatro francesa em Étampes, nos arredores de Paris. Foi instrutor na L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq no final da década de 1970. Além de atuar como palhaço, também é dramaturgo e diretor.

6 Nani Colombaioni foi um palhaço e diretor italiano membro da quinta geração da tradicional família circense Colombaioni. É herdeiro da tradição circense dos Taravaglia Dell'Acqua, artistas e *clowns* inspirados na tradição da *Commedia Dell'Arte* e do Teatro Elisabetano.

7 Leris Colombaioni é palhaço de tradição circense da sexta geração da família Colombaioni, além de acrobata, diretor e mestre na iniciação de novos palhaços. Ele e seu pai, Nani Colombaioni, foram responsáveis por ensinar e dirigir Lily Curcio durante um período de sua jornada.



Temos então o termo “circo tradicional”, que pode se referir tanto a um conjunto de concepções estéticas vinculadas a um imaginário consolidado, ao do “Circo Moderno”, quanto a essa linhagem de conhecimento do fazer circense transmitido geracionalmente pela oralidade e pelo convívio. De maneira geral, são modos de organização, tanto logísticas quanto estéticas, que se difundiram com bastante força no mundo. Entretanto, enquanto apontamos tendências gerais dentro desse universo, também vale ressaltar a importância de um olhar sensível para identificar as peculiaridades dentro de cada organização circense.

Podemos trazer, enquanto exemplo, através das palavras de Lily, a família Colombaioni, como vinculada ao “circo tradicional”:

A relação com a família Colombaioni foi muito, muito especial. Além de um amor imenso por este velhinho, que foi Nani Colombaioni, e depois pelo filho Leris. Eu tive a oportunidade de trabalhar no circo do Leris Colombaioni – o filho – na Itália, em uma cidade chamada Netuno, perto de Roma. E o mecanismo de trabalho deste Circo, que é um circo sem lona, é ter espetáculo todos os dias, durante os 3 meses de temporada. Todos os dias tem espetáculo, mas todos os dias tem um espetáculo diferente, nunca repete. Repetem só os números de acrobacia e malabares, mas as farsas cômicas, as entradas, nunca. Porque tem um repertório incrível de cento e tantos anos. Quando eu fui para lá, desde o primeiro dia que cheguei, falando muito pouco italiano, Leris me coloca no picadeiro e me dá algumas indicações: “bom, você vai fazer isto, isto, isto”, e vai e me lança. Eu que vinha de uma escola de ensaiar, ensaiar e ensaiar... De repente, você entra no picadeiro e então, como eu falo, acontece um fenômeno que, como um mergulho, você tem que estar, tem que ver dentro de você alguma coisa para fazer que tenha sentido, que faça rir, que seja verdadeiro. E é muito louco o que acontece, porque ele te dava as dicas, as falas, uma hora antes do espetáculo, meia hora antes. Tinha vezes que eu escrevia na minha mão o que tinha que fazer. Então, a tradição circense é uma escola, é uma escola impressionante. Quando eu voltei ao Brasil, eu demorei meses e meses metabolizando esta coisa, de estar sempre presente, escutar o público, público enorme, e de ver o que acontece. De estar aí, com este corpo dilatado. De escutar, de olhar e de estar aprendendo com outros, com outro



mestre que estava do meu lado, que não te deixava pisar na merda, como a gente fala, né. De repente você já estava toda pronta, e o público já estava lá. Ele olhava pela cortina e falava “não, hoje este canovaccio não vai”, e fum!, pegava o canovaccio e colocava outro. E tínhamos que fazer tudo novo. “Agora você tira essa peruca, coloca isso”. E não tem “Ah, não, não quero” não. Vai, vai e se joga no picadeiro. São provas de fogo (Curcio, 2021).

A convivência com a família Colombaioni inscreve Lily em uma linhagem em que o palhaço não é apenas uma função cênica, mas um modo de estar no mundo, no qual a técnica está diretamente entrelaçada à vivência no circo. É a pedagogia do convívio, que configura o “circo tradicional” não apenas enquanto um estilo, mas também como um *ethos* que forma artistas e subjetividades a partir de vínculos afetivos. É o trabalho enquanto nicho familiar, que não dissocia arte de vida, sustentando um modo de criação e produção que se organiza no fluxo do cotidiano e em um repertório vivo e encarnado. O picadeiro é ao mesmo tempo escola, casa e cena.

O QUE VAI, O QUE VEM, O QUE VAI E VEM, O QUE FICA

Em contraponto à ideia de “tradicional”, o termo “circo contemporâneo” aparece trazendo uma conotação tanto histórica quanto estética, estrutural (ou organizativa) e pedagógica. Ele surge justamente da quebra de estruturas nas quais o empreendimento circense se alicerçava, motivada principalmente por crises relacionadas ao contexto socioeconômico. Nesse processo, se intensifica o contato de artistas circenses com os de outras linguagens, culminando em um tipo de hibridismo diferente do que era visto anteriormente. O que observamos enquanto manifestações do “circo contemporâneo” é um dos movimentos dessa tradição milenar, que, nesse caso, procura se apoiar mais em determinadas características do que em outras.



E nesta trajetória passei por grandes mestres e mestras, como Ângela de Castro⁸ e Sue Morrison⁹, que me deram, que abriram uma perspectiva enorme, tanto relacionada com o circo tradicional, com a palhaçaria clássica; como com outros pontos de vista, outra formação do que significa ser palhaça (Curcio, 2021).

Assim, por meio desse rompimento e do desejo de criação circense a partir de outros contextos, surgem outras lógicas criativas na concepção dramática dos espetáculos. “Outros pontos de vista”, nas palavras de Lily. Se no “circo tradicional”, por exemplo, havia a tendência de um espírito vitorioso que domina todas as forças, o “circo contemporâneo” se abre para dialogar mais com as vulnerabilidades, crises, problematizações e romper com a leitura poética de que a virtuosidade técnica necessariamente se traduz em um pensamento de superioridade.

Eu tive a oportunidade de me alimentar bem diretamente do circo tradicional, na relação com a família Colombaioni, com Nani Colombaioni e Leris. Vivenciei e me alimentei destas dramaturgias, destas estéticas, de ser parte deste circo, desta dramaturgia, e aí me toquei que, é claro, circo tradicional tem a ver com muito machismo. Com a mulher como segunda figura, terceira figura, como uma *partner*. E muitas destas *gags*, muitas destas farsas cômicas, sempre tinham um ponto central, que era o palhaço, e toda uma história na volta desse protagonista, e a mulher... Quando a minha palhaça nasce, a questão da palhaçaria feminina ainda não estava questionada, não estava... Eu, pelo menos para mim era uma coisa de... eu sou palhaça, palhaço, não importa, não tem, não tem sexo, não tem gênero. Eu me preocupava, me preocupo, pela excelência do meu trabalho. Mas, no decorrer do tempo, começamos a perceber, nós, as mulheres palhaças, que tem muita coisa a ser questionada, paradigmas que têm que ser repensados. E ver como se adaptar. O circo tradicional, eu acho que está se abrindo, tem que se abrir. No decorrer do tempo, vimos que o circo tradicional se confrontou com um monte de obstáculos, primeiro a televisão, depois o cinema e o circo sempre nessa instabilidade. Mas tem várias escolas, tendências e correntes que estão sempre tratando de se trabalhar (Curcio, 2021).

Segundo Curcio (*apud* Silva, 2014), o espetáculo *Spaghetti*, no qual Lily assume o papel de um garçom bêbado, foi passado a ela por Leris Colombaioni, em 2009, de modo que esse espetáculo

⁸ Ângela de Castro é atriz e palhaça brasileira, com larga trajetória e reconhecimento internacional tanto como artista performática quanto como professora, compartilhando sua metodologia e técnicas através de seus *workshops*, como o *How To Be A Stupid*, que explora a inteligência do palhaço.

⁹ Sue Morrison é uma palhaça canadense, cujo trabalho reúne elementos da palhaçaria nativa americana e europeia e do bufão. É diretora artística do Theatre Resource Centre, no Canadá.



era anteriormente realizado por Nani. Dessa maneira, a tradição circense segue transmitindo conhecimento e repertório, ao mesmo tempo em que se abre para transformações sociais e estéticas. O trabalho, que era usualmente transmitido geracionalmente e normalmente para artistas homens, se diversifica em um outro tipo de transferência, também por proximidade, confiança e competência artística, mas aberto a mudanças de paradigmas.

E é neste momento, onde a tradição familiar circense, sumamente masculina, quebra-se para dar lugar uma mulher palhaça fazer esta figura masculina, e assim com *Spaghetti* embriago-me pela honra de poder manter vivo um pouquinho de Nani (Curcio *apud* Silva, 2014, p. 27).

Esse acontecimento evidencia como a tradição não é uma construção fixa no tempo ou homogênea, mas sim um campo vivo de experiências e saberes que se adaptam e se atualizam constantemente. O fazer artístico aqui carrega as técnicas e práticas herdadas de gerações anteriores ao mesmo tempo que dialoga com pautas de transformações sociais e culturais, sem esquecer de suas raízes históricas. De maneira análoga, é possível notar, então, que mesmo os trabalhos que possuem uma forte preocupação com a experimentação e com a abordagem de questões sociais e subjetivas, estes também beberam de fontes da tradição milenar, que transpassaram por diversos contextos ao longo da história. Existe assim um processo simultâneo de flexibilização e manutenção dos princípios e valores tradicionais, um jogo entre a preservação e a adaptação, o resgate e a invenção.

Não, não é uma recusa. É, pelo menos para mim, tratar de resgatar o tanto que me deu o circo e as técnicas circenses, essa coisa do tempo cômico, das *gags*, dos olhares. Eu tive vários mestres, homens, e, apesar de sua tradição e esse histórico de machismo, bom, eu aprendi com eles. Também aprendi com mulheres. Mas resgato isso. Eu cresci como palhaça, a partir disso, mas também sei que temos um caminho por percorrer, novo. Está tudo por criar. Adaptando, recriando (Curcio, 2021).

O circo que aqui chamamos de “contemporâneo” surge justamente de um desses movimentos de adaptação contextual realizados pela própria tradição circense. No Brasil, por exemplo, o advento da disseminação das escolas de circo e da formação profissional de origens diversas trouxe consequências estéticas que resultaram desse momento histórico-social. Elementos do teatro, da



dança, da performance e das artes visuais passaram a ser incorporados de modo mais sistemático às criações, gerando criações cênicas que exploram narrativas experimentais e tensionam estruturas espetaculares já consagradas. Tais influências trouxeram consigo debates políticos e motivações artísticas que transitavam mais diretamente por questões sociais e filosóficas.

Uma coisa que estava também pensando: do que estamos rindo? Não é? De que rimos? Ou de quem rimos? Primeiro a gente tem que rir de nós mesmos. É uma das coisas que também outra mestra me ensinou. Se a gente não se conhece, totalmente, com todas nossas facetas, nossas luzes e nossos lados escuros, a gente não pode se conhecer e, finalmente, não podemos rir de nós mesmos. Esta coisa do ridículo. É muito importante. Senão, como podemos fazer nestes momentos tão difíceis de resgatar esse riso, não é? Como eu posso fazer? Mas sempre com muito respeito. Tratando de encontrar, eu sempre falo, tocar o coração das pessoas, fazer cócegas no coração das pessoas (Curcio, 2021).

Nesse contexto, observa-se também uma mudança significativa no paradigma espacial que organiza a apresentação de espetáculos. Se no “circo tradicional” o picadeiro e a lona funcionavam como espaço central da experiência cênica, no “circo contemporâneo” essa configuração se desloca e se reconfigura. Os espetáculos passam a habitar, com maior volume e incorporação, locais como teatros, galpões, praças, espaços alternativos, ruas, parques ou centros culturais, expandindo as possibilidades de relação entre cena e espectador. Essa mudança não se dá apenas por necessidade logística, mas também como um gesto estético e político que reestrutura a relação com o público, com o território e com a própria linguagem do circo.

A trajetória de Lily Curcio ilustra esse movimento, já que seus espetáculos incorporam e dialogam com múltiplas espacialidades e tensionam o imaginário espacial circense.

Nossa, eu fiz vários espetáculos, na saída embaixo de um metrô, onde as pessoas entram, ou embaixo daquele, a Avenida Paulista, no meio da Avenida Paulista, que tem um túnel onde a gente passa embaixo. Ali fiz espetáculo. E nesse lugar, nossa, em cada lugar, agora que lembro. Eu fiz outra anedota. Estávamos fazendo numa praça em São Paulo, no centro mesmo, agora não lembro como se chama, e era tudo para público de rua. E num momento do



espetáculo, as pessoas começaram a ir embora. Pá, pá, pá. Não ficou quase ninguém. Que tinha acontecido? 10 minutos depois eles voltavam, estava chegando o ônibus que trazia comida. Então tinha que pegar. Voltaram com a comida, aí começaram a comer. E a gente continuou o espetáculo. São estas realidades, tão fortes que você fala “nossa!”. Sabe? Os meninos aspirando, como se chama? A cola? E você fala: “bom, e agora, o que eu faço?” Disso se trata, o artista tem que estar em todos os lugares (Curcio, 2021).

O deslocamento da localidade da cena abre leituras e aproximações distintas do que se fosse realizado na lona ou no picadeiro, seja por interagir com públicos diversos, seja por ter a geografia do local e seu fluxo social integrados direta ou indiretamente à obra. A escolha do local interfere não só na recepção, como também nos modos de criação e nas escolhas dramatúrgicas, exigindo dos artistas uma escuta ampliada do contexto e uma reformulação das relações entre corpo, espaço e espectador.

Historicamente o circo sempre foi o lugar de hibridismos e reformulações. Sem muito pudor, esse empreendimento é marcado pela incorporação de estilos e modalidades que atraíssem o público. Dessa forma, alguns dos principais fatores que poderíamos elencar enquanto diferenciação da dramaturgia do “circo contemporâneo” em comparação com as do “circo tradicional” são a sua finalidade e seus modos de produção, além da maneira como esse hibridismo é praticado e estruturado dramaturgicamente em cena.

Se no “circo tradicional” era comum uma estrutura dramatúrgica baseada em uma sequência de números (que normalmente variam entre virtuosos e cômicos) sem necessariamente estarem conectados uns com os outros ou por uma temática comum, com artistas que não interpretam personagens e cujas entradas obedecem mais à lógica da atração do que da narrativa, no “circo contemporâneo”, existe uma tendência de buscar modos de organização cênica que valorize uma coesão temática que possuam uma fusão de linguagens e técnicas dentro do próprio número, buscando camadas de fruição e leitura da obra que vão além da virtuosidade e do risco, mas sem desconsiderá-los.

A aparente dicotomia entre esses dois termos – tradicional e contemporâneo – opera menos como uma oposição fixa e mais como vetores de orientação que guiam para aspectos a serem resguardados, tensionados ou reinventados. São termos que puxam para horizontes, mas que, entre eles,



existem zonas de trânsito nas quais diferentes lógicas de criação se sobrepõem, se influenciam e se reconfiguram de maneira complexa e dinâmica. Nessas intersecções labirínticas, as práticas e modos de produção herdados não são simplesmente substituídos, mas atualizados para seu contexto.

Para compreender melhor esse processo não linear, no qual permanência e transformação coexistem, pode-se recorrer à noção de bricolagem no campo dos estudos do circo (Magnani, 1984, *apud* Costa, 2008). Essa perspectiva sugere que o circo se constrói a partir de fragmentos de esquemas de diferentes épocas e origens, elaborando novas formas sem apagar os traços de suas matrizes. Assim, mesmo diante de influências diversas e mudanças estéticas, o circo mantém características próprias que lhe conferem identidade, justamente por sua capacidade de reorganizar, reaproveitar e recombina

práticas e linguagens. Através dessa ideia, é possível elencar esse processo de simultânea inovação e conservação como uma característica essencial do circo, que redefine continuamente seus modos de produção em consonância com suas finalidades artísticas e comerciais, em geral envolvendo a conquista do público. Dessa forma, o circo se adapta aos mais diversos formatos, espaços, recursos e elencos, promovendo diferentes modos de realizar incorporações e misturas de linguagens artísticas.

A DRAMATURGIA CIRCENSE E SEUS MODOS DE PRODUÇÃO

Um fator bastante interessante de pontuar são os modos de produção que sustentam o empreendimento circense e como isso reflete na dramaturgia do espetáculo. Historicamente, o circo “tradicional” apresenta uma característica bastante marcante: a bilheteria e a necessidade de lotação da plateia como forma de sobrevivência. Dessa



maneira, esse tipo de circo possui, inclusive dentro de suas dramaturgias, uma relação de aproximação bastante forte com o espectador, buscando sempre agradá-lo a fim de que ele volte ao circo outras vezes.

Tem um pano que circunda toda a estrutura do circo. As pessoas estão dentro com as cadeiras... Igual aqui no circo, só que sem a lona. E tem pessoas que ficam atrás, em pé, olhando. Às pessoas que estão dentro pagam ingresso, as que estão fora, no intervalo, se passa chapéu. Um circo igual. Igual, mas nunca chove nesse lugar, nunca, muito quente demais. Então os que estão dentro, com cadeiras, tudo maravilhoso, incrível, com quiosque onde você pode comer e comprar coisas, aí as pessoas pagaram o ingresso. E as que estão fora estão em pé, vendo tudo como as outras, mas não pagam, e quando passam o chapéu, dão sua contribuição (Curcio, 2021).

Entretanto, em muitos trabalhos circenses da atualidade, essa relação econômica se dá de forma um pouco diferente, já que muitas vezes o dinheiro recebido por suas atividades vem de outras e em mais de uma fonte, como cachê, chapéu, editais, patrocínio e bilheteria, por exemplo.

Se, por um lado, existe o interesse artístico e pessoal desses profissionais de aproximação com o público, por outro, esse modo de produção cênica permite uma certa independência dele, não necessitando do compromisso de atrair centenas de pessoas para pagar o ingresso e garantir a sobrevivência do grupo com o dinheiro da bilheteria. Essa característica é fundamental enquanto ruptura da lógica de criação dramatúrgica do circo, que, dessa maneira, possui tal liberdade de experimentação dramatúrgica para tratar diretamente de outros temas, muitas vezes mais críticos, políticos, subjetivos ou identitários, mesmo que não sejam tão populares. É nesse contexto que a arte tensiona a lógica econômica e parte para outros devires.

Eu tive muitas experiências. Teatro, rua, espaços alternativos, hospitais, escolas, favelas. Não fui muito na rua. Estive em Campos de Refugiados, de Kosovo, na Suíça, da guerra de Kosovo. Então tive um grande leque de público. Na guerra de Kosovo, me levou a Cruz Vermelha para dois Campos de Refugiados para fazer meu espetáculo *O Acrobata* e foi muito forte para mim, muito. Quando saí, nesse momento, meu companheiro me falava: “Mas não está



feliz? Não foi bom?”. Eu queria mais, eu queria dar mais, porque era tanta cara de desespero. E ver de uma coisa que você fala: “pode lhe restar meses”, não, eu queria dar mais. Essa sensação de impotência? Não, mas isso, o pouco ou muito que eu consegui dar foi suficiente. Mas teve esse leque de possibilidades, graças a grandes teatros, rua, favela... Uma vez, ao lado de um chiqueiro, atravessa um porco na tua frente, no meio de um espetáculo, e você tem que lidar com isso. É verdade (Curcio, 2021).

Assim, existe uma perspicácia nesse modo de produção que funde essas diferentes lógicas criativas em retroalimentação, ou seja, o discurso alimenta a própria composição do número e vice-versa, unindo também finalidades artísticas que se situam no entreter, impressionar, criticar, refletir, emocionar e comunicar. Dessa maneira, diversas questões sociais podem ser trazidas à tona sem que necessariamente haja um discurso puramente panfletário, mas com essas temáticas imbricadas na própria performance e ação criativa através do jogo cênico.

Eu sempre falo, desde meus espetáculos... em relação a esta atualidade, a cada coisa que estava vivendo, eu sempre tratei de trabalhar e de me inspirar nos meus traumas, nos meus sonhos. Com meus pesadelos. E colocar em cena isso. Minhas alegrias, minhas tragédias, meus dramas e, a partir daí, começar a criar cada um desses espetáculos. E acho que, também, outra coisa que aprendi de outro grande mestre é que não tem matéria-prima mais maravilhosa dramaturgicamente que começar com a tua própria experiência. Não estar copiando de outros. Quando você está trabalhando com tuas próprias problemáticas, claro, com o filtro da comicidade, vai tocar o público. O público imediatamente fala: “Nossa, também acontece comigo. Aconteceu isso comigo. Eu também”. E tratando sempre de que essa temática seja universal. Por isso eu trabalho quase sempre sem palavras ou com muito poucas palavras, porque nas minhas viagens dá essa possibilidade, então não falo ou falo muito pouco. E o público compreende. Isto de estar provocando, provocando. Eu tenho que provocar o público... Tem uns espetáculos que falam de abandono, falam de, sei lá... o meu último espetáculo, ‘Jasmim e a última flor’, é a Jasmim, minha palhaça, que está viajando num carrinho com somente a última flor do planeta. Foi um sonho, e aí eu coloquei... e ela faz qualquer coisa, qualquer bobagem, para



que essa flor sobreviva e não morra. E aí está a simplicidade. Acho que é o mais importante. É a simplicidade, como de repente, que a história de uma palhaça, com uma flor pode estar dando uma ideia de final do mundo, de catástrofe, de esperança. É, é por aí. Eu nunca me inspirei “ah, agora, não sei, tem uma guerra e vou falar da guerra”, não. De repente, quando eu estava trabalhando com ‘Jasmim e última flor’ e levando esse carrinho com meu diretor, estavam as grandes migrações da guerra da Síria. Imediatamente juntei na minha cabeça e “puxa tanta gente levando somente algumas coisas consigo e quilômetros viajando”. E aí também compreendi esta trilha que assim começa o espetáculo. Só um corredor de luz, levando Jasmim um carrinho com uma flor (Curcio, 2021).

Nesse contexto, os artistas apontam uma preocupação em cultivar uma relação com o público presente e um interesse em que o trabalho não se atenha apenas a um público que já apresente bastante familiaridade com espetáculos de pesquisa, mas que, de alguma maneira, seja possível atingir e afetar até mesmo pessoas que possuem pouca proximidade com as artes, buscando também uma relação de empatia, não apenas de contemplação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendendo que os espetáculos circenses estão em constante transformação que percorrem caminhos de contextos variados, é bastante valioso olhar para uma trajetória tão vasta e tão diversa, como a de Lily Curcio, e grifar rastros que se entrelaçam com a história de tantos artistas e tantos espectadores. Os trabalhos da artista argentina, além de serem de uma grande sensibilidade, são também referência no universo do circo, do teatro e da comicidade, orientando e inspirando os fazeres artísticos da atualidade.

Dentro desta pequena entrevista, num pequeno recorte sobre a qual a pesquisa se debruçou, é possível se aproximar dos movimentos traçados por essas formas estáticas ao longo do tempo.



Assim, existe uma escolha de como manejar essa articulação de elementos que advém de tradições antigas, com linguagens artísticas de fontes múltiplas, o contexto histórico-cultural e socioeconômico no qual se está inserido, e uma artesanaria poética própria.

Neste trabalho, além da possibilidade de escuta e registro da artista comentando sobre suas próprias experiências de aprendizado e trabalho, também foi possível reiterar a pluralidade dos modos de fazer e destacar algumas características que se relacionam com o material teórico estudado em pesquisa. Escutar sua fala, marcada pela vivência, pela memória e pelo afeto, foi também escutar as vozes de muitos outros artistas e práticas que ela convoca e atravessa.

Longe de trazer respostas fechadas em si e buscar delimitar como é o funcionamento do circo na atualidade, esse trabalho visou observar algumas tendências nesse campo de estudos e abrir caminhos de investigação cênica e reflexão crítica dentro de uma área muito vasta e rica. Assim, todas as discussões aqui realizadas buscam o estímulo, fortalecimento e a inspiração do debate e da criação dos mais diferentes tipos de circo que estão sendo produzidos.

Lily é uma grande manifestação de um aprendizado que pode passar por tradições familiares, pesquisa acadêmica, escolas, mestres e a própria experiência de campo. A fala dessa artista é um discurso encarnado e afetivo, de uma trajetória concreta repleta de redes. Além de um grande legado, Lily deixa memórias repletas de encantamento. Lembranças essas que, assim como o perfume de jasmim, permanecem no ar com um cheiro doce mesmo depois que a cena se encerra.

REFERÊNCIAS

- » BOLOGNESI, Mario Fernando. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. **O Percevejo online** – Periódico do PPGAC da Unirio, Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-13, 2009.
- » COSTA, Eliene Benício Amâncio. Bricolagem: do circo moderno à contemporaneidade. **Anais V Congresso da ABRACE**, v. 9, n.1, 2008.



- » CURCIO, Lily. **Entrevista concedida a Cachú Guilherme Martins Moreira.** Entrevista gravada em vídeo pela plataforma Google Meets como parte da pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/Capes) intitulada Poéticas da dramaturgia circense em grupos da região de Campinas. Campinas, 04 de março de 2021.
- » MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade.** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- » SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens da teatralidade circense:** Benjamin de Oliveira e o circo teatro no Brasil do final do século XIX e início do século XX, 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- » SILVA, Michelle Silveira da (org.). **Revista Palhaçaria Feminina**, nº 2, Chapecó: [s.n.], 2014.
- » STOPPEL, Erica. Circo na Contemporaneidade. **Revista/catálogo do Festival Internacional Sesc de Circo** – São Paulo (SP). Brasil/Portugal: 20 de agosto de 2015. ISBN: 23189940.