



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Fernando Augusto Peixoto Hettenhausen

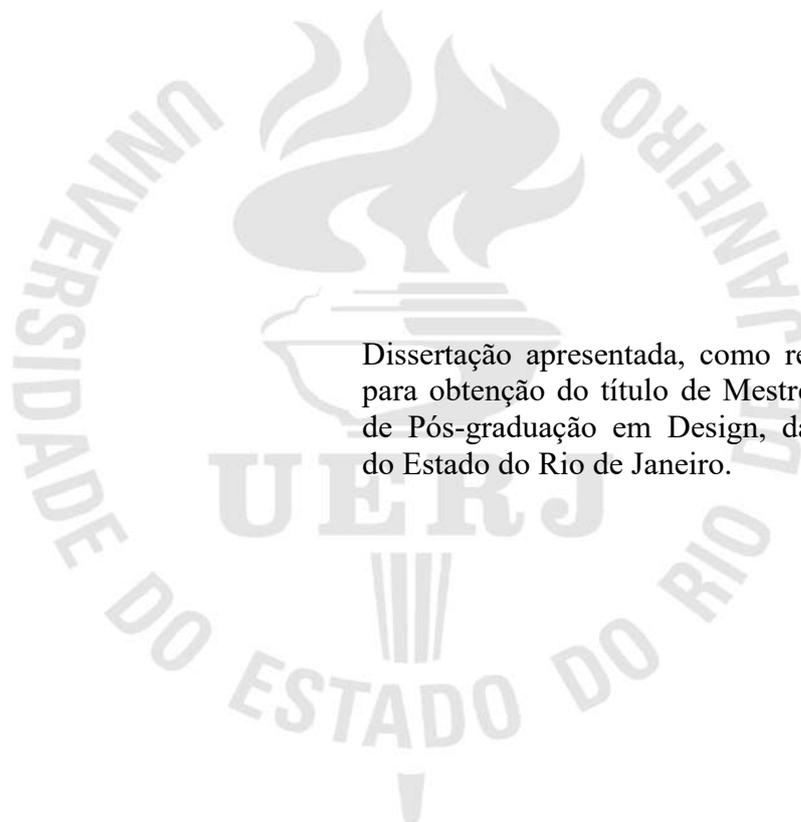
**O Design no Circo Voador (1982 – 1992):
os artefatos e as condições de sua realização**

Rio de Janeiro

2018

Fernando Augusto Peixoto Hettenhausen

**O Design no Circo Voador (1982-1992):
os artefatos e suas condições de realização**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Washington Dias Lessa

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

H591 Hettenhausen, Fernando Augusto Peixoto.

O design no Circo Voador (1982-1992) : os artefatos e as condições de sua realização / Fernando Augusto Peixoto Hettenhausen. - 2018.
143 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Washington Dias Lessa.

Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Desenho industrial - História - Teses. 2. Circo Voador - Teses. 3. Design de comunicação - Teses. 4. Design –Brasil- Teses. I. Lessa, Washington Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05(091)

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Fernando Augusto Peixoto Hettenhausen

**Design no Circo Voador (1982-1992):
os artefatos e suas condições de realização**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 20 de abril de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Washington Dias Lessa (Orientador)

Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

Prof.^a Dra. Barbara Peccei Szaniecki

Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

Prof.^a Dra. Edna Lucia Oliveira da Cunha Lima

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Thais Leticia Pinto Vieira

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Para Vani, Luiz e Nilce
e para as minhas sementes Julia e Luisa.

AGRADECIMENTOS

À minha família e amigos, pelo apoio incondicional e paciência ao longo desta e outras jornadas.

Ao José, por todo o carinho, compreensão e torcida nestes dois intensos anos.

Ao professor Washington Dias Lessa, por apostar na ideia deste projeto e me guiar com a sua sabedoria, observação e paciência e pelos dois anos de intenso trabalho e aprendizado.

A Maurício Bragança pelo apoio e sugestões ao longo do trabalho.

À Bárbara Szaniecki, Edna Cunha Lima, Thaís Vieira por terem formado uma banca com valiosas contribuições.

À equipe da ESDI, instituição que forjou a minha vida profissional. Um especial agradecimento à equipe do PPDESDI: professora Ligia Medeiros, Anna Teresa e Maurício, pela acolhida e suporte. E aos professores de disciplinas que trouxeram colaborações ao trabalho: João de Souza Leite e André Ribeiro.

À FAPERJ, pelo suporte financeiro da bolsa de mestrado.

Aos colegas de turma que tornaram ainda mais agradável a minha jornada de aprendizado e à colaboração de Maria Eduarda Ferreira (graduação) na pesquisa.

À disposição dos agentes que acrescentaram valor a esta pesquisa: Cláudio Lobato, Augusto Lira (General), Rogério WS, Maria Juçá, Biel Fortuna, Perfeito Fortuna, Tissi Mousinho, Nena Balthar, Gringo Cardia, Clara Sandroni, Paula Johas, Cafi e ao pessoal do Acervo do Circo Voador.

Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado; pela função implícita, tanto quanto pela função explícita.

Robert Venturi

RESUMO

HETTENHAUSEN, Fernando. *O Design no Circo Voador (1982-1992): os artefatos e suas condições de produção*. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Nossa pesquisa tem como objetivo observar a produção de design de comunicação nos primeiros dez anos do Circo Voador, casa de espetáculos carioca fundada em 1982. Criado para ser um espaço de uma cultura de vanguarda, com ênfase na produção musical não-erudita, a escolha do período busca avaliar as condições dispostas no contexto histórico, a importância da sua formação inicial enquanto encontro de movimentos culturais até a sua consolidação como uma referência de espaço para eventos artísticos. Os artefatos de design eram produzidos em sua maioria voltados para a divulgação da programação junto ao público, com utilização efêmera. O trabalho envolveu pesquisa bibliográfica, levantamento em acervos, depoimentos dos principais designers, artistas gráficos e produtores culturais envolvidos nesta produção (os que foram localizados e se dispuseram a participar), sistematização e análise dos dados levantados. Seus objetivos foram: a) contribuir para a compreensão das dinâmicas de projeto e produção de artefatos naquele contexto; b) contribuir para o conhecimento histórico do design no Brasil.

Palavras-chave: Design. História do design. Design brasileiro. Design de comunicação. Cultura e sociedade. Circo Voador.

ABSTRACT

HETTENHAUSEN, Fernando. *Design in the Circo Voador (1982-1992): the artifacts and their production conditions*. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Our research was focused on the production of communication design in the first ten years of the Circo Voador – home to a huge variety of cultural events and today thriving in the heart of Rio de Janeiro, Brazil. The Circo Voador began life in 1982 – a purpose built space used for a variety of cutting-edge cultural events, with an emphasis on non-classical musical production – a focus on this period will show how, arranged in a historical context, the vital importance of the circus’ initial purpose – home to cultural movements then and now and the ongoing result is the Circo Voador becoming an important space for artistic events. The design artifacts were produced, aimed at publicizing the programming events to the public, with ephemeral use. The project involved bibliographical research, archive research, interviews with the principal designers, graphic artists and cultural producers involved in these productions (participants were located and interviews made with those who were available and willing to participate), system organization and analysis of the data collected. The objectives were a) to contribute to the understanding of the dynamics of design and production of artifacts in those first ten years and b) an important contribution to the historical knowledge of design in Brazil.

Keywords: Design. History of design. Brazilian design. Communication design. Culture and society. Circo Voador.

LISTA DE FIGURAS¹

Figura 1	Fotografia do encarte do álbum musical do Circo Voador Brasil. Fonte: coleção Rogério W.S.....	27
Figura 2	Cena de “Aquela Coisa Toda”, peça do Asdrúbal Trouxe o Trombone, 1980. Fonte: Asdrúbal Trouxe o Trombone, Temporada 1 – Episódio 7 – Exibição em 9 de dezembro de 2017 no Canal Viva.....	32
Figura 3	Almanaque Biotônico Vitalidade Nuvem Cigana, 1977. Fonte: Acervo digital Cláudio Lobato.....	36
Figura 4	Fotografia do Bloco Charme da Simpatia. Fonte: Acervo Cláudio Lobato.....	36
Figura 5	Cartaz da exposição “Como vai você geração 80?”, 1984. Fonte: https://daniname.files.wordpress.com/2014/07/cartaz-geracao-80.jpg . Acesso em 2/06/2016; Fotografia da exposição no Parque Lage, 1984. Fonte: www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/exposicao/como-vai-vocegeracao80/ . Acesso em 8/08/2017.....	38
Figura 6	Fotografia Banda Blitz. Fonte: http://www.palcoalternativo.com.br/wp-content/uploads/2012/11/blitznocirco_1982_arquivo.jpg . Acesso em 12/02/2018. Fotografia Barão Vermelho. Fonte: http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/circo-voador-completa-hoje-30-anos-de-lapa-lembre-shows-historicos-471740.html . Acesso em 12/02/2018.....	39
Figura 7	Fachada do Circo Voador na Praia do Arpoador, 1982. Fonte: Acervo Voador, 2015 p.21. Foto: 09/02/1982 – Rogério Reis, JB CPDOC.....	44
Figura 8	Fachada do Circo Voador na Lapa, 1983. Fonte: Acervo Voador, 2015 p.40. Foto: 25/09/1983 – Rogério Reis, JB CPDOC	44
Figura 9	Ilustração do projeto de Maurício Sette para o Circo Voador na Lapa, Jornal do Brasil 07/09/1982. Fonte: CEDOC-Funarte	46
Figura 10	Filipeta da Surpreendamental Parada Voadora – Rogério WS. Formato: 19cm x 32,5cm, impressão: offset – 1 cor, papel apermilhado 120g. 1982. Fonte: Acervo Rogério WS.....	49
Figura 11	Camiseta, 1982. Impressão silkscreen 4 cores. Fonte: Acervo Circo Voador, 2015 p. 23. Cartaz da banda Blitz – Ricardo Barreto. Formato: 36cm x 26cm, impressão: silkscreen – 1 cor, papel apermilhado 180g, 1982. Fonte: Acervo Rogério W.S.....	49

¹ Nas fontes secundárias, como fotos de artefatos ambientais e alguns artefatos impressos digitalizados, as medidas são aproximadas. Em alguns casos, por existirem poucas referências para análise, optou-se por não colocar os dados referentes a formatos e materiais.

Figura 12	Expresso Voador Arpoador nº 1 – Cláudio Lobato e Cafi. Formato: 35,5cm x 56cm (página dupla) e 35,5cm x 28cm (capa), impressão offset – 1 cor, papel jornal. 1982. Fonte: Acervo CEDOC-Funarte.....	50
Figura 13	Cartaz Circo Voador da Lapa – Graphomania. Formato: 60cm x 40cm, impressão offset – 5 cores, papel couché 150g, 1982. Fonte: Acervo Cláudio Lobato. Logotipo do Circo Voador/Lubrux, 1984 – Cláudio Lobato e Rogério Ws. Logotipo do Circo Voador/Ponto Frio – Graphomania, 1982. Fontes: Acervo Rogério W.S.....	51
Figura 14	Faixa/letreiro no Arpoador. Formato: 1,0m x 4,0 m (aproximado), pintura sobre lona, 1982. Fonte: Acervo Voador, 2015 p. 24 – Foto: Cynthia Brito/CPDoc JB - 16/01/1982. Placa de programação Lapa. Formato: 1,60m x 4,40m (aproximado), pintura sobre compensado de madeira. 1982 – Fonte: Acervo Circo Voador, 2015 p. 105 – Foto: Frederico Rozário 24/10/1984 – CPDOC JB.....	52
Figura 15	Álbum Circo Voador Brasil – Cláudio Lobato e Rogério WS, 1985. Formato: 31cm x 31cm. Fonte: Acervo Digital Cláudio Lobato.....	54
Figura 16	Ingressos Circo Voador, Graphomania, 1982. Fonte: Acervo Circo voador p. 180. Cartaz Itamar Assumpção – Faph Hettenhausen, 1987. Formato 61,5cm x 41cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira.....	55
Figura 17	Filipeta “verão 84” – Rogério WS, 1984. Formato: 15cm x 11,4cm, impressão offset – 4 cores, papel couchê 210 g. Fonte: Acervo Rogério W.S. Cometa voador – Ralph Viana,1985. Formato (fechado): 15cm x 21cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: CEDOC-Funarte. Adesivo de carro Circo Voador/Lubrux – Cláudio Lobato e Rogério WS. Formato: 18cm x 18cm. Impressão silkscreen em 6 cores, adesivo vinílico. Fonte: Acervo Cláudio Lobato.....	55
Figura 18	Placa da Parada Voadora da Lapa – Maurício Sette, 1982. Formato da peça 3m x 3,80m (aproximado), pintura sobre compensado de madeira. Foto Alcyr Cavalcanti – Agência O Globo. Fonte: Acervo Circo Voador, p.17. Faixas na Parada Voadora, 1982. Foto Augusto Nunes – Agência O Globo. Fonte: Acervo Circo Voador, p.26. Letreiro iluminado da Fachada da Lapa – Cláudio Lobato e Rogério WS, 1984. Formato da peça: 13m x4m (aprox.), compensado recortado e pintado, lâmpadas incandescentes e neon – Frederico Rozário 23/10/1984 – CPDOC JB. Fonte: Acervo Circo Voador, capa.....	56
Figura 19	Fotografia de cenário, Cláudio Lobato, 1984 – Frederico Rozário 11/02/1984 – CPDOC JB. Fonte: Acervo Circo Voador, p.94. Placa de programação, Rogério WS, 1984. Formato da placa: 1,60m x 4,40m (aproximado), pintura sobre compensado de madeira. Fonte: acervo Rogério WS. Estandarte, Faph Hettenhausen, 1987. Formato da peça: 1,40m x 3,50m (aprox.), lisolene pintado com tinta esmalte. Fonte: Acervo Faph Hettenhausen.....	56
Figura 20	Cartaz de Cláudio Lobato, 1982. Fonte: Acervo Circo Voador, p.70.....	63

Figura 21	Cartaz Dia Nacional do Meio Ambiente, Rogério WS, 1982. Formato: 42cm x 30cm, impressão offset – 2 cores, papel monolúcido 150g. Fonte: Acervo Rogério WS.....	63
Figura 22	Página dupla do Expresso Voador – fotografia de Cafí, 1982. Formato: 36 cm x 56 cm, impressão offset rotativa – 2 cores, papel jornal. Fonte: Acervo Circo Voador.....	64
Figura 23	Cartaz de Nena Balthar, 1985. Formato: 58 cm x 41 cm, impressão offset em uma cor, papel kraft 120g. Fonte: Acervo Nena Balthar.....	64
Figura 24	Cartaz Ed Motta, Tissi Mousinho, 1988. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design.....	64
Figura 25	Cartaz do Circo Voador na Copa do Mundo do México - Gringo Cardia, Luiz Stein, Barrão e Luis Zerbini, 1986. Formato: 60cm x 40 cm, impressão offset – 4 cores, papel couché 150g. Fonte: Acervo Gringo Cardia.....	64
Figura 26	Cartaz de Rogério WS, 1992. Formato: 59 cm x 40,8 cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira.....	73
Figura 27	Press release da matinê voadora, 1983. Fonte: Acervo Circo Voador.....	80
Figura 28	Fotografia de Tissi Mousinho na pintura dos telões para o Circo Voador do Maranhão, 1985. Fonte: Acervo Faph Hettenhausen	88
Figura 29	Fotografia do cenário de Cláudio Lobato - 11/02/1984, Frederico Rozário CPDoc JB. Fonte: Acervo Circo Voador. Fotografia de cenário, Cláudio Lobato, 1984 - Claudia Ferreira, 1983. Fonte: Acervo Circo Voador	89
Figura 30	Logotipo Expresso Voador, Cláudio Lobato, 1982, logotipo Circo Voador/Ponto frio, Graphomania, 1982 e logotipo Circo Voador/Lubrax, Cláudio Lobato e Rogério Ws, 1985. Fonte: Acervo Cláudio Lobato.....	93
Figura 31	Letreiro iluminado da Fachada da Lapa – Cláudio Lobato e Rogério WS, 1984. Formato do letreiro: 13m x4m (aproximado), compensado recortado e pintado, lâmpadas incandescentes e neon – Frederico Rozário 23/10/1984 – CPDOC JB. Fonte: Acervo Circo Voador, capa. Fotografia de letreiro redondo iluminado – Cláudio Lobato e Rogério WS, 1984. Formato do letreiro:1,5m x 1,5m (aproximado), compensado recortado e pintado, lâmpadas incandescentes. Fonte: Acervo Rogério W.S.....	93
Figura 32	Letreiro iluminado da Fachada da Lapa (apoio do Ponto Frio). Formato do letreiro: 13m x 4m (aproximado) compensado recortado e pintado, lâmpadas incandescentes. 25/09/1983. Foto Antonio Andrade/Agência O Globo Fonte: Acervo Circo Voador, p.40.....	94
Figura 33	Dois modelos de papel de carta institucional: um para abertura e outro para	

	continuação, Graphomania, 1983. Formato: 29,7cm x 21cm , impressão offset em prova de prelo – 1 cor, papel couche 120g. Pasta e papel de carta para o projeto de tombamento da Fundação Progresso, Graphomania, 1983. Pasta – Formato fechado: 33cm x 22cm , impressão offset – 1 cor, papel vergê 180g. Papel de Carta – Formato: 29,7cm x 21cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 75g. Fonte: Acervo Rogério W.S.....	94
Figura 34	Base customizável de ingresso do Circo Voador, Cláudio Lobato e Rogério WS, 1984. Formato: 8,7cm x 20cm, impressão offset – 2 cores, papel apergaminhado 180g. Convite do show de Luiz Melodia, Rogério WS, 1992. Formato: 10cm x 22cm, impressão offset – 2 cores. Certificado do evento “Feras da Ciência”, Rogério WS, 1984. Formato: 20cm x 30cm, impressão offset – 2 cores, papel apergaminhado 150g. Fonte: Rogerio WS.....	95
Figura 35	Fotografia de faixa (coluna voadora), 1986. Formato da faixa: 0,80m X 2,0m (aproximado), pintura sobre tecido. Fonte: Acervo Paula Johas. Cartaz do Circo Voador, 1984. Formato: 65,6cm x 48,0cm, impressão offset 1 cor, papel apergaminhado bege 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira; Filipeta Circo Voador, 1982. Formato: 10,5cm x 15cm, impressão xerox, papel apergaminhado 75g. Fonte: Acervo CEDOC-Funarte.....	96
Figura 36	Expresso Voador “Cassino Voador” - Cláudio Lobato, Rogério WS e Cafi, 1982. Formato: 36cm x 58cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Fonte: Acervo Cláudio Lobato.....	97
Figura 37	Fanzine Manifesto <i>Punk</i> , 1983. Formato: 29,7cm x 21cm (aproximado), impressão xerox, papel offset 75g. Fonte: Acervo Circo Voador p. 62/63.....	97
Figura 38	Expresso Voador “Cometa Voador”, Ralph Viana, 1985. Formato: 21cm x 15cm (fechado) e 21cm x 30cm (aberto), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: CEDOC-Funarte.....	97
Figura 39	Placa do show da Angela Roro - Rogerio WS, 1984. Formato da placa: 1,60m x 4,40m (aproximado), pintura sobre compensado de madeira. Fonte: Acervo Rogério WS; Placa do show de gravação do LP Circo Voador, 1985. Formato da placa: 1,60m x 4,40m (aproximado), pintura sobre compensado de madeira. Fonte: Acervo Faph Hettenhausen; Fundo de palco Circo Voador Brasil, 1986. Formato: 1,70m x 5,0m (aproximado), pintura sobre tecido. Fonte: Acervo Paula Johas.....	99
Figura 40	Fotografias de elementos cenográficos – decoração para o carnaval, 1987. Fonte: Acervo Faph Hettenhausen.....	99
Figura 41	Anúncio veiculado no Jornal do Brasil em 10/04/1983, SGP Publicidade, 1982. Formato: 18cm x 8cm. Fonte: CEDOC-Funarte.....	100
Figura 42	Camiseta do Circo Voador Brasil, 1986. Fonte: Acervo Paula Johas; Adesivo de carro Circo Voador/Lubrax – Cláudio Lobato e Rogério WS. Formato: 18cm x 18cm. Impressão silkscreen em 6 cores, adesivo vinílico. Fonte: Acervo Cláudio Lobato.....	101

- Figura 43 Arte-final em 2 etapas, Rogério WS, 1992. Formato: 30cm x 21cm. Colagem em papel triplex. Fonte: Acervo Rogério W.S. Cartaz Luiz Melodia, Rogério WS, 1994. Formato: 63,5cm x 43cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 102
- Figura 44 Elementos de arte-final, Rogério WS, 1992. Formato: 29,7cm x 21cm, colagem com xerox sobre papel. Elemento de arte-final, Rogério WS, 1982. Formato: 12cm x 39cm, nanquim sobre poliéster. Fonte: Acervo Rogério W.S... 103
- Figura 45 Prova de prelo cartaz (2 etapas) “Circo Voador Lapa” – Graphomania, 1982. Formato: 62,5cm x 39,5cm, impressão offset – 5 cores, papel couché 150g. Elemento de arte-final, 1982. Formato: 32cm x 30cm, nanquim sobre poliéster. Fonte: Acervo Rogério W.S..... 103
- Figura 46 Cartaz Comício de Tudo. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design; Filipeta Rock Popular Brasileiro, 1984. Fonte: Acervo Circo Voador p.88; Flyer The Dils and Negative Trend – San Francisco, 1979. Fonte: BESTLEY, 2012: 71..... 108
- Figura 47 Cartaz Luli & Lucina, Faph Hettenhausen, 1987. Formato: 62cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz Celso Blues Boy, M&H Design, 1989. Formato : 60cm x 40cm, (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design. Cartaz Claudio Zoli, M&H Design, 1989. Formato: 59cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 110
- Figura 48 Cartaz Hojerizah, Faph Hettenhausen, 1987. Formato: 64cm x 42,5 cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz Armandinho, M&H Design, 1988. Formato : 60cm x 40cm, (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design. Cartaz Ira, M&H Design, 1989. Formato: 61cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 111
- Figura 49 Detalhes de: Cartaz Sepultura,1990. Formato : 59cm x 39,5cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz Cólera e Desordeiros, M&H Design, 1988. Formato : 59cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz Segunda Axé, Enúgbarijó Comunicações, 1987. Formato: 64cm x 43cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz Geraldo Azevedo, M&H Design, 1987. Formato : 64cm x 43cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design. Cartaz Cássia Eller, Rogério WS, 1992. Formato: 63,5cm x 43cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Angela Rô Rô e Paulo Moura, M&H Design, 1989. Formato : 60cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 112

- Figura 50 Cartaz Suor Swing, 1992. Formato : 58cm x 42cm, impressão offset – 2 cores, papel monolúcido 150g. Cartaz Dia Internacional da Mulher, Nena Balthar, 1986. Formato : 60cm x 40,5cm , impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Picassos Falsos, M&H Design, 1988. Formato : 60cm x 40cm , impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 113
- Figura 51 Cartaz Corpo Instrumento, Faph Hettenhausen, 1987. Formato 60cm x 40cm (aproximado) , impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design. Cartaz Sepultura, 1990. Formato : 59cm x 39,5cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz Gospel In concert (sem data). Formato : 47,2cm x 32,5cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira 113
- Figura 52 Elemento de arte-final lettering, Rogério WS, 1982. Formato: 12cm x 39cm, nanquim sobre poliéster. Elemento de arte-final pinguim, 1982. Formato: 20cm x 23cm, nanquim sobre papel. Fonte: Acervo Rogério WS..... 115
- Figura 53 Placa Paulo Moura, Rogério WS, 1984. Formato: 1,60m x 4,40m (aproximado), pintura sobre compensado de madeira. Fonte: Acervo Rogério WS. Filipeta Domingo no Corpo, 1982. Formato : 15cm x 22cm, impressão xerox, papel apergaminhado 75g. Fonte: CEDOC-Funarte. Capa Expresso Voador Edição Extra, Cláudio Lobato e Rogério WS, 1982. Formato: 35cm x 29cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Fonte: Acervo Rogério WS. Capa Expresso Voador Lapa, Cláudio Lobato e Rogério WS, 1982. Formato: 35cm x 29cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Fonte: CEDOC-Funarte..... 115
- Figura 54 Cartaz Ed Motta, Rogério WS, 1992. Formato : 58cm x 40,5cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Rogério W.S. Cartaz Paulo Moura, 1990. Formato : 60cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Cólera e Desordeiros, M&H Design, 1988. Formato : 59cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 116
- Figura 55 Cartaz Noite da Lorota, 1988. Fonte: Acervo Circo Voador, p. 162 e 163; Cartaz Tarancón, Baptista, 1987. Formato: 63,5cm x 47cm, impressão offset – 2 cores, papel apergaminhado 180g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Ingresso da festa A Lambada do Brizola, 1990. Fonte: Acervo Circo Voador, p. 184.... 117
- Figura 56 Cartaz Orquestra Cuba Libre, Rogério WS, 1992. Formato: 58,5cm x 41cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Augusto Lira. Ilustração Robert Crumb, Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/526287906437231266/>. Acessada em 25/07/2017 117
- Figura 57 Cartaz Festival *Punk*, M&H Design, 1988. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design. Cartaz Ira, M&H Design, 1989. Formato: 61cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 119

- Figura 58 Cartaz dos Beatles. Fonte:http://vintageconcertposters.com/_main/Index.cfm?page=api/gallery/photo.cfm&id=196&gid=16&poster=Beatles%20%20Cleveland%20-%201966. Acessada em 28/03/2018..... 119
- Figura 59 Cartaz Cassia Eller, 1992. Formato: 40cm x 58cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz Geraldo Azevedo, 1992. Formato: 63,5cm x 43cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 120
- Figura 60 Cartaz Hoover's – Daniel Pelavin, 1996. Fonte: MEGGS e PURVIS, 2009: 615. Cartaz para a Radio Pública da Califórnia – Michael Vanderbyl, 1979. Fonte: MEGGS e PURVIS, 2009: 621; Cartaz do Baile Uma noite no Caribe, Claudio Lobato, 1982. Formato: 60cm x 41,5cm, impressão offset – 4 cores, papel monolúcido 120g. Fonte: Acervo Claudio Lobato. Cartaz Festin Rock Brasil, Cláudio Lobato, 1984. Formato: 60cm x 25cm, impressão offset – 3 cores, papel monolúcido 120g. Fonte: Acervo Claudio Lobato..... 121
- Figura 61 Cartaz Egberto Gismonti, M&H Design, 1988. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design. Cartaz Lançamento LP Lô Borges, 1988. Formato: 60cm x 28,8cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz do Baile do Villa, Faph Hettenhausen, 1987. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design..... 122
- Figura 62 Cartaz “Hojeirizah” – M&H Design/Tissi Mousinho, 1988. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design; Página The Face, Neville Brody. Fonte: <http://www.robertnewman.com/bio/influences/>. Acessada em 15.03.2018..... 122
- Figura 63 Estandarte, Faph Hettenhausen, 1987. Formato da peça: 1,40m x 3,50m (aprox.), lisolene pintado com tinta esmalte. Fonte: acervo Faph Hettenhausen. Cartaz Armandinho, M&H Design, 1989. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Acervo: M&H Design. Cartaz Funk-se, M&H Design, 1988. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design. Pintura sem título de Ana Horta, 1987. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14611/sem-titulo> . Acessada em 31.01.2018. Pintura de Keith Haring. Disponível em: <http://www.haring.com!/art-work/534#.WrUnyoIh0li> Acessada em 15.03.2018..... 124
- Figura 64 Filipeta da Surpreendamental Parada Voadora – Rogério WS. Formato: 19cm x 32,5cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. 1982. Fonte: Acervo Rogério WS. Cartaz Dia Nacional do Meio Ambiente, Rogério WS, 1982. Formato: 42cm x 30cm, impressão offset – 2 cores, papel monolúcido 150g. Fonte: Acervo Rogério WS. Cartaz As Feras da Ciência, Rogério WS, 1984. Formato 42cm x 30cm, impressão offset – 2 cores, papel couchê 150g. Acervo Rogério WS..... 125

- Figura 65 Cartaz Todos Verão, Rogério WS, 1983. Formato: 29cm x 41,5cm, impressão offset – 2 cores, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Rogério WS. Filipeta Verão 84, Rogério WS, 1984. Formato: 11,4cm x 15cm, impressão offset – 4 cores, papel couchê 180g. Fonte: Acervo Rogério WS..... 126
- Figura 66 Cartaz Domingueira Voadora - dezembro, Rogério WS, 1992. Formato: 57cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Domingueira Voadora 1º novembro, Rogério WS, 1992. Formato: 59cm x 40,5 cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Rogério WS. Cartaz Domingueira Voadora 25 de outubro, Rogério WS, 1992. Formato: 58cm x 40 cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 126
- Figura 67 Cartaz Jorge Benjor, Rogério WS, 1992. Formato: 59,5cm x 41cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Cássia Eller, Rogério WS, 1992. Formato: 63,5cm x 43cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Iconografia Western. Fonte: LUPTON, Ellen. Pensar com tipos. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 21 127
- Figura 68 Capa Expresso Voador Edição Extra, Cláudio Lobato e Rogério WS, 1982. Formato: 35cm x 29cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Fonte: Acervo Rogério WS. Cartaz de Nana Caymmi, Cláudio Lobato, 1983. Formato: 60cm x 41,5cm, impressão offset – 2 cores, papel monolúcido 120g. Fonte: Acervo Claudio Lobato. Cartaz do Baile Uma noite no Caribe - Claudio Lobato, 1982. Formato: 60cm x 41,5cm, impressão offset – 4 cores, papel monolúcido 120g. Fonte: Acervo Claudio Lobato..... 127
- Figura 69 Cartaz Festin Rock Brasil, Cláudio Lobato, 1984. Formato: 60cm x 25cm, impressão offset – 3 cores, papel monolúcido 120g. Fonte: Acervo Claudio Lobato; Capa do LP Circo Voador Brasil, Cláudio Lobato e Rogério WS, 1985. Formato: 32cm x 32cm, impressão offset – 4 cores, cartão duplex. Fonte: Acervo Circo Voador p. 128. Logotipos Lambada Alada e Rock Voador, Cláudio Lobato. Fonte: Acervo Claudio Lobato..... 128
- Figura 70 Cartaz da peça “Aquela Coisa Toda”, 1980. Fonte: Asdrúbal Trouxe o Trombone – No Dorso da Pantera – Temp. 1 - Episódio 2, Exibição em 18/11/2017 no Canal Viva..... 128
- Figura 71 Cartaz Capital Inicial, Nena Balthar, 1985. Formato: 57,5cm x 41,5cm, impressão offset – 1 cor, papel kraft 120g. Cartaz Sandra Sá, Nena Balthar, 1985. Formato: 58cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Beatles 4 ever, Nena Balthar, 1985. Formato: 58cm x 41cm, impressão offset – 1 cor, papel kraft 120g. Fonte: Acervo Nena Balthar..... 128
- Figura 72 Cartaz Rock Mesmo, Faph Hettenhausen, 1986. Acervo Circo Voador, p. 130. Cartaz Itamar Assumpção, Faph Hettenhausen, 1987. Formato: 61,5cm x 41cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo

- Augusto Lira. Cartaz Premê, Faph Hettenhausen, 1987. Fonte: Acervo Circo Voador p. 148. Cartaz Itamar Assumpção, Faph Hettenhausen, 1988. Formato: 61cm x 42cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 129
- Figura 73 Cartaz Hermeto Pascoal, Tissi Mousinho, 1988. Formato: 60cm x 43,5cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz Funk-se, Tissi Mousinho, 1988. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Ed Motta, Tissi Mousinho, 1988. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo M&H Design..... 130
- Figura 74 Cartaz Luiz Melodia, Faph Hettenhausen, 1988. Formato: 61cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Ira, M&H Design, 1989. Formato: 61cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Cartaz. Cartaz Safra 88, M&H Design, 1988. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Armandinho, M&H Design, 1989. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Arrigo Barnabé, 1988. Formato: 60cm x 40cm (aproximado), impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Acervo: M&H Design..... 130
- Figura 75 Cartaz Ilê Aiyê, Carol Sá Jamault, 1990. Formato: 62,5cm x 43cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Nabby Clifford, Carol Sá Jamault 1990. Formato: 62cm x 45cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Celso Blues Boy, Carol Sá Jamault, 1990. Formato: 60cm x 45cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Cartaz Fim de semana instrumental, Carol Sá Jamault, 1990. Formato: 62cm x 42,5cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira..... 131
- Figura 76 Correio da Manhã. Fonte: <http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/os-jornais-cariocas-dos-anos-50-9944946>. Acessado em 25/07/2017. Capa do Jornal A Flor do Mal. Fonte: <http://resistirepreciso.org.br/alternativa/flor-do-mal-verbo-encantado/>. Acessado em 25/07/2017..... 132
- Figura 77 INK magazine nº15 – 7/08/1971. Fonte: <https://issuu.com/libuow/docs/ink15/1?e=11428116/37691881>. Acessado em 8/06/2016. IT magazine, nº15, 08/1974. Fonte: <http://www.internationaltimes.it/archive/>. Acessado em 8/06/2016..... 132
- Figura 78 Capa de Zap Comix, Robert Crumb. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/538672805403931995/>. Acessado em 8/06/2016. Capa de Mr Natural, Robert Crumb. Fonte: <https://comics.ha.com/itm/original-comic-art/covers/robert-crumb-mr-natural-1-cover-original-art-san-francisco-comic-book-co-apex-1970-/a/826-43160>. Acessado em 25/01/2018..... 133
- Figura 79 Fontes acessadas em 26/09/2017: New Musical Express de 01/05/1985.

- Fonte: <https://www.flickr.com/photos/17464169@N00/240483700>. Melody Maker de 03/11/1984. Fonte: <http://velvetoverground.tumblr.com/post/116364884936/morrissey-on-the-cover-of-melody-maker-november>. Revista Blitz de 14/04/1986. Fonte: <http://rockquadrinhosskans.blogspot.com.br/2013/08/bizz-14edabril-setembro-de-1986.html>. Loja de discos. Fonte: <https://www.tahoeonstage.com/extra/record-store-day/>. Capa do Álbum Hatful of Hollow do The Smiths. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Hatful_of_Hollow. Capa do álbum Siouxsie and the Banshes. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/466474473876835048/>. Capa do álbum Cores Nomes de Caetano Veloso: <http://caetanocompleto.blogspot.com.br/2012/07/1982-cores-nomes.html>. Capa do álbum da Blitz. Fonte: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/musica-urbana/blitz-a-dois-passos-do-paraiso/>..... 134
- Figura 80 Fontes: acessadas em 26/09/2017: Capa da revista Design News. Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/97531148158638103/>. Publicações da Dover para montagens gráficas. Fonte: <https://www.abebooks.com/collections/sc/maritime/5uKrukIRr9eA0kEngL8nPn>. Livros com padrões de fundo para montagem: Patterns 11, 1988. Fonte: Pineapples Studio Graphic, Japão. Revista The Face, 1986. Fonte: <https://www.dezeen.com/2013/07/08/club-to-catwalk-fashion-exhibition-at-the-va-museum/>..... 134
- Figura 81 Detalhe da contracapa do Expresso Voador nº2, Cafí, Cláudio Lobato, 1982. Formato: 35,5cm x 29cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Fonte: Acervo CEDOC-Funarte. Contracapa do Expresso Voador, Cafí, Cláudio Lobato, 1982. Formato: 35,5cm x 29cm, impressão offset – 1 cor, papel jornal. Fonte: Acervo Cláudio Lobato. Foto Domingo do Corpo, 02/11/1982, Cristina Paranaguá / CPDoc JB. Fonte: Acervo Circo Voador, p.42. Foto Grupo Manhas e Manias no Arpoador, 17/01/1982, Athayde dos Santos/Agência O Globo. Fonte: Acervo Circo Voador, p.18. Página central do Expresso Voador nº2, Cláudio Lobato, Cafí, 1982. Formato: 35,5cm x 58cm, impressão offset – 1 cor, papel jornal. Fonte: Acervo CEDOC-Funarte..... 137
- Figura 82 Página central do Expresso Voador – fevereiro, Cláudio Lobato, Cafí, ilustração de Dionísio, 1982. Formato: 35,5cm x 58cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Fonte: Acervo CEDOC-Funarte. Foto Roda de capoeira com Mestre Camisa, 08/10/1987, Carlos Hungria / CPDoc JB. Acervo Circo Voador, p.157. Convite de exposição na Galeria das Artes, Mauro Heitor, 1985. Formato: 10cm x 15cm, impressão offset – 1 cores, papel duplex 250g. Fonte: Mauro Heitor..... 138
- Figura 83 Foto da horta da creche, 07/07/1983, Ronaldo Theobaldo / CPDoc JB. Fonte: Acervo Circo Voador, p.55. Foto Festa de São Cosme e Damião, 25/09/1983, Antonio Andrade/Agência O Globo. Fonte: CEDOC-Funarte..... 138
- Figura 84 Detalhe do cartaz do Baile Uma noite no Caribe, Claudio Lobato, 1982. Formato: 60cm x 41,5cm, impressão offset – 4 cores, papel monolúcido 120g. Fonte: Acervo Claudio Lobato. Foto domingueira voadora, 1984, Cláudia Ferreira. Fonte: Acervo Circo Voador, p.90 e 91..... 138

- Figura 85 Foto do Festival *Punk* - 26/03/1983, Alcyr Cavalcanti / Agência O Globo. Fonte: Acervo Circo Voador, p.60. Cartaz de Celso Blues Boy, Rogério WS, 1993. Formato: 58cm x 40cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Foto Legião Urbana, 1983, Maria da Piedade Moraes. Fonte: Acervo Circo Voador, p.99 Foto dos Paralamas, Ritchie e Lobão, 22/10/1983, Roberto Garzon. Fonte: Acervo Circo Voador, p.75..... 139
- Figura 86 Placa do show de Egberto Gismonti, Rogério WS, 1984. Formato (aproximado): 4,40m x 1,10m. Fonte: Acervo Rogério WS. Foto de João Bosco no Tancredance, 15/01/1985, André Durão CPDoc JB. Fonte: Acervo Circo Voador, p.113. Cartaz Vozes do Aveso, Faph Hettenhausen, 1986. Formato: 59cm x 40cm, impressão offset – 1cor, papel apergaminhado 120g. Acervo Clara Sandroni..... 139
- Figura 87 Foto de Angela Rô Rô, 13/05/1983, Cláudia Ferreira. Fonte: Acervo Circo Voador, p.82. Foto show de Geraldo Azevedo, 25/09/1983, Antonio Andrade Agência O Globo. Fonte: Acervo Circo Voador, p.73. Foto de Tim Maia - 05/03/1983, Foto Licia Nara. Fonte: Acervo Circo Voador, p.45..... 140
- Figura 88 Cartaz Segunda Axé, Enúgbarijó Comunicações, 1987. Formato: 64cm x 43cm, impressão offset – 1 cor, papel apergaminhado 120g. Fonte: Acervo Augusto Lira. Festa Coração Rastafari - 21/07/1987, Gilson Barreto, CPDoc JB. Fonte: Acervo Circo Voador, p.152 e 153..... 140
- Figura 89 Fotos do Circo Voador em São Luís do Maranhão, 1986. Acervo: Paula Johas..... 140
- Figura 90 Página central do Expresso Voador (Lapa), Cláudio Lobato e Rogério WS. Formato: 35,5cm x 58cm, impressão offset – 1 cor, papel jornal. Acervo: Rogério WS. Página central do Expresso Voador (ludo iludo) nº.06, 1982, Cláudio Lobato, Cafí, Dionísio. Formato: 35,5cm x 58cm, impressão offset – 1 cor, papel jornal. Capa do Expresso Voador nº2, Cláudio Lobato, Cafí. Formato: 35,5cm x 29cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Acervo: CEDOC-Funarte..... 141
- Figura 91 Página central do Expresso Voador nº6 (coração), Cláudio Lobato, Cafí e Dionísio. Formato: 35,5cm x 58cm, impressão offset – 1 cor, papel jornal. Acervo: Cláudio Lobato. Capa do Expresso Voador nº6 (capoeira), Cláudio Lobato, Cafí e Dionísio. Formato: 35,5cm x 28cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Acervo: CEDOC-Funarte. Capa do Expresso Voador nº3 (chuva), Cláudio Lobato, Cafí e Dionísio. Formato: 35,5cm x 28cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Acervo Circo Voador. Página central do Expresso Voador nº5 (calendário), Cláudio Lobato, Cafí e Dionísio. Formato: 35,5cm x 58cm, impressão offset – 2 cores, papel jornal. Acervo: Cláudio Lobato. 142

LISTA DE GRÁFICO

Gráfico 1	Linha do Tempo: Antecedentes do Circo Voador e período pesquisado.....	42
Gráfico 2	Categorias de efêmeros.....	58
Gráfico 3	Os Agentes (designers e artista gráficos) e os agentes culturais (gestores e produtores culturais) entrevistados.....	63
Gráfico 4	Esquema de tela do Sistema de Catalogação do Acervo do Circo Voador.....	68
Gráfico 5	Ficha de registros de artefato.....	71
Gráfico 6	Tabela de Acervos e coleções pessoais e número de itens encontrados.....	72
Gráfico 7	Tabela de quantidade de tipos de artefatos catalogados.....	73
Gráfico 8	Gráfico comparativo de cartazes e periódicos catalogados por dias de eventos, de 1982 a 1992.....	74
Gráfico 9	Rede de relação entre os agentes.....	83

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	24
	Tema da dissertação.....	24
	Objetivos.....	25
	A Memória gráfica.....	26
	Uma questão Metodológica.....	27
	Estrutura da dissertação.....	28
1	O CONTEXTO DA CENA CULTURAL CARIOCA DOS MEADOS DOS ANOS 1970 AO COMEÇO DOS ANOS 1980	30
2	O SURGIMENTO E ESTRUTURAÇÃO DO CIRCO VOADOR (1982 - 1992).....	41
2.1	A história e a caracterização do recorte para efeito desta pesquisa.....	43
2.1.1	<u>Um recorte nessa história.....</u>	47
2.2	O design no Circo Voador – ação de projeto e artefatos.....	48
2.3	A caracterização dos efêmeros.....	53
3	A METODOLOGIA DA PESQUISA.....	59
3.1	Roteiros de entrevista e Ficha de registro de artefatos de comunicação.....	62
3.2	Os agentes entrevistados.....	63
3.3	Levantamento e documentação dos artefatos.....	67
3.3.1	<u>Dados de acervo de coleções pessoais.....</u>	72
4	A PRODUÇÃO DE DESIGN.....	75
4.1	As operações e transformações da produção de eventos.....	75
4.2	A produção de design e seus agentes.....	81
4.2.1	<u>Trabalhar no Circo</u>	82
4.2.2	<u>Prazos e demandas da Comunicação</u>	85
4.2.3	<u>Os processos criativos.....</u>	87
4.2.4	<u>A remuneração dos trabalhos</u>	90
4.3	Tipos de artefato e suas condições.....	92
4.3.1	<u>Artefatos de Comunicação Institucional.....</u>	92
4.3.2	<u>Artefatos de Comunicação.....</u>	95
4.3.3	<u>Elementos de projeto.....</u>	101
5	DINÂMICAS E PARÂMETROS DA PRODUÇÃO GRÁFICA DO	

CIRCO VOADOR.....	104
5.1 O design gráfico do período e a questão do pós-moderno.....	104
5.2 Condições de trabalho e parâmetros metodológicos de projeto.....	106
5.3 Articulação de elementos.....	109
5.3.1 <u>Modos de organização do campo.....</u>	109
5.3.2 <u>Mistura tipográfica.....</u>	111
5.3.3 <u>Interferências Manuais.....</u>	112
5.4 Referências de estilo.....	114
5.5 Estilos individuais.....	124
5.6 Fontes de referência citadas nas entrevistas.....	131
CONCLUSÃO.....	135
REFERÊNCIAS.....	144
ANEXO 1: Ficha de protocolo e questionários das entrevistas.....	148

INTRODUÇÃO

Tema da dissertação

A cultura independente² no Rio de Janeiro durante a década de 1970, se caracterizou pelo surgimento de grupos e movimentos que colocavam novos desafios estéticos e de linguagem em suas áreas específicas. Influenciados pelas manifestações da contracultura vindas dos Estados Unidos e da Europa, e tencionando a maneira como então se produzia, difundia e consumia arte e cultura. Essas manifestações nas diversas áreas da prática artística compunham um painel particular no âmbito da cultura carioca, dispendo características que vieram a se fazer presentes ao longo da experiência do Circo Voador, e fornecendo muitos dos nomes de artistas e produtores que a protagonizariam. “Ao caracterizar a cultura e a arte como movimento social, não se resumindo apenas à expressão artística, mas possibilitando também um projeto de inserção cultural, promovendo novos sujeitos sociais no Rio de Janeiro e no Brasil” (VIDAL, 2004: 5), a proposta cultural do Circo Voador viabilizou um território para suas apresentações e cursos, promovendo a visibilidade junto a outros públicos, permitindo tanto a experimentação como a profissionalização dos artistas. O design veio atrelado às ações dos grupos participantes, e logo se integrou como instrumento de comunicação, com a produção de artefatos estratégicos para a divulgação da programação e visibilidade da instituição.

O nosso objetivo é o de investigar, em meio aos complexos processos de trocas culturais, a produção de design do Circo Voador. A pesquisa considera a produção de design entre 1982, quando se inicia a colaboração entre vários agentes culturais para a ocupação de um espaço público, e o início da década seguinte, quando se dá uma fragmentação do grupo fundador, fato que foi anunciado seis meses antes, em 7 de agosto de 1991, numa matéria de Mauro Trindade no Caderno B do Jornal do Brasil (JUÇÁ, 2014: p.322). Esse recorte compreende, assim, do surgimento do Circo na Praia do Arpoador ao seu primeiro período na Lapa, ao lado dos Arcos da Carioca, quando iria se consolidar em um empreendimento unindo produção artística de shows, eventos e ações sociais.

² Segundo Pereira (2006) essa designação se refere às ações culturais exercidas com uma independência relativa em relação aos meios dominantes de produção cultural. “Termos como independente, alternativo, underground, afirmados na esteira da contracultura dos anos 60, ganhavam projeção cada vez maior e anunciavam atitudes diferentes e no mínimo surpreendentes para aqueles mais habituados a práticas de contestação” (PEREIRA, 2006: p. 91)

O design dos artefatos desenvolvidos no âmbito deste espaço cultural, compreende essencialmente efêmeros gráficos, artefatos de utilização momentânea, distinta da intenção da durabilidade programática dos artefatos bibliográficos, por exemplo. Foram considerados também artefatos utilizados em comunicação ambiental, mas que também possuem um caráter efêmero, como painéis e placas pintadas.

A pesquisa contemplou o levantamento desses artefatos e de dados relativos a eles, por meio de fontes documentais e depoimentos dos principais designers, artistas gráficos, produtores culturais e gestores. A coleta e a documentação do conjunto de artefatos, como os registros dos depoimentos dos agentes envolvidos direta ou indiretamente em sua produção, permitiram o estabelecimento de um corpus consistente, ensejando uma análise compatível com os percursos criativos e produtivos do Circo e seus resultados.

Objetivos

O objetivo foi o de subsidiar a compreensão da dinâmica entre contexto sociocultural, artefato e linguagem de projeto, com o intuito de “revisar o significado e o valor de artefatos visuais, em particular efêmeros, para estabelecer uma noção de identidade local através do design” (FARIAS apud LESCHKO, 2014 p.1) e de contribuir para o conhecimento da história do design no Brasil. Esse propósito se referencia à linha de estudos da memória gráfica brasileira – termo que vem sendo utilizado para designar pesquisas históricas ligadas ao design de comunicação no Brasil.

Nossa pesquisa não visa aprofundar questões ligadas tanto ao uso do material de design de comunicação produzido no Circo Voador quanto à sua recepção pelos frequentadores reais e potenciais, questões essas que se associam à economia e à cultura de entretenimento urbano no Rio de Janeiro. Embora o projeto e a produção de design de comunicação envolva aspectos econômicos e de cultura urbana, tomamos como dadas as necessidades de comunicação/divulgação. Partindo das peculiaridades do Circo Voador em termos de organização e produção, privilegiamos em nossa análise os modos de trabalho, as possibilidades técnicas e de produção, as referências e potencialidades de linguagem e a caracterização de uma linguagem visual própria.

A memória gráfica

Esta investigação contribui para o campo de pesquisa conhecido como Memória Gráfica Brasileira. Precedido por iniciativas individuais de pesquisa histórica, caracteriza-se institucionalmente em 2008, com o projeto “Memória Gráfica Brasileira: estudos comparativos de manifestações gráficas nas cidades do Recife, Rio de Janeiro e São Paulo”, levado por um grupo de pesquisadores com o intuito de motivar uma “afirmação de uma identidade para o design gráfico brasileiro através do inventário, análise e ações de preservação de artefatos gráficos” (LESCHKO, 2014: 1). A amplitude do termo “gráfico” foi conceituada como “uma gama de objetos que vão desde os impressos, passando por imagens que permeiam a paisagem urbana, até as relações afetivas desenvolvidas pelas pessoas para com estes artefatos” (id). O âmbito da relevância desse registro não é somente formal ou estético, já que o design é também um resultado do processo em que é concebido, produzido e recebido pelo público. Ao identificar coleções e peças que constituem-se parte da cultura material, que “codificam em sua estrutura e aparência uma série de informações complexas sobre sociedade, tecnologia e criação individual” (CARDOSO, 2005: 15) é necessário decifrá-las “pelo trabalho de investigação histórica” (id).

Muitos dos trabalhos realizados nesta área se reportam ao final do século XIX ou até a primeira metade do século XX, focalizando geralmente artefatos efêmeros, de importância utilitária restrita a um curto período de tempo, “normalmente o dia ou dias do evento ou situação a que eles se relacionam” (TWYMAN, 2008). Devido ao tempo decorrido de sua produção, muitas vezes esbarram no desafio da “falta de autoria dos responsáveis por seus projetos” (LESCHKO, 2014: 1), o que leva ao recurso de uma história narrada pelo “entorno do objeto”(id), num esforço para “reconstruir as relações do objeto com seu tempo e local” (id).

Neste caso, a proximidade temporal dos artefatos do Circo Voador, produzidos no máximo há 35 anos, assim como a experiência vivenciada pelo pesquisador Fernando Hettenhausen (ou Faph – como assinava os seus projetos), na sua participação como designer de peças produzidas para eventos durante o período de 1985 a 1989, facilitou o contato pessoal com os agentes envolvidos, o acesso à coleções privadas e ao acervo do próprio Circo Voador. Com isto a nossa aproximação ao objeto de estudo incluiu a caracterização do trabalho, associando o levantamento e análise de artefatos à abordagem das questões de produção. E isto possibilitou uma compreensão dos artefatos associada às relações de trabalho e às condições técnicas, além da identificação de

algumas das referências de design dos seus produtores e das articulações de linguagem que caracterizam suas matrizes retóricas.

Uma questão metodológica

Este trabalho teve origem na minha própria experiência profissional, ainda como estudante de design, mas já com o nome artístico *Faph*. Em 1985 o Circo Voador me recebeu como autônomo e permitiu que eu praticasse e construísse a base do meu exercício criativo, a partir de tudo que eu aprendia na ESDI, aonde ainda estudava no 3º ano. Ao longo da minha trajetória, esta experiência foi sempre compreendida como um laboratório artístico, fora do contexto de um estágio profissional – não haviam chefes ou professores de design: estava inserida no mercado mas distante do cenário ortodoxo dos escritórios e departamentos de design.

Durante quatro anos pude projetar para diferentes eventos e tipos de artefatos. O primeiro projeto que fiz para o Circo foi um painel de fachada que pintei para o show da Olivia Byington e Clara Sandroni em 9/03/1985. Lembro-me de fazer um layout e ampliar as letras no retroprojeter da ESDI, recortá-las e riscá-las no painel para depois pintá-las. Fui convidado por um amigo que virou produtor de música estilo “vanguarda MPB” – Luis Torreão, que estudava na ECO/UFRJ, e organizava um jornal chamado “Veredas”, do qual era ilustrador colaborador.

Logo depois, engrenei em diversas produções e realizava além do painel pintado, cartaz e filipeta³ (como eram então designados os flyers impressos). Comecei a trabalhar com outros produtores – outros designers faziam trabalhos gráficos para outras produções – mas eu me lembro de atender quase a toda a demanda: de uma certa forma poderia afirmar que por algum tempo eu era o “designer” do cardápio. Eu possuía um espaço nos fundos do Circo para pintar os painéis, toda a semana eram 7m²; com o tempo e o conhecimento, para ganhar velocidade, produzia apenas um projeto rafeado e riscava as guias e pintava as letras sem moldes, à maneira conceituada hoje como vernacular. Não tinha uma habilidade específica de pintor de letras profissional. Nesta oficina

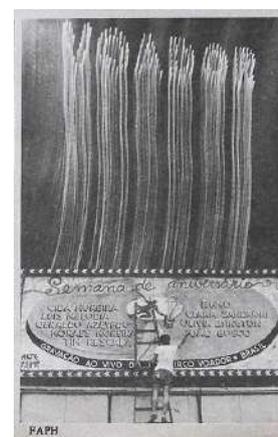


Figura 1: Faph (nome artístico) no encarte do álbum musical do Circo Voador Brasil

³ Nome utilizado durante muitos anos na indústria gráfica, substituído recentemente por flyer.

começamos a produzir cenografia: foi quando comecei minha parceria com uma amiga de ESDI e futura sócia, Tissi Mousinho: fundos de palco pintados para os shows, murais decorativos no salão e a decoração do espaço.

Essas tarefas eram encaradas com seriedade, dentro do espírito ulm-esdiano no qual o designer estaria apto a projetar para qualquer necessidade. Utilizávamos análise e metodologia, mas com muitas limitações: urgência e orçamento apertado para material e mão de obra especializada, de modo que nosso projeto era sempre “moldado pela situação” (SCHON, 1983: 62). Em muitos trabalhos ficávamos imersos no ofício que seria exercido, pois seríamos também os seus executores, contemplando mais a oficina do que o estúdio. Por estarmos numa década de transição, de abertura política, de caos econômico, éramos provocados por uma autoridade de exercer a atitude do “Por que não?” Em uma experiência embalada pela contracultura como era o Circo, que permitia uma liberdade para ruptura dos moldes convencionais, muitas das nossas soluções eram focadas na expressão, no gestual, mas poderiam também ser estruturais: não existia uma orientação determinante única.

Ter tomado parte neste movimento não me torna uma peça imprescindível no resgate da história mas facilitou alguns movimentos de pesquisa e, sobretudo, de acesso aos acervos e entrevistados, graças às relações pessoais que foram construídas nesta atmosfera colaborativa que vivenciei no Circo.

É confuso transitar entre ser o sujeito e o objeto da pesquisa, mas como pude acessar pessoas presentes no momento do desenrolar dos fatos, aos poucos pude construir o distanciamento das minhas crenças quanto ao que havia vivido, e compreender a seletividade da memória humana e o quanto é importante a documentação das fontes primárias e secundárias, que muitas vezes servem como um contraponto às visões pessoais.

A estrutura da dissertação

A presente pesquisa foi estruturada em cinco fases a partir das quais foram estruturados os capítulos da dissertação. Primeiramente apresentamos o projeto, a justificativa de sua relevância, o contexto histórico em que ocorreu o surgimento do Circo Voador, apontando algumas manifestações da cultura carioca ainda nas décadas de 1970 e 1980 que se conectaram e eventualmente colaboraram para a sua realização e o seu desenvolvimento. Apontamos também o

nossos principais objetivos e a contribuição como registro para a memória gráfica brasileira, ressaltando o envolvimento do pesquisador com o objeto de estudo e suas implicações.

No segundo capítulo descrevemos a trajetória do Circo Voador e das condições para a produção de design. Nele estão contidos os principais fatos da sua história e as peças produzidas, com a caracterização do corpus em relação à temporalidade de sua utilização.

Em seguida apresentamos a metodologia para o levantamento dos seus artefatos: suas fontes documentais: a lista dos acervos e coleções particulares e os parâmetros para realização e organização das entrevistas. Apresentamos o roteiro de entrevista e as listas de agentes culturais entrevistados, com suas descrições profissionais: artistas gráficos, designers, produtores e gestores. A ficha de registro dos artefatos, estruturada a partir de uma amostragem significativa do levantamento, também é descrita: seus campos de informações e respectivas funções e seus resultados quantitativos.

No quarto capítulo investigamos a produção de design do Circo Voador, com a colaboração dos agentes entrevistados. Inicialmente introduziremos o que concerne à gestão e operação do empreendimento: suas transformações, seus organogramas, parcerias de comunicação, apoios, patrocínios e como era o funcionamento das equipes de produção, o gerenciamento dos eventos e as demandas da comunicação. E em sequência avaliaremos a interação destes fluxos com a atuação do design: as relações de trabalho, a realização dos projetos dos artefatos, seus orçamentos e pagamentos.

O quinto capítulo abrange as questões analíticas do design de comunicação no Circo Voador – enunciaremos os tipos de artefatos e suas condições de produção, os recursos metodológicos, os parâmetros de linguagem visual empregados, suas ênfases imagéticas, referências estilísticas e os contextos que vão influenciá-lo.

Na conclusão, desenvolvemos nossas considerações finais sobre a pesquisa e a visualidade do Circo Voador.

1. O CONTEXTO DA CENA CULTURAL CARIOCA DOS MEADOS DOS ANOS 1970 AO COMEÇO DOS ANOS 1980

A década de 1980, marcada pela redemocratização política, constituiu um ponto de virada no cenário cultural brasileiro, no qual novas experiências estéticas ganharam força a partir da liberdade de expressão e retomada do espaço público. Esta experimentação já vinha sendo exercida na década anterior, quando movimentos artísticos se formaram em diversas áreas, influenciados pelas mudanças culturais e comportamentais, reverberadas pela contracultura. De uma forma mais ampla, a contracultura foi um movimento internacional associado a ações de contestação cultural e social, que se originou no inconformismo dos *Beatniks*, na década de 50 e ganhou força e articulação no movimento *hippie* nos anos 60 e 70.

Talvez, o primeiro dos movimentos contraculturais tenha sido o dos *beats* em torno de poetas e artistas norte-americanos, nos anos 1950. Em vários sentidos os *beats* foram precursores dos *hippies*. Aliás, os *hippies* primitivos, no início dos anos 1960, eram chamados de *beatniks* e um dos principais poetas *beats*, Allen Ginsberg, seria um importante líder *hippie*. (GROPPO, 2004: 64)

A contestação ao *establishment* identificado então com a produção industrial, as corporações, o belicismo governamental, transparecia através de um estilo de vida comunitário, associado à natureza e sua preservação, com uso de drogas ilícitas como exercício de auto-investigação, que pregava liberdade nos relacionamentos amorosos e anticonsumismo, além do uso de práticas corporais orientais como yoga e meditação.

A contestação cultural encontrou na música, no teatro, na literatura e nas artes plásticas meios para expandir a experimentação e o inconformismo, ao questionar o que já era estabelecido tanto na sua estrutura quanto na forma. Segundo Antonio Risério:

em terreno especificamente brasileiro, a contracultura preservou e nutriu o espírito contestador, obstruindo o rolo compressor da ditadura militar em sua marcha para uniformizar e asfixiar a juventude brasileira. Além disso, promoveu um encontro cara a cara, nas grandes cidades do país, entre jovens economicamente privilegiados e jovens marginalizados, numa troca de vivências e de linguagens” (RISÉRIO, 2005: p.28)

Como destaca o autor, essa juventude inquieta, que iria ser chamada de “desbundada” pelos militantes de esquerda, por não se colocar a questão de mudar o regime político, centradas no seu ímpeto de apenas cair fora do “sistema”, driblava o silêncio imposto pelos militares com seu

estilo de vida alternativo e suas performances, espetáculos, músicas e poesias experimentais, exercendo um enfrentamento fora dos cânones tradicionais. Esta mudança é destacada pelo cineasta Cacá Diegues, que descreve seu sentimento ao voltar do exílio em 1972 e pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares, em depoimento no documentário de TV “Asdrúbal Trouxe o Trombone”.

Lembro que eu comecei a frequentar como todo mundo o Pier em ipanema e comecei a ver alguma coisa que estava acontecendo que não tinha nada a ver com o que eu tinha ouvido na Europa quando eu estava no exílio. Houve uma espécie de reação subliminar, sub-reptícia que foi crescendo no país no sentido de dizer chega, chega de lamentar, chega de ficar falando mal de tudo que está acontecendo, sem tomar uma iniciativa em relação a você mesmo. Já que vc não pode mudar o mundo muda você, e esse mudar você implica em encontrar uma nova razão de viver ou encontrar outras razões de viver, isso foi uma coisa muito importante no início dos anos 70 que liberou a gente da maldição da tristeza, dessa obrigação de ser triste para ser revolucionário.⁴

Poder falar de felicidade, que em geral parece alguma coisa individualista, no momento em que todos os conscientes reclamam ações coletivas, parece uma traição e uma rendição ao individualismo pequeno burguês, etc. Mas é tão importante preservar para nós a ideia de felicidade, não entregá-la de bandeja à ditadura e aos conservadores, isso agride a consciência careta reacionária de quase toda esquerda da época. Mas não é uma rendição ao oba-oba yuppie que nem havia ainda, era ainda uma ideia de felicidade que era uma espécie de autorização para a vida individual a despeito daquele universo que era uma clausura, que era uma espécie de cárcere para nós.⁵

Assim, é importante citar algumas destas manifestações que protagonizaram transformações no âmbito cultural como forma de destacar um processo que conjugava a ideia de produção coletiva e independente, humor, improvisação, certa precariedade artesanal e uma ampla informalidade que iriam integrar a experiência do Circo Voador, em uma década fértil como define a pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda:

você chamar os anos 70 de resistência é fechar o olho, você não está deixando ele falar. Porque os anos 70 não são anos de resistência. Anos de resistência é de 1964 a 1968, quando todo mundo cantava eu tenho opinião e ninguém muda a minha opinião e você estava resistindo ao golpe; e aí disseram: parou a resistência, todo mundo em cana. Mas 70 não, 70 não foi um ano que você confrontasse e resistisse, 70 foi um ano de invenção, tinha toda uma geração criando, criando uma linguagem nova, que era o que precisava naquele momento em que parecia que era um túnel.⁶

⁴ Cacá Diegues em entrevista feita na série do Canal Viva: “Asdrúbal Trouxe o Trombone – episódio 2 - O Dorso da Pantera - Exibição em 18 de Novembro de 2017

⁵ Luiz Eduardo Soares em entrevista feita na série do Canal Viva: “Asdrúbal Trouxe o Trombone – episódio 6 – Salve a Juventude – Exibição em 2 de Dezembro de 2017

⁶ Heloísa Buarque de Hollanda em entrevista feita na série do Canal Viva: “Asdrúbal Trouxe o Trombone – episódio 6 – Salve a Juventude – Exibição em 2 de Dezembro de 2017

No teatro profissional as produções que atraíam o grande público funcionavam mais verticalizadas, com produtores de espetáculo que “contratavam atores e montavam, eles eram os donos, achavam uma peça, um autor, diretor e contratavam ou das companhias de teatro como a de Sérgio Brito” (Perfeito Fortuna em entrevista). Outras alternativas significativas de trabalho teatral seriam representadas pelo Teatro Opinião em 1964, “mais político” (id); e pelo Teatro Oficina, cujo marco, que foi a montagem de “O Rei da Vela” em 1967, trouxe um conceito “mais estético caótico”(id). Motivadas por essas práticas desde o início da década de 1970, surgiram várias companhias que driblavam o padrão estabelecido, sendo capitaneadas pela experiência revolucionária do “Asdrúbal trouxe o trombone” desde meados dos anos 1970. Em meio à censura e à repressão policial, apontavam para um projeto estético de dramaturgia e encenação fortemente inspirado no humor e que, de certa forma, traduzia a linguagem de uma juventude da Zona Sul carioca. Perfeito Fortuna fala de sua trajetória até chegar ao Asdrúbal:

eu sou de uma época que tinha um monte de grupos nascendo, na época da ditadura, de coletivos... O meu movimento já era de atores se juntando para fazer grupos e teatro pós-Oficina, pós-Arena. Pra chegar ao Asdrúbal trouxe o trombone eu passei por uns trinta grupos diferentes e tinha um movimento grande de teatro alternativo. E o que esses grupos não tinham? Espaço. O máximo que se conseguia nessa época era meia-noite no Teatro Opinião, no MAM, em lugares alternativos (Perfeito Fortuna em entrevista).



Figura 2: Regina Casé, Perfeito Fortuna e Luiz Fernando Guimarães, no espetáculo “Aquela Coisa Toda”, 1980.

Dirigidos por Hamilton Vaz Pereira, o grupo estreou com uma livre adaptação da peça de Gogol, *O Inspetor Geral*, aclamada pelo público e pela crítica para logo em seguida emplacar *UBU*, adaptação da peça de Alfred Jarry, e a criação coletiva *Trate-me Leão*, espetáculo que consagrou a trupe – Heloísa Buarque de Hollanda narra a sua experiência:

aí eu tinha visto *trate-me leão*, e a vitalidade que o Asdrúbal tinha naquele momento de sombra era inacreditável, você via uma potência de energia, de alegria, de inteligência e poder, você via poder ali. Aquelas pessoas com aqueles diálogos que era a sua própria vida, o limite entre a vida e a arte era quase nenhum, tinham uma sintonia, conseguiam chegar perto da ansiedade da plateia e era totalmente comum, mas não era nada comum, era um ato político ali de outra natureza.⁷

O improviso e os jogos coletivos faziam parte do processo de constituição da linguagem teatral e da produção do grupo. A maioria dos componentes, que se revezavam entre as diversas tarefas de produção, tornaram-se personagens de destaque no cenário cultural nas décadas seguintes: Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé e Patrícia Travassos (que se dividiam nas funções de atores, figurinistas e produtores) cresceram na cena do teatro, da TV e do cinema. Evandro Mesquita, que trabalhava como ator e artista gráfico dos artefatos de divulgação das peças, iria se tornar compositor e criador da lendária Banda Blitz; e Perfeito Fortuna, ator e produtor, estaria à frente do projeto do Circo Voador.

O Asdrúbal trabalhou de forma pioneira em termos de produção cooperativada. Desmantelou convenções cênicas, fazendo com que a imaginação suprisse, com vantagem, a falta de recursos técnicos, cenográficos e de figurino. Trabalhou o palco como elemento orgânico e estrutural do texto teatral. (HOLLANDA, 2004: 9)

Até o começo da década de 1980 o Asdrúbal ainda arrebatava a cena teatral com espetáculos como “*Aquela coisa toda*” (1980) e “*A farra da Terra* (1983)”. A experiência da companhia viria inspirar de forma contundente o surgimento e êxito do teatro besteirol na cena carioca, movimento que repercutia situações do cotidiano da cidade, satirizando de forma despreziosa a sociedade da época e confundindo as fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa – “a influência da dramaturgia clássica era uma constante” (HOLLANDA, 2004: 109) em suas recriações e citações de clássicos nos seus espetáculos feitas por Hamilton Vaz Pereira.

O Asdrúbal quando “já era um grupo de renome” (ALEXANDRE, 2002: 83), serviu como uma espécie de matriz – com suas características de organização e expressão teatral – da proposta

⁷ Heloísa Buarque de Hollanda em entrevista feita na série do Canal Viva: “Asdrúbal Trouxe o Trombone – episódio 6 – Salve a Juventude – Exibição em 2 de dezembro de 2017

do Circo Voador, liderado por Perfeito Fortuna: uma forte ideia de improvisação, precariedade, produção coletiva, características fundamentais que se manifestarão na produção gráfica do Circo.

Outra vertente da constituição do Circo está ligada à Nuvem Cigana. Criado em 1972 pelo estudante de história e compositor Ronaldo Bastos, a Nuvem Cigana Ltda. era uma empresa de empreendimentos artísticos com o objetivo de ser um “selo para trabalhos diversos” (MEDEIROS, 2002: 188). Cafi, fotógrafo, conta como surgiu o nome do grupo:

eu era muito amigo do Ronaldo Bastos e a gente tinha uma coisa política em comum e tinha um sonho naquela época do coletivo. Época de ditadura era sempre melhor essa coisa em conjunto, sempre rendia mais. E eu fui morar junto com o Ronaldo e ele tinha umas ideias de fazer uma coisa de produção, produzir geral, produzir coisas independentes que precisaria da força de um coletivo para a coisa andar. A gente tomou um ácido e Ronaldo falou: tá vendo uma nuvem cigana? E aí eu falei: tô. E ele: então, bora fazer essa firma! Aí eu voltei pra casa e desenhei a nuvem (Cafi em entrevista).

Nesta empreitada foram agregados colegas e amigos poetas, artistas plásticos, compositores, fotógrafos, arquitetos e engenheiros, transformando-se num coletivo que funcionava como “ações entre amigos” (CHACAL apud MEDEIROS, 2002: 190). Muitos viviam juntos sob o mesmo teto, onde organizavam reuniões para “fazer alguma coisa que desse dinheiro e que funcionasse como um coletivo de pessoas trabalhando; e de se expressar num momento aonde não existiam outros canais”⁸, como cita Cláudio Lobato, um dos artistas gráficos da Nuvem Cigana em entrevista. Uma experiência comunitária de muitos fazeres: da edição de livros e performances aos desfiles do bloco de carnaval “O Charme da Simpatia” e peladas, para driblar a “barra pesada” de censura e perseguição da ditadura militar vigente com irreverência criativa.

A poesia foi a atividade artística mais identificada com o grupo, desde a inauguração do selo Nuvem com o livro impresso *Canção de Búzios*, de Ronaldo Bastos, e a inclusão no grupo de “quem mais comumente se pensa quando se fala de poesia marginal: Chacal, Charles Peixoto, Ronaldo Santos e Bernardo Vilhena” (MEDEIROS, 2004: 11). Estes poetas marginais já tinham tomado a responsabilidade de produção e publicação de suas obras, mas foi a força do coletivo que potencializou a disseminação dos seus trabalhos, migrando no plano técnico do mimeógrafo para o multilith offset, do varal e do livro para a poesia em público.

As performances de poesia, que receberam o nome de Artimanhas, eram uma nova forma de aproximação com o leitor, conjugando leituras públicas, noites de autógrafos e festa, “evocando

⁸ Entrevista inicial feita com Cláudio Lobato, em 27 de junho de 2016, na casa do artista.

seu caráter de estratégia marginal, alternativa, não canônica” (MEDEIROS, 2002: 186). Esta experimentação estendeu-se à produção de artefatos gráficos variados, financiados por ações coletivas e com uma linguagem e estética inspirada nos movimentos de contracultura ingleses e americanos: “editaram-se, até 1979, onze livros de poesia, calendários, pôsteres de poemas e os dois números do Almanaque Biotônico Vitalidade (1976 e 1977)” (MEDEIROS, 2002: 190).

Ao tornar-se um centro independente gerador de obras, dos meios de distribuição dessas obras e de sugestões de sua recepção, a Nuvem Cigana instalava um circuito paralelo de veiculação artístico-cultural, autogerido, funcionando com regras próprias; e propunha, conseqüentemente, um novo nexos entre produção e recepção. Aderia, assim, ao projeto vanguardista de resgate da função social da arte por meio de seu modo de existência performático extensivo a todo o espectro de sua ação: produção editorial, Artimanhas e desfiles carnavalescos. (MEDEIROS, 2004: 30)

Este grupo, por meio de alguns de seus integrantes, veio a se juntar ao Circo, ao apresentar suas performances de poesia nos eventos e foi o responsável pela criação do seu primeiro projeto gráfico e editorial para a divulgação da programação, o periódico Expresso Voador. Ao repensar as relações entre produção e recepção, atuando também nas práticas de distribuição – como citado por Medeiros acima, percebemos um importante aspecto da forma de produção do coletivo de poesia que iria se deslocar para a experiência do Circo. O poeta Chacal fala sobre a prática coletiva:

o caminho da poesia tradicional era aquele, você escreve um livro, manda para o editor, o editor se quiser e achar legal publica e pronto, o poeta morre ali. Quando a gente chegou, pô, nossa tradição não é essa, a gente não quer fazer poesia para seguir esse caminho de ser só poeta, a nossa referência era muito mais o palco do que um livro, não o palco do teatro, mas o palco da música. Aquele prazer de falar ali era uma grande descoberta porque – que porra é essa sabe? É uma banda de poesia? É uma banda de poetas? E era uma forma de você estar junto ali porque a nuvem cigana era muito aberta, tinha o futebol no “Catinguelê” toda quinta-feira, tinha o Charme da Simpatia, que era o bloco de carnaval que saía pelas ruas. Todos os lançamentos acabavam com o Charme da Simpatia.⁹

⁹ Chacal em entrevista feita na série do Canal Viva: “Asdrúbal Trouxe o Trombone – episódio 6 – Salve a Juventude – Exibição em 2 de dezembro de 2017

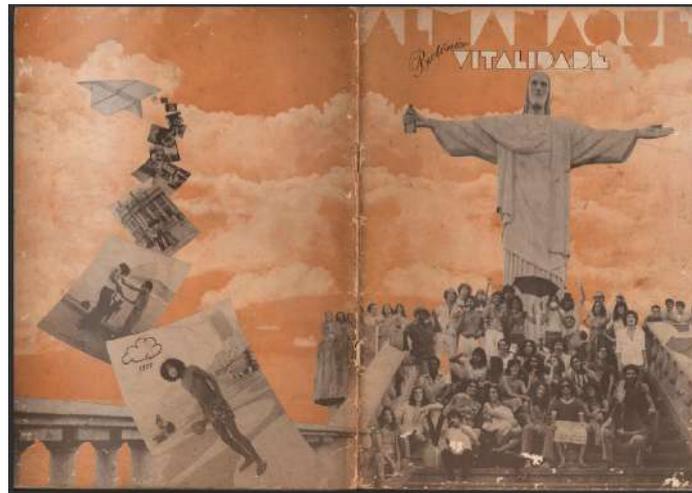


Figura 3: Almanaque Biotônico Vitalidade do Coletivo Nuvem Cigana



Figura 4: Bloco Charme da Simpatia, praia de Ipanema

Alguns espaços públicos abrigaram os movimentos culturais e as suas “tribos”, constituindo-se como pontos de encontro: a praia de Ipanema, centros culturais que disponibilizavam exposições, cursos, debates, performances como o MAM – Museu de Arte Moderna e a EAV – Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em 1975, o pintor Rubens Gerchman conseguiu alterar a proposta do IBA (Instituto de Belas Artes), situado no Parque Lage, ampliando o seu conceito para Artes Visuais, consolidando uma mudança que começava a acontecer internamente, com a ampliação dos cursos com outras técnicas, como a de serigrafia. Libertou o currículo formal, aumentou o espectro artístico, incluindo cursos e oficinas administrados por artistas e professores, atraiu personalidades de diversos segmentos criativos, como fotografia, cinema, poesia, dança e teatro.

De fato, o espaço era uma espécie de abrigo de proteção para toda produção artística, cultural e política que não possuía espaço e encontrava-se engavetada. Era como uma enorme válvula de escape em pleno regime militar mesmo não sendo bem vista pelo poder repressor, conseguiu permanecer como um dos mais importantes polos de resistência política e cultural da época. (VIDAL, 2004,p.55)

Partindo do comentário citado de Vidal, acreditamos que a principal contribuição da EAV foi apostar na nova visualidade de outros campos artísticos, ultrapassando o âmbito das Belas Artes tradicionais, promovendo, assim, uma busca de novas abordagens que também influenciariam as artes gráficas. Como a inauguração da Escola foi marcada pelo afrouxamento da repressão política do governo de Ernesto Geisel, já havia mais permissividade para as manifestações artísticas e suas experimentações junto ao público.

Entre tantos expoentes de uma nova geração de artistas, a EAV, abrigou as Artimanhas da Nuvem Cigana, com um “lançamento de livros, Perpétuo Socorro (Charles Peixoto), A Pipa (Xico Chaves) e 26 poetas hoje (Heloisa Buarque de Hollanda, org.)” (MEDEIROS, 2002: 215) em 1976 e em 1981, as oficinas de teatro do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, que congregaram os grupos de teatro e agentes culturais que colaborariam para a viabilização do Circo Voador. Um encontro que iria mudar o rumo de muitos alunos, como conta Perfeito Fortuna:

fizemos "Aquela coisa toda" e não foi tão legal... Não dava pra você ficar sem ganhar dinheiro – dois anos preparando uma peça e aí nos fizemos um curso de teatro no Parque Lage... cada um poderia experimentar suas ideias com o grupo, apareceram 500 alunos e nós fizemos cinco turmas... No meu grupo tinha o Cazuzo, a Bebel Gilberto, a Alice Andrade, a Katia Bronstein, só citando algumas pessoas que ficaram mais importantes ...O meu grupo, em um mês, ao invés de dar um curso montamos uma peça sensacional... e eu não consegui mais voltar pro Asdrúbal. Eu comecei a gostar deste grupo (Perfeito Fortuna em entrevista).

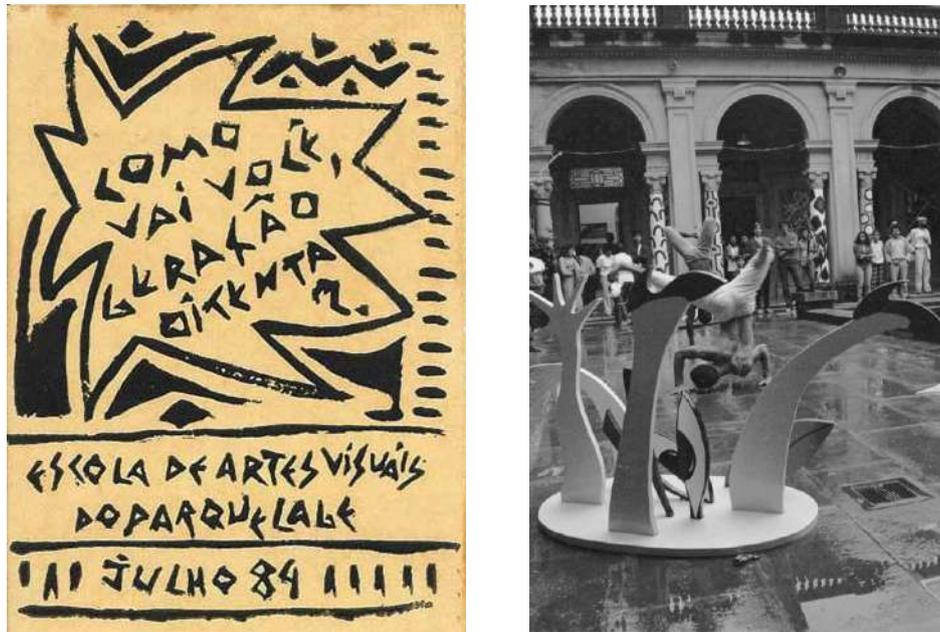


Figura 5: Cartaz da exposição Como vai você Geração Oitenta?
Fotografia da exposição no Parque Lage

A renovação da linguagem circulava nos cursos da EAV, em conexão com os fluxos culturais externos e ficou marcada na gestão de Marcos Lontra, em 1984, por uma grande exposição de artes plásticas – Como vai você, Geração 80? Ao apresentar um panorama, como analisa Frederico de Moraes (1991), de um “novo informalismo” e “uma reação ao dogmatismo da arte dos anos 70”, iria destacar uma geração de artistas plásticos no país com uma proposta que “restabeleceu compromissos com a tradição figurativa e com a valorização das práticas artesanais no processo artístico” (MORAIS, 1991, p.13). Este evento iria instigar as artes visuais através do despojamento, sem traços de afetação intelectual e de uma visualidade heterogênea: predominada pela experimentação na pintura, colagem, desenho, grafite e intervenções.

Tanto o Parque Lage quanto o Posto 9 da praia de Ipanema eram pontos de encontro, no sentido de sociabilidades e de redes de afeto e tornaram-se emblemáticos na produção cultural e simbólica para a cidade. O Circo Voador, não por acaso, surge ali nas areias do Arpoador. Uma geração de artistas, em sua maioria moradores da zona sul carioca, promovia uma retomada dos espaços como lugares de efervescência cultural e reativa, numa disposição que ia contra o esvaziamento do âmbito público promovido pelo governo militar.



Figura 6: Banda Blitz e Barão Vermelho – iniciantes no Circo Voador do Arpoador

Podemos também apontar a força do rock nacional como uma expressão que impactou o campo cultural brasileiro nos anos 1980. Embalados pela onda pós-punk, os “waves” ou “new wave”, “faziam o pop-rock elementar, às vezes alegre e bobinho, mas sempre ganchudo” (ALEXANDRE, 2002: 75), dialogando com “o pop desmiolado das Go-Gos até o *punk* artístico dos Talking Heads” (id.), e chegando ao tecnopop inglês com bandas como “Duran Duran”. As bandas iriam fazer da lona do Circo Voador no Arpoador o principal local para o seu lançamento, como a Blitz comandada por Evandro Mesquita (de descendência do Asdrúbal no espírito despojado e irreverente), Barão Vermelho, Eduardo Dusek, João Penca e os Miquinhos Amestrados ou Kid

Abelha e os Abóboras Selvagens, dentre várias outras, construíam uma “urgência herdada do *punk*, de poder dizer as coisas imediatamente” (ALEXANDRE, 2002: 126) em contraponto à MPB, como cita Herbert Vianna (do grupo Paralamas do Sucesso): “havia uma intenção de se contrapor a uma música que não falasse das coisas da rua” (id.).

Em certos momentos, a passagem da saída do grupo para a criação tanto da Blitz como do Circo Voador foi feita de maneira quase natural, quase como se fosse um subproduto autêntico do conjunto de atitudes artísticas, ideológicas e de formato de criação e produção que fizeram o Asdrúbal virar história (HOLLANDA, 2004: 171).

No cinema brasileiro, a zona sul carioca viria fornecer ainda a locação dos filmes de praia com bandas de rock do Rio, como *Menino do Rio* (1982) de Antonio Calmon. Nelson Motta, diretor musical do filme, relembra a atmosfera da época:

o Rio era um paraíso ainda, sem a guerra civil que só começaria pouco depois. Na praia era que tudo acontecia, onde se formavam grupos de teatro e música, amizades, críticas, festas, produções. Era uma época de liberação política, e a arte que florescia só podia ser mais livre, mais forte, mais crítica e audaciosa” (ALEXANDRE, 2002: 38)

No embalo desses filmes, ainda viriam outros com locações de praias e som do rock, como *Bete Balanço* (1984), *Rock Estrela* (1986) e *Rádio Pirata* (1987), todos os três dirigidos por Lael Rodrigues.

Toda essa mobilização artística que ocupava principalmente a zona sul da cidade deixou suas marcas na cultura deste período, em especial no resgate da liberdade de expressão e que teria repercussão direta na organização do Circo Voador, como aponta Adam Vidal (2004: 65): “O Circo Voador não foi fundado, ele foi o resultado orgânico e óbvio de toda efervescência cultural e artística que se vivia nos anos 80 no Rio de Janeiro.”

2 O SURGIMENTO E A ESTRUTURAÇÃO DO CIRCO VOADOR (1982-1992)

2.1 A História e a caracterização do recorte para o efeito desta pesquisa

Perfeito Fortuna, produtor e ator do Asdrúbal Trouxe o Trombone, na vivência das temporadas do grupo, constatou sua vocação: ter os próprios meios de produção – um espaço físico para o grupo e para múltiplas atividades culturais, deste modo foi cadastrando grupos de teatro e de outras modalidades de arte – “Todo artista de teatro tem um sonho que é de sair pelo Brasil num cirquinho apresentando espetáculo. Se todo mundo tem esse sonho, vamos fazer!” (Perfeito Fortuna em entrevista). Essa ideia continha um conceito de espaço mais amplo que o do teatro, tanto pelo caráter popular, de imediata identificação com os segmentos do público, como pela diversidade de manifestações artísticas que poderia abrigar e por sua possibilidade de deslocamento. Porém a empreitada dependeria do seu empenho, pois Hamilton Vaz Pereira, diretor do grupo, não quis aderir ao projeto como realizador, Perfeito conclui:

Na verdade, eu gostaria mesmo que o Asdrúbal fosse o dono do Circo, mas a administração de um espaço como esse dá um trabalho extraordinário. E eu vi que a minha vocação era muito mais para proporcionar uma revolução cultural do que fazer uma peça (HOLLANDA, 2004: 175).

No segundo semestre de 1981, o Asdrúbal organizou um curso de teatro ministrado pelos atores do grupo durante três meses na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que chegou a reunir 350 alunos. Foi com seu grupo de teatro neste curso – Paraquedas do Coração – que Perfeito tomou à frente, convocando voluntários para o seu projeto, convencendo e agindo: testou um modelo de produção sustentável numa peça que se mostrou muito eficaz, aonde todos os integrantes adiantaram o dinheiro para a montagem, sendo ressarcidos posteriormente com o lucro da bilheteria. Esta união de forças contribuiu para deflagrar o projeto do Circo Voador, como relata Alice de Andrade, uma aluna do curso que se tornaria uma das produtoras: “a gente tinha muita energia, muita vontade de dizer e fazer coisas e não tinha aonde apresentar nossos espetáculos. Por isso inventamos um espaço que saiu do nada, que era um desenho, e depois uma maquete até virar uma realidade muito feliz” (JUÇÁ, 2013: p.37).

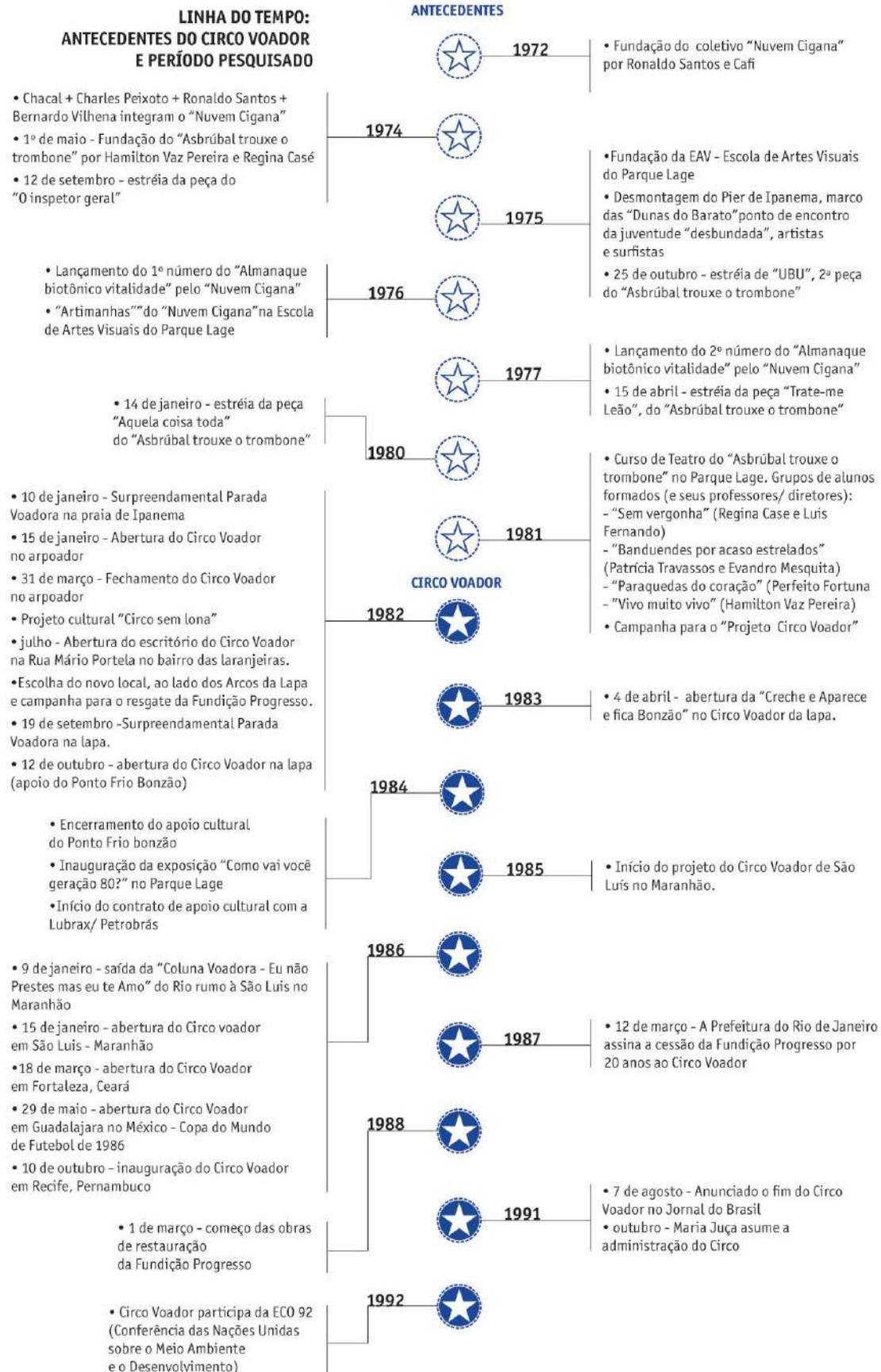


Gráfico 1: Linha do tempo

Perfeito recorreria às suas relações, se uniria aos principais parceiros e fundadores da empreitada, Maurício Sette – “cenógrafo por mais de 13 anos” (VIDAL, 2005: 67) premiado no Teatro e cinema, Márcio Calvão – “engenheiro pós-graduado em planejamento urbano, ator havia mais de dez anos, estava intimamente ligado ao teatro de rua e ao teatro infantil” (id.), Ivo Setta, “produtor executivo e ex-administrador da Concha Verde do Morro da Urca”(id.) e Alice de Andrade, “na época com 17 anos, era atriz e vestibulanda, só não sabia ainda de quê” (id.). Também por ser um integrante do Asdrúbal, Perfeito conseguiria abrir caminhos para o apoio governamental, através da uma madrinha: a primeira dama do estado do Rio, D. Zoé Chagas Freitas, conseguindo a liberação para a montagem da lona, inicialmente prevista para a Praça N.Sra. da Paz em Ipanema, mas liberada para a Praia do Arpoador pelo prefeito Júlio Coutinho.

No verão de 1982, no Arpoador, antecedido pelo desfile da “Parada Voadora”, que reuniu vários representantes do ambiente cultural nas áreas de música, poesia, teatro, circo, capoeira e dança, o Circo Voador se materializou. Apesar de não se configurarem como gestores, o Asdrúbal, com sua projeção, seria o catalisador desta missão, angariando o público e os parceiros artísticos, e ampliando suas conexões:

Após quase uma década de tanto trabalho e pouco dinheiro, Perfeito concebeu o Circo Voador como ótima oportunidade para que o grupo pudesse ventilar suas relações pessoais, profissionais por meio de oficinas e peças, em diversas duplas e trios alternados”(ALEXANDRE,2002: 84).

Maurício Sette foi o autor do projeto arquitetônico, situado na praça entre a praia do Arpoador e a do Diabo, que “definiu com aquela idéia de que fosse Brasil, que o próprio Circo fosse uma bandeira, com as estrelas na lona” (ANDRADE apud JUÇÁ, 2013: 37).

A sacada do circo foi do Marcio Calvão de fazer de estrutura metálica, porque era estrutura de tubos de andaime, então você podia alugar isso, isso montava fácil e botar uma lona em cima... Essas estruturas metálicas de palco eram muito incipientes na época, não tinha esses palcos na praia, ainda não existiam esses espetáculos tão grandes. A gente era um pequenininho de uma revolução de estética e de técnica. (Perfeito Fortuna em entrevista)

Durante dois meses e meio de verão, a juventude carioca pode vivenciar um novo momento para a produção da arte, mudança de comportamento, valores sociais, estética e a liberdade de circular entre as diversas áreas artísticas, numa fluência intercultural. Este período do Arpoador se configurou como um festival cultural, com duração restrita e ampla programação diária que se prolongava pelas areias da praia. E também por se tornar um polo de experimentação com sistemas alternativos de produção cultural que viria a dar muito mais frutos.



Figura 7 e 8 – Fachada do Circo Voador no Arpoador, 1982 e fachada do Circo Voador na Lapa, 1982 – Jornal O Globo

A demanda produtiva do evento exigia velocidade e organização, porém não existia planejamento de verba para a operação, ficando dependente da arrecadação da bilheteria. As práticas cooperativas, provenientes dos grupos antecedentes, foram fundamentais para divulgar e vender as apresentações e uma pequena equipe de produção enfrentava o tempo reduzido e as condições precárias das montagens. A divulgação foi uma peça-chave para atingir um público

maior, as atrações seriam um assunto constante dos noticiários culturais das mídias de massa – jornais, revistas e rádios.

O Circo Voador do Arpoador foi marcado por um planejamento administrativo emergencial e frágil, por uma precariedade estrutural, com apenas 700m² de área e instalações precárias, apesar de “parecer enorme porque sua intensidade contaminava todo mundo” (JUÇÁ, 2014: 53). Ao final do verão, o projeto estava financeiramente quebrado, foram feitos dois shows beneficentes intitulados “O Musical dos Musicais” que reuniram artistas de renome como Fernanda Montenegro, Marília Pera, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gil para pagar a dívida do investimento inicial. Em março de 1982, o Circo Voador foi despejado do Arpoador – não houve verba para quitar o aluguel da estrutura tubular – e sua desmontagem, que já havia sido determinada antecipadamente por contrato, não foi adiada. “Não houve mobilização. Sumiu num sopro, como se tivesse realmente sido um sonho” (JUÇÁ, 2014, p.50).

O sentimento de fracasso seria combatido com a continuidade do engajamento dos integrantes com “um projeto nas favelas e nos conjuntos habitacionais de Ramos e Bonsucesso que se chamou “Circo Sem Lona”. Ia-se aos locais trocar ideias e produzir com os artistas e pessoas do local” (VIDAL, 2002: 101).

Um novo local de pouso foi prometido pela prefeitura, que ofereceu algumas opções. Naquele mesmo ano, em outubro de 1982, o Circo foi instalado numa praça ao lado dos Arcos da Lapa, um bairro esquecido e decadente, mas historicamente ligado à vida boêmia da cidade. A temporada no Arpoador apontou as fraquezas do projeto. A equipe se reuniu e reavaliou toda a operação, no intuito de erguer um espaço que atendesse a um público numa área 10 vezes maior; seria necessário “mais pessoas trabalhando, equipamentos mais potentes, infraestrutura melhor para atender o público” (JUÇÁ, 2014: 58). O projeto do espaço, nos moldes do Arpoador, compreendia além da área de espetáculos, três lonas anexas para galeria de artes e espaço de ensaios e cursos.

A Lapa se apresentava realmente como saída para uma ainda maior popularização do Circo Voador. Por sua especial localização, o novo Circo da Lapa era ideal para a mistura não só das artes como dos públicos da Zona Sul e da Zona Norte. A Lapa não é o centro do Rio necessariamente, mas é totalmente central. Nos fins de semana, vem gente de todos os bairros da cidade. (VIDAL, 2004: 77)

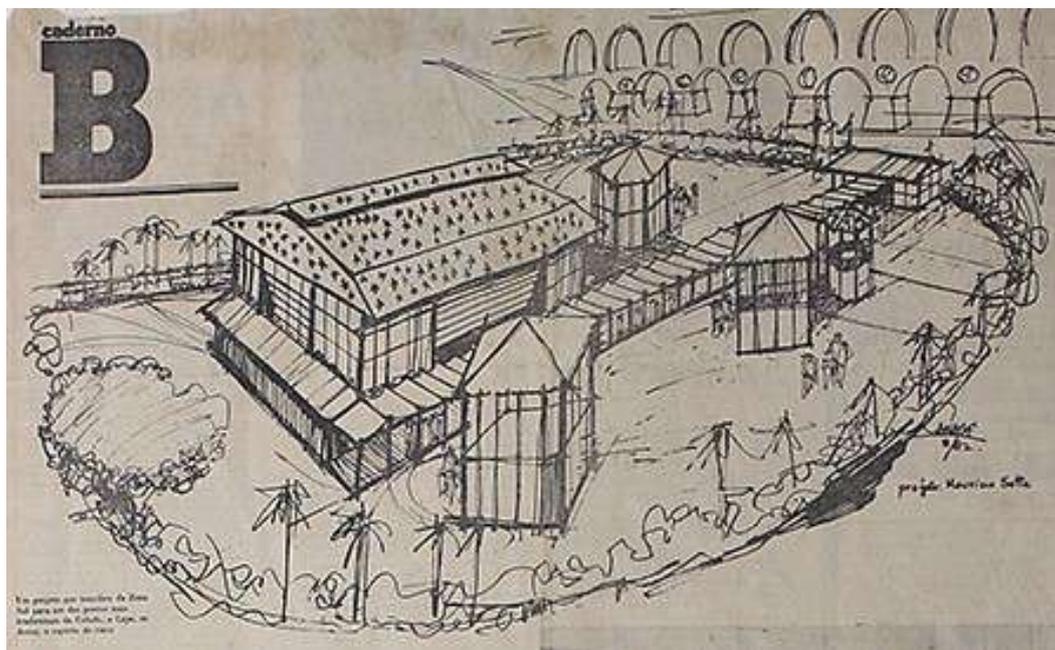


Figura 9: Projeto do Circo Voador na Lapa – Jornal do Brasil, 1982

Neste novo caminho, o Circo se tornaria uma instituição, com o apoio cultural da iniciativa privada, inicialmente do Ponto Frio, uma rede de varejo de eletrodomésticos. Este apoio cobria os custos de manutenção e colaborava para um novo viés: os projetos sociais – uma creche para a comunidade instalada no local e horta. Deste modo iria conferir ao Circo um perfil associado de cultura, educação e ação comunitária, que iria proporcionar investimentos dos setores privados e públicos nesta nova fase. Perfeito define, em entrevista, a sua visão da escolha do local e a amplitude dos objetivos – “a Lapa era um espaço intermediário, democrático, a igual distância para todo mundo. Um espaço vazio que tomaria a forma que as pessoas quisessem dar”. (ALEXANDRE, 2002: 90)

É neste cenário que se consolidarão novas relações; a programação artística procurou manter as áreas culturais e atrações do Arpoador. Aos poucos o espaço foi tomado pela nova cena musical; shows de astros da MPB se juntaram a Festivais de Rock, Blues e Punk-rock, a noites de Gafieira, a grupos da vanguarda musical.

Uma agenda semanal intensa de eventos em sua maioria relacionados à música iria se consolidar ao longo desta história. O perfil dinâmico dos artistas e gestores do Circo permitiu expandir seus horizontes em projetos em outras cidades e estados: lonas foram montadas em Recife, São Luís, Fortaleza e até mesmo em Guadalajara (México) na Copa do Mundo de 1986. Na cidade do Rio de Janeiro destacamos o “Projeto Favela, para crianças e adultos das favelas da Alvorada e do Morro dos Prazeres, que criou, em 1983, um sistema para gerar renda dentro das favelas” (VIDAL, 2002: 101). Outro objetivo alcançado foi a campanha para a recuperação do prédio da

Fundição Progresso (que iria ser demolida quando começou a ser feito o Circo Voador na lapa), espaço sonhado pelos sócios para onde seriam deslocados os esforços a partir da cessão do imóvel pelo estado do Rio de Janeiro e da liberação de um empréstimo de 15 milhões de dólares do BNDES para a sua recuperação e para o projeto de adaptação proposto pela equipe para o uso como “Shopping Cultural” em 1989.

Desde 1987 o Circo vinha sofrendo um “processo de esvaziamento no Rio (embora nos estados aconteça ao contrário) pelo menos como centro gerador de cultura de vanguarda” (CLEUSA apud JUÇÁ, 2014: 311) e uma mudança de papéis entre os sócios mais proeminentes, Perfeito Fortuna, Márcio Calvão e Maurício Sette com o processo de expansão. Com a mudança para a Fundição, o Circo sofreu um certo abandono, as forças da produção se voltaram para o planejamento do projeto e execução da obra. A ideia deste movimento era transferir as funções do Circo para a Fundição e transformar a área ocupada em uma praça com um pequeno espaço de espetáculos. Seu fim foi anunciado previamente em 1991 no Jornal do Brasil. Entretanto no final deste mesmo ano, a administração mudou de mãos e acabou sendo transferida para a produtora independente Maria Juçá (afastada do Circo desde o começo de 1985) – “Não concordo com isso, se vocês estão cansados entreguem o Circo, mas não tentem acabar com o projeto. Ele já tem vida própria. Não posso concordar com isso. Meu trabalho está ali, como o de muita gente. Se vocês não querem continuar, deixem-no para quem quer” (JUÇÁ, 2014: 323)

A mudança administrativa não conseguiu sanear todos os problemas financeiros e de manutenção do espaço, provocando um enfraquecimento e seu consequente fechamento pela Prefeitura em 1996. Com o seu espaço totalmente reconstruído em 2004 com apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro, o projeto retornaria à operação, com uma nova estrutura de produção, capitaneada por Maria Juçá, restando apenas Ivo Setta do antigo núcleo fundador.

2.1.1 Um recorte nessa história

Para se deter ao seu objetivo, nossa pesquisa elegeu o período de 1982 a 1992 por abranger a condução do empreendimento pelo grupo inicial com o propósito que se consolidou como um padrão de produção cultural, disseminado pelo Brasil não somente com a sua marca, mas como

inspiração para projetos de apoio governamental como as “Lonas culturais”¹⁰. No tempo seguinte, os seus principais agentes coordenariam outros projetos e o Circo Voador já se encontrava em dificuldades que levaram ao seu fechamento em 1996, sendo reaberto e reconstruído em 2004.

A forma de gestão das produções dos eventos iriam atuar sobre a produção de design com sua urgência e precariedade de recursos, estimulavam a improvisação.

As demandas de trabalho possuíam uma organização muito simples, sempre lidando com alguma resposta em cima da hora e muitas vezes com ausência de material de apoio para a divulgação. Os designers eram regentes do briefing que, além de definir o problema, ainda lidavam com uma complexidade de movimentos gerados por carência de recursos e a urgência dos pedidos. (HETTENHAUSEN, 2016: 10)

Esse contexto representa para a produção gráfica um tempo transitório, aonde as técnicas analógicas e fotomecânicas ainda eram utilizadas, mas já se trabalhava com máquinas xerox e compositoras de texto eletrônicas e tudo caminhava em passos rápidos para o digital. No campo da linguagem do design, as técnicas iriam dialogar com a ação projetual, permitindo uma maior experimentação e agilidade; contudo não poderemos deixar de observar as referências estéticas que também iriam influenciar este resultado visual – “a informalidade que pautava uma outra modernidade, diferente do modernismo histórico” (id).

2.2 O Design no Circo Voador – ação de projeto e os artefatos

Ao longo da história do Circo, o design era exercido como uma atividade projetiva sem essa denominação – costumava-se usar o termo “arte” e foi um aliado da comunicação. No início, as demandas apareciam ao mesmo tempo em que o projeto prosseguia, artefatos eram produzidos com finalidades pontuais a cada necessidade que surgia. Para a sua inauguração no Arpoador, a produção do Circo utilizou a venda de camisetas antecipadas, contou com uma filipeta para divulgar a parada inaugural (figura 10) e faixas produzidas para o evento, sendo uma utilizada como letreiro

¹⁰ É uma denominação para espaços em formato de teatro de arena cobertos, administrados pela Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, “premiado no exterior como projeto sócio-cultural”(VIDAL, 2006: 125). O primeiro espaço começou com movimentos comunitários de atividades artísticas que reivindicavam uma cobertura de lona para um antigo Teatro de Arena no bairro de Campo Grande e foi conseguido em 1993, através de um “projeto para ocupação das lonas das ONGs utilizadas na ECO 92”(id.).

de fachada (figura 14). A divulgação era descentralizada, cada espetáculo ou show poderia demandar e produzir o seu material de divulgação, como cartazes e placas.



Figura 10: Filipeta da Surpreendamental Parada Voadora – Rogério WS (1982).



Figura 11: Camiseta, que servia de ingresso para a temporada, e o cartaz da Banda Blitz – Ricardo Barreto (1982).

No entanto, foi uma iniciativa dos integrantes do coletivo Nuvem Cigana, que produziu o primeiro artefato de comunicação institucional do Circo com grande alcance de público: um periódico semanal – Expresso Voador, impresso no Jornal do Brasil e com distribuição gratuita, com o objetivo de divulgar a programação completa. Liderado pelo poeta Chacal e o fotógrafo e designer Cafê, era baseado nas experiências anteriores do grupo – “Era um pouco da prática dos Almanques da Nuvem” (Almanaque Biotônico Vitalidade, figura 2), que decidiram propor ao Jornal esta parceria, Chacal destaca a função de informação:

a gente precisava ter uma divulgação pro Circo Voador que fosse filipeta, programa, cartaz. Então vamos juntar tudo num material só... Então bolou-se o Expresso Voador, um tabloide de 8 páginas com a programação da semana, fofocas variadas, crônicas, desenhos, poemas, fotos, coisas assim. (CHACAL apud JUÇÁ, 2014: 50)

Na visão de Cafí, não era apenas um material de divulgação, mas um instrumento de poética dos criadores autorizados pelos principais apoiadores do projeto:

totalmente delirante, que veio de cima pra baixo, tinha o apoio da Zoé Chagas Freitas. Eu fazia os Expressos Voadores e a gente ia pro Jornal do Brasil a mando da Condessa Pereira Carneiro. A gente chegava lá e o cara perguntava: o jornal tá pronto pra imprimir? E a gente falava: não a gente vai fazer aqui e agora. Aí Chacal escrevia tudo errado – mas isso não pode sair assim como é que a Condessa vai querer isso? (Cafí em entrevista)



Figura 12: Expresso Voador – o periódico utilizado como divulgação das atrações, 1982

Foram 12 edições impressas em offset colorido no formato tabloide, em papel jornal, com 4 a 8 páginas, distribuídas semanalmente no período do dia 15 de janeiro até 31 de março.

Produzido de modo colaborativo, Chacal cuidava do texto contando com a participação de poetas, artistas e fotógrafos. Os principais responsáveis pelo projeto gráfico e finalização eram Cafí (fotógrafo), e os artistas gráficos e ilustradores Cláudio Lobato, Rogério W.S e Luis Eduardo Resende, o Reza. Era finalizado e montado dentro do Jornal do Brasil, utilizando seus recursos tipográficos e fotomecânicos:

como eu (Lobato) e o Rogério W.S (Ilustrador e artista gráfico) que fazíamos as ilustrações, então a gente desenhava lá mesmo”, tudo isto feito em apenas uma noite. A parte de fotografia, diagramação. gráfica ficava com Cláudio e com Cafí. Cafí, com seu padrão de qualidade, fazia as coisas ficarem lindas. As fotos, o grau de exigência... Lembro que a gente varava a noite no jornal do Brasil por conta do perfeccionismo do Cafí. E ficava uma coisa muito bacana, tudo saía na mesma vibração, na mesma onda. (CHACAL apud JUÇÁ, 2014: 50)

Para realizar o projeto da Lapa – uma proposta mais arrojada e abrangente que exigiria um apoio do setor privado, o Circo necessitou se institucionalizar – o que iria exigir um projeto de design para logotipo, peças institucionais e um relacionamento com um cliente pessoa jurídica. A partir desta mudança, uma equipe autônoma oriunda da Nuvem Cigana e do Expresso Voador, Cláudio Lobato, Rogério WS e Reza se associaram formando a empresa Graphomania, que assinou o cartaz institucional de lançamento do projeto (figura 13) e o primeiro logotipo, uma fusão bem-humorada de mágico com o pinguim, símbolo do primeiro apoiador – Ponto Frio.

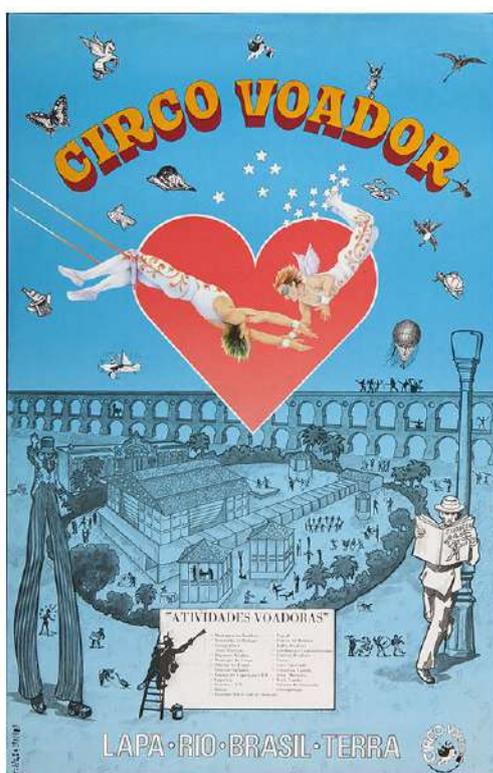


Figura 13: Cartaz Circo Voador Lapa, 1982, Logotipo do Circo Voador/ Ponto Frio – Graphomania, 1982, Logotipo do Circo Voador/ Lubrax – Graphomania, 1984



Figura 14: Faixa usada como letreiro no Arpoador e placas de programação usada na Lapa, 1982

O empreendimento durou um ano, Cláudio e Rogério WS continuariam prestando serviços autônomos, tanto para a comunicação da programação quanto na institucional. A parceria com o Ponto Frio seria substituída em 1983 pela Lubrax – Petrobrás, causando alterações no seu logotipo. E outras mudanças no processo interno ocorreriam como Cláudio Lobato conta em sua entrevista:

mas teve um tempo que eu trabalhei quase como um atendimento, quando a gente pegou o patrocínio da Petrobrás. A Petrobrás tinha uma agência interna, então o Perfeito e o Márcio achavam melhor que eu tivesse um relacionamento direto com esta agência. E depois da agência, eles colocaram uma pessoa, uma estagiária que tomava conta da conta, um contato da Petrobrás com o Circo, ela fazia um acompanhamento diário, ela trabalhava no próprio escritório do Circo e produzia relatórios (Cláudio Lobato em entrevista).

Este primeiro momento do patrocínio provocou uma nova relação entre as empresas e a produção de artefatos voltou-se para o promocional, Lobato enumera suas funções:

principalmente aprovação das artes, como entrava o logotipo, o produto era Lubrax, era um óleo, Circo Voador Lubrax. Como a marca entrava dentro de todas as peças, dos ingressos, peças mais de serviço direto, ingressos, camisetas promocionais, adesivos distribuídos nos postos da BR (Cláudio Lobato em entrevista).

Após um investimento inicial na associação das marcas nos seus pontos de venda, a Petrobrás continuaria como patrocinadora cultural, assinando os cartazes, letreiro e os tickets de shows.

O Circo se estabelecia como espaço de shows e eventos da cidade, sua programação artística variada exigia a montagem de uma agenda semanal, somente a partir de 1984 seriam introduzidos shows em mini-temporada de 2 dias. A produção artística era gerenciada de forma autônoma: cada produtor geralmente trabalhava um estilo de música, atrelando a contratação do serviço de design ao seu escopo.

Os artefatos mais utilizados eram os cartazes – uma das grandes ferramentas da divulgação, sendo colados em bares e centros culturais da cidade, filipetas e as placas de fachada que geralmente anunciava os eventos do fim de semana. Outras solicitações se dariam no setor de ambientação: fundos de palco, decoração de eventos, estandartes. Este modelo descentralizado de produção iria se firmar através da década e iria permitir à cada artista gráfico / designer uma liberdade de identidade projetual, isenta de um alinhamento institucional.

Finalmente, deve ser destacado que, no período estudado, no final da década de 1980, assiste-se a uma importante transformação no campo do design: a introdução dos computadores de mesa que iria revolucionar a produção e, conseqüentemente, a projetuação como indica Briar Levit, professora assistente da Universidade de Portland, na página do site de apresentação do seu documentário Graphic Means:

faz cerca de 30 anos, que o computador desktop revolucionou a forma como a indústria de design gráfico funciona. Por décadas antes disto, foram as mãos de trabalhadores diligentes, de várias máquinas engenhosas e ferramentas que criaram tipos e imagens juntos em placas de artes-finais meticulosamente preparadas, antes de serem enviadas para a impressora” (LEVIT, 2016: <http://www.graphicmeans.com/about>).

2.3 A caracterização dos efêmeros

Considerando os artefatos de design produzidos pelo Circo Voador, pode ser constatado que quase a sua totalidade está voltada para a divulgação dos seus eventos. As peças possuem, assim, caráter

descartável, pois são utilizadas apenas por um breve período de tempo, sem a pretensão de uma permanência.

Podemos aqui destacar dois tipos:

a) Artefatos de comunicação impressa (figuras 17, 18 e 19): impressos efêmeros como cartazes, filipetas, periódicos e adesivos de automóveis já identificados, nessa etapa da pesquisa, no acervo do Circo (em formato digital) e nos originais das coleções pessoais. As exceções “não efêmeras” são a capa do LP Circo Voador Brasil e as camisetas promocionais.

b) Artefatos de comunicação ambiental (figuras 20 e 21): faixas, placas de programação, letreiro de fachada, sobretudo empregados nos espaços externos das instalações do Circo. São encontrados em fontes secundárias – fotografias que vão registrar peças com superfícies pintadas, muitas com letreiramento ou somente uma ambientação cênica: faixas, painéis e estandartes, fundos de palco e decoração temática.

Por serem planejados para uma duração maior, o logotipo e suas aplicações, como o letreiro luminoso da fachada na sede da Lapa, o adesivo promocional de automóvel e a capa do álbum “Circo Voador Brasil”, não se enquadram nessas categorias. Seu surgimento se dá apenas quando o Circo se organiza como um empreendimento, e são utilizados até depois de 1992.



Figura 15: Exemplos – artefatos de comunicação impressa – LP “Circo Voador Brasil” de Cláudio Lobato e Rogério WS, 1985



Figura 16: Exemplos – artefatos de comunicação impressa – ingressos do Circo Voador – Graphomania (1982), cartaz Itamar Assumpção – Faph Hettenhausen (1987)



Figura 17: Exemplos –Filipeta Amo o Rio como peixe – Rogério WS, (1984), periódico Cometa Voador (1985) e Adesivo de automóvel (1984) – Cláudio Lobato e Rogério WS



Figura 18: Exemplos – artefatos de comunicação ambiental – placa na Parada Voadora da Lapa – Maurício Sette (1982), faixas na Parada Voadora do Arpoador (1982), letreiro luminoso de fachada (1984)



Figura 19: Exemplos – artefatos de comunicação ambiental – fundo de palco para “Uma noite do caribe”, Cláudio Lobato (1984), placa de fachada da Lapa para Jards Macalé e Jorge Mautner, Rogério WS (1984), estandarte para decoração de carnaval, Faph Hettenhausen (1987)

Ao contrário dos livros, conservados e organizados em bibliotecas desde a idade média, e dos periódicos, designados como artefatos hemerográficos, os registros de colecionadores de impressos em efêmeros são recentes: a partir da segunda década do século XX, sendo os mais citados John Johnson (University of Oxford) e Bella Landauer (New York Historical Society).

Na década de 1970, na Inglaterra, o termo ephemera já estava sendo associado “para denotar a transitoriedade dos itens de papel, impressos em sua maioria, que são manufaturados especificamente para serem usados e jogados fora” (RICKARDS, 1977: 7). Esta denominação já denotava a crescente importância do registro e da conservação dos “documentos que registram o que está sendo feito pelas entidades que organizam a vida cultural do país” (BLACK; HOLLOWAY, apud STOREY, 1984: 1), sendo muito utilizados como fontes primárias de eventos históricos:

efêmeros impressos estão entre os mais ricos recursos primários para informações sobre os costumes e tradições culturais, econômicas e sociais. Na verdade, além de complementar recursos manuscritos e impressos para a pesquisa, em muitos casos, estes materiais podem ser a única fonte muito necessária de informação. (KOLBET, 1991: 29)

Na perspectiva da história do design, esses impressos, sem perder sua função contextual, são considerados em sua natureza de artefato, visando a sua contribuição para a memória gráfica brasileira. Nesse contexto, além do caráter indicador dos “costumes e tradições culturais, econômicas e sociais”, associado ao caráter utilitário dos artefatos, estes devem ser compreendidos em si mesmos, tendo em vista sua produção e articulações de linguagem gráfica.

As coisas efêmeras devem ser parte de coleções impressas ou deveriam estar sob jurisdição de arquivos? A resposta simples pode parecer que aqueles impressos deveriam estar com os impressos. No entanto, devido à dificuldade de catalogação, muitas coisas efêmeras são muitas vezes reunidas em grupos; e os grupos de itens são juntos reunidos por causa de um tema comum - especialmente itens não tradicionais, frágeis, algo raros - são candidatos principais para o arranjo de arquivos. (YOUNG, 2003:19)

Para organizar a nossa pesquisa dos artefatos de design de comunicação do Circo Voador, vamos reuni-los sobre o mesmo tema – partindo de uma categorização sugerida pela John Johnson Collection of Printed Ephemera. Localizada na “Oxford University Press”, começou com a coleção do Dr. John Johnson em 1925, quando ele se tornou impressor da editora e começou a comprar várias coleções pessoais e, metodicamente, “começou a colocar em ordem essas peças acumuladas”

(LEWIS, 1969: 4), formando “uma coleção única de impressos, ainda sendo ordenada, montada e documentada” (id). Os efêmeros pós-1960 são mantidos em uma sequência separada, organizados em uma lista de categorias principais¹¹. Por outro lado, considerando que também vamos lidar com peças de comunicação ambiental, que evidentemente não são os impressos de divulgação, mas que igualmente possuem um caráter efêmero – uma curta existência de no máximo algumas semanas, vamos sugerir uma terminologia específica. Esses artefatos – placas, fundos de palco, estandartes (não utilizaremos a palavra banner, usada após a impressão digital) – poderiam ser denominados efêmeros pintados, já que todos eram produzidos não por processo mecânico de impressão, mas por letreiramento e imagens pintadas. No entanto, considerando a existência hoje de artefatos similares produzidos por impressão digital, optamos por efêmeros ambientais.

Quanto ao periódico Expresso Voador, com 12 edições semanais, será tratado também como efêmero, devido à sua funcionalidade primordial – comunicar a programação, como um folheto – e o curto período em que se deu sua edição (apenas dois meses e meio).

CATEGORIAS
<ul style="list-style-type: none"> ● EFÊMEROS ENTRETENIMENTO/ CIRCO VOADOR/ IMPRESSOS Cartaz - Filipeta - Ingresso - Periódico - Fanzine - Adesivo de automóvel - Arte-final
<ul style="list-style-type: none"> ● EFÊMEROS ENTRETENIMENTO/ CIRCO VOADOR/ AMBIENTAIS Painel - Placa - Faixa - Estandarte - Fundo de Palco - elementos cenográficos
<ul style="list-style-type: none"> ● NÃO EFÊMEROS Logotipo - Letreiro Luminoso - Capa de Disco (LP) - Camiseta - Certificado

Gráfico 2: Categorias de efêmeros

¹¹ **Modern Ephemera Categories**

List of modern ephemera categories of John Johnson Collection

Artefacts | Bookjackets | Booktrade | Commerical Ephemera (Advertising) | Charities, Clubs and Societies | Employment and Education | **Entertainment** | Formal Ephemera | Health | Modern Publicity | Oxford Politics | Private Presses | Public Services | Religion | Special Categories | Transport | Named Collections

Entertainment

• Art Galleries and Museums • Cinema, Television and Video • London Theatre • Oxford Theatre
 • Provincial Theatre • RSC (all venues) • Entertainment Misc (other arts)
 • What's on, Tourism • Entertainment General (i.e. not yet sub-sorted)

3. A METODOLOGIA DA PESQUISA

Investigar os movimentos que levaram ao surgimento do Circo Voador através de consultas preliminares foi o primeiro passo para uma contextualização do tema. Para compreender a produção de design do Circo Voador, consideramos a documentação e artefatos e o levantamento de informações em diversas fontes. Através da coleta de documentação de fontes – bibliográficas, acervos institucionais e pessoais – conseguimos identificar os seus agentes. A entrevista foi a técnica escolhida para registrar os seus relatos sobre a concepção dos artefatos, sua produção, procedimentos e técnicas. Os produtores e gestores colocaram sua visão sobre os processos organizacionais e suas demandas com a equipe de design. O que proporcionou a organização, durante o trabalho, de uma cronologia de acontecimentos e equipes participantes. A ficha de registro dos artefatos foi estabelecida durante o processo, procurando contemplar uma abordagem ampla e concisa que englobasse a diversidade de artefatos encontrados e de suas naturezas.

Nossa pesquisa se beneficiou do movimento de preservação da memória em torno do Circo Voador, que vem crescendo nos últimos anos, compreendendo diversas iniciativas nas quais podemos destacar os recentes filmes documentários que se produziram, inclusive com um amplo movimento de resgate de material de arquivo. Fazem parte desse grupo os filmes “A farrá do Circo”, dirigido por Roberto Berliner e Pedro Bronz (Brasil, 2013) e “Circo Voador – a Nave”, dirigido por Tainá Rodrigues (2016). Este último também dá nome ao livro de 2014, escrito pela produtora e atual administradora do Circo, Maria Juçá. Outra atividade foi a constituição de um arquivo pela própria instituição, reunindo vídeos e peças gráficas que se encontravam dispersos e resultaram no levantamento da linha do tempo dos eventos realizados até 1997 e na publicação eletrônica “Acervo Circo Voador – 1982/1997”, editada em 2015 pela Remier e organizada por Amanda Braga, Nauara Morales e Ruy Gardnier. No campo acadêmico, foi publicada em 2006 a dissertação em História Comparada/UFRJ, “História do Circo Voador – Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo 1982/1992”, de Adam Vidal.

Também consideramos a bibliografia referente aos grupos relacionados ao Circo: o grupo de teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone; a Nuvem Cigana, grupo de poesia, música e “agitos”; grupos de rock que se lançaram na “lona voadora”, como Blitz e Barão Vermelho. Essas fontes também fornecem dados sobre as iniciativas do Circo Voador, seus artefatos e referências da produção.

Os artefatos foram encontrados em dois acervos de importante contribuição: o acervo do Circo Voador, com um arquivo de peças digitalizadas e o CEDOC - Centro de Documentação e Informação da Funarte, que possui diversos artefatos originais. As coleções pessoais, de artistas gráficos, designers e produtores já levantadas representam a maior parte de fontes primárias: na de Augusto Lira, colador de cartazes, existem 107 peças, a maioria dentro do recorte cronológico da pesquisa.

O esforço de registrar e catalogar a produção de design foi complementado por depoimentos de alguns de seus participantes, ação que foi coordenada com a documentação de possíveis acervos pessoais.

Para o entendimento dessas vivências produtivas, “em situações em que a profundidade da informação é necessária” (KUMAR, 2011: 142), a entrevista é um dos métodos de pesquisa mais utilizado. A abordagem qualitativa vai proporcionar uma documentação mais rica: “Os métodos qualitativos são caracterizados pela flexibilidade e liberdade em termos de estrutura e ordem dada ao pesquisador” (id.: 151). Desse modo, selecionamos, por sua relevância e representatividade, designers, artistas gráficos e produtores envolvidos no desenvolvimento dos artefatos e conversamos com eles através de uma técnica de entrevista semiestruturada mas baseada em alguns procedimentos utilizados na história oral, como veremos a seguir. A preparação exige um aprofundamento preliminar da área de estudo, fornecendo subsídios para que as entrevistas sejam complemento das fontes, uma vez que serão “incorporadas no conjunto de fontes para novas pesquisas” (ALBERTI, 2004: 81). Feito isto, um roteiro geral das questões a serem abordadas é elaborado, “trata-se de um roteiro amplo e abrangente, que contém todos os tópicos a serem considerados na realização de cada entrevista, garantindo a relativa unidade do acervo produzido” (id.: 85); permitindo assim uma elaboração dos roteiros individuais.

No caso foram estabelecidos a princípio dois roteiros divididos por categoria: agentes (designers e artistas gráficos) e agentes culturais (produtores e gestores). A partir deles, foram gerados os roteiros individuais, acrescentando perguntas específicas, observando a biografia de cada um. Foi organizada uma cronologia geral dos principais acontecimentos e eventos para guiar o entrevistador. “O roteiro individual de entrevistas constitui, portanto, a justaposição das duas colunas – biografia e conjunturas sociais e históricas em ordem cronológica” (id.: 94), porém ele deve ser visto como algo flexível e que em algum momento, seja para esclarecer ou acrescentar informações, não precisa ser seguido rigorosamente. Outro procedimento importante é entre uma

sessão e outra observar o que ficou de fora na sessão anterior para poder formular novas questões, que foram feitas neste caso por telefone ou email.

Reconhecemos que os depoimentos são narrativas que se referem a referências factuais misturadas a avaliações interpretativas assim como no significado da palavra grega mito, estão ligados à confiabilidade em quem “testemunhou diretamente o que está narrando ou recebeu a narrativa de quem testemunhou” (CHAUÍ, 2000: 32) e o seu discurso é “pronunciado ou proferido para ouvintes que recebem como verdadeira a narrativa, porque confiam naquele que narra” (id). Em algumas entrevistas foram priorizados os relatos, que se sobrepunham ao caráter rígido de responder o questionário. Muitos dados imprecisos constaram nas respostas dos entrevistados, como fatos, datas, quantidades e nomes. É importante pesquisar e comparar com outras fontes quando não se encontra na cronologia feita previamente. Uma situação que pode servir como exemplo aconteceu na entrevista de Gringo Cardia. Ao indagá-lo sobre a autoria do projeto gráfico para o Circo Voador no México, ele se referia ao seu estúdio “A Bela Arte”, mas ao apresentar o artefato para ser fotografado, a assinatura que constava no projeto incluía mais dois autores. Considerando essas condições, e a impossibilidade de, nesse processo, proceder a uma checagem total dos dados relatados/levantados, indicamos que, mesmo com o cuidado dos cotejamentos feitos quando se identificavam discrepâncias, o relato geral resultante mantém um caráter geral de *rumor*, próprio do mito.

Como “o treinamento para entrevista é um modo útil de conferir e aprender os princípios da entrevista, as questões cruciais e o princípio de narrativas da situação” (BAUER, 2002: 116), foi realizado um guia inicial e testado numa experiência piloto com Cláudio Lobato, um artista gráfico precursor na história do Circo. Isso nos permitiu detectar lacunas da pesquisa e a pertinência dos assuntos, assim como testar a prática na sua condução.

As entrevistas são gravadas e transcritas posteriormente, e logo após o seu término um protocolo deve ser escrito “a fim de contextualizar as narrativas e respostas recebidas do entrevistado” (id.: 122). Esse procedimento se mostrou eficaz na hora da transcrição, localizando os trechos mais relevantes, não somente pelas contribuições individuais, mas principalmente quando foram utilizados nas entrevistas seguintes, podendo comparar ou validar informações e convicções mesmo que ainda não houvesse sido transcrito; e também em alguns casos quando se fez necessário entrar em contato novamente com o entrevistado. Entretanto com toda a organização e da colaboração dos entrevistados, fator essencial no entendimento dos processos, os depoimentos foram imprecisos em muitas informações, o que faz ressaltar como o conhecimento cronológico dos

episódios é necessário para situá-los durante a entrevista. Deste modo poderemos trazer para nosso estudo mais dados e “narrativas, muitas vezes de forma literal, podendo ser integrado com os seus argumentos, o fluxo da escrita e da sequência de lógica” (KUMAR, 2011: 138).

3.1 Roteiros de entrevista e Ficha de registro de artefatos de comunicação

O levantamento dos agentes artísticos, gestores, artistas gráficos e designers para a entrevista foi realizado por meio das consultas às fontes preliminares e pela identificação de assinaturas encontradas nos artefatos, principalmente durante o registro fotográfico dos cartazes de Augusto Lira. Contamos com a experiência do pesquisador como parte da equipe neste período, agilizando os esforços para contatá-los.

A seleção dos designers e artistas gráficos considerou o volume e/ou a representatividade da sua produção, quanto aos produtores artísticos, devido ao tempo que decorreu até a presente pesquisa (mais de 30 anos), muitos já haviam falecido, foram selecionados os de maior importância de atuação disponíveis, sendo também incluído casos especiais como Fernando Hettenhausen pela sua condição de agente efetivo, colaborando com a sua visão dos fatos e a sua produção. Outro caso é o de Carol Sá Jamault (Carol Sá como assinava suas peças), que foi contatada mas não quis dar o seu depoimento (gráfico 3).

Após a elaboração de um roteiro geral, para o planejamento das entrevistas, foram criados questionários específicos para Agentes e Agentes culturais (anexo1) depois individualizados com questões específicas anexas. Os itens para a ficha de protocolo da entrevista (anexo1) foram fundamentados no livro de Martin Bauer “Pesquisa Qualitativa, com texto, imagem e som” e levantados com dados preenchidos pelo entrevistador que servirão para o seu tombamento na pesquisa. Durante a entrevista, foram documentados a princípio na mesma data, os acervos particulares disponíveis. Este procedimento possibilitou muitas vezes que os entrevistados se pronunciassem sobre os seus processos e vínculos ao rever os artefatos.

3.2. Os agentes entrevistados

AGENTES PROJETIVOS - ENTREVISTA	
a. Cláudio Lobato	<i>Artista gráfico - Arpoador e Lapa</i>
b. Rogério WS	<i>Artista gráfico - Arpoador e Lapa</i>
c. Cafi	<i>Fotógrafo e designer - Arpoador e Lapa</i>
d. Nena Balthar	<i>Artista gráfica - Lapa</i>
e. Tissi Mousinho	<i>Designer - Lapa</i>
f. Gringo Cardia	<i>Designer - Circo voador México</i>
Casos Especiais	
• Faph Hettenhausen - (autor/pesquisador)	<i>Designer - Lapa</i>
• Carol Sá Jamault - (não respondeu)	<i>Designer - Lapa</i>
AGENTES CULTURAIS - ENTREVISTA	
g. Perfeito Fortuna	<i>Gestor e produtor cultural - Arpoador e Lapa</i>
h. Maria Juçá	<i>Gestor e produtor cultural - Lapa</i>
i. Biel Fortuna	<i>Gestor e produtor cultural - Lapa</i>

Gráfico 3: Os Agentes (designers e artista gráficos), os agentes culturais (gestores e produtores culturais) entrevistados e casos especiais



Figura 20: Cartaz de Cláudio Lobato, 1982

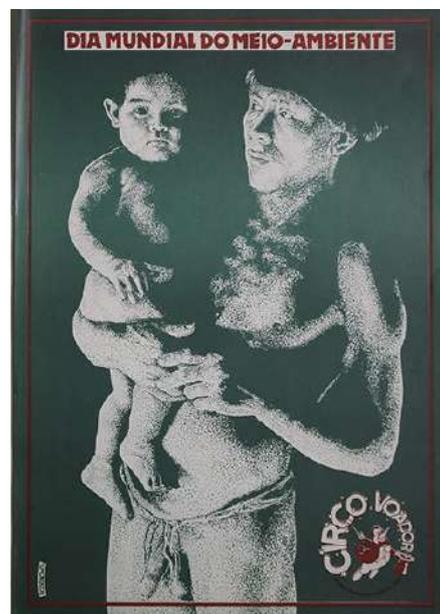


Figura 21: Cartaz de Rogério WS, 1982



Figura 22: Página expresso voador com foto de Cafè, 1982

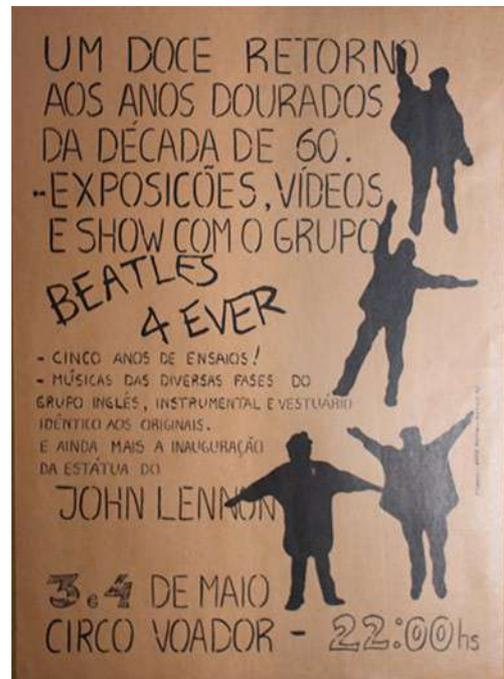


Figura 23: Cartaz de Nena Balthar, 1985

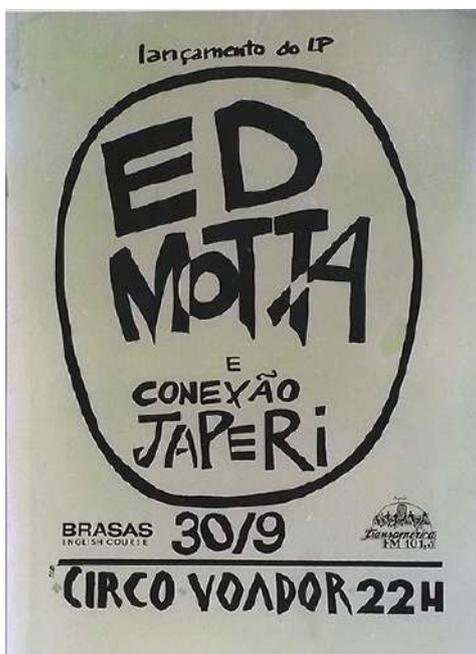


Figura 24: Cartaz de Tissi Mousinho, 1988



Figura 25: Cartaz do Circo Voador na Copa do Mundo do México – Gringo Cardia, Luiz Stein, Barrão e Luis Zerbin

a) Cláudio Lobato

Lobato, como é conhecido, começou nas artes gráficas pela serigrafia: “antes de trabalhar na área gráfica, com publicação, eu fazia estamperia” (Cláudio Lobato em entrevista). Participou ativamente do coletivo Nuvem Cigana como artista gráfico, ilustrador e organizador do “Almanaque Biotônico Vitalidade” (figura 2), participando de livros de poesia, calendários e pôsteres de poemas. Cursava o IBA (Instituto de Belas Artes) no Parque Lage e continuou nos cursos da EAV (Escola de Artes Visuais). No Circo começou participando da equipe dos periódicos do “Expresso Voador” e foi na Lapa um dos principais responsáveis pelos projetos gráficos institucionais (logotipo, aplicações e peças promocionais), além de cartazes, filipetas e cenários. O seu último projeto catalogado nesta pesquisa foi o projeto do disco “Circo Voador Brasil” de 1985.

b) Rogério W.S.

Rogério começou com estampas “fazia muitos desenhos pra biquíni camiseta, eu fazia junto com o Lobato, eu desenhava muito para a estamperia dele” (Rogério WS em entrevista) e também participou da Nuvem Cigana como ilustrador, artista gráfico e poeta. Começou no Circo Voador do Arpoador com a criação da filipeta da “Surpreendamental¹² Parada Voadora” (figura 10) e foi parceiro de Lobato no “Expresso Voador”, cartazes, filipetas e sócio nos projetos gráficos institucionais. Continuou criando cartazes para a produção do Circo individualmente; em nossos registros, localizamos cartazes assinados por ele até 1984, retornando em 1990 até 1994.

c) Cafi

Começou sua carreira com pintura, mas tornou-se fotógrafo – “eu faço várias coisas, me aventurei em design cenografia, exposições, direção de arte” (Cafi em entrevista) e autor de “umas duzentas capas de disco” (id.), como a lendária capa do “Clube da Esquina Nº 1”, de seu amigo Milton Nascimento e muitas outras. Foi fundador da Nuvem Cigana – “Eu trabalhava com Aloísio Magalhães e viajava muito para fazer exposições... eu nem pude me dedicar à Nuvem. Então eu falei pro Ronaldo, vamos abrir pra outras pessoas” (id.). No período do Arpoador participou da equipe dos periódicos do “Expresso Voador” e no Circo Voador da Lapa foi inicialmente o

¹² A autoria deste neologismo é reivindicada pelo próprio designer.

responsável pela galeria “Galera das Artes”, que ficava em um dos estandes anexos “fizemos varias exposições, pessoas foram lançadas lá como o Barrão, fizemos um livro maravilhoso com o Reinaldo que era o ‘Humor Voador’ com vários cartunistas do Brasil” (id.).

d) Tissi Mousinho

Tissi Mousinho, estudante de design da EBA/UFRJ e posteriormente da UERJ/ ESDI, começou trabalhando em projetos autônomos cenográficos (fundos de palco) executados no próprio Circo Voador na Lapa, e posteriormente se associou com Faph Hettenhausen, produzindo também cartazes e filipetas. Em 1989 fundaram um estúdio “M&H Design” e continuaram a desenvolver peças para o Circo e para a Fundação Progresso.

e) Nena Balthar

Formada como artista plástica – “comecei com composição paisagística, comunicação visual e terminei a graduação em gravura” (Nena Balthar em entrevista) na EBA/UFRJ. Ao longo da sua graduação fez muitos trabalhos free lancers e desenvolveu cartazes para o Circo Voador no período de 1984 a 1986.

f) Gringo Cardia

Arquiteto formado pela UFRJ, já havia trabalhado no arpoador para o Grupo Coringa de dança, uma das atrações da primeira temporada. Fundou o estúdio gráfico “A Bela Arte” com o sócio Luiz Stein com o qual criou os álbuns da banda Blitz (que despontou para o sucesso no Circo Voador). Em 1986, juntou-se com seus amigos artistas plásticos Luiz Zerbini e Barrão, para criarem o cartaz para o Circo Voador do México, na Copa do Mundo de 1986 e desenvolveu o cenário e a ambientação do espaço do evento.

g) Perfeito Fortuna

Ator formado pela FEFIERJ (Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro) – hoje UNIRIO, participou de vários grupos de teatro, promoveu com o INACEN (Instituto

Nacional de Artes Cênicas) a reforma de um teatro abandonado que viria a ser denominado Teatro Cacilda Becker (um dos espaços alternativos de teatro no Rio de Janeiro), foi integrante do “Asdrúbal trouxe o trombone” desde 1975 e foi o condutor da empreitada do Circo Voador – “Eu era o relações públicas desse negócio, da política. Era comigo toda a segurança de existir ali, a minha parada era com os artistas, porque eu venho desse assunto”¹¹. Ficou envolvido com o Circo até o período da ECO 92 (Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento).

h) Maria Juçá

Jornalista ainda iniciante – “trabalhava no Jornal do Brasil e fui coordenar a cadeia da Rádio Cidade” (Maria Juçá em entrevista) e “era amiga da ‘Nuvem Cigana’” (id.). Juçá, como é conhecida, ajudou a promover e divulgar com a rádio e o jornal o Circo Voador no arpoador. Entrou para a equipe na formação do espaço na Lapa com o projeto Rock Voador, que consolidou o circo como o palco do rock BR e saiu por divergências no começo de 1985. Continuou a trabalhar como produtora independente e voltou para administrar o Circo no final de 1991.

i) Biel Fortuna

Irmão de Perfeito Fortuna, Biel Fortuna trabalhou como auditor e entrou para o Circo Voador em 1984 para ajudar na gestão, organização fiscal e na captação do novo patrocinador, a Petrobras Lubrax. “Como ninguém aguentava ficar administrando o Circo” (Biel Fortuna entrevista), trabalhou também como produtor artístico junto com outros da equipe. Deixou o Circo em 1986 e foi produzir a Orquestra Pró-Música do Rio de Janeiro (atual Orquestra Sinfônica da Petrobras).

3.3. Levantamento e documentação dos Artefatos

O conjunto de itens investigados é procedente de duas classes: acervos e coleções particulares. O acervo do Circo Voador, nossa principal fonte de consulta, cujo material foi todo

digitalizado e organizado, não possui artefatos originais – a maioria foi devolvida aos proprietários e o CEDOC Centro de Documentação e Informação da Funarte, que possui um dossiê com diversos artefatos originais como filipetas, periódicos, clippings e *press releases*. As coleções pessoais levantadas representam a maior parte de fontes primárias e secundárias: sendo a de maior quantidade a pertencente ao colador de cartazes Augusto Lira; ao entrevistar designers e artistas gráficos, foram também fotografadas as peças arquivadas, constituídas de artefatos, artes-finais e fotografias: Cláudio Lobato, Rogério WS, Nena Balthar, Gringo Cardia. Outras contribuições foram do pesquisador Fernando Hettenhausen, Clara Sandroni (cantora), Paula Johas (fotógrafa), que possui uma coleção com fotos do Circo Voador do Maranhão. A catalogação deste material foi feita posteriormente através de uma ficha de registro (gráfico 5) elaborada para atender a sua organização e avaliação.

Nosso objetivo é estabelecer uma amostragem exemplar das condições projetuais e da inteligência da linguagem gráfica e não o de fazer um inventário exaustivo. Durante o levantamento, foram identificadas pesquisas que se relacionavam em diferentes níveis com a catalogação de efêmeros, que serviram de base para a organização de registro das peças.

Uma hipótese levantada foi a da utilização da base do sistema do Acervo do Circo Voador, visando à transposição de dados, integrando o material à coleção da instituição. Trabalhando com uma base de dados complexa, voltada para um minucioso registro dos vídeos e eventos (gráfico 4), os artefatos são apenas subitens nesta programação, excluindo categorias de registro importantes como tipo de papel e formato.

Dados do Material				
Material	Registro	Data de Real.	Data Presumida	Categoria
Título	Descrição	Formato	Cor/Pb	Duração
		Local	Projeto	
Músicos	Setlist	Programa		
Release	Filipeta	Cartaz		
Observações				

Gráfico 4: Esquema de tela do Sistema de Catalogação do Acervo do Circo Voador

Pelas especificidades do objeto de estudo do presente trabalho, tais sistemas foram adaptados, com a criação de novas categorias necessárias ou exclusão de outras que não se mostraram relevantes. Inicialmente, nas primeiras coletas, os artefatos foram registrados apenas com suas características técnicas. Ao longo do trabalho de documentação, com o conhecimento destas coleções e acervos, foram sendo detalhados os subitens para que contemplassem a sua amplitude dentro dos objetivos da pesquisa, contribuindo para “que o inventário seja completo, pois a abordagem sistemática ajuda a assegurar que a análise não seja seletivamente auto-afirmativa” (BAUER, 2002: 323).

Algumas situações demonstraram a relevância do conhecimento do *corpus* antes de estabelecer uma ficha de registro: quando começamos esperávamos encontrar como fonte primária somente artefatos impressos, mas nos deparamos com artes-finais e elementos de arte-final (ilustrações e composições de texto para aplicação), o que levou a incluí-los na nossa lista de espécimes classificados. A classificação dos eventos também foi alterada quando nos deparamos com as variações: shows individuais, shows temáticos, espetáculos de circo, festivais.

Nosso critério de seleção procurou contemplar a amplitude da produção. Nas coleções particulares procuramos coletar todos os originais visando também a oportunidade de não terem sido suprimidos do arquivo de seus proprietários com o passar do tempo: como no caso citado dos elementos de arte-final, que por fazerem parte da execução dos artefatos, acabavam sendo descartados, sendo somente encontrados no material de Rogério WS. Além dos originais, alguns colecionadores poderiam possuir algum registro fotográfico, como no caso de Cláudio Lobato, que cedeu arquivos digitais de boa qualidade de alguns de seus artefatos e Fernando Hettenhausen que havia guardado negativos de alguns dos seus trabalhos; bem como Paula Johas, que fotografou a “Coluna Voadora” e o Circo Voador de São Luís – deste material foram selecionados o registro dos seus elementos cênicos e ambientais.

Os acervos apresentaram diferentes itens e modelos de catalogação. Constituído de fontes primárias, o dossiê do CEDOC da Funarte apresentou artefatos gráficos ligados à divulgação aonde os designers marcaram sua presença: cartazes, filipetas e periódicos – sendo captados na sua totalidade os que estavam dentro do nosso recorte. Entretanto separou-se alguns dos releases e matérias de revistas e jornais inventariados para consulta e importância histórica, como os releases das “Paradas Voadoras” e matérias que possuíssem fotos ou ilustrações do Circo Voador. O Acervo Voador, é um repositório digitalizado da produção do Circo e nele apuramos os arquivos de

artefatos que não tivessem sido encontrados durante o levantamento como grande parte dos ambientais registrados nas fotos dos jornais e outros registros importantes como a ficha de borderô.

A ficha de registro para os artefatos de comunicação (gráfico 5) foi concebida a partir do objetivo de nossa análise e foi dividida em 8 itens principais para a sistematização da produção levantada:

- O Número de registro, que compreende três letras CV-F (Circo Voador – Fernando) e 4 casas decimais, o necessário para o tamanho do acervo e sua localização.
- Artefatos, divididos em duas categorias: impressos, que podem ser categorizados em espécime ou arte-final, ou elemento e posteriormente em treze tipos relacionados; ambientais, que podem ser categorizados em seis tipos relacionados.
- Design: espaço designado para a autoria das peças.
- Ocorrência de elementos visuais: neste item procuramos obter as informações gerais sobre a dominância de elementos presentes na composição, sem especificar fontes tipográficas ou estilos de foto ou cores de fundo. Ou seja, nossa finalidade foi identificar ênfases e combinações de tipos de elementos, privilegiando o layout como um todo e as suas conotações gráfico-semânticas. Foram divididos em: só tipografia, para composições estritamente tipográficas, fotografia (se é dominante ou se possui mais de uma), ilustração (se é dominante, se possui mais de uma ou se utiliza vinhetas), se possui padrão de fundo e se o suporte não é branco.
- Características técnicas: espaço para as dimensões e os principais tipos de produção, impressão, suporte e acabamento.
- Temática: espaço para as ocorrências de tipos de evento: seu nome, nome dos artistas, tipo de manifestação artística, estilos musicais (devido à predominância da música na programação do Circo), data e local.
- Acervo/procedência: espaço para informação de onde veio o material registrado ou fornecido.
- Documentação: aqui identificamos se é imagem cedida (digital ou impressa) ou original e a data da reprodução do original.

CIRCO VOADOR • ARTEFATOS DE COMUNICAÇÃO

Registro: **CV-F** _____**A** Artefato impresso espécime arte final elemento

- anúncio ingresso
 camiseta jornal
 cartaz logotipo
 fanzine papel de carta
 filipeta pasta
 ilustração adesivo
 outro _____

Artefato ambiental

- estandarte fundo de palco
 faixa placa
 painel
 outro _____

B Design

C Ocorrência de elementos visuais

- só tipografia fotografia
 ilustração dominante dominante
 várias várias
 vinheta
 padrão de fundo
 suporte colorido _____
- _____

D Características técnicas

Dimensões (Alt x Larg) _____ x _____ cm

Suporte (papel, pano, lona etc)

Produção (impressão, pintura etc)

Impressão (offset, Xerox etc)

Acabamento/ observações

E Temática

Nome do evento

Artista(s) /Grupo(s)

Tipo de evento temático ação social mistos

 música

- mpb rock baile
 punk samba teatro
 outro poesia
 circo
 capoeira

 dança folclórica contemporânea outra _____

Data _____

Local _____

F Acervo /procedência:

Referência de busca

G Documentação

imagem cedida digital
 print

 reprodução de original reprodução de fotografia reprodução de vídeo reprodução de impresso

Data da reprodução _____

Fonte de impresso ou vídeo (pag. ou min.)

3.3.1 Dados de acervos e coleções pessoais

Todas as peças foram verificadas e em sua maioria documentadas, com exceção de alguns cartazes que estavam fora do período pesquisado. A linha do tempo organizada na publicação eletrônica “Acervo Voador” permitiu muita rapidez ao localizar os eventos na sua catalogação.

ACERVOS	FONTES	QUANTIDADE
• Circo Voador	imagem digital	34
• CPDOC Funarte / Dossiê Circo Voador	artefato original - jornais	21
COLEÇÕES PESSOAIS	PROFISSÃO - FONTES	
• Augusto Lira	<i>Colador de cartazes</i> - artefato original	108
• Cláudio Lobato	<i>Designer</i> - artefato original	14
• Rogério WS	<i>Designer</i> - artefato original	60
• Nena Balthar	<i>Designer</i> - artefato original	04
• Fernando Hettenhausen	<i>Designer</i> - fotografia	30
• Gringo Cardia	<i>Designer</i> - artefato original	01
• Clara Sandroni	<i>Cantora</i> - artefato original	08
• Paula Johas	<i>Fotógrafa</i> - fotografia	10
ITENS CATALOGADOS • TOTAL		290

Gráfico 6: Tabela de Acervos e coleções pessoais e número de itens encontrados

Todas as peças foram verificadas e em sua maioria documentadas, com exceção de alguns cartazes que estavam fora do período pesquisado (mesmo assim 16 peças fora do recorte e três sem data foram registradas). A linha do tempo organizada na publicação eletrônica “Acervo Voador” permitiu muita rapidez ao localizar os eventos na sua catalogação, sem essa informação que foi ordenada por uma equipe através de conferência em jornais, teríamos que selecionar um número restrito de itens. Ao observar os tipos de artefatos encontrados (gráfico 7), vemos neles representados os movimentos da produção do Circo Voador e as áreas aonde o design vai exercer sua função: comunicação e ambientação (cenografia), organização e controle (borderôs, ingressos, carteiras permanentes), institucional (logotipo, pasta, papel de carta) e produção gráfica (artes-finais e seus elementos, provas de prelo).

QUANTIDADE DE TIPOS DE ARTEFATO CATALOGADOS

COMUNICAÇÃO	Q		Q
• Cartaz	170	• Faixa	8
• Filipeta	4	• Anúncio impresso	1
• Release	7	• Capa de disco	1
• Fanzine	1	• Adesivo para carro	1
• Periódico	13	• Camiseta	2
• Placa	11	• Matéria de jornal	7
		TOTAL	226

INSTITUCIONAIS	Q
• Logotipo	4
• Letreiro	3
• Papel de carta	3
• Pasta	1
• Certificado	1
TOTAL	12

AMBIENTAÇÃO	Q	PRODUÇÃO GRÁFICA	Q
• Fundo de Palco	4	• Arte-final	2
• Elemento cenográfico	9	• Elemento de arte-final	15
TOTAL	13	TOTAL	17

CONTROLE	Q
• Ingresso	5
• Carteira permanente	1
• Borderô	1
TOTAL	7

Gráfico 7: Tabela de quantidade de tipos de artefatos catalogados¹³

Por serem os artefatos representativos das ações de divulgação junto ao público e por representar 66% dos artefatos encontrados neste levantamento, procuramos estabelecer um comparativo entre estes dados e o número de dias de evento por ano (gráfico 8) registrados na Linha do tempo do Acervo do Circo Voador.

Não conseguimos estabelecer uma proporção direta destes itens com o registro de eventos, devido a muitas ocorrências de eventos temáticos com uma duração maior que 1 dia ou agregados por uma questão de economia – 2 programações diferentes em 1 cartaz no mesmo fim de semana por exemplo (figura 26), o que demandaria uma investigação mais detalhada. Entretanto elucidamos algumas questões: o caráter efêmero dos artefatos –

26% dos cartazes são os mais recentes, constam de 1992. Já em 1982, ano de fundação e transição para a lapa, com menos de 6 meses de programação, confirma-se a significância e a cobertura semanal dos periódicos “Expresso Voador”. Uma redução expressiva de 1986 a 1991 foi observada



Figura 26: Exemplo de dois eventos no mesmo artefato. Cartaz Rogerio WS, 1992

¹³ Nesta tabela consta somente o número de artefatos, sendo menor do que o número de itens catalogados por existirem registros do mesmo artefato em fotografias distintas.

no fluxo de eventos, pode ser atribuída a fatores como a expansão externa – implementação do Circo em outras cidades e de empenho para o projeto da Fundação Progresso, dividindo o foco com a alternância de papéis entre os sócios. Outra possibilidade dessa queda seria o crescimento comercial do rock nacional, o que afetaria a programação: o espaço do Circo Voador não tinha mais capacidade de abrigar os shows dos artistas que antes se apresentavam, outros espaços surgiam, provocando mudanças na sua formatação.



Gráfico 8: comparativo de cartazes e periódicos catalogados por dias de eventos, de 1982 a 1992

4. A PRODUÇÃO DE DESIGN

A partir de uma ideia inicial – um espaço para a cultura independente – o Circo Voador escolheu a forma para que seus objetivos fossem realizados: “a gente aprendia ao mesmo tempo em que fazia o espaço cultural acontecer” (JUÇÁ, 2004: 85). Este processo de “operacionalização de uma aspiração humana abstrata” (SARASVATHY, 2001: 245), caracterizou-se por alianças estratégicas – tanto nas esferas públicas e privadas quanto no espírito colaborativo dos participantes; exploração das contingências ao invés da exploração do conhecimento – a experiência era adquirida na realização e nas oportunidades que surgiam – a análise e o planejamento de médio e longo prazo ficavam em desvantagem; perdas razoáveis ao invés de um retorno esperado – a fase do Arpoador resultou em endividamento, mas construiu-se uma reputação para um novo passo, entretanto no Circo Voador da Lapa se trabalhou com uma proporção de prejuízos nos shows maior do que a de lucros. As ações projetivas iriam dialogar com o que era estabelecido, mais participativas no princípio, mas sempre com uma certa independência nas decisões por parte de seus agentes.

4.1 As operações e transformações da produção de eventos

Existem relatos sobre a intenção de Perfeito Fortuna, ainda no Asdrúbal Trouxe o Trombone, de fazer um espaço¹⁴ que contemplasse a produção independente. A partir do seu curso no Parque Lage, com o seu grupo de teatro – que se transformaria em empresa – “Corpo Cênico Nossa Senhora Dos Navegantes” e a desistência do Asdrúbal em participar desta missão, Perfeito Fortuna tomou a decisão de partir para a arrecadação de recursos para o projeto do Circo Voador.

Juntei 34 grupos de dança, de capoeira, de poesia, de coral, todo mundo que eu conhecia, aqueles grupos que andavam atrás da gente. Prepara um espetáculo porque vai ter um espaço porque eu vou à luta. Se nós somos 34 grupos, no mínimo cada integrante conhece 20 pessoas...se todo mundo se juntar a estréia já está lotada e bi-lotada. (Perfeito Fortuna em entrevista).

¹⁴ “a ideia do Circo Voador surgiu durante uma viagem do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone pelo Nordeste” (VIDAL, 2006: 66)

E foi realizada com engajamento das suas relações pessoais e com a reputação do grupo – o “efeito-asdrúbal... por onde passavam, causavam espanto e paixão, mobilizando, de forma inédita, um público tão grande quanto heterogêneo” (HOLLANDA, 2004: 10), consistindo em ações práticas: durante dois meses antes do Circo no Arpoador ser inaugurado, o grupo inicial faria “corajosas investidas pelos escritórios do governo do Estado do Rio de Janeiro” (VIDAL, 2005: 68). Como ainda não haviam leis de incentivo governamentais definidas, alcançaram o básico para a montagem: foram apadrinhados pela primeira dama do Estado, D. Zoé Chagas Freitas que conseguiu “algum dinheiro, talvez uns 5.000 reais” (Perfeito Fortuna em entrevista) e o apoio governamental do prefeito para a cessão de uso temporário do terreno. O aporte financeiro seria colaborativo, através da venda prévia de camisetas para a estreia – “a gente fez o Circo vendendo ingresso antes dele estar pronto, com este dinheiro a gente conseguiu alugar os andaimes” (id.). Na matéria sobre o lançamento do Circo, em 15 de janeiro no Jornal do Brasil, Perfeito Fortuna esclarece os princípios de recebimento do projeto:

No Arpoador, durante todo o verão, funcionará o Circo Voador, que, a partir de hoje, mostra 30 grupos de teatro, dança, música e circo reunidos pelo elenco do Asdrúbal Trouxe o Trombone. Com um investimento de Cr\$ 4 milhões, o circo pretende atrair o público jovem com concursos durante o dia e espetáculos à noite, além de vender camisetas a Cr\$ 2 mil como entrada... Esse lance da camiseta é pra pagar os Cr\$ 4 milhões que gastamos na montagem do circo. Já fiz isso em uma peça que o Corpo Cênico encenou, pagando os custos. É uma ajuda pra gente não começar devendo muito, já que o Circo não aceita patrocínio (MACHADO apud VIDAL, 2005: 69)

Esta operação, mesmo testada anteriormente, ao longo da temporada não teria o poder de equilibrar as finanças, pois “todo mundo comprava camisetas, mas poucos pagavam ingresso” (JUÇÁ, 2014: 54), havia sido calculada para a situação específica de um espetáculo e não de três meses de temporada com variedade de atrações. Neste primeiro momento, a organização do Circo era baseada nas experiências anteriores dos grupos fundadores, tanto para a produção e divulgação dos espetáculos, coordenadas pelos grupos artísticos, nas variadas tarefas que seus agentes desempenhavam, quanto nas ações de comunicação, como veremos adiante. Muitas tarefas só eram solucionadas à medida que apareciam as questões: “não tinha organização, a gente lavava o banheiro... a gente perguntava quem é o vigia? À noite quem vai ficar aqui? Tinha que ser um de nós porque a gente não contratou ninguém” (Perfeito Fortuna em entrevista). Era uma turma coordenada por uma dinâmica coletiva em torno do objetivo da realização, o compromisso era com a construção deste novo espaço, com a ampliação do seu trabalho artístico e com a experimentação:

“essa pobreza fazia a gente inventar, isso hoje seria inovação, esses nomes” (Perfeito Fortuna em entrevista). Realizar era o grande alvo, a lucratividade da operação era apenas uma consequência.

Não seria justo falar em concepção individual. Perfeito Fortuna foi o condutor, relações públicas, produtor sintonizado com a realidade da sua classe e muito atento às redes pessoais, mas outros amigos e agentes também foram muito importantes para que o projeto acontecesse: Marcio Calvão (administração e produção) e Maurício Sette (cenografia e direção de arte). A eles se juntariam Ivo Setta (administrativo operacional), Ruth Mezeck (assessoria de imprensa), Alice de Andrade (produção). A divulgação seria um grande aliado da empreitada: as grandes mídias (jornais, revistas, TVs) abriram espaços para o lançamento e a aliança com os promotores do sistema do Jornal do Brasil (Jornal e o sistema da Rádio Cidade, em cinco estados do Brasil) repercutia em todo o Rio de Janeiro, com matérias no jornal e os periódicos semanais com a programação e também nacionalmente. A Rádio Cidade promovia e divulgava os eventos e distribuía pelas rádios no Brasil inteiro. Maria Juçá, então uma das jornalistas responsáveis na época por este sistema de comunicação (que se tornaria produtora de rock brevemente na Lapa), conta em entrevista: “o circo já começou de um tamanho nacional” e descreve o seu envolvimento com a proposta – uma demonstração que todos poderiam ser agentes, público, divulgadores e apoiadores:

saía da Rádio Cidade, pegava uma bicicleta no Humaitá e ia para o Arpoador, via os espetáculos, ficava conversando e no outro dia fazia pílulas para as rádios e mandava para o Brasil inteiro convocando as pessoas a fazerem nas cidades delas esse movimento, que estava acontecendo de uma forma muito espontânea, por pessoas que não tinham dinheiro, pessoas que pensavam a arte de uma forma libertária, despretensiosa, mas totalmente voltada para o objetivo que era exatamente incluir a linguagem e a produção do que não ocupava os espaços institucionais” (Maria Juçá em entrevista)

A programação artística tinha uma ênfase agregadora, composta por muitos eventos únicos que reuniam como nos circos, teatro, música, acrobacia e poesia, dança – geralmente de sexta a domingo no horário noturno, e em alguns dias de semana era mais dedicada aos grupos de teatro. Contudo tentava se preencher todos os horários, afinal eram muitos grupos envolvidos, com finalidades diversas. O Circo “possuía características em termos culturais não só de divertimento, no que diz respeito aos shows, mas também, detinha um caráter social e educacional com diversos cursos oferecidos” (VIDAL, 2005: 70): acrobacia, dança, capoeira – cursos voltados ao público adulto e infantil.

O Circo para reerguer-se da experiência do Arpoador, recorreu à sua aliança com o governo – D. Zoé Chagas Freitas, e a prefeitura ofereceu dois lugares nos bairros da Barra ou Lapa. A escolha da Lapa como a próxima área teve um importante fator de decisão e visão de oportunidade, além da localização central, mais acessível a todos os cariocas: a praça ficava em frente à Fundação Progresso, um imenso e antigo galpão de fábrica que encantou os sócios. Perfeito Fortuna, Maurício Sette e Márcio Calvão, em sua segunda visita ao terreno, agiram prontamente para impedir a derrubada do prédio por dois operários contratados pela prefeitura e conseguiram que Lúcio Costa avaliasse o imóvel no mesmo dia: “realmente tem que ser conservado, é um palácio de cristal” (VIDAL, 2006: 110). Consequentemente, o Circo Voador já estava engajado na luta por seu tombamento e restauração.

Desta vez não seria possível erguer outra lona sem a parceria que não encaixava na proposta coletiva do Arpoador: o apoio ou patrocínio de uma empresa. Era necessário quitar as dívidas adquiridas na primeira fase e este novo terreno iria exigir um novo formato de empreendimento. O plano foi ocupar a área, ampliando a sua capacidade de público (de 700 para 4.500 pessoas) e de construir dois espaços para eventos menores.

Quando o Arpoador acabou a gente ficou com uma dívida grande no Circo, todo mundo foi embora. Ficou comigo pessoalmente a dívida, ninguém assumiu. Aí aconteceu um negócio forte, foi quando a gente correu pro Ponto Frio, o Diduche conhecia um cara que conhecia o dono do Ponto Frio, eu fui lá o cara falou: eu banco” (Perfeito Fortuna em entrevista)

Para isto acontecer, o Circo se tornaria também uma instituição, o que transformou a reunião de agentes culturais em uma sociedade empresarial, provocando uma dispersão dos grupos iniciais, se expandindo através de projetos sociais/culturais e solidificando o formato de produção de shows e eventos.

Pouca grana, pouca experiência administrativa, muita gente trabalhando, muita expectativa de fazer deste trabalho o seu sustento. Não era mais um grupo de amigos, mas sim um projeto em expansão, de caráter experimental. A nova dimensão do Circo necessitava de receita para a sua sobrevivência” (JUÇÁ, 2014: 84)

As mudanças estruturais na organização foram necessárias para gerenciar o Circo da Lapa. Sua institucionalização necessitou de uma administração mais efetiva, uma estrutura operacional maior, funcionários, novos produtores, relacionamento com parceiros: o apoio cultural do Ponto Frio, “suficiente para ajudar a manter projetos como os cursos, pagar a infraestrutura, fazer a

manutenção e alguns eventos gratuitos para a comunidade” (JUÇÁ, 2014: 77), que em 1984 seria substituído pela Petrobras, parceiros como Fluminense FM (patrocínio com divulgação na rádio participação de 5% do líquido, ingressos pra sortear e umas datas para fazer a festa da fluminense) e Sistema Jornal do Brasil (divulgação no jornal e na Rádio Cidade).

A área de atuação também foi ampliada, com a inserção de ações sociais como a instalação de uma creche, conjugando duas funções: promover uma integração com a comunidade local e atrair as iniciativas privadas e públicas para a contribuição social. Esta ideia, já vinha sendo trabalhada logo depois do Arpoador, no projeto precursor “Circo sem lona”, feito na comunidade do Alvorada nas quais os agentes “iam trocar ideias e produzir com os artistas e pessoas do local. Tudo era filmado e depois passavam os vídeos para que todos vissem.”(VIDAL, 2005: 100). As novas ideias foram surgindo e resultou na construção em mutirão de um centro comunitário e com o apoio governamental, conseguiram fazer o saneamento básico no dobro de área planejada apenas contratando pessoas da comunidade. Isto se desdobraria com a criação do “Projeto Favela”, um sistema para gerar renda dentro das favelas, beneficiando não somente o Alvorada, mas Morro da Providência, Morro do Prazeres e Escondidinho.

A produção e administração possuíam um escritório próprio, um pouco distante da Lapa, situado à Rua Mário Portela no bairro das Laranjeiras – mas que concentrava a equipe, um local estratégico para planejar e agir para a obra e operação do novo espaço. Os sócios seriam: Perfeito Fortuna, Marcio Calvão – administração –, Maurício Sette – cenografia e direção de arte –, Ivo Setta – “uma espécie de faz tudo” (JUÇÁ, 2014: 87)) e José Carlos – arquiteto que coordenava o projeto favela. A assessoria de imprensa continuaria a cargo de Ruth Mezeck e Diduche Workman, empresário e amigo, atuaria como Conselheiro. Quando inaugurado, apesar da parte administrativa “ficar mais compartimentada” (Perfeito Fortuna em entrevista) a operação administrativa ainda era caótica, como conta Biel Fortuna (auditor e depois produtor) sobre a sua entrada na empresa em entrevista:

entrei (1983) porque não tinha nenhum tipo de organização administrativa, financeira e legal, a única coisa que tinha era um estatuto de uma Cia. de Teatro do Perfeito, e atuavam com esta empresa. Era a Corpo Cênico, pegamos este estatuto do Corpo Cênico e transformamos em Paraquedas do Coração¹⁵ mas atualizando-o para o que precisava na época... O Ponto Frio era uma empresa particular, não tinha nada de incentivo, ela fazia o que queria com o dinheiro, ela fazia o que ela quisesse, como era uma coisa de amizade... O apoio cultural começou em 1982 e foi até 1984. Aí foi quando eu fui atrás da Petrobras, eu consegui o patrocínio da Petrobras. (Biel Fortuna em entrevista)

¹⁵ Paraquedas do Coração, a Cia. do Ar, seria o nome utilizado para a razão social do Circo Voador

Ainda não existia uma razão social própria, até mesmo a relação entre o Ponto Frio e o Circo era feita através da empresa Corpo Cênico, de Perfeito Fortuna. Vemos que o modelo clássico de empresa era um dos desafios para os gestores: “todo mundo ali tinha interesse artístico e não administrativo” (Biel Fortuna em entrevista), o que iria permear as relações de trabalho durante muitos anos, trabalhando geralmente com pessoas que chegavam através de suas redes pessoais e que não eram contratadas pelas leis vigentes. Este modelo de gerenciamento precisava dialogar com o mundo empresarial, mas possuía uma ordem mais horizontal que permitisse sua sobrevivência: “a gente fazia coisas que eram criação, se planejava e equacionasse não acontecia aquilo” (Perfeito Fortuna em entrevista).



Figura 27: Press release da matinê voadora

Os produtores formavam uma equipe de produção autônoma que gerenciavam os custos de cada produção e ficavam com 50% da receita líquida do evento, e se organizariam em núcleos pela natureza da programação. A assessoria cuidaria da divulgação e do envio dos releases para os veículos de comunicação. Inicialmente os eventos foram organizados por dias da semana: terça – teatro, sexta-feira – MPB ou bailes como “Uma Noite no Caribe”, do produtor Ivan Vianna, sábado – Rock Voador, da produtora Maria Juçá, programação misturando várias tribos do rock: Festival dos *Punks*, Tim Maia com bandas recentes, Kid Abelha com Marcelo Nova – “era o conceito de transformar o circo uma plataforma de lançamento de novos valores e também era uma proposta de um novo processo de produção, onde todos eram parceiros” (Maria Juçá em entrevista). Na manhã dos domingos – “Domingo do Corpo” com Deborah Colker e outros, à noite: “Domingueira Voadora”, produção de Fernando Libardi e Neca, evento que resistiu muitos anos.

A partir de 1984, a agenda ficaria mais voltada para a vocação do espaço: a música. Mesmo com a sua fundação, que contemplava as múltiplas artes, o espaço tinha limitações para a apresentações de teatro e dança. A programação ficaria mais solta, sem estar atrelada ao esquema de dias da semana e poderia abrigar shows de pequenas temporadas sextas e sábados, sempre tendo uma atração de abertura, nomes da MPB voltariam a fazer seus shows na casa. Entraram novos produtores como Luís Torreão, que trabalhava com “vanguardas de MPB” como Grupo Rumo, Clara Sandroni e Olivia Byington; Biel Fortuna, João Luiz Bernardo com atrações diversas como

Celso Blues Boy, Wagner Tiso e Flávio Venturini; Roberto Peixoto, Peter Picolin e Duda (Produtora Arte Livre), show com as novas tendências do rock brasileiro, como Legião Urbana e Ira! Em compensação, o cenário musical mudaria rapidamente:

No começo era mais simples porque as bandas começaram a vir muito forte, daqui a pouco o sucesso... Ô Evandro vamos fazer um show lá? Pô, Perfeito faço um show pra 40.000 pessoas como é que eu vou fazer lá no Circo? Aí as bandas começaram a escassear e aí você tinha que ficar pegando novas, aí não tinha aquele público...então será que vai dar? Será que vai pagar? Era muito mutante a parada (Perfeito Fortuna em entrevista).

Em 1986, o Circo Voador investiu em sua expansão, concentrando esforços e equipes para as “estações” – com uma estrutura projetada para ser itinerante, no projeto que foi intitulado “Circo Voador Brasil”. Com o apoio governamental, foram montadas três estações: São Luís, Fortaleza e Recife, além da participação na Copa do Mundo, em Guadalajara, no México. Uma ousadia que iria provocar mudanças com o deslocamento de gestores para as frentes de produção em cada cidade, gerando no retorno controvérsias entre a equipe fundadora. O início das obras e o deslocamento de agentes para a Fundação Progresso a partir de 1988, resultaram no descuido gradual com o espaço, a consequente mudança de administração do Circo e cisão do núcleo inicial em 1992 com a saída de Perfeito Fortuna do projeto.

4.1 A produção de design e seus agentes

A reestruturação da equipe de produção no Circo Voador da Lapa interveio diretamente na produção de design de comunicação. Os processos coletivos ainda seriam utilizados, pois possibilitavam agilidade e envolvimento e continuariam sendo uma prática nos trabalhos que envolviam a produção dos eventos. O designer atuaria como elemento participante na atitude, na amizade, na prontidão, mas individual na sua atividade – “o design era considerado artista, programação, executor, produtor, não se diferenciava muito, se aproveitava o talento específico para eles criarem as peças, mas faziam sempre parte, eram amigos” (Maria Juçá em entrevista).

Uma parte da equipe de criação do Expresso Voador iria se juntar numa tentativa empresarial, se reunindo sob uma marca – a Graphomania, provavelmente imbuída no intuito de responder ao novo cliente: o patrocinador. Cláudio Lobato, Rogério WS e Luis Antônio “Reza” foram sócios durante um ano, mas continuariam sendo fornecedores autônomos e produziram os artefatos institucionais. Paralelamente, a produção conjunta de artefatos efêmeros como cartazes,

filipetas e painéis pintados para a programação viria a se tornar uma prática contínua, mudando a cada semana atrelada aos eventos, ficando a cargo de cada produtor artístico a contratação e o relacionamento com os responsáveis pelos serviços prestados. Deste modo, iria conferir à produção das peças uma estética desagregada: dentro do nosso recorte, excluindo esta fase inicial, observamos que não existiram tentativas de estabelecer um departamento ou cargo que concentrasse a gestão do design, nem mesmo diretrizes básicas foram estabelecidas. Segundo Perfeito Fortuna, o principal responsável pelas decisões nesta área seria Maurício Sette, cenógrafo de peças como “A ópera do malandro” (de Chico Buarque) e diretor de arte de filmes como “Chuvas de verão” (de Cacá Diegues- 1977), que foi o responsável desde o lançamento, pela camiseta-ingresso (figura 11) e os projetos cenográficos dos espaços – “Maurício ficava nessa área junto com quem se encomendava, ia todo mundo olhar, mas quem era o cara desse assunto era ele” (Perfeito em entrevista). Embora fosse requisitado somente nos momentos mais decisivos, não era possível ter a sua aprovação em todos os momentos porque o “Circo era muito disperso... naquela época cada um puxava uma perna para um lado, então as pessoas que vinham contribuir tinham outras atividades, ninguém se dedicava exclusivamente ao Circo porque o Circo não tinha dinheiro” (Maria Juçá em entrevista).

Algumas questões relevantes dos procedimentos junto à produção artística, que envolviam os designers no Circo Voador foram relatadas pelos agentes nas entrevistas e destacadas nos itens seguintes. Este material é uma das fontes para que possamos analisar os artefatos produzidos.

4.2.1 Trabalhar no Circo

O movimento inicial do Circo era forjado por relações pessoais (gráfico 9), os relacionamentos eram bastante horizontalizados, os segmentos apresentavam mais fluidez entre os seus componentes. Quando o projeto ficou mais estratificado, a produção de eventos adquiriu mais autonomia, funcionando como um serviço terceirizado, haveria os colaboradores que operavam a partir do escritório do Circo mas não recebiam como funcionários, as funções poderiam ser as mesmas e o pagamento ser diferenciado. As relações dos designers, que trabalhavam estritamente como autônomos, com os seus “clientes”, poderiam ficar restritas à produção, mas produzir ainda seria uma tarefa de todos e o espírito coletivo ainda estaria na atuação dos seus agentes.

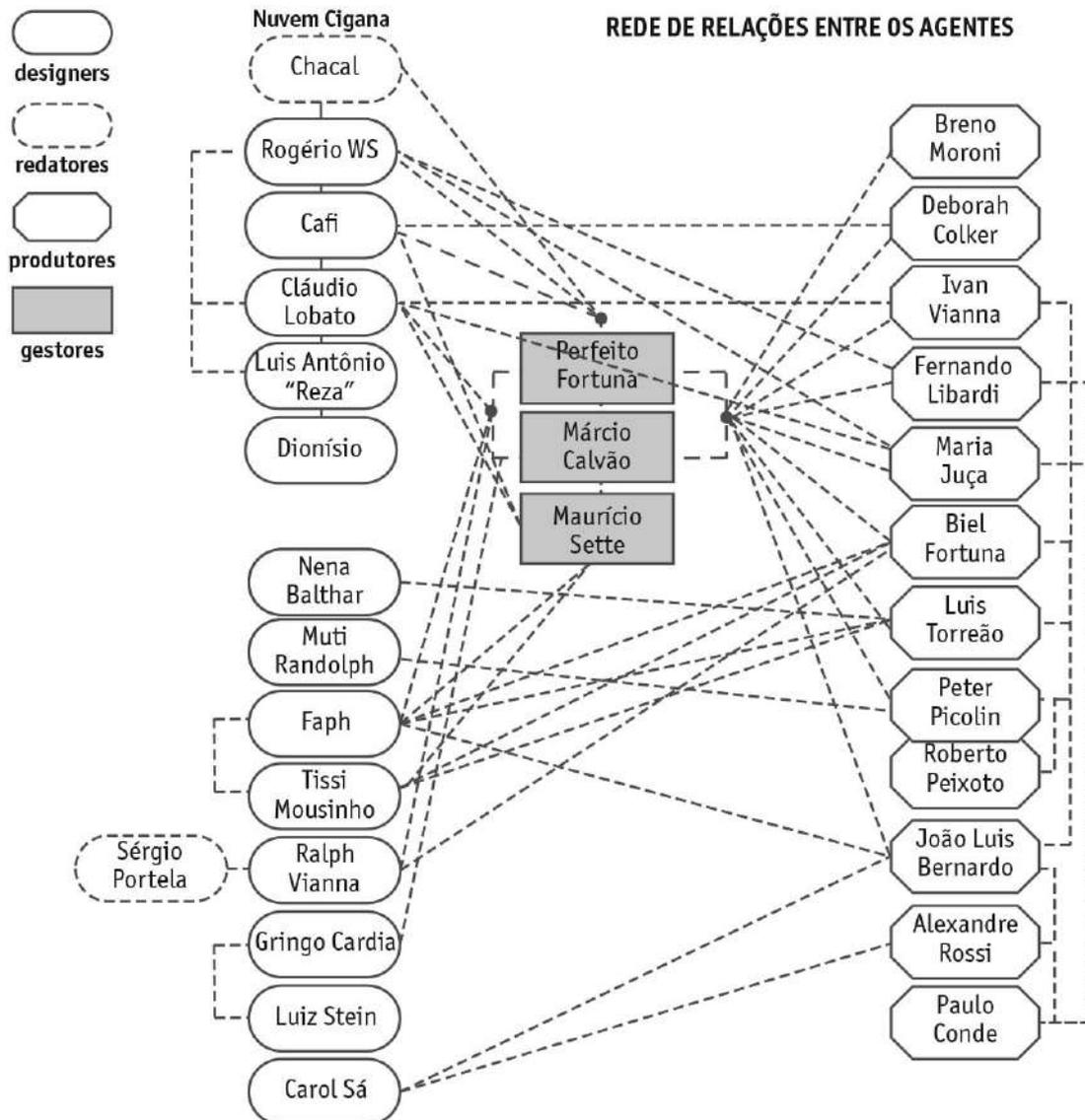


Gráfico 9: Rede de relação entre os agentes

Com seu caráter agregador, os seus componentes geralmente se identificavam com a proposta, ou por fazer parte dos grupos fundadores, uma extensa rede de grupos artísticos – já haviam partilhado histórias anteriores ou mesmo se não tivessem, se tornavam parte da história e o Circo Voador seria um campo para uma experiência profissional distinta. Cafu, que viajava trabalhando em exposições para o CNRC¹⁶ (Aloísio Magalhães), costumava encontrar o amigo Perfeito nas viagens do espetáculo “Trate-me leão”, conta a sua participação nesta narrativa:

¹⁶ Centro Nacional de Referência Cultural, na época sobre a direção de Aloísio Magalhães.

A concepção do Circo é uma “Nuvem Cigana” com espaço. A nuvem cigana não tinha um espaço, era mais música, menos teatral, menos cênica, mas não tinha espaço. A grande sacação do Perfeito, Márcio era ter um espaço para os grupos alternativos se apresentarem. A gente conversava isso nas viagens com o Perfeito. Essa coisa do Circo Voador já vem junto do “Trate-me leão” com a “Nuvem Cigana” (Cafi em entrevista).

As relações pessoais eram o meio mais utilizado para ser contactado pela produção, por indicação ou amizade direta. Na primeira formação todos faziam parte de uma grande rede de contatos pessoais. Cláudio Lobato, Rogério WS e Chacal se juntariam novamente e ficariam encarregados da comunicação dos eventos através do periódico Expresso Voador, e para criar, produzir e finalizar, juntariam a esta equipe todos os seus parceiros antigos da Nuvem Cigana, como Cafi e Dionísio. A impressão e distribuição eram apoiadas pelo Jornal do Brasil, aonde trabalhava Maria Juçá, que iniciaria sua carreira como produtora em breve capitaneando o Rock Voador.

O charme da simpatia foi convidado para a parada e aí depois eu fui aparecendo lá, os andaimes sendo armados e tinha umas reuniões e o chagal estava mais presente, ele estava mais presente na idéia do Circo mesmo e o Rogerio também, ele era muito amigo do Perfeito da praia, já era o posto 9 (Cláudio Lobato em entrevista).

Mais tarde, já na lapa, nem todos os designers estariam ligados ao escritório de produção da casa, haveriam aqueles que já viriam indicados pelo artista que iria se apresentar. Muitos produtores e agentes poderiam ter apenas algum conhecimento estreito, mas logo o campo profissional e pessoal os fundiam: muitos se tornaram amigos ao dividir longas rotinas.

Era tudo muito misturado com amizade, a minha relação com o Ivan Vianna já vinha de antes, desde a Nuvem Cigana porque ele já participava do Charme da Simpatia e do Almanaque, fez algumas coisas comigo e eu era muito amigo dele no cotidiano... com os outros nem tanto, mas tinha sempre uma mistura até porque na Lapa eu frequentava o Circo durante todo o fim de semana, de sexta a domingo (Cláudio Lobato em entrevista).

Nena Balthar, na época estudante de artes plásticas da EBA/UFRJ, começou a trabalhar no Circo através de Luís Torreão, produtor iniciante em 1984, criava cartazes e à noite trabalhava nas barraquinhas vendendo CDs do show, “com certeza eu lidei com o Luís o tempo todo, eu ia e voltava de carona com ele, ia pegar os artistas e depois do show ia para o Nova Capela” (Nena Balthar em entrevista).

Tissi Mousinho, estudante de design da EBA/UFRJ, conheceu Perfeito Fortuna como assistente do seu então namorado, Mauro Heitor num projeto para um espaço denominado “Casa

das Performances” e na execução de painéis de fundo de palco para shows. Posteriormente, como se encontrava na ESDI/UERJ, se juntou ao amigo de turma, Faph Hettenhausen, de quem iria ser sócia durante 12 anos, nas pinturas dos fundos de palco e depois fizeram muitos cartazes ao longo da sociedade. Faph entrou para o Circo convocado por Luís Torreão, seu amigo de colégio e grupo de teatro, para pintar os painéis de programação em 1985.

Gringo Cardia, arquiteto formado pela UFRJ, era amigo da cantora Fernanda Abreu, assistiu os primeiros shows da Blitz no Circo do Arpoador. Já tinha um estúdio com Luiz Stein com uma carreira promissora no mercado fonográfico e foi escolhido para comandar a criação do cartaz para a Copa do México por Perfeito Fortuna, junto com seus amigos em comum Luiz Zerbini (ex-ator do Asdrúbal) e Barrão.

4.2.2 Prazos e as demandas de comunicação

Nas reuniões do Expresso Voador eram resolvidas as questões que permeavam a divulgação dos eventos. O ritmo e o tempo de trabalho obedeciam à data certa para sair determinada pelo patrocinador. Os encontros aconteciam na casa dos integrantes, tinham um caráter de reunião de pauta editorial, resolvia-se desde os detalhes da programação da semana quanto o conceito da publicação. Participavam Chacal (o editor), os produtores que apareciam como Evandro Mesquita, Breno Moroni (Circo) e a equipe de arte. Entretanto, poderiam ser pautados na hora da montagem do artefato no próprio jornal, como conta Cláudio Lobato:

funcionava meio no improviso, a gente ia pro JB e também o Chacal trazia os textos, as coisas que ele fazia, ou poemas ele recolhia com alguém... Na verdade era eu e o Rogério que fazíamos as ilustrações, então a gente desenhava lá mesmo. A gente fazia o espelho no próprio paste up; numa página vai entrar isso, na outra isso... a gente colava os desenhos; os textos eram compostos lá mesmo. A gente chegava umas seis horas da tarde e saía às quatro horas da manhã” (Cláudio Lobato em entrevista).

Na fase da Lapa, foi necessário para atender a chegada do Ponto Frio e posteriormente da patrocinadora Petrobras, que Cláudio Lobato fosse incumbido pelos gestores para cuidar do atendimento, fazendo relacionamento com a agência interna da empresa, responsável pela conta. Neste momento ele trabalhava com Rogério WS e eram responsáveis pelo design e produção das

peças, cabendo a Rogério a maior parte da execução das mesmas. O Circo possuía uma casa externa à sede, no bairro das laranjeiras, aonde se concentrava o dia a dia da administração e da pré-produção. Lá aconteciam as reuniões, muitas vezes apenas para fechamento do calendário mensal, os produtores externos geralmente já haviam acertado anteriormente suas atrações. Cláudio Lobato relembra no período que trabalhou e o que acontecia: “eles distribuíam os trabalhos entre eu, Rogério e outros artistas gráficos convidados que vinham com o próprio artista que estava fazendo o show” (Cláudio Lobato em entrevista). Maria Juçá descreve que isto era decidido em sua própria casa, aonde funcionava a produtora do Rock Voador. Mas o espírito de criação coletiva era mantido em outros encontros e almoços no escritório do Circo, aonde os diversos participantes conversavam sobre novas propostas.

A sequência de trabalho da produção começava com as decisões sobre a programação, que geralmente era resolvida entre produtores e gestores. Para os shows e eventos a grande dificuldade era confirmar todos os participantes antecipadamente (a grande maioria dos eventos era feita com mais de uma atração), o que dificultava o fechamento da agenda – existia o “mito” recorrente da abertura dos shows, pois em muitos casos essa era a informação que faltava para liberar a arte-final, como relembra Maria Juçá em entrevista: “a abertura que não fechava nunca, porque as vezes a atração principal não queria que a abertura existisse, a gente tinha que convencer o cara que a abertura era importante, até hoje é assim”. A proximidade entre seus participantes tornava coloquial relações de cunho profissional, cliente e fornecedor são palavras que não foram usadas nos discursos dos agentes. A descrição de como eram transmitidas as instruções de comunicação (o *briefing*) iria depender de cada produtor e do grau de intimidade e urgência, poderia ser verbalmente por telefone ou como relata Nena Balthar: “existia este texto sobre o que ia acontecer na noite do cartaz, um release, mas existia o “tem que ter isto no cartaz”. Também era raro o produtor sugerir uma proposta estética ou mesmo fornecer fotografias, Nena reforça: “mas eu me lembro que eu buscava ver se tinha alguma informação, se já existia alguma visualidade relacionada ao grupo” (Nena Balthar em entrevista).

O tempo de execução para fazer os artefatos de comunicação era bem restrito, a programação era semanal e dependia sempre da validação das informações e atrações. Como só existia um único painel de programação, quase sempre eram trocados a cada domingo ou segunda-feira da semana do evento. Já para os cartazes e filipetas havia uma previsão para a entrega final: “era necessário que os cartazes estivessem na rua porque funcionava muito com a exposição em bar, distribuição de filipetas e você tinha que ter no mínimo uma semana a duas com o cartaz pronto

com antecedência na rua e a gente produzia pras gráficas dentro deste prazo” (Cláudio Lobato em entrevista). Nena Balthar reafirma: “estava vinculado à confirmação dos grupos, eu fazia um pouco próximo, o prazo não era muito longo tipo uma semana”.

A produção ficava mais focada nestes prazos, o que certamente pressionava a criação e a gráfica Biel Fortuna, produtor de shows e auditor, resume esta preocupação: “no fim de semana anterior ao show já entrava com o cartaz – era o limite, um pouquinho antes era melhor, se a gente conseguia 10 dias antes era maravilhoso, mas não tinha organização pra isto”.

4.2.3 Os processos criativos

Desde escalar os artistas dos shows à criação para sua divulgação, a urgência permeava toda a escala produtiva, não havendo tempo para elaboração de outras peças, como marcas, ingresso, papel de carta e letreiros, que precisavam de aprovação dos gestores e patrocinadores. Os cartazes, quando demandados pela produção, tinham a sua elaboração condensada em uma fase única, na arte-final. O layout poderia até ser criado pelo designer em forma de rascunho para organizar o processo, mas não era apresentado ao produtor artístico: geralmente quando estava pronto era encaminhado direto para a impressão. Podemos enumerar vários fatores para isto suceder, como o apertado prazo para a entrega, os métodos de finalização ainda manuais. Além disso, fatores como a forma de produção terceirizada, onde seus componentes não estavam concentrados, dificultando a sua checagem, a escassez e custos de serviços de entrega rápida, faziam com que a confiança no profissional fosse mais importante.

Rogério WS, que produziu inúmeros cartazes, desenvolvia suas artes dentro da gráfica para lidar melhor com a urgência: “trabalhava junto com a gráfica da Lapa, eu fazia tudo lá, na Graphline e imprimia lá” (Rogério WS em entrevista). O processo de arte-final era manual, utilizando-se de técnicas de desenho com caneta nanquim, caneta hidrocor, pincéis (as intervenções às vezes feitas na própria base), xerox, letras por transferência, montadas em uma base de cartão. Em muitas situações não havia uma identidade de projeto, no caso dos painéis de programação, outra demanda frequente da produção, poderiam ou não ser elaborados às vezes pelo mesmo designer dos cartazes, pois requeriam outra técnica e suporte, pintados com tinta de parede diretamente sobre painéis de madeira e outro prazo. Rogério WS, o primeiro a fazê-los na Lapa,

elaborava o projeto em papel-manteiga e ampliava a imagem com um projetor, criando um efeito com suas pinturas de fotos (figura 84): “o primeiro que fiz impactante foi o do Egberto Gismonti” (Rogério WS em entrevista).

Os modelos de criação coletiva também iriam acontecer à medida das exigências dos artefatos, que precisassem funcionar em equipe como um periódico ou por urgência, amizade e integração. Vimos que no Expresso Voador isto aconteceu também por ser um modelo de trabalho coletivo, que funcionou anteriormente como um movimento de resistência artística que foi transportado para o Circo, não seria necessário uma equipe tão grande.

Nos fundos de palco pintados a quatro mãos por Tissi Mousinho e Faph Hettenhausen e no mural da parede de fundo da plateia do Circo Voador, realizado com Mauro Heitor (artista plástico/EBA-UFRJ), o agrupamento era uma forma de suprir um esforço a tempo e a hora mas com quem estivesse na esfera da intimidade e do sentimento artístico. Cláudio Lobato trabalhava com isto de forma diferente: contratava uma equipe para fazer os cenários dos bailes “Uma noite no Caribe”. Tissi expressa um sentimento partilhado em muitos momentos mas demonstra o valor desta experiência “a gente era muito peão, a gente era tratado que nem mão de obra desqualificada, mas a gente tinha muita liberdade” (Tissi Mousinho em entrevista).



Figura 28: Tissi Mousinho na pintura dos telões para o Circo Voador do Maranhão, 1985

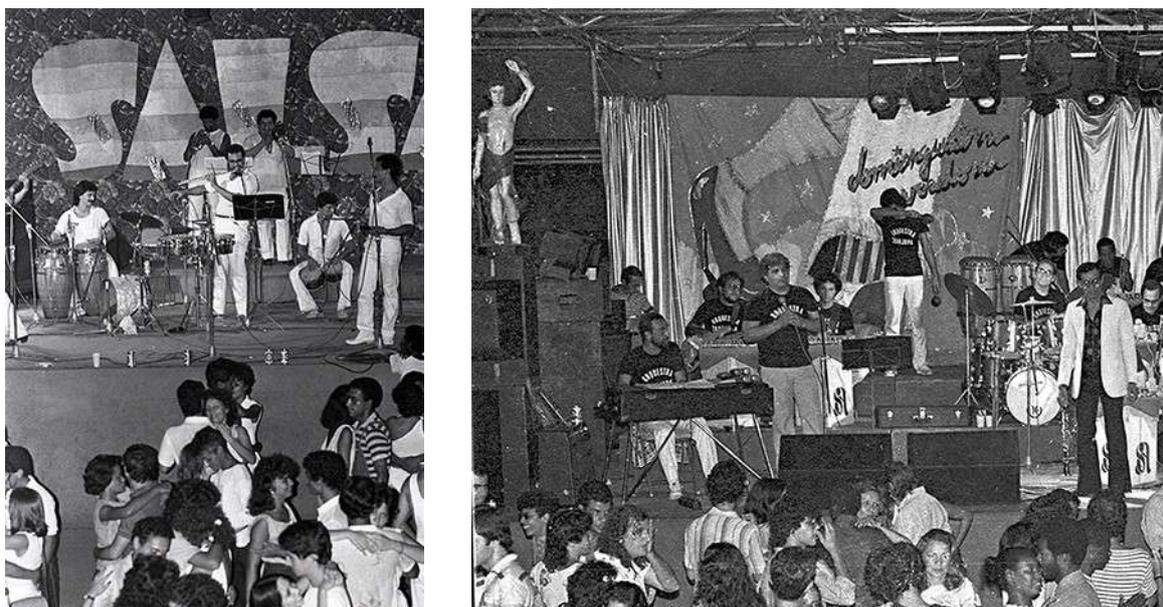


Figura 29: Cenários criados por Cláudio Lobato para o Circo Voador, 1983/1984

Outra iniciativa em equipe aconteceu em 1985 com o lançamento do periódico “Cometa Voador”, com uma proposta menos artística, mais informativa e institucional em um formato A4 dobrado. Segundo Biel Fortuna, “devem ter sido feitas três edições” (Biel Fortuna em entrevista): a temática da edição e o roteiro eram decididos por Sérgio Portela, então assessor de imprensa e redator, o design ficava a cargo de Ralph Vianna e era aprovado por Marcio Calvão e Perfeito Fortuna (figura 38). Era lançado no final do mês, constando um calendário com a programação do mês seguinte – a última seção a ser fechada antes da impressão – o que demonstrava um empenho de organização interna da administração. O ritmo de produção era da mesma forma como se faziam os cartazes: prazos apertados, apenas três semanas para fazer matérias, diagramar e montar.

A importância do projeto para a Copa do Mundo de 1986, levou Perfeito Fortuna a convocar Gringo Cardia e Luiz Stein. O cartaz, cuja imagem foi também impressa em camisetas, foi criado com mais dois amigos artistas plásticos “em uma só noite” (Gringo Cardia em entrevista). A dupla prosseguiria com a criação da ambientação do estádio. “O Circo motivava também pela causa da cultura” (id.). Gringo conta do seu envolvimento: “eu estava começando a ser designer, o circo precisava de ter todo mundo ajudando, era uma coisa muito cooperativa” e relaciona a liberdade criativa com as condições financeiras:

era muito artesanal, a gente fazia só nós dois (Gringo e Luiz). O processo de criação mesmo era o que a gente fazia e propunha. Como a gente fazia, quase tudo de graça, a gente podia fazer o que quisesse. O circo tinha uma coisa muito livre de imagem. Cada grupo, tinha

várias caras diferentes, não tinha uma cara só, uma coisa meio fanzine, cada um fazia o seu (Gringo Cardia em entrevista).

Outra condição do andamento específico deste projeto, um evento internacional, que exigiria mais planejamento, com apoio da Pepsi e Rádio Fluminense, Gringo cita que o prazo “sempre era urgente, nem me lembro de patrocinador, Perfeito é que decidia tudo. Era tudo centralizado nele, não tinha esse negócio de patrocinador” (id).

Quanto à produção gráfica dos artefatos, a princípio era feita pelos designers, Cláudio Lobato explica: “eu ainda fazia muita produção gráfica; eu mesmo que levava para as gráficas e acompanhava o processo de impressão” (Cláudio Lobato em entrevista). Depois o Circo para reduzir custos, mudou o esquema abrindo uma conta cadastrada na gráfica, aonde toda a produção de impressos era concentrada. Esta parceria iria facilitar o processo: reduzir custos, negociar formas de pagamento e conseguir prazos de entrega dentro do impossível. Deste modo o designer iria entregar a arte diretamente para a gráfica, na maioria dos casos sem passar pela produção, ainda que corressem riscos com este procedimento: “os designers eram muito envolvidos com a programação, mas aconteceu de um cartaz ao invés de escreverem o nome da artista Olivia Byington, imprimiu-se com Olivia Bypon” (Biel Fortuna em entrevista).

4.2.4 A remuneração dos trabalhos

O primeiro Circo Voador se caracterizou por ser uma “ação entre amigos”, não houve lucro financeiro, só prejuízo, as pessoas trabalharam para erguer o projeto, ocupar o seu espaço. Na Lapa, a equipe de gestores (Perfeito Fortuna, Márcio Calvão e Maurício Sette) se mobilizou para amenizar as despesas fixas com o apoio cultural inaugurado pelo varejo de eletrodomésticos Ponto Frio Bonzão. Era um novo território, afastado da juventude da zona sul, “aos poucos as pessoas que chegaram juntas pra criar um sonho no Circo Voador do Arpoador não estavam mais juntas ali, aquilo foi embora caminhando e evoluindo por outros caminhos” (Biel Fortuna entrevista).

Da receita dos espetáculos, saíam o pagamento dos serviços de design: cartaz, filipeta, painel, cenários e da sua produção: impressão, materiais e mão de obra para o cenário. Cláudio Lobato conta como era feito o pagamento destes serviços:

a remuneração quase que parecia uma coisa de circo itinerante, o pagamento era feito com o dinheiro que era arrecadado da bilheteria. Quando você não estava presente durante o acerto do borderô, eles ficavam devendo a você e podiam pagar ou não dependendo da situação do prejuízo que o show tivesse dado, era uma coisa bem precária, não era um sistema organizado (Cláudio Lobato em entrevista).

Maria Juçá, produtora autônoma, ressalta o caráter da parceria na precariedade:

o pagamento era o mínimo possível e quando não tinha dinheiro ficava devendo... Então eu me lembro que o rock voador por exemplo era um projeto que às vezes dava muita gente e outras vezes dava 15, 18, porque era muito experimental, todo mundo era desconhecido. Mas o Cláudio Lobato, o Serginho (Sérgio Péo) e o Rogerinho (Rogério WS) nunca deixavam de fazer (Maria Juçá em entrevista).

Quanto aos materiais para confecção de cenários geralmente eram pagos antecipadamente para que pudessem ser confeccionados: “às vezes eu fazia cenografia, tinha um preço ‘x’ pro cenário que eu envolvia outros profissionais, marceneiros, pintores” (Cláudio Lobato em entrevista).

Biel Fortuna, da produção da casa, fala sobre a alternância de preços dos serviços para os profissionais:

a gente sempre dava oportunidade pra quem tava começando. Pra esse pessoal que ficou mais famoso, eram combinados que eu não sabia como é que era, tipo Cláudio Lobato, Rogerinho. Eu não participava, até quando eles fizeram a programação visual do Circo com a Petrobras, eu não era chamado a opinar” (Biel Fortuna em Entrevista).

Perfeito Fortuna reflete sobre uma administração centrada no fluxo incerto dos recursos: “a gente não tem verba, a gente tem só dívidas. dá pra planejar nas dívidas que a gente não consegue pagar” (Perfeito Fortuna em entrevista). Outra visão de Biel Fortuna fala da realidade precária mas indica para onde se concentravam os objetivos e suas consequências.

O Circo Voador vivia de bilheteria, se a gente generalizasse todos os eventos que aconteceram no circo, somar tudo e ver se deu resultado: deu resultado dentro da proposta do circo, um espaço livre para acontecer várias atividades, não se tinha restrições, mas o resultado financeiro não – 70% era prejuízo. Prejuízo com falta de controle” (Biel Fortuna em entrevista).

4.3 Tipos de artefato e suas condições

Os artefatos aqui relacionados possuem aspectos funcionais em comum sendo utilizados no dia a dia das casas de espetáculo ou centros culturais no período pesquisado como meios de comunicação da instituição (logotipos e suas aplicações), para a divulgação dos eventos ou sua ambientação (como fundos de palco e elementos cenográficos), para o controle da arrecadação da bilheteria e para a produção gráfica dos artefatos. Ao longo do tempo essas funções continuariam sendo exercidas mas adaptadas às condições do mundo digital.

4.3.1 Os artefatos de comunicação institucional

Podemos afirmar que para o seu lançamento, o Circo Voador não definiu uma identidade visual nos moldes corporativos por se tratar de um movimento, de uma união de forças, aonde a identidade era construída coletivamente. É provável que a lona azul com estrelas seja o primeiro elemento gráfico ligado ao espaço, desenhado por Maurício Sette para o projeto cenográfico, presente na ilustração da camiseta ingresso. Já na filipeta da Surpreendamental Parada Voadora, encontramos as estrelas brancas sobre o fundo e também na faixa que exercia a função de letreiro (figura 7). O primeiro logotipo elaborado foi para o periódico Expresso Voador, criado por Cláudio Lobato, com uma figura humana circense clássica – um pierrô palhaço.

Como vimos no item 2.2, o projeto da Lapa representou a institucionalização do Circo Voador, o que exigiria uma transformação no seu formato e por se relacionar com outras marcas que eram os seus apoiadores, uma necessidade de ter uma identidade visual reconhecida. O projeto gráfico da Graphomania foi uma transmutação do logotipo do Expresso, sempre com uma figura humanizada contornada por uma tipologia: o palhaço se transforma em pinguim, por sua proximidade com o símbolo da marca do Ponto Frio Bonzão e posteriormente seria substituído pelo mágico, representando a nova parceria com a Lubrax/Petrobrás.

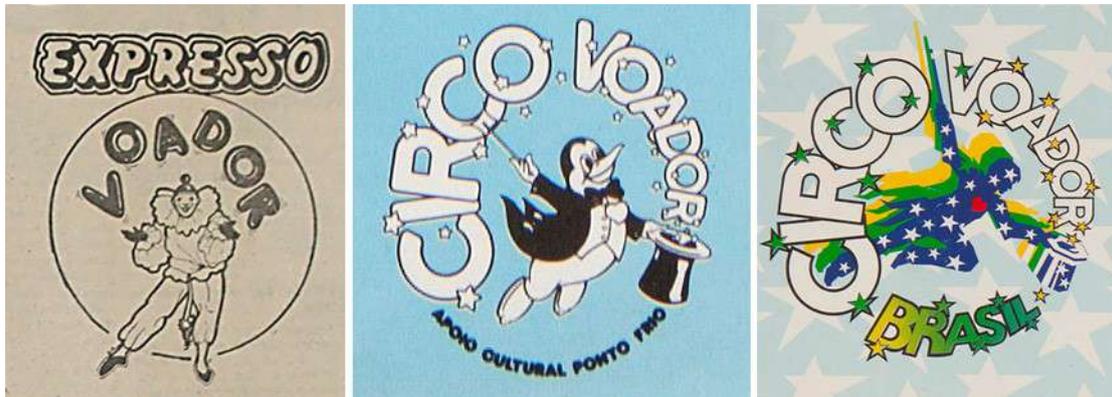


Figura 30: Semelhança visual entre os logotipos institucionais ao longo da pesquisa

Como podemos notar nas imagens abaixo, os letreiros – uma das aplicações da marca – sofreram adaptações, o *lettering* foi colocado em linha reta na fachada, possivelmente movido por uma preocupação com a sua visibilidade. No prédio anexo, mais próximo à Av. Mem de Sá, acima das placas da programação, encontrava-se um outro letreiro com a marca original colorida. Foram também descobertos impressos oficiais: papéis de carta em dois modelos – um com a marca sobre fundo e outro que era convencionado como folha de continuação (somente o fundo) e também uma pasta feita para a campanha da Fundação Progresso em papel vergé com papel de carta impresso em verde, que demonstrava o uso destinado para comunicações específicas desta ação.



Figura 31: Letreiros fixos e iluminados – o da fachada era uma adaptação dos elementos do logotipo e o menor, localizado acima da placa de programação, era uma reprodução da marca.



Figura 32: Letreiro fixo e iluminado com o logotipo do primeiro apoiador do Circo, o Ponto Frio Bonzão.

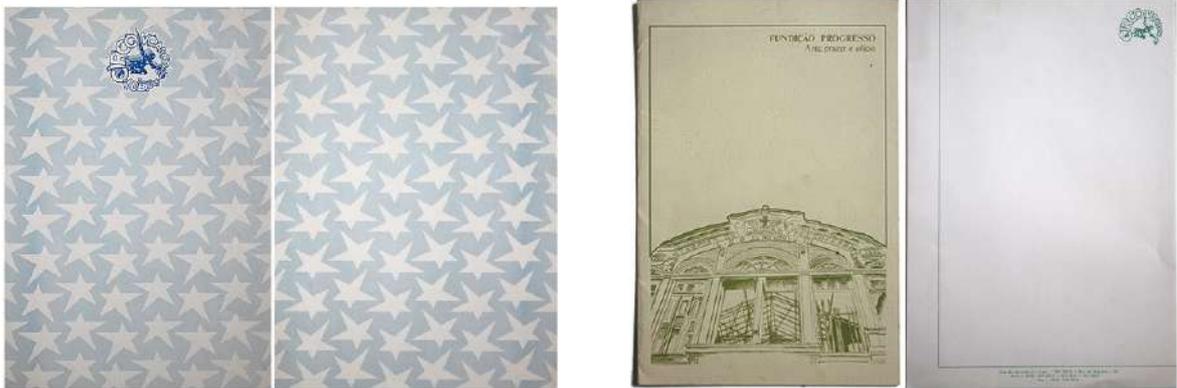


Figura 33: Papelaria institucional - Dois modelos de papel de carta institucional: um para abertura e outro para continuação, pasta e papel de carta para o projeto de tombamento da Fundação Progresso - Cláudio Lobato e Rogério WS, 1984

Haveria mais uma função empresarial exercida com artefatos gráficos – o controle de arrecadação dos eventos, aonde eram utilizados em dois estágios: nos ingressos para o público, ora feitos especialmente (figura 34), ora com modelos institucionais e customizados (com carimbos geralmente) para os eventos (figura 34) e nas carteiras especiais para fidelizar o público. Outro item encontrado, que se caracteriza como institucional foi um certificado feito para o evento “Feras da Ciência”, feira organizada pelo Circo Voador e a Associação Promotora da Instrução.



Figura 34: Base customizável de convite, 1984, convite do show do Luiz Melodia (1992) e certificado do evento “Fera da Ciência” (1984).

4.3.2 Os artefatos de comunicação

A comunicação do Circo Voador foi construída no ritmo do movimento que originou a sua formação, com uma prática coletiva e independente do circuito tradicional. A rede de pessoas estabelecida nas oficinas de teatro do Asdrúbal foi fundamental para conectar e disseminar o público, possibilitando a viabilização do projeto. Os artefatos utilizados nos grupos eram simples, de combate, como as filipetas, faixas, camisetas e cartazes. O modelo de distribuição e recepção era exercido de uma forma alternativa, elaborada e proporcionada pelos próprios integrantes, utilizando-se do público e dos locais que estavam ao seu alcance, como conta Perfeito Fortuna:

Tinha que ter filipeta pra poder dar, tinha que comunicar aquilo com alguém, ou você era da TV Globo ou então tinha que colocar um cartaz. Todo o espetáculo tinha um cartaz, eu coleí muito cartaz, levei muito não, por isso que entendo essa parada, chegar no botequim todo contente querendo colá-lo e receber um não (Perfeito Fortuna em entrevista).



Figura 35: Artefatos de combate, faixas (Coluna Voadora, 1986), cartaz do circo voador e filipeta circo voador Lapa, 1982

Com o Circo já montado no Arpoador, outras possibilidades surgiriam, com uma assessoria de comunicação, apoio de rádio e jornal num processo que já havia acontecido no Asdrúbal Trouxe o Trombone: a incorporação da cultura independente ao “grande circuito”. O periódico *Expresso Voador* (figura 36) ilustra este fato, sua criação foi baseada no *Almanaque Biotônico Vitalidade* (figura 3), produção coletiva da *Nuvem Cigana*, porém recebeu o apoio de uma poderosa cadeia de comunicação. Suas 12 edições semanais foram impressas em papel jornal, junto com os exemplares do *Jornal do Brasil*, no formato tabloide, contendo 4 ou 8 páginas, impresso em uma ou duas cores e distribuído pelas equipes do Circo. Apesar de significativo como artefato com sua expressão calcada na contracultura, no visual anárquico e na linguagem poética, que misturava ilustrações, fotos e informações dos eventos no objetivo de propagar a agenda cultural, apresentou-se pouco informativo e hermético, embora tenha ampliado as fronteiras do Circo Voador e inserido os seus agentes em outros mercados.

A segunda tentativa de periódico foi o “*Cometa Voador*” (figura 38), feita na Lapa em 1985. Impresso em offset plano em uma cor e papel alta alvura 150g, no formato fechado 15x21cm, com 8 páginas, foram encontradas somente três edições mensais, possuía um formato editorial com um tom institucional, com matérias sobre ações do Circo e um calendário da programação mensal. Outra ocorrência encontrada foi o fanzine “*Manifesto Punk*” de 1983, elaborado pelo movimento punk do Rio e liderado por Tatu, da banda *Coquetel Molotov* e Redson, da banda *Cólera*, foi vendido no 1º *Festival Punk* do Rio de Janeiro produzido no Circo Voador. Mesmo não sendo um artefato requisitado pela produção, esta edição é o primeiro registro de estética *punk* que encontramos. “Nada de imprensa oficial: as notícias eram transmitidas de fã para fã, por meio de

informativos de tiragem baixíssima e distribuição direcionada” (ALEXANDRE, 2002: 50). Produzido com textos editados em máquina de escrever, impresso em xerox e grameado, distribuído no mesmo esquema contracultural, mas com outra visualidade e linguagem – “uma oposição ao paz e amor hippie” (id.).



Figura 36: Expresso voador “Casino Voador”, 1982

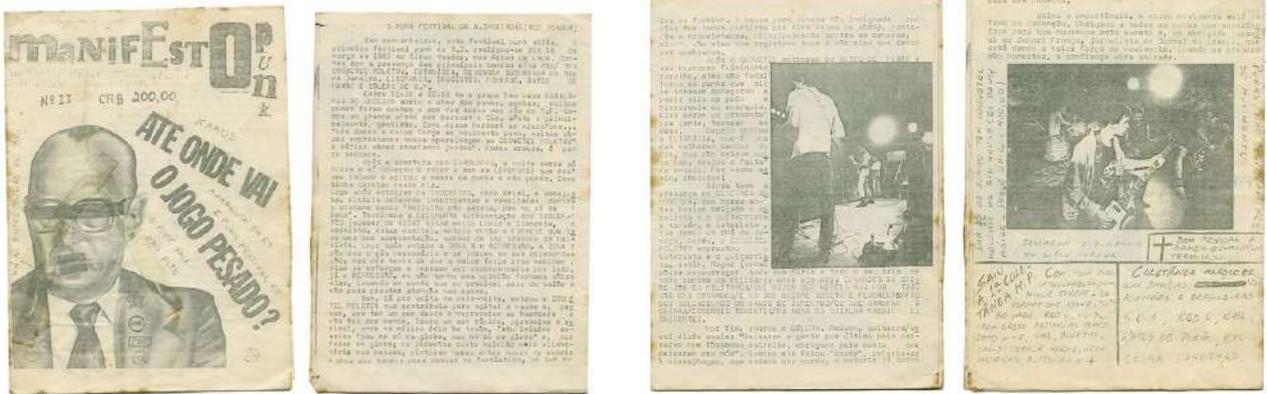


Figura 37: Fanzine Manifesto Punk, 1983



Figura 38: Cometa Voador, 1985

Na Lapa o modelo de produção artística iria afastar-se do lado “circo” e adotar mais o de “casa de espetáculos”, com uma linha de montagem de eventos contínua e acelerada. Os cartazes iriam se transformar numa ferramenta relevante da divulgação como em outras áreas culturais – “composto pela infinidade de peças gráficas produzidas com o objetivo de divulgar espetáculos” (MELO, 2008: 49). Frequentemente impressos em offset plano em papel alta alvura ou monolúcido 150g em uma cor, seu formato final era aproximadamente 60x40cm. Dentro do mesmo pedido costumava-se solicitar uma filipeta, geralmente 10x15cm, rodada em uma cor no offset plano em papel alta alvura. Seu layout geralmente era uma redução ou adaptação do cartaz, impressa na mesma cor.

Os cartazes eram amplamente utilizados, colados fora do Circo Voador, não se constituíam como “lambe-lambes”¹⁷, outra forma de divulgação perseguida pela fiscalização municipal, possuíam um formato menor e eram afixados em áreas permitidas como bares, restaurantes, faculdades e museus; seu uso era associado a outros artefatos, visando atingir vários níveis: gráficos como filipetas para distribuir junto ao público, e ambientais para sinalizar o evento.

Para comunicar as atrações do Circo Voador ao público passante, na ambientação do espaço e nas “Paradas Voadoras”, as faixas eram bastante versáteis – “também caracterizadas pela maleabilidade de seu material, geralmente mas não necessariamente de largura maior do que altura, podendo trazer barras inseridas em suas bordas laterais” (GUIMARÃES, 2011: 88) e quando usadas no sentido vertical eram denominadas estandartes (os atuais banners), feitas em materiais como tecido, lona, plástico porém sempre executadas em processos manuais. Na Lapa, pelo seu caráter mais permanente, as placas de fachada – “caracterizadas pela rigidez de seu material” (id.) – foram a solução para tornar pública a programação semanal. Podendo ser formadas em até duas partes de compensado de madeira, eram pintadas a cada evento e confeccionadas por profissionais específicos (pintores de letra) ou artistas gráficos, sem muito compromisso com a visualidade do material impresso. A pintura era uma técnica muito presente nestes artefatos e foi muito utilizada aliada à costura, cenotécnica e materiais diversos nos projetos de ambientação de eventos – telas pintadas, cenários para fundos de palco e decoração, usados como recursos temáticos, para envolver o auditório e tornar mais atrativo o espetáculo.

¹⁷ Cartaz Lambe-lambe é uma designação para o poster colado geralmente sobre os muros, tapumes e postes. Criado durante o crescimento da indústria gráfica no século XIX como forma de publicidade de eventos e produtos, possibilitando a disseminação da informação pela cidade. No pós-guerra adquiriu, pelo seu caráter massivo, a função de divulgação de protestos e de arte de rua, conhecidos como *Wheatpaste Poster* ou *Paste up* por serem geralmente colados com uma pasta feita de farinha de trigo e água. No Rio de Janeiro só podem ser colocados em áreas determinadas pela Prefeitura.



Figura 39: placa show da Angela Rô Rô (Rogerio WS), placa dos shows de gravação do LP do circo voador (Faph Hettenhausen) e fundo de palco Circo Voador Brasil (Faph Hettenhausen e Tissi Mousinho)



Figura 40: Elementos cenográficos do projeto de decoração para o carnaval, 1987 (Faph Hettenhausen)

Os anúncios em jornais, outro item comum no mundo do espetáculo, eram raros, foi descoberto um exemplar sobre a creche do Circo com a chancela do Ponto Frio. Biel Fortuna em

sua entrevista, esclarece a possibilidade da sua utilização: “conforme o show, se vinha de fora já trazia sua comunicação, trazendo seu anúncio. Propaganda era raro, tinha quando era apoiado, era difícil de acontecer mas às vezes o jornal que apoiava dava cobertura e anúncio”.

Para reforçar a comunicação externa das ações do Circo Voador, era necessário informar aos veículos como TVs, revistas e jornais. Este relacionamento era feito por meio de um assessor de imprensa ou até mesmo do próprio produtor artístico que elaborava um press release (figura 27), um artefato de conteúdo jornalístico constituído de um envelope com folhas de papel de carta datilografadas, podendo vir anexados fotografia ou vídeos para a divulgação.

Uma função também contemplada pontualmente foi a promocional, que procurava se utilizar de artefatos associados à marca. A camiseta, que inicialmente possuiu o papel de ingresso no Arpoador, foi empregada em campanhas específicas como a do Circo Voador Brasil (figura 42).

Uma peça comumente usada no período foi o adesivo para automóvel, produzido para divulgar as marcas Lubrax e Circo Voador feita em adesivo plástico (com diâmetro de 15cm) e impresso em silk-screen a cinco cores, numa escala industrial – “a quantidade de adesivos que foram produzidos pra marca era a mesma que eles distribuía nacionalmente qualquer produto, a própria distribuição nos postos não acontecia com tanta frequência e lotou quase uma sala do escritório cheio de adesivos” (Cláudio Lobato em entrevista). Em 1985, a música comandava a programação do Circo Voador e para comemorar o 4º ano do projeto investiu-se em uma ação promocional no mercado fonográfico: uma gravação ao vivo foi produzida para ser registrada no LP comemorativo “Circo Voador Brasil”, reunindo trabalhos de diversos artistas novos e consagrados que passaram pelo seu palco.

Figura 41: Anúncio veiculado no jornal “O Globo” 1982 para divulgar ações sociais.



Figura 42: camiseta do Circo Voador Brasil e adesivo de carro, material promocional da patrocinadora Lubrax

4.3.4 Elementos de projeto

Nas técnicas de execução que envolviam a criação da maioria dos efêmeros impressos, uma característica era a ausência da etapa de apresentação de layouts – “Um modelo de um trabalho impresso... O layout pode ter um visual aproximado, não muito detalhado ou rigorosamente apresentado em detalhes como o trabalho finalizado.” (POCKET PAL, 1983: 65).

Em alguns casos, inclusive nos artefatos ambientais, o designer fazia um esboço ou raff em busca das melhores soluções de composição, com traços simples e essenciais. Este estudo era feito à mão livre, com grafite macio sobre papel branco ou papel manteiga, num formato proporcionalmente menor para agilizar a visualização das massas gráficas.

Para o próximo passo, duas operações seriam primordiais, a primeira era a composição de textos, na qual o designer sistematizava e comandava a preparação dos escritos do projeto (e sua revisão), geralmente terceirizada. As opções técnicas geralmente utilizadas eram fotocomposição, fotoeletrônico ou transferência por pressão, que era muito difundida nos cartazes e filipetas. As populares letraset ou decadry – folhas com alfabetos e retículas transferíveis, que comumente se multiplicavam sendo reproduzidas em xerox para não faltarem letras, principalmente as vogais pois as matrizes eram importadas, dispunham de um bom custo e fácil manuseio para a execução de pequenas frases, sem a necessidade de terceirização.

A segunda e definitiva era a arte-final, uma “montagem de elementos de arte e texto numa unidade para a reprodução fotomecânica” (POCKET PAL, 1983: 69), uma planificação com todos os elementos do projeto, na posição exata de reprodução, podendo estar em uma escala menor, da qual era feita a matriz de impressão. A xerox seria a maior aliada da montagem aonde eram feitas

ampliações, reduções, cópias de letras de catálogos de composição, alto contraste de fotos. “Era preparada sobre um cartão branco com todos os elementos de texto colados na posição, com marcas de corte, dobras e sangramentos” (id.), sendo que estes elementos (texto, fios e vinhetas) em cor preta e somente as guias em azul-claro. Sobre este cartão, seria colocada uma cobertura – o overlay, para proteção e apontamento das instruções para etapas posteriores.

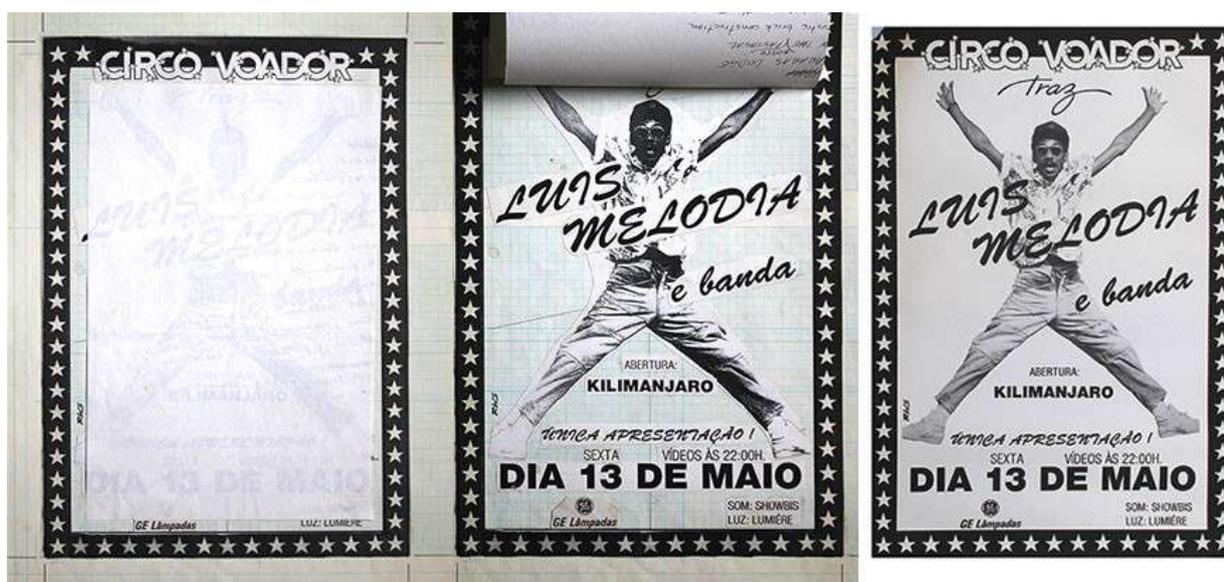


Figura 43: Cartaz de Rogério WS - três etapas: Na primeira a moldura foi utilizada como base para outros cartazes, na segunda foi removida a “emenda” e por baixo estava intacta a arte-final, por último o artefato impresso fotografado.

As artes-finais constam em sua maioria na coleção pessoal de Rogério WS e representam um importante registro deste processo, assim como os elementos de arte-final (figura 44), que poderiam ser de apenas uma peça ou aplicados em várias, ambos executados de forma artesanal com nanquim sobre papel ou poliéster com um acabamento minucioso, ou com técnicas mistas, utilizando-se colagem de elementos reproduzidos em letraset e xerox.

A função principal desses artefatos seria a matriz para a confecção do fotolito, filme preto e branco feito por processo fotomecânico, para a gravação da chapa de impressão ou tela de silk-screen. Para trabalhos impressos em mais de uma cor, em papéis ou cores especiais (escala pantone ou de catálogos de tintas gráficas) era recomendável fazer uma prova de prelo – uma reprodução do processo de impressão offset que foram utilizadas nos materiais institucionais como papéis de carta impressos em azul (figura 33) e no cartaz de lançamento do Circo Voador na Lapa (figura 45).



Figura 44: Elementos de arte-final e xerox sobre papel e nanquim sobre poliéster



Figura 45: Provas de prelo com fotolito e elemento de arte-final em nanquim sobre poliéster

5. DINÂMICAS E PARÂMETROS DA PRODUÇÃO GRÁFICA DO CIRCO VOADOR

Ao abordar essa produção, optamos por destacar a caracterização de uma linguagem própria por meio de observação, após a análise dos modos de trabalho, possibilidades produtivas, as suas referências e potencialidades de linguagem. Foram propostos temas que possuem relevância no conjunto e que trazem inteligibilidade à produção de design do CircoVoador:

No item 5. 1, o design gráfico do período e a questão do pós-moderno – situamos a produção no seu contexto histórico do design.

No item 5. 2, condições de trabalho e parâmetros metodológicos de projeto – destacamos as principais questões da operação que atuavam no projeto.

No item 5.3, articulação de elementos – avaliamos as questões que concernem ao arranjo de elementos na composição como: modos de organização do campo (item 5.3.1), mistura tipográfica (item 5.3.2) e interferências Manuais (5.3.3)

No item 5.4, referências de estilo – elegemos por representatividade as referências estilísticas.

No item 5.5, estilos individuais – indicamos os estilos pessoais, por meio do conjunto de artefatos de cada profissional

No item 5.6, fontes de referência citadas nas entrevistas – apresentamos algumas das fontes de referência citadas pelos agentes.

5. 1. O design gráfico do período e a questão do pós-moderno

Os dados do Circo Voador evidenciam a sua singularidade histórica, ligada aos movimentos culturais das décadas de 1970 -1980, que em sua independência de propostas e expressão podem ser vistos como um contraponto ao quadro da ditadura militar. Destaca-se a sua consolidação progressiva como empreendimento cultural, mesmo considerando a crise econômica que se agravou na passagem dos anos 1970 para 1980. No entanto, ao final da década de 1980, o Circo Voador dividiria seus esforços com a Fundação Progresso, sua nova expansão, provocando um enfraquecimento e seu consequente fechamento pela Prefeitura em 1996. A sua reabertura em 2004

traria uma renovação do espaço e uma nova operação do projeto liderada por Maria Juçá, apoiada pela Prefeitura do Rio de Janeiro.

No entanto, se essa contextualização histórico-social dispõe as condições práticas para o design no âmbito do Circo, também deve ser compreendido sua integração à mudanças de parâmetros de projeto que se desenham a partir dos anos 1960 e que se fazem presentes em várias partes do mundo, já então definido como uma “aldeia global”¹⁸.

Philip Meggs em sua *História do design Gráfico*, se refere a esse período como pós-modernista. O modernismo, que havia assumido um considerável *status quo* no pós-guerra, não estabeleceu sua dominância no design gráfico como em outras áreas. Este teve um caminho mais flexível: “rapidamente mutável e efêmero, não chegou a ser totalmente dominado pelo Estilo Internacional do modo como aconteceu com a arquitetura” (MEGGS, 2009: 601). No curso das décadas seguintes, a partir de 1960, o modernismo atualizaria sua essência disruptiva no Design Pós-Modernista, também referido por expressões alternativas como Alto modernismo e Maneirismo. O que aí se identifica é um contragolpe à rigidez estilística, articulando um “significado político e social, expressando atitudes e valores de sua época e conquistou forte sustentação entre a geração de designers surgida nos anos 1970” (id.). Após o ativismo social da década de 1960, um deslocamento de foco dá lugar “a um envolvimento mais autocentrado e pessoal durante os anos 1970, as autoridades da mídia falavam em ‘Me Generation’ (Geração Eu) para comunicar o espírito da década” (id.: 601). À racionalidade soma-se uma “auto-satisfação”:

Os aspectos intuitivos e espirituosos do design pós-moderno refletem envolvimento pessoal. Os designers pós-modernos atribuem uma forma ao espaço mais porque “sentem” que deve ser assim do que para atender a uma necessidade racional de comunicação. Por mais radicalmente diferentes que possam ser um cartaz psicodélico e um manual de identidade visual, ambos são em algum grau, design corporativo, para ou em relação a um corpo unificado de pessoas com valores comuns. Por outro lado, o design pós moderno é frequentemente subjetivo e até excêntrico; o designer se torna um artista que se apresenta diante da plateia com o virtuosismo de um músico de rua, e o público se sensibiliza ou segue o seu caminho. (MEGGS, 2009: 601)

Para as artes plásticas é uma discussão que gera debates e indefinições, em algumas descrições o pós-modernismo nunca existiu, pode ser visto como um “período concluído, enquanto que em outros é um movimento contínuo na arte contemporânea” (HISTORYGRAPHICDESIGN, 2017), outra definição compacta oferecida é que “o pós-modernismo atua na rejeição das grandes

¹⁸ Conceito proposto pelo canadense Marshall McLuhan na década de 1960, visando compreender os efeitos dos meios de comunicação de massa.

narrativas da direção artística do modernismo para erradicar os limites entre formas altas e baixas de arte e para interromper o gênero e suas convenções com colisão, colagem e fragmentação” (id).

Na arquitetura podemos reconhecer nos projetos uma certa “postura pós-modernista” até o final a década de 90, preconizada por Robert Venturi, arquiteto e teórico americano que exalta a escassez de pureza – “*Less is a bore*” em seu manifesto “Complexidade e contradição em arquitetura” ainda na década de 1960.

Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado; pela função implícita, tanto quanto pela função explícita. Prefiro tanto...como a “ou...ou”, preto e branco, e as vezes cinza, a ou preto ou branco. Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoques: o espaço arquitetônico e seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo” (VENTURI, 2004: 2).

E preconiza os novos parâmetros da visualidade, mais inclusivos e abrangentes, que vão se consolidando na arquitetura e no design, e que podem ser identificados na produção de design do Circo Voador:

Gosto mais dos elementos híbridos do que dos puros, mais dos que são fruto de acomodações do que dos “limpos”, distorcidos em vez dos “diretos”, ambíguos em vez de “articulados”, perversos tanto quanto impessoais, enfadonhos tanto quanto “interessantes”, mais dos convencionais do que dos “inventados”, acomodaticios em vez de excludentes, redundantes em vez de simples, tanto vestigiais quanto inovadores, inconsistentes e equivocados em vez de diretos e claros. Sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia. Incluo o *non sequitur* e proclamo a dualidade (id.: 2).

5. 2. Condições de trabalho e parâmetros metodológicos de projeto

Considerando as condições da produção de design do Circo, inicialmente devem ser indicados alguns fatores de caráter geral, que foram destacados pelos agentes nos depoimentos sobre a prática de design para o Circo Voador:

- a) A urgência imposta pelo fluxo frenético e semanal, muitas vezes com imprecisões nos dados fornecidos, o que induzia a utilização de processos manuais mais imediatos;
- b) O orçamento apertado, que não permitia nem ao menos a contratação de portadores para as entregas; e que mesmo com a dificuldade da contratação de recursos técnicos caros, mais rápidos e eficientes, isso não implicava em abrir mão da liberdade criativa.

c) A combinação econômico-criativa, sendo uma das suas singularidades o caráter coringa no uso dos artefatos: em 1982 a faixa de abertura da Parada Voadora é utilizada como letreiro do Circo, o jornal Expresso Voador que se transforma em cartaz, o fundo de palco do Maranhão que é o letreiro de fachada etc. Na visão de Gringo Cardia o parco pagamento era associado à liberdade, um cheque em branco para a sua manifestação, um desprendimento da interferência do cliente e uma aceitação antecipada. Apesar dessas limitações das condições de trabalho, essas características provinham, sobretudo, de uma prática coletiva horizontalizada, já exercida nos grupos que levaram ao Circo, em prol da agilidade e da valorização de experiências onde a autonomia era permitida.

De modo homólogo, no Circo Voador o ato de projetar não ignorava (nem poderia ignorar) as contingências, mas não abria mão de buscar soluções pela sensibilidade. Como não havia uma unidade de equipe, conviveram diversas estratégias metodológicas, desde aquela exercida com rigor – mesmo que os parâmetros de bom desenho não fossem lá muito puros – até ações únicas em busca de expressão menos racionalizada. O mesmo designer poderia projetar com esta variação de recursos, as possibilidades eram exploradas muitas vezes com “o virtuosismo de um músico de rua” (MEGGS, 2009: 601).

Temos, assim, que as dificuldades de manter uma agenda contínua, e o fato das possibilidades orçamentárias se definirem a partir da receita gerada pela bilheteria, traziam consequências pesadas para o designer do Circo: além de orçamentos reduzidos, sobravam de 3 a 4 dias para se criar e imprimir, muitas vezes sendo a criação executada diretamente como arte final. Normalmente não havia orçamento extra para fotolitos com retícula (que exigiriam mais uma etapa de fotomecânica, mais tempo e mais dinheiro) e terceirização de serviços tipográficos como fotocomposição ou fotoletra.

Naturalmente isso não era uma “lei geral”, como demonstram muitos dos artefatos mostrados neste trabalho, Mas sem dúvida consolida-se nesse quadro uma abordagem “acelerada” e “econômica” do processo normal de montagem da arte final. As incertezas da produção e a precariedade de recursos técnicos abrem espaço para uma estética que procurava subverter a precariedade

Em uma tendência dos layouts, os recursos eram subvertidos pelo improviso contracultural, implicando o uso de tipografia não-convencional, letras emprestadas, maltratadas e pintadas a mão, montadas com xerox e letraset, reverberando o movimento *punk* e as bandas de rock e vanguardas musicais que surgiram na Inglaterra em meados da década de 1970.

O desdém geral do punk por todas as coisas convencionais aliado à liberdade do formato de criação manual, permitiu que o estilo *punk* rompesse com a grade tipográfica, que limitava a maioria dos designers no momento em que o texto era formatado regularmente em um método padronizado (LEKACH, 2013).

Valorizou-se a tesoura, a cola, pintura, xerox em alto-contraste, letraset, letrafilm e pincéis reunidas numa colagem artística – “Essas idéias foram diretamente tiradas de quem poderia ser o sub-reconhecido predecessor do *punk*, os dadaístas” (id.). Esta técnica correspondia às características da montagem da arte-final, constituída de elementos colados sobre um cartão agregados à técnicas manuais de desenho e por encaixar-se a uma solução projetual pela rapidez e economia. Uma metodologia transfigurada em uma linguagem visual direta, embora estranha ao conceito de protesto agressivo próprio de muitos artefatos da gráfica *punk*. Nessa reação ao projeto convencional, envolvendo a fusão entre a técnica da arte-final e as limitações da sua visualidade, o designer permanece como articulador que com “sua maneira material de ver enfatiza aquilo que aparece na forma” (FLUSSER, 2007: 29).



Figura 46 - Influência de elementos da gráfica *punk*, liberdade e ruptura dos padrões convencionais. Cartaz Comício de Tudo, M&H Design, 1989. Filipeta Angela Rô Rô, 1984. Filipeta The Dils and Negative Trend – San Francisco, 1979 (BESTLEY, 2012: 170).

5.3 Articulação de elementos

5.3.1 Modos de organização do campo

Ao estabelecer um repertório de modelos, procuramos relacioná-los com a forma de estruturação dos layouts. Por tratar-se de uma produção heterogênea em suas técnicas e referências, consideramos que esse fator fosse relevante para uma análise específica. Identificamos que os projetos oscilavam na sua metodologia nas quais parametrizamos em dois polos, considerando a existência de uma graduação entre estas vertentes:

a) Divisão estruturada

Essa opção teria seus fundamentos na utilização do grid, difundida a partir do pós guerra pelo que foi convencionado de Estilo tipográfico internacional. O projeto de um artefato de comunicação sempre compreendeu na sua conceituação visual uma reflexão sobre a ordenação das informações. O grid, se apresentava como um programa, uma solução pré-definida: uma malha para organizar as informações dentro de uma estrutura, estabelecendo padronizações de tipografia, considerando o peso e a sequência do conteúdo cumprindo o “papel crucial no estabelecimento de uma rígida metodologia de controle no design” (ARMSTRONG, 2015: 113).

A função do texto impresso é comunicação, ênfase (valor da palavra) e a sequência lógica do conteúdo. Cada parte de um texto relaciona-se a qualquer outra parte por uma relação lógica e definida de ênfase e valor, predeterminada pelo conteúdo. (TSCHICHOLD apud LUCAS, 2017)

A divisão estruturada nos artefatos do Circo Voador não iria estar comprometida com as proporções de todas as massas regidas pelo *grid* devido ao seu aspecto restritivo e também por não representar uma condição visual exigida para as manifestações criativas de seus agentes. A estrutura manifestava-se numa organização mais visível, principalmente no uso de elementos com posições ortogonais e em uma hierarquia muitas vezes subjetiva de informações. As grandes variáveis deste padrão seriam o equilíbrio na composição dos elementos e a harmonia tipográfica.



Figura 47: alguns graus do padrão de divisão estruturada.

b) Vitalidade

Termo inspirado na citação de Robert Venturi – “vitalidade desordenada” (VENTURI, 2004: 2), em contraponto à “unidade óbvia” (id.) e alinhado com o conteúdo que Heloísa Buarque de Hollanda aplica ao trabalho do Asdrúbal: a capacidade de se desenvolver com o seu fluxo vital, que sobrepunha ao caminho da previsibilidade racional. Vamos utilizá-lo como conceito para os layouts que eram potencializados por uma montagem mais fortuita – o que quer que seja possível e expressivo. Através de uma atitude disruptiva de linguagem, era um exercício de desprendimento do racionalismo como objetivo projetual, com “elementos híbridos” (id.). A organização “desordenada” neste caso é referente à soluções mais circunstanciais e a presença de uma estrutura subjacente. Embora muitas vezes “inconsistentes e equívocos em vez de diretos e claros” (id.), com eixos diagonais ou curvos, profusão de tamanhos e fontes tipográficas, conferiram à comunicação um vigor por meio de um aspecto fragmentado : “uma das marcas do período é a ruptura com a ideia de uma totalidade íntegra e uniforme; em seu lugar, começam a surgir cenas compostas por estilhaços de imagens” (MELO & RAMOS, 2011: 524).

VITALIDADE



Figura 48: níveis de estrutura da expressão da vitalidade

5.3.2 Mistura tipográfica

A ênfase da tipografia nos artefatos seria predominante em relação à aplicação de imagens, com o intuito de destacar a informação sobre o show. O uso de fontes tipográficas nos artefatos do Circo Voador era comumente anárquico, as fontes eram misturadas, frequentemente na mesma unidade informativa, apresentando formatos e tamanhos variados, além de eventuais interferências manuais. Fatores já abordados das condições de trabalho como a urgência e a questão do custo para recursos terceirizados de tipografia, que possibilitariam um acabamento melhor, não eram os únicos motivos. Pois os resultados também estavam ligados a uma vontade de expressão, uma atitude lúdica, ao simples prazer de explorar possibilidades que se afastassem de um design bem comportado. Os projetos de Rogério WS são exemplares dessa estratégia: apesar de não possuir nenhuma dificuldade em reproduzir letras manualmente, não se encontram letras emendadas nos seus layouts, sendo também utilizadas muitas fontes em cada artefato (observe o detalhe no seu projeto do cartaz de Cássia Eller – figura 49).



Figura 49: Detalhes dos cartazes evidenciam a exuberância no uso da tipografia

5.3.3 Interferências Manuais

Outra tipo de presença nos artefatos é a expressão manual, característica que provém do circuito alternativo, evidenciando uma visualidade artesanal do conceito “Faça você mesmo”. As técnicas de montagem feitas com tipos e blocos metálicos resultavam em uma organização mais contida, com espaços determinados. Desde a popularização da impressão offset, a pré-produção de impressos se tornou uma articulação de processos fotográficos a partir de uma montagem feita à mão, nas quais eram empregadas ferramentas para acabamentos precisos e geométricos mas incluía a possibilidade de transformar a mancha gráfica num espaço de intervenção manual.

Uma das condições técnicas que iriam facilitar foi o surgimento da reprodução xerográfica, não só como forma de impressão mas também de repetição de padrões e ampliações de texturas e desenhos. Os limites técnicos poderiam ser explorados, o registro manual poderia ficar visível na

elaboração das tipologias, nas ilustrações, nas intervenções pictóricas em padrões e fundos, nas colagens e *assemblages*. Poderia ser encontrado também no trabalho de cartunistas, nos cartazes feitos por Tissi Mousinho (Picassos Falsos) e de Nena Balthar (cartaz de Elza Soares), nos trabalhos com letras manuscritas, nas colagens dos modelos *punks* e nas ilustrações de fundos pintados ou rasgados.

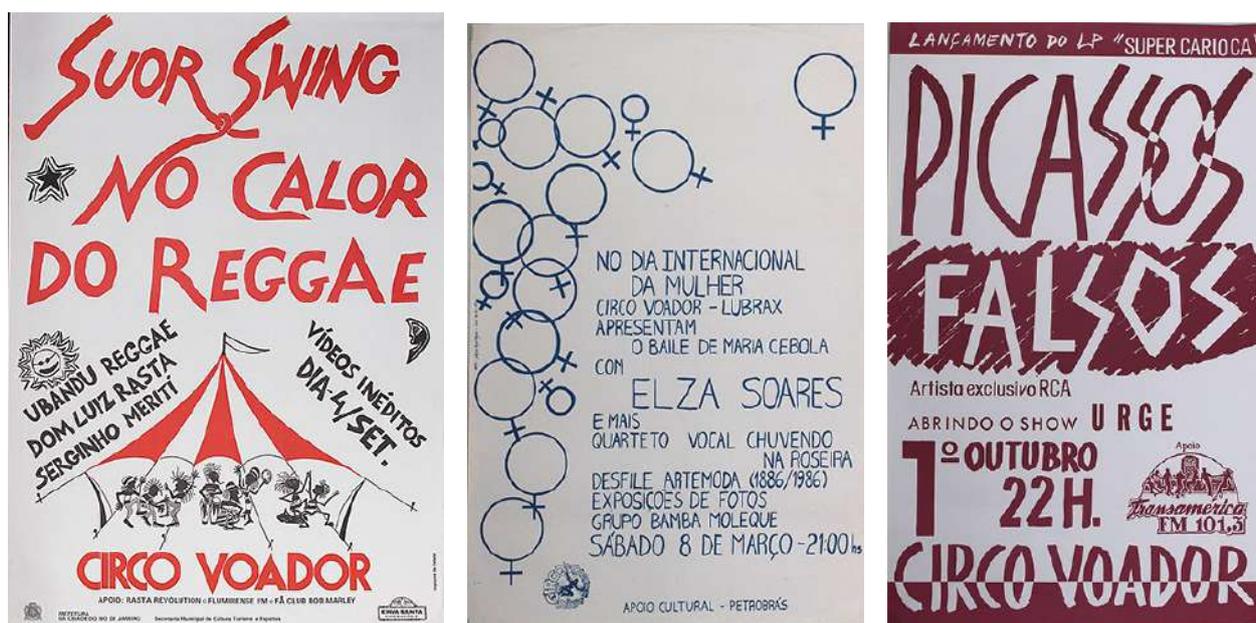


Figura 50: intervenções manuais presentes na tipologia e ilustração



Figura 51: intervenções manuais presentes na *assemblage* e nos fundos

5.4 Referências de estilo

Na condução da pesquisa e de sua extensa variedade de composições visuais, elegemos as referências de estilo por aproximação dos artefatos impressos que constituíram a visualidade do Circo Voador no período. Nossa intenção não é abrigar todos os itens em categorias distintas, certamente exceções, interseções e dualidades irão ocorrer. Ao escolher um modelo identificamos os que tem uma pregnância visual na produção, considerando a representatividade das referências estilísticas. Os cartazes, por serem os artefatos mais numerosos serão por consequência o nosso registro mais recorrente.

a) Elementos de fantasia e referências gráficas do movimento *hippie*

Motivos *hippies* de paz e amor: estrelas, luas e corações, personagens oníricos como trapezistas, dançarinos e elefantes voadores, ilustrações à traço com pitadas de romantismo e de retorno à natureza. Estes registros surgiram atrelados ao comportamento da geração que formou o grupo Nuvem Cigana, encontrado nos projetos dos primeiros anos do Circo, no conjunto de referências gráficas com inspiração no universo do circo tradicional e no século XIX utilizadas em diversos projetos ligados à comunicação institucional do Circo Voador – logotipos, ingressos, cartaz do Circo da Lapa (figura 13) – assim como no Expresso Voador. Outra característica era uma mistura de fontes ecléticas produzindo formas inesperadas e a aproximação da cultura popular citada por Priscila Farias, designer e pesquisadora, porém diferente da feita pela arte pop de Andy Warhol, utilizando o circuito alternativo, afastando-se da cultura de massa:

desejo de reverter a tendência racionalista que se opôs ao romantismo do final do século XIX, quanto pelo desejo de aproximar – assim como a arte pop – da cultura popular e de tudo que então nem era considerado design, como os cartazes de circo e todo tipo de embalagem ou impresso não afetado pelas ideias do design funcionalista (FARIAS, 2001: 27)

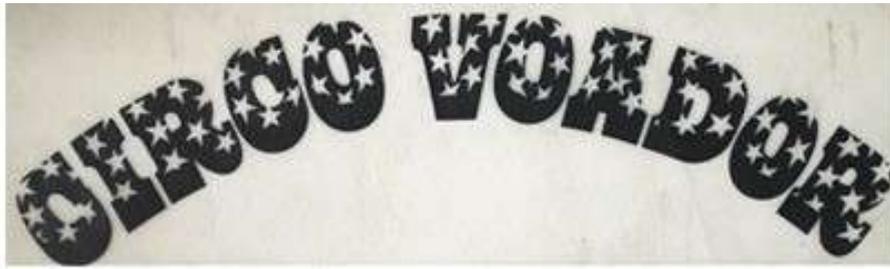


Figura 52: elementos de projeto que se aproximam da fantasia

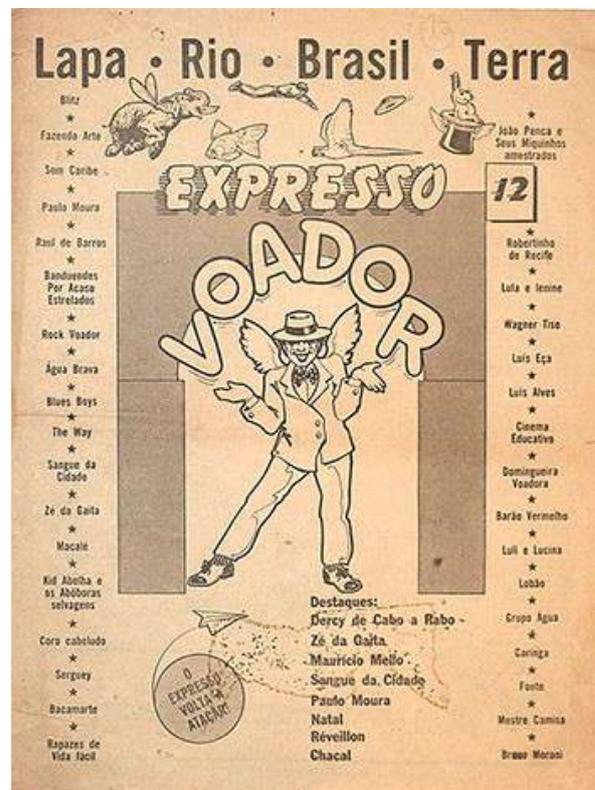
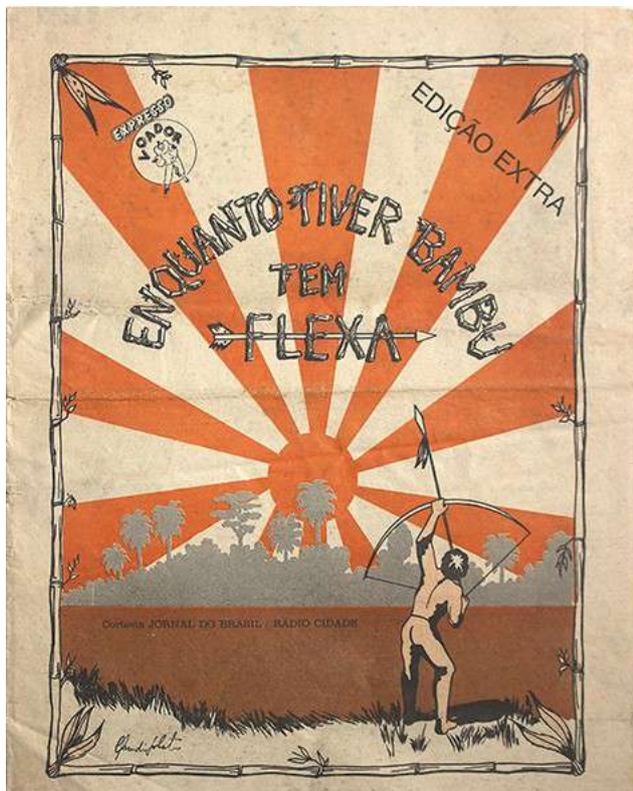


Figura 53: artefatos com proximidade às referências *hippies*

b) Tipográficos: *All-type* - Tipografia & vinhetas

Esta terminologia se refere ao tipo de material impresso apenas com frases escritas, sem nenhum tipo de ilustração. Sua origem é relacionada com os primeiros anúncios de conteúdo informativo nos jornais e catálogos. Amplamente utilizado nos cartazes, placas e faixas do Circo Voador. A esta categoria anexamos os cartazes com predominância tipográfica, aonde a vinheta exercia apenas a função de elemento ornamental.



Figura 54: cartazes tipográficos e o uso de fios e vinhetas

c) *Cartoon*

Este modelo trata da ocorrência frequente de peças inteiramente produzidas por cartunistas para os eventos, refletindo uma tendência unificada de projeto a partir da década de 1960, uma opção ao que “vinha sendo em geral fragmentado em tarefas distintas, a produção de imagens e o layout ou projeto” (MEGGS, 2009: 556). Outra circunstância é a do uso de imagens relacionadas diretamente aos quadrinhos, como os desenhos feitos por Rogério WS fundamentados no traço de Robert Crumb, cartunista americano de San Francisco, proeminente do underground dos quadrinhos e citado como referência direta por Cláudio Lobato.



Figura 55: a utilização de cartunistas, autoria no projeto e na ilustração



Figura 56: ilustração de Rogério WS e o universo de Robert Crumb

d) *Punk*

O desencanto com a realidade, muito distante dos ideais *hippies*, iria abrir caminhos para a rebeldia do *punk* – um viés revoltado da contracultura – que a partir de meados da década de 70 começou a se estabelecer como movimento em Londres e Nova York – uma tribo urbana que possuía uma cultura própria, propondo uma “estética e um humor agressivo e contemporâneo, urbano e bruto, efêmero e instantâneo, regressivo e regurgitado. Trata-se de um grupo de pessoas que pede mudanças através de um estrago alegre” (LEKACH, 2013). Constituído fora do mainstream, com uma “relação simbiótica com a música” (FARIAS, 2001:27) e particularmente fora da mídia predominante, suas imagens foram criadas pelas necessidades e pelo acesso às tecnologias possíveis. Na criação de seu próprio estilo gráfico para filipetas de shows e fanzines autopublicados, uma proximidade com a forma de produção e distribuição dos poetas da Nuvem Cigana – “*Do It Yourself* (DIY)”¹⁹ mostrando uma autonomia do que acontecia no mercado. Priscila Farias, descreve algumas de suas ocorrências no seu estilo gráfico :

uso de recortes de letras ou palavras, caligrafias propositalmente grosseiras, textos batidos a máquina e corrigidos a mão, uso de fotos em alto contraste, granulação obtida através do processo repetido de fotocopiagem de um original e disposição não ortogonal de texto, configurando uma estética tipográfica onde todo tipo de erro era bem-vindo ou até simulado. (FARIAS, 2001: 28)

O Circo Voador da Lapa iria reunir os grupos musicais punks de Rio e São Paulo em 1983, despertando atenção para o movimento que estava até então à margem da cultura musical dominante, a maioria dos seus membros eram das periferias das cidades.

A estética *punk* iria se refletir nos artefatos do Circo Voador, primeiramente como forma de comunicar a programação musical ligada ao rock. Esta aproximação seria promovida também ao responder, por sua presteza, como solução técnica de montagem da arte-final, possibilitando o exercício desta linguagem.

¹⁹ D.I.Y. (*Do it yourself*) é um termo associado a áreas como construção e manutenção de casas; refere-se a comportamentos que visam autonomia em relação ao mercado e aprimoramento de identidade. Na cena *punk*, essa diretriz foi um fator importante, com o surgimento de gravadoras, sistema de prensagem, moda e locais de apresentação independentes criando “uma rede social que permitiu a distribuição de música e ideologia *punk*” (MORAN, 2010: 58), permitindo que “indivíduos que buscam um estilo de vida alternativo prosperassem” (id.).



Figura 57: a atuação do grafismo *punk* sobre a comunicação dos eventos

e) *Showbiz*

Esta referência diz respeito a uma solução gráfica dominante na indústria fonográfica e de entretenimento onde o layout é desenvolvido visando destacar uma foto geralmente fornecida pela equipe de produção do artista, quando não era o próprio departamento da gravadora que cuidava de sua execução. O cartaz do show de Cássia Eller (figura 58) é um dos espécimes que provavelmente foi elaborado pela equipe de marketing responsável pela divulgação. Sendo que, nesses casos, o alvo principal eram os pontos de venda – as lojas – não havendo um material específico para os shows. E, além disso, considerando que o Circo Voador, era um espaço considerado “alternativo”, não tinha muita importância no circuito de casas de espetáculos.



Figura 58: imagens dos artistas – um clássico do entretenimento.

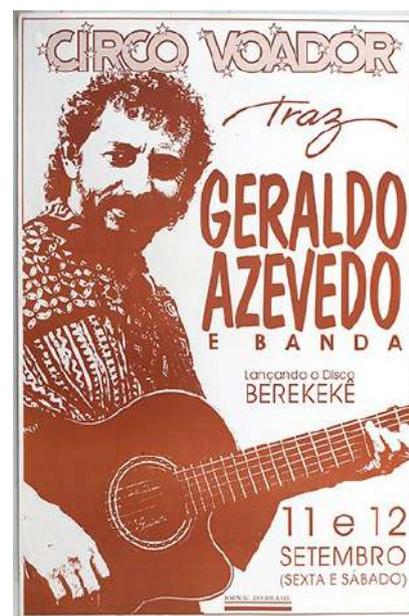


Figura 59: Cartazes com a foto do artista como tema central, como os de Cássia Eller (sem autor) e Geraldo Azevedo (Rogério WS)

f) *New wave*

Mais conhecido por denominar um estilo musical que despontou no final da década de 1970 a partir do *punk rock*, porém adquirindo características distintas que iriam influenciar não somente o cenário musical internacional nos anos 1980: “um desafio particular por causa das múltiplas definições e da resposta da indústria musical. Bandas com uma variedade de sons e estilos visuais foram agrupadas sob um guarda-chuva geral” (ENCYCLOPEDIA.COM). No Brasil foi associado à bandas que passaram pelo Circo Voador como Blitz, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso e João Penca e seus Miquinhos Amestrados.

No design começou a ser relacionado, no início da década de 1970, ao trabalho em tipografia feito pelos “designers suíços que flexibilizaram as regras do movimento” (MEGGS, 2009: 601) do Estilo Tipográfico Internacional, “graças ao ensino e à pesquisa de Wolfgang Weingart” (Id.). Ele defendia o envolvimento do designer em todas as etapas da criação à produção, garantindo assim o seu ponto de vista. Começou seus projetos que repensavam as regras consagradas da tipografia, com o uso de espaçamento largo e experiências como exploração do espaço com o uso de letras e pontos. Depois passou à técnica fotomecânica do offset e passou a “justapor texturas e imagens e unificar de maneiras inéditas tipografias e imagens figurativas” (MEGGS, 2009: 606). Em entrevista à Priscila Farias, Wolfgang Weingart fala de sua motivação:

Eu sentia uma necessidade de mudar, mas não tinha regras específicas para isso(...) Os tipógrafos da época nunca colocariam letras em curva, nem deixariam tanto espaço entre elas. Era algo proibido. Eu tentei fazer o oposto porque o desafio de explorar os materiais me parecia interessante (FARIAS, 2001: 92)

Seus trabalhos e o ensino na Escola de Basileia (Suíça) iriam influenciar os americanos Dan Friedman que “acreditava que as formas poderiam ser divertidas de olhar e provocativas, e injetou livremente essas propriedades em seus projetos” (MEGGS, 2009: 611) e April Greiman, que subverteu a bidimensionalidade do projeto tipográfico “que obtém um sentido de profundidade em suas páginas” (Id.). Outras contribuições importantes foram a do italiano do Grupo Memphis e dos designers de San Francisco com o “retrô, as retomadas ecléticas e reinvenções excêntricas de modelos anteriores, particularmente do design europeu vernacular e moderno das décadas entre as guerras mundiais”(MEGGS, 2009: 601)

O New wave foi uma alternativa que se transformou numa opção ideológica de design classificado como pós-moderno: teve a heterogeneidade das formas, a hibridação de estilos e o uso dos meios de comunicação como divulgação; era inovador, jovial e imprevisível - algo que estava faltando no design até então. Os artefatos do Circo não possuíam em sua maioria o seu refinamento projetual e de produção, mas seriam motivados pelas suas experiências.



Figura 60 - Influência de elementos do New Wave americano: cartaz retrô para a Hoover's – Daniel Pelavin, 1996 e o cartaz para a Radio Pública da Califórnia – Michael Vanderbyl, 1979 e Cartaz do Festin Rock Brasil de Cláudio Lobato.

g) Modernismo: ecos e leitura pós-moderna

Uma dose do modernismo tradicional com suas figuras geométricas e linhas, layouts mais estruturados, sem vestígios de expressão manual teria o seu espaço na produção visual. Este aspecto está ligado ao pós-modernismo “devido ao seu interesse pelas retomadas históricas, embora ele parafraseie antes o design moderno das décadas entre as guerras que os motivos greco-romanos e renascentistas empregados por muitos arquitetos” (MEGGS, 2009: 617). Um designer da década de 1980 que se destacou por sua originalidade e se inspirou no construtivismo russo, repercutindo em alguns trabalhos encontrados foi Neville Brody. Diretor de arte da revista *The Face* - que mostrava “uma série de tendências de moda, música e estilo da cultura jovem, incluindo New Romantic, e o visual ‘Hard Times’ do início dos anos 80” (HISTORYGRAPHICDESIGN, 2017).



Figura 61: linhas e figuras geométricas em layouts mais estruturados



Figura 62: Cartaz de Tissi Mousinho e página da *The Face* criada por Neville Brody, referência global do período.

h) Neo expressionismo

As artes plásticas do período se distanciaram da arte conceitual e minimalista. As tendências da década de 1980 seriam denominadas por Klaus Honnef em sua compilação “Arte Contemporânea” de pós-vanguarda:

mas é exatamente essa a intenção de que as imagens da cultura de massas, consideradas com desprezo, eram mais apropriadas para veículo do conteúdo de sentimentos que pretendiam transmitir às suas obras, do que às suas obras, do que as criações da arte vanguardista, sem imagens e fechadas em si próprias. (HONNEF, 1992: 28)

O conceito *Neue Wilde* (“novos selvagens”, “neo-expressionistas”) foi criado num artigo por Wolfgang Becker, diretor do Museu de Aachen, proclamado a artistas como Georg Baselitz e Anselm Kiefer, inicialmente foi uma denominação à relação destes artistas com o expressionismo alemão e o fauvismo. “Passou-se a aplicar simplesmente o conceito de Becker, certamente discutível, a artistas cuja atividade impetuosa foi considerada, no início dos anos 80, uma lufada de ar fresco na arte contemporânea, transformando subitamente sua aparência” (HONNEF, 1992: 22).

O grande destaque das artes plásticas nesta década é a “tranquilidade que permitiu o defrontar com a pintura, que como forma de invenção mostrou larga superioridade potencial a várias outras mídias”. (TELLES, 1991: 27). No Brasil esta predominância da pintura teve forte ocorrência na denominada “Geração 80”, repercutindo também no design gráfico.

Embora esteja presente em alguns projetos do Circo Voador, não vamos relacionar com a técnica: pintar sobre a arte-final ou mesmo desenvolver uma ilustração seria necessário em muitos projetos. Este modelo está associado à interação entre arte e design: formas pictóricas no artefato, mais expressivas e gestuais como as utilizadas nos trabalhos de artistas plásticos, como nos modelos abaixo, encontramos referências diretas entre projetos de Faph Hettenhausen e a pintura de Ana Horta, pintora da “Geração 80” e entre Tissi Mousinho e o efeito decorativo do célebre artista plástico nova iorquino Keith Haring.

O termo ‘irreverência’ é o que melhor descreve a atitude da arte pós-vanguardista. Irreverência relativamente a todas as convenções sociais e artísticas. Irreverência sobretudo para com as premissas de uma teoria estética com uma propensão intelectual e uma acentuada deficiência de percepção. (HONNEF, 1992: 35)



Fig 63: Ressurgimento da pintura e o design gráfico. Elemento de decoração, 1987 e cartaz de Faph Hettenhausen, 1989 e a pintura de Ana Horta. Cartaz de Tissi Mousinho, 1988 e a pintura de Keith Haring.

5.5 Estilos individuais

A compreensão do trabalho dos designers e artistas gráficos passa pela análise dos seus depoimentos, conforme desenvolvido no item 4.2, onde são abordadas suas opções técnicas e processos criativos. Mas também é importante indicar os estilos pessoais, por meio do conjunto de artefatos de cada profissional. Com a ressalva, porém, de que as peças levantadas talvez sejam insuficientes para essa caracterização, ou para a caracterização do agente dentro e fora do Circo

Voador, o que pretendemos é dar uma pequena indicação das linhas estilísticas individuais que se cruzam na produção de design do Circo. Outra exceção são os periódicos, que não são destacados aqui por tratarem-se de resultados coletivos. Destacamos aqui os agentes pelo critério de entrada cronológica ao longo da história do Circo Voador.

a) Cláudio Lobato e Rogério WS

Estes artistas gráficos provenientes da Nuvem Cigana trabalharam e trilham juntos, na criação do Expresso Voador e de toda a produção institucional como sócios na empresa Graphomania até 1983, quando começaram a dividir os trabalhos individualmente.

Rogério WS, possui uma exímia habilidade manual para ilustração o que proporcionou a suas peças um acabamento virtuoso na arte-final, que já vinham sendo destaque na produção da Graphomania (basta observar o cartaz do Circo Voador da Lapa – figura 13). Consequentemente esta aptidão possibilitou uma qualidade de tratamento ao seus projetos: tipografia, vinhetas e ilustrações bem acabadas, um caminho que difere do trabalho coletivo do Expresso Voador. Desde a filipeta da parada voadora do Arpoador, seu primeiro artefato para o Circo Voador, até outras peças do período 1982/1984, podemos destacar o cuidado com o tratamento gráfico da ilustração como no cartaz do dia mundial do meio ambiente. Com este perfil focado na ilustração, cores vibrantes e nos seus detalhes, às vezes privilegiaria o fundo em detrimento da legibilidade como na elaboração da imagem do cartaz do evento “As feras da Ciência” (figura 63) e no cartaz “Todos Verão” (figura 64).

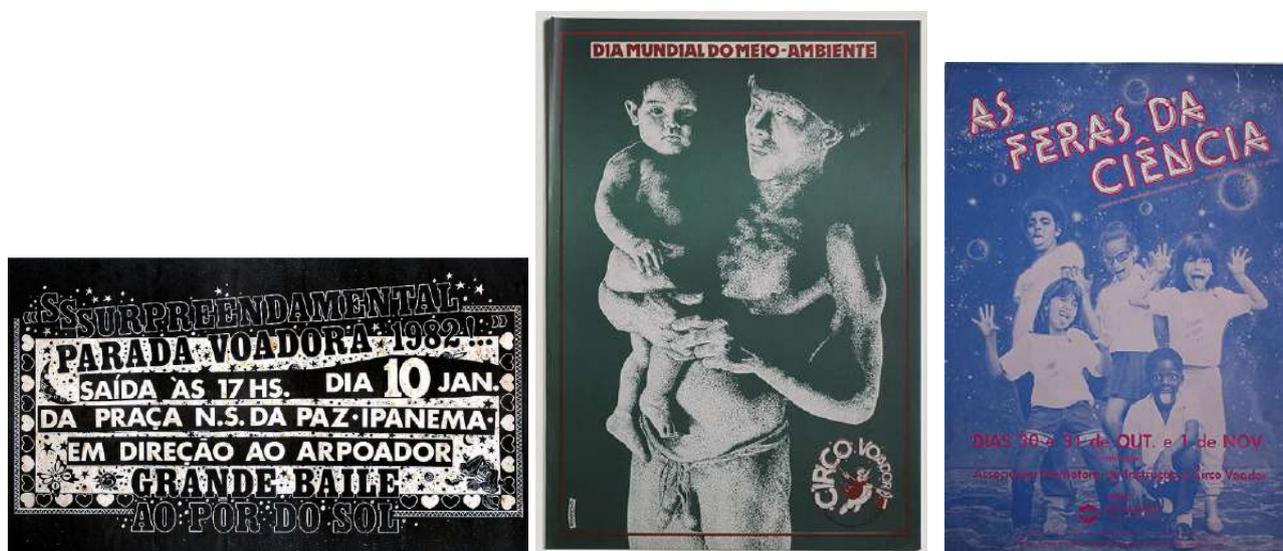


Figura 64: Projetos de Rogério WS – elementos temáticos de fantasia



Figura 65: Projetos de Rogério WS – elementos temáticos de fantasia

Rogério trabalha com elementos temáticos de fantasia, que na era digital podem parecer simples aplicações de imagens já prontas, mas que na época exigiam finalização trabalhosa. Assim como se utiliza de ilustrações figurativas, muitas vezes próximas ao traço marcado e sinuoso de Robert Crumb. Como um fundador do Circo Voador, embrenha-se na comunicação ao criar slogans como “Surpreendamental” e a frase da filipeta “Ame o Rio como um peixe” para o verão de 1984.

A partir de 1992, provavelmente mais envolvido com a produção dos eventos, encontramos uma série de artefatos aonde aplicou um padrão gráfico estabelecido pela repetição de estrutura de layout, elementos e tipografia, como vemos no conjunto de cartazes feitos para a Domingueira Voadora e no de Jorge Benjor/Barão Vermelho e Cássia Eller/Zé da Gaita (figura 66). Possivelmente esta padronização era uma solução para problemas de tempo, produção e remuneração. Com uma estética muitas vezes referenciada nos cartazes do século XIX – possivelmente o *western* americano foi sua inspiração, pois trabalhou como autor de ilustrações com esta temática em diversas capas de livro de bolso vendidas nos jornaleiros.



Figura 66: Padrão por repetição de elementos



Figura 67: Padronização de Cartazes inspirados na iconografia western (original acima). Rogério WS

Cláudio Lobato exerceu o papel de atendimento, um interlocutor da criação junto aos patrocinadores do Circo Voador, papel similar ao realizado no Almanaque Biotônico Vitalidade (Nuvem Cigana) e iria desenvolver projetos autônomos na Lapa, inclusive como cenógrafo de eventos (figura 29) até 1985. Com uma linguagem que trafegava entre a “fantasia” *hippie* de retorno à natureza na capa da edição extra do Expresso Voador, e as estéticas *New Wave*, é perceptível a preferência por citações de elementos icônicos da história da cultura popular como a tipografia Art déco no cartaz de Nana Caymmi, de ilustrações da década de 1940 no cartaz “Uma Noite no Caribe” e nos logotipos de eventos como “Rock Voador” e “Lambada Alada”. Outra face do seu projeto é o fascínio pela cor, sobrepondo-se à tipografia no cartaz do “Festin Rock Brasil” e no projeto irreverente do álbum “Circo Voador Brasil” (feito em conjunto com seu ex-sócio Rogério WS).



Figura 68: Cláudio Lobato – do imaginário *hippie* à adaptação ao estilo *new wave*



Figura 69: Cláudio Lobato – experiências com inspiração no estilo new wave

b) Nena Balthar

Estudante de artes plásticas, Nena Balthar conferiu um caráter ilustrativo e unificado ao seu trabalho, executados com tipografia feita à mão e ilustrações à traço ou com contornos leves, com um contraste entre as massas de informação (cartazes do Capital Inicial e Sandra Sá) ou entre a tipografia e a ilustração. Apesar de serem criados a partir de 1984, suas referências dialogam com os discursos da contracultura, como o dos cartazes de Asdrúbal Trouxe o Trombone e na escolha do papel kraft como suporte.

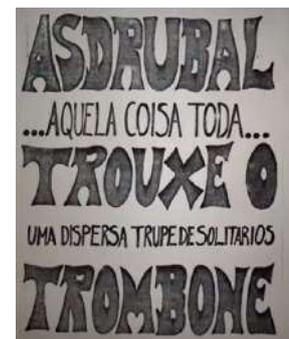


Figura 70: Cartaz da peça Aquela Coisa Toda, 1980



Figura 71: Nena Balthar – contracultura no projeto gráfico

b) Faph Hettenhausen e Tissi Mousinho – M&H Design

Os primeiros trabalhos de Faph Hettenhausen são placas de programação que inicialmente foram desenvolvidas através da confecção de um alfabeto ampliado em retroprojeter, que serviu de molde para riscar e depois pintar a superfície, uma técnica fundamentada nos projetos que aprendia na ESDI. Este processo meticuloso seria esquecido com a confiança que foi adquirindo com a pintura das letras, agilizando o trabalho e se adaptando à urgência dos pedidos. Ainda com pouca experiência profissional, começou a ser contratado para execução de artefatos gráficos. Os primeiros projetos seriam com inspiração modernista, motivados também pela programação musical para a MPB como o cartaz de Luli e Lucina (figura 47), mas logo incorporou os registros de pintura, xerox e colagem com *benday* (retícula adesiva), inaugurando uma linha projetiva no Circo Voador mais experimental, incorporando o improvisado e o erro com um visual mais fragmentado e ruidoso. O registro de suas peças indicam um trabalho que utiliza mais a tipografia, recursos de fundo como manchas contrastadas e texturas, ilustração e pouca fotografia.



Figura 72: Faph Hettenhausen – exercícios de originalidade

Tissi Mousinho começou independente do seu colega de turma da ESDI, trabalhando na elaboração de fundos de palco porém logo estabeleceu uma parceria com Faph Hettenhausen no desenvolvimento destes cenários pintados dentro do próprio espaço. Ao longo do tempo, formaram uma dupla autônoma, aonde cada um executava os serviços independentes ou juntos, foram assistentes de Maurício Sette (um dos sócios do Circo) até formarem uma sociedade e um escritório

em 1989, a M&H Design. Talvez por sua experiência anterior na EBA/UFRJ e cenografia, seus projetos se fundamentavam mais na ilustração, ao seu traço autoral Tissi Mousinho adicionava uma interpretação própria das influências do período. Na M&H design os projetos prosseguiriam no mesmo espírito mas com mais recursos tipográficos, já haveriam outros clientes para dividir os custos terceirizados. Muitos trabalhos foram assinados sem identificação, mas poderiam ser projetados individualmente e finalizados em conjunto com a participação de assistentes, numa visualidade com estilos variados.



Figura 73: Tissi Mousinho – interpretação própria das tendências dos anos 1980



Figura 74: M&H Design – ecletismo na linha de produção

b) Carol Sá Jamault

Formada em 1995 pela ESDI, seus trabalhos se localizam no período de 1990 e possuem uma característica mais padronizada, com tipografia bold e fundos limpos, cores escuras como preto e marrom, permitindo uma visibilidade da informação à distância. Carol continuaria a dialogar através de alguns modelos, como o *punk*, no cartaz de Victor Biglione e o showbiz do cartaz de Celso Blues Boy, embora com uma linguagem com a expressão mais contida e menos fragmentada.



Figura 75: Carol Sá Jamault – utilização de modelos do Circo Voador com menos elementos.

5.6 Fontes de referência citadas nas entