

Hugo Possolo

Ator e diretor do grupo Parlapatões

“A arte precisa estar em constante transformação, para ser questionada, para evitar verdades. A verdade é arruinadora e um palhaço trabalha com mentiras.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 23 de junho de 2010, em São Paulo.

Hugo Possolo

A saga dos artistas mambembes Salomé, Lorde Cigano e Andorinha, do filme *Bye, Bye, Brasil* [1980], conquistou o jovem Hugo Possolo. “É incrível perceber o quanto a aventura da itinerância do circo pode descobrir outras facetas de um país.” Nascido em 1962 e sonhando ser autor de teatro desde criança, Possolo apaixonou-se pela representação cômica. “Isso acabou me levando ao circo.” Hoje, é palhaço, ator, dramaturgo, cenógrafo, produtor cultural e coordenador do curso de direção da SP Escola de Teatro.

Estudou jornalismo e história. Aprendeu arte circense no Circo Escola Picadeiro. Desiludido com um circuito precário de espetáculos infantis para escolas, Hugo Possolo correu o chapéu no centro de São Paulo com sua arte de palhaço. “Comecei a observar muito os artistas populares.” A rotina e a união com amigos originou o grupo Parlapatões, em 1991. Em duas décadas de existência, o grupo conquistou seu próprio espaço e uniu-se ao movimento artístico da Praça Roosevelt, no centro de São Paulo.

Entre 2004 e 2005, foi coordenador nacional de circo da Fundação Nacional de Artes (Funarte), do Ministério da Cultura. “Foi um peso enorme, um monte de coisas que não foram feitas para o circo historicamente.” Possolo indica que a última estimativa que possui é a de que o Brasil conta com cerca de 30 médios ou grandes circos e mais de 200 pequenos, com menos de 300 pessoas na platéia. “Em geral, é um núcleo familiar único, de dez pessoas, que monta o circo, faz a representação em lugares periféricos e distantes dos centros.”

Como você se formou palhaço e produtor de circo?

Desde criança eu já queria ser artista de teatro, queria ser autor teatral. Isso dos sete até uns 12 anos. Meu pai é editor de livros e sempre teve uma grande paixão pelo mundo do espetáculo, levava a mim e a minha irmã a muitas peças. De todo tipo. O que me criou um fascínio muito grande. Desde pequeno, então, eu queria muito escrever para teatro. Eu era muito tímido na adolescência e acabei me infiltrando no grupo de teatro da escola para poder quebrar a timidez e poder ver se alguém montava os meus textos. Acabei atuando para poder convencer os outros a realizar os meus textos, mas acabei me apaixonando pela representação cômica. Isso acabou me levando ao circo. Primeiramente, eu tentei estudar na Academia Piolin de Artes Circense, que foi a primeira escola de circo brasileira, antes da Escola Nacional de Circo. Mas eu cheguei quando ela estava fechando, não pude nem me matricular, peguei um momento triste dela. Pouco depois, peguei o início do Circo-Escola Picadeiro, que ficou instalado durante vinte e tantos anos na Avenida Cidade Jardim. Era a lona do José Wilson Moura Leite, que formou uma série de artistas. A partir

daí, percebi que eu tinha que desenvolver os meus próprios projetos. Sempre quis formular algo que fosse uma base ou um grupo dono do seu meio de produção. Entre 1984 e 1987, fiquei na escola de circo. E ali, junto com um amigo e parceirão, o Jairo Mattos, a gente tentou formar um grupo que já se chamaria Parlapatões. Não deu certo, foram encontros e desencontros. Em 1990, saindo da escola de circo, resolvi produzir teatro para criança. Já trabalhava profissionalmente em teatro havia um bom tempo, mas resolvi, ao invés de ser empregado, começar a produzir. Vivia de vender espetáculos infantis nas escolas. Percebi aos poucos – e foi me incomodando muito – que a educação no Brasil não é boa o suficiente para que os professores tenham preparo pra entender o que é uma manifestação artística vinda de fora e entrando na escola. Em geral, os professores encaram como uma hora de entretenimento mais vazia, de um momento de recreio para eles, professores, enquanto os artistas vão ser babás daquelas crianças. A partir desse incômodo, eu resolvi desistir de ter essa relação com escolas. Eu tinha feito jornalismo, estudei história, já tinha a experiência toda do circo acumulada e achei que precisava criar uma ruptura absoluta. Larguei tudo o que tinha, até um certo patrimônio, e resolvi ir para rua passar o chapéu. Comecei a observar muito os artistas populares, uma série de bolivianos, de performances produzidas em série. Percebi que eles detêm um método de aproximar o público, de seduzir, de formar uma roda. Em cima disso, comecei a usar os números de palhaço de circo, alguns números de malabarismo também para atrair. Primeiro, sozinho. Depois, convidando amigos. O Jairo Mattos foi um deles. Mais tarde, também o cara que tinha sido meu professor de teatro amador, o Arthur Leopoldo e Silva. Depois, o Alexandre Roit. E esses quatro formaram um núcleo básico, que acabaria virando os Parlapatões.

Gostaria que você falasse sobre um pilar da arte circense, que é a itinerância.

A linguagem circense independe de alguns aspectos que são muito vinculados à sua imagem, sobretudo a arquitetura, a lona e a itinerância. A formação do artista circense foi feita ao longo de 400 anos de história do circo moderno. Mas, na história, o circo tem mais de seis mil anos. É oriundo das primeiras demonstrações de habilidade, quatro mil anos antes de Cristo, na China. O circo moderno, que é o circo em forma circular, como arquitetura para o espetáculo, de representação de um repertório de habilidades, é recente. É pós-Renascimento, tão recente quanto o teatro de palco italiano. E o circo se caracteriza por uma tradição oral, de transmissão de conhecimento feita de geração para geração. A ruptura desse modelo foi feita com a revolução

rusa de 1917. Adotaram-se novos métodos de ensino em todas as áreas. E, para o circo, criou-se a grande companhia Circo de Moscou, que vai buscar em crianças de cinco a dez anos as suas vocações corporais. É quando começou um preparo diferente, que não era mais o aprendizado feito de geração para geração e por tradição oral. Criou-se uma sistematização do conhecimento. O Circo de Moscou se tornou a maior companhia circense do mundo, com mais de 5 mil artistas. O Cirque du Soleil ainda não ultrapassou essa dimensão. Obviamente, ele foi diluído com toda mudança na queda do Muro de Berlim. Houve uma forte migração de artistas-professores para a Europa. Por sua vez, a França rapidamente percebeu isso no início dos anos 80 e fez um grande investimento na área. Aplicou-se uma fonte de recursos enorme no setor e criou-se uma política pública. A França hoje possui universidade de circo e cerca de 80 escolas de preparação profissionalizante. É uma quantidade grande, com professores formados no Leste Europeu. Essa influência internacional chega ao Brasil nos anos 80.

Como é a história do circo no Brasil? Tem o Circo Garcia, o Palhaço Carequinha...

A origem do circo no Brasil é por volta do século 18 para alguns pesquisadores, mas a presença mais forte e instigante esteve ligada à vinda da família real portuguesa ao Brasil, que atraiu, obviamente, artistas de várias linguagens e gêneros nas artes cênicas. Existiu uma demanda cultural para atender com a corte instalada no Rio de Janeiro. O principal foi de produções nobres, da cultura elitista, mas ela também acabou pulverizando e se contaminando com aquilo que era mais popular. E não há contaminação mais forte do que a do circo. O circo se tornou uma casa de espetáculos itinerante, que abrigou outras linguagens, além da circense. Algumas famílias européias se instalaram no Brasil, grande parte de origem francesa ou italiana. Instalaram-se aqui e seguiram viajando o país. Há aventuras narradas em livros, como é o caso do Circo Nerino, que é o primeiro circo brasileiro a percorrer toda a costa e o interior, intinerando, e levando seus espetáculos a vários pontos, isso já no século 19. Já existe uma consistência diferente. Mas todos esses circos tradicionais vão se vincular de uma maneira ou de outra a uma determinada região. Eles não conseguem ser nacionais. Se pegarmos um exemplo, um símbolo muito forte como o Palhaço Piolim, ele é ligado à cidade de São Paulo. Ele circulou pouco além do interior paulista. Ele instalou o seu circo no Largo do Paissandu, aliás, tornou o local ainda hoje um ponto tradicional de encontro de artistas circenses. Às segundas e às terças-feiras ao final da tarde, artistas do Brasil inteiro se

encontram em alguns bares ali. Hoje, felizmente, existe o Centro de Memória do Circo, que fica na Galeria Olido e é uma conquista importante, histórica. E ainda mais por ser exatamente nesse local. A prefeitura promete a desapropriação e a construção de um edifício, de um circo de alvenaria, um circo de inverno, para ser escola. Isso está prometido à nossa categoria e espero que seja realizado. Mas, voltando ao Piolin, ele se apresentava e os modernistas assistiam aos espetáculos de circo. O Oswald de Andrade defendia que aquela linguagem era exatamente popular e brasileira, como ele achava que devia ser o modernismo: tinha amplitude de comunicação, tinha uma visão, que, posteriormente, ele consegue avaliar na antropofagia, de deglutição do que vinha de fora, especialmente da Europa, e com uma forma de manifestação expressiva tipicamente brasileira. Posteriormente, o Piolin ganhou destaque nacional, mas ele era muito regional. Os grandes circos mais recentes, como o Circo Garcia – que acabou há pouco mais de 10 anos –, e o Circo Ivanovich são de famílias que têm aí cinco ou seis gerações mantendo a mesma estrutura. São empresas familiares, que contratam outras famílias, artistas e trupes, para viver no entorno desse circo, dentro de trailers, com a vida organizada para itinerar. E isso vai entrar em choque exatamente com o momento da década 80, quando pessoas de outra formação, em geral de classe média, ligadas ao teatro e à dança, vão procurar as escolas de circo e vão se formar. Isso vai criar um certo embate no modo artístico e de produção do circo.

Um dos pontos desse embate é a questão do circo com animais. Isso acabou por mudar uma característica do circo brasileiro.

Essa é a grande polêmica desse conflito. Mas existem outras coisas nesse choque: a formação com as pedagogias diferentes e a questão de reserva de mercado, porque são jovens que estão chegando e dominando essa linguagem, ocupando um outro espaço e sobrevivendo de maneiras diferentes, gerando recursos de maneira diferente. A questão dos animais passa a ser manipulada por uma mentalidade politicamente correta, ecologicamente correta, que põe em conflito uma tradição milenar de dominação do homem sobre a fera. Os tradicionais foram achatados por uma visão politicamente correta. Não houve um processo de transformação para que não tivesse mais animais em circo. Foi uma machadada. Eu não sou favorável ao animal no circo, mas acho que é injusta a proibição que aconteceu em várias cidades brasileiras. São Paulo e Rio de Janeiro são duas grandes cidades onde existe a proibição. Recentemente, dei entrevista no Jô Soares e ele me fez a mesma pergunta. E eu respondi: “E a novela da Globo que tem o chipanzé?”.

E a propaganda?

E a publicidade que usa animais para vender produtos? No circo, havia uma tradição, que você sabe que aquele cara, que é o domador, que aprendeu com o pai dele, não vai ter o que fazer da vida. Esses animais, que viviam em cativeiro, não têm condições de viver em outra forma. Muitos desses animais estão nos chamados paraísos ecológicos, mas que são falsos. Muitas vezes são zoológicos de péssima qualidade, que são particulares e que cobram pela visitação. Tirou-se um animal, que custa um valor alto de manutenção para aquele domador, e o leva por uma ONG que se diz no direito de manter aquele animal. Pode até estar mantendo bem, mas o aprisiona da mesma maneira. Ele só não demonstra mais habilidade e doma, mas tem visitação cobrada. Há uma contradição violenta nessa ação. Os ambientalistas e ecologistas fizeram uma pressão muito grande. Fui coordenador nacional de circo – o primeiro que teve na Funarte depois de séculos sem qualquer política pública voltada para circo – e tive o privilégio e a dificuldade de ser o primeiro. Foi um peso enorme, um monte de coisas que não foram feitas para o circo historicamente. Até tentei, na Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados e do Senado Federal passar um tipo de regulamentação que organizaria o cuidado com os animais. Daria um registro do animal para transitar pelo país de maneira controlada. Haveria um critério para as jaulas, várias exigências. Se alguém infringisse seria devidamente punido. Mas não poderia ter retirado o animal assim, subitamente. A grande dificuldade da discussão foi a pressão de ONGs. Eu falava: “Gente, deixa uma lei que regulamente o cuidado dos animais e, no passo seguinte, partam pra proibição”. No meu tipo de circo, não li-dei com animais, mas já fiz provocação: em um espetáculo de teatro, coloquei um jumento como o astro. Não existe problema, não é?

Como produzir e como criar política pública para uma atividade que é por natureza itinerante?

Primeiro, é necessário um grande mapeamento da atividade. Um circo, como eu disse, está restrito a uma certa região. A última estimativa que a gente conseguiu na Funarte indicou que o Brasil tinha entre 20 e 30 circos de médio e de grande porte, ou seja, de 700 a dois mil lugares de acomodação. É uma quantidade grande de circos. São mais ou menos 20 famílias que administram e gerenciam em torno de 30 circos. Existe uma parcela menor de circos de 300 a 800 lugares, que totalizam uns 60 circos. E também um montante enorme – mais de 200 – de circos pequenos, com menos de 300 pessoas na platéia. O que significa isso? Que a maior parte dos circos brasileiros são muito pobres,

com estrutura familiar. Em geral, um núcleo familiar único, de dez pessoas, que monta o circo, faz a representação em lugares periféricos e distantes dos centros. O circo maior consegue circular nos grandes centros ainda que sem os animais. Eles vivem de bilheteria, não possuem foco na obtenção do patrocínio e, mesmo que obtenham patrocínio, vivem só da bilheteria. Em lonas maiores, o artista de circo hoje não é só o artista, ele também é o comerciante do circo. É contratado por um cachê para fazer o seu número e parte dos seus recursos vem da venda de produtos na entrada do circo. Pipoca, bonequinhos, pastel, pizza, refrigerante, isso tudo é dividido entre todos os artistas do circo tradicional para que eles possam ter uma fonte de recurso maior. Em geral, o ganho só do artista é praticamente o subemprego, porque também o dono do circo qualifica assim: “Você está tendo espaço de moradia, você usufrui de água e luz”. E há sempre uma troca nisso. Quem consegue mais recurso com pipoca, que é um produto nobre, compra um trailer maior e consegue mais dinheiro do que o próprio cachê. E assim se mantém a economia do circo tradicional e itinerante. Recentemente, como as grandes cidades foram expandido e os terrenos foram diminuindo, os circos, mesmos os maiores, foram empurrados para as margens das cidades. São marginais e periféricos. Portanto, acabam se voltando para um público diferente. Também existe a influência da cultura de massas. Há uma procura muito grande de imitações no circo, aquilo que é um modelo artístico da cultura de massas. Uma dessas coisas é imitar a televisão. Outra coisa recente é imitar o grande monopólio do circo mundial, que é o Cirque du Soleil.

Que estética é essa do Cirque du Soleil, não só a organização profissional do espetáculo e o modelo de franquias, mas a questão estética?

O Cirque du Soleil surge com o discurso de não apresentar animais e também sem palhaços. No princípio, eles achavam que isso era uma coisa antiga do circo. Se você pegar o livro da história do Soleil, eles narram isso. E, rapidamente, eles voltam atrás ao encontrar nos Estados Unidos um manager para impulsionar aquela produção. O Cirque du Soleil nasce como um grupo de circo, com uma lona pequena, dez artistas. Depois um vai vendendo sociedade para o outro até sobraem três. Eles vivem de recursos públicos, como uma boa parte da nossa atividade cultural no Brasil vive. O Canadá tem esse modelo e Montreal é uma cidade com muitos recursos públicos porque atende a energia elétrica de Nova Iorque e de Boston. Mas quando eles foram para os Estados Unidos, entraram na indústria do entretenimento. São hoje a maior empresa de entretenimento ao vivo, superando a Disney. Eles perceberam no

modelo estético que a questão do animal não soava bem, mas que o palhaço era fundamental. E, hoje, no Cirque du Soleil, o palhaço não só é o melhor remunerado como também eles compram números criados em todas as partes do mundo. Eles perceberam que se estabelecessem um padrão, ele rapidamente se esgotaria. Muitos foram buscar artistas do mundo inteiro, de outras áreas mais ligadas a circo: diretores de teatro como Robert Lepage; cenógrafos como a brasileira Deborah Colker. E outros também: Daniele Finzi Pasca, que prometeu nunca mais trabalhar para o Soleil; o próprio Franco Dragone, que estabelecia uma visão estética mais permanente e depois rompeu com o Soleil para buscar outras linguagens. O Cirque du Soleil percebeu que podia ser sufocado caso ficasse preso só a um tipo de estilo de música, só a um tipo de estilo de visual. Ele vai buscar outros artistas para provocar outros resultados e se torna então um monopólio. O que acontece: se antes o circo brasileiro tradicional copiava um modelo na televisão, uma coisa que ele via no Sílvia Santos, ou no Faustão, agora com a difusão do DVD, da internet e do YouTube, ele vê o Cirque du Soleil e quer imitar isso. Mas o circo não é assim. Ele se reinventa esteticamente, especialmente o circo tradicional, porque bebe em várias fontes, sem o menor preconceito.

A característica de ter vários povos faz parte da tradição do circo, não é?

O circo é eclético por natureza. É a casa de todos. No Brasil, ele também foi casa de espetáculos. Não havia casas assim no Brasil, então o circo abrigou toda a formação da música caipira durante muito tempo. A formação do samba brasileiro se dá também dentro do circo, por meio dos lundus e das modinhas, que eram executados por palhaços cantores. O Eduardo das Neves, um dos primeiros artistas a gravar disco no Brasil, sambista e criador de vários lundus, tocava em circo e era palhaço. A mesma coisa acontece com o Benjamin de Oliveira, que é um grande ícone da palhaçaria brasileira, que também tocava e cantava lundus, embora fizesse também representações teatrais, como *A Viúva Alegre* [peça do autor austríaco Franz Lehár].

Uma coisa curiosa da produção no circo é a criança que se assusta com o palhaço. Como é isso?

Palhaço não nasceu voltado para criança. É um arquétipo que representa o erro do ser humano. Se errar é humano, o palhaço é a maior representação do erro. A história do palhaço, da forma como a gente conhece, tem suas origens nas sociedades primitivas. O pajé representa não só a questão religiosa, mas o lado profano, ele faz brincar, detém o universo lúdico pelo viés da alegria. O

palhaço moderno surge na Idade Média e se consolida no Renascimento. Ele representa o erro, ele cede à lei da gravidade. Se um ser humano acredita que pode ir do ponto A ao B sem nada lhe acontecer, ele está no plano do intelecto, enquanto que a natureza o chama a cair, e você pode, no meio do caminho da trajetória do A pro B, levar um tombo, porque você escorregou em uma casca de banana; isso é risível porque você não é o tempo todo intelecto, a natureza é infinitamente maior do que o homem; então, você tomba, você cai. O palhaço representa isso. O Fellini diz que ele é a sombra, deformação. E, como toda deformação, ela não é tão palatável. Para a infância, qualquer deformação é assustadora. A representação do palhaço se torna infantilizada, ceifada da sua pulsão sexual, muitas vezes ceifada da sua pulsão do escatológico por causa das mídias de massa. Quando o cinema e a televisão adotam a figura do palhaço, resolve infantilizá-lo para voltá-lo ao público infantil. Aí o palhaço se colore demais, se estampa demais e vai além da sua grafia original. Um tipo de exagero, que não é da representação.

E, portanto, fazer rir é um contraste muito rápido entre uma variação de ideias.

Fazer rir é um contraste muito rápido entre necessidades humanas, entre a concepção da ideia e da sensação. Sentir é pensar sem ter ideia, já dizia o grande poeta Fernando Pessoa. Você sente o riso, porque se entrega à natureza ao ver que alguém não cumpriu a ideia de caminhar do A até o B. Ele foi surpreendido e cedeu à sua natureza. O riso é uma sensação de alívio depois de uma tensão proposta. Se você se deixa iludir por uma tensão, e, de repente, é surpreendido, você se alivia, como parte da natureza. O riso é um relaxamento, é prazeroso, e ele está ligado à pulsão sexual, à escatologia, está ligado às nossas necessidades instintivas de nos alimentar, preservar a espécie, preservar o prazer.

E a formação circense: quem foram e que são os mestres do circo?

Existem raízes diferentes na formação da arte do palhaço e do circo que é diferente da formação das escolas. Ela trouxe os tradicionais para ensinar, mas eles vêm com um vício da formação familiar. Por mais que ele tenha dez alunos pagando para ele ensinar, ele vai adotar alguém paternalmente. Vai ensinar mais aquele do que os outros, porque ele enxerga naquele um potencial maior.

Quase uma corporação de ofício do Renascimento.

Exatamente. Eu fui um privilegiado nisso, enxergaram o meu potencial.

Tive um professor, que era o Meroel, irmão do Zé Wilson, que era o dono do Circo Escola Picadeiro. Ele me chamava de lado. E quando eu tinha espetáculo, mais ainda, eram reuniões intermináveis, de quatro horas, algumas regadas à cerveja, e outras trancadas no trailer. Eu sentava e ouvia repetidamente o que eu tinha feito de certo e de errado no número que eu tinha apresentado. Isso para ver se eu entendia a dimensão dele. É um tipo de aprendizado diferente. Eu compreendi que o arquétipo do palhaço é muito grande e que você não precisa se descobrir ridículo para representar o ridículo da humanidade. A outra tendência de aprendizado de palhaços é oriunda de uma tentativa de sistematização ocorrida na França pelo Jacques Lecoq, que é o primeiro mestre a pensar em ensinar palhaços para artistas não-circenses. Ele começa a trabalhar com atores de várias origens. E um dos discípulos dele, o Philippe Gaulier, criou uma escola de palhaços. Por lá passaram diversos brasileiros, um deles Luís Otávio Burnier, que vai para lá e passa a transmitir isso no Brasil por meio do grupo Lume, que nasce como núcleo de pesquisa da Unicamp, e junto com o Carlos Simioni, que era parceiro dele, começam a fazer oficinas e preparar um monte de gente. O Teatro de Anônimo é um dos grupos que nasce fazendo essas oficinas e desenvolve o seu trabalho com essa mesma linguagem. E nós todos vamos nos encontrar no Anjo do Picadeiro [*encontro internacional de palhaços, o maior do gênero na América Latina*].

O que se discute em um encontro de palhaços?

No começo, houve esse embate de qual era o processo de criação de cada um. E o embate foi até violento às vezes. Os Parlapatões tiveram embate fortíssimo com o Lume. Hoje, somos todos amigos, mas no primeiro momento o choque foi forte. A gente defendia a nossa forma de aprendizado e a nossa forma de manifestação. Havia preconceito nosso com o trabalho deles e vice-versa. Surgiram até discussões se, no Brasil, a gente devia usar o termo *clown* ou não, porque havia virado moda. E o termo palhaço acabou sendo adotado por todos.

Um monte de gente fala que é *clown* para não falar que é palhaço. Por quê?

É mais chique, tem um verniz intelectual, porque vinha da Europa. E havia uma coisa também dos anos 80, de que o palhaço podia estar ligado ao universo brega. Mas não. É um saber popular, você pode usar em qualquer direção. Mas existia uma carga pesada, chata, preconceituosa, elitista. Isso felizmente foi rompido graças a encontros como Anjos do Picadeiro. E isso tem de legal

nos palhaços: a gente sabe também não se levar tão a sério. Chega uma hora que você briga, briga, briga e acaba dando risada. Vira piada para o outro. Esse encontro de palhaços, Anjos do Picadeiro, passou a ser realizado todo ano, em geral perto do Dia do Palhaço [*dia 10 de dezembro*] para poder ter esse embate. Ainda que apanhe, é bom estar lá, você se põe em conflito. É fundamental não achar que o seu trabalho está sólido, porque aí você morre como artista. O seu trabalho precisa estar em constante transformação, para que você seja questionado, para não estabelecer verdades. A verdade é arruinadora e um palhaço trabalha com mentiras. O nome do meu grupo é Parlapatões, quer dizer “mentirosos”. A mentira revela muito mais verdades do que a dita verdade estabelecida. É um jogo e ela te faz pensar melhor sobre a vida, sobre a humanidade.

Fale sobre os Parlapatões e a Praça Roosevelt.

Voltando à história do começo, somente depois do terceiro espetáculo daquele grupo inicial é que passamos a chamar Parlapatões. Por um pequeno período, a gente procurou um produtor externo para nos orientar, embora quiséssemos ter controle sobre o modo de produção. Aprendemos muito com o produtor Leopoldo De Léo Júnior. Ele tinha uma empresa que atendia escolas com espetáculos de todo tipo e iniciava um processo de produção teatral. Conversando com ele durante uns anos de atividade comum, decidimos que a gente deveria, em vez de repassar alguma porcentagem, manter uma estrutura própria. Passamos a exercer atividades de produção. O primeiro passo foi locar um espaço no qual a gente pudesse ensaiar e guardar material. A sala de ensaio junto com o material é fundamental, porque você cresce artisticamente. A produção ao lado mais ainda, porque você opta e você faz as escolhas do que você quer ou não quer fazer. Isso foi década de 90. Consolidamos um núcleo básico em 1994 e 1995, que depois foi mudando de formação. Em 1993, entra o Raul Barreto, que está no Parlapatões até hoje. Esse núcleo se estabelece com três artistas: Alexandre Roit, Raul Barreto e eu, mas com uma série de artistas convidados sempre. A estrutura foi crescendo bem aos poucos mesmo, mas com uma compreensão de que o Brasil não tinha exatamente um mercado de arte, um mercado pra teatro, mas alguns nichos mercantis. Aliás, não acho que o Brasil tenha um mercado de arte na área de teatro. Existem algumas áreas de entretenimento. O resto eram pequenos nichos, alguns espaços. Um deles, em São Paulo, era o Sesc. Fazíamos apresentações e avaliações semestrais e anuais do nosso fluxo de trabalho. O que estávamos fazendo? A gente estava passando o chapéu na rua, estava vendendo cachês para o

Sesc ou estava lidando com a bilheteria? Uma das avaliações que a gente fez era de que 60% do que a gente obtinha de recursos eram oriundos de vendas de espetáculos para o Sesc. E esse percentual era muito, estávamos virando empregados do Sesc. Limitamos nossas apresentações para o Sesc com o objetivo de buscar espaço para outras relações. Assim mudou a nossa visão de produtores. Vivemos uma transformação muito grande do processo artístico do grupo e do processo de produção. Já tínhamos uma consolidação como grupo de teatro, indo para vários cantos do país, mas essa evolução mudou o grupo. A primeira vez que apareceu patrocínio para a gente, eu achei que era um trote e xinguei a pessoa. Ela teve que ligar e explicar o que é que era, porque eu achava que era impossível. Começou a mudar. Foi reconhecimento do trabalho, pelo o que era e pela trajetória. Já acumulávamos uma quantidade grande de espetáculos, um repertório. Era uma média de três espetáculos por ano. E a gente sentia que precisava buscar um espaço de vínculo maior com a cidade, porque a gente nasceu com esse vínculo, representando teatro de rua na Praça da República, no Parque do Ibirapuera, e aos poucos a gente se tornou um grupo nacional. Dissemos: “A gente precisa ter um espaço”, mesmo com medo de que o espaço engolisse o grupo, porque a gerência de um espaço pode te desestabilizar. Planejamos isso muito bem. Procuramos duas regiões para nos instalar: Pinheiros, onde tínhamos a nossa sede de ensaio e de produção; e a Praça Roosevelt, uma região que estava começando a pintar. Participando do Satyrionas, eu vi dois imóveis e fui atrás. Um grande amigo publicitário, que é um excelente negociante, foi resolver isso para nós. E aí vingou a nossa ida pra lá. Vamos completar 20 anos em 2011. Estamos na Praça Roosevelt há quatro anos. Quando chegamos lá, conversei de cara com o Ivam Cabral e falei: “Olha, estou vindo pra cá pra me aliar, não pra concorrer. Eu acho que a gente tem que transformar isso em muito mais, e se relacionar muito bem com o entorno”. E eu achava que ia ser mais difícil, mas coincidiu com um momento de efervescência da praça. A relação com o bar também é importante. O Grand Theatre só acontecia porque tinha um bar. O circo do Philip Astley, na Inglaterra, também só sobreviveu porque ele tinha um ponto de encontro. Não é bebida alcoólica, é ponto de encontro. As pessoas vão porque as cidades – especialmente cidades grandes, como São Paulo – perderam os seus pontos de encontro. E a gente enxergou na Praça Roosevelt um ponto de comunhão, especialmente entre artistas, mas que explodiu para o público em geral. Passou a ser ponto de encontro de estudantes de teatro, artistas, cineastas, desenhistas, cartunistas, artistas que não têm um espaço definido. Quem são os desenhistas de histórias em quadrinhos brasileiros? São incrí-

veis lá fora e aqui não têm o mesmo reconhecimento. O HQ Mix abriu ali do lado. A rua foi se consolidando. Eu acho que ajuda a consolidar também o impulso dos Satyros, das Satyrianas. Logo que a gente chegou, fomos participar. Eles perceberam que podiam abrir para o teatro da cidade inteira. Isso também inspirou a virada cultural. E não são só a Nuit Blanche, de Paris. Foi um impulso muito grande. Artisticamente, também representou muito, porque a gente combinou, abriu seis meses do primeiro ano para outras companhias. Hoje, a gente ainda faz isso mesclado. Foi tão importante ver outros artistas trabalhando ali junto com você, o cara estreando o espetáculo, encenando, começa a existir diálogo, a respeitar outras opções.

Para fechar, gostaria que você comentasse o filme *Bye, Bye, Brazil*, a história de um circo.

O filme do Cacá Diegues me pegou. Eu devia ter uns 17 anos. Naquele momento, é incrível perceber o quanto que a aventura da itinerância do circo pode descobrir outras facetas de um país. Fui entender isso melhor muito tempo depois, quando eu fui coordenador nacional de circo da Funarte. Eu tinha uma visão, pensava nas questões de fomento e fui parar em uma comunidade no interior da Bahia que reunia vários donos de pequenos circos. Fiz uma reunião, falei das perspectivas, que havia uma coordenação de circo finalmente. Não tinha dinheiro naquele momento, mas uma hora teria. Haveria editais, expliquei o conceito, o modelo de acesso ao recurso público. Vi aquela gente empolgadíssima, feliz, me aplaudiram. Aí eu saio dessa reunião, um desses senhores me pega no braço e fala: “Adorei tudo que você falou, mas me empresta R\$ 10, porque eu não consigo comprar um botijão de gás para fazer comida para minha família”. Descobri um outro Brasil, que eu, por mais que tivesse na minha cabeça, precisava repensar. E isso foi no mesmo período em que se tentava aprovar o projeto do Cirque du Soleil pela lei de incentivo. Eu avisei que aquilo tinha que ser consultado tecnicamente. E falei: “Vai dar merda”. E deu. Deu porque não fazia sentido aplicar incentivos da Lei Rouanet naquele valor de ingresso. Se fosse ingresso popular, teriam todo direito, mas o problema estava no benefício da população. Não tinha.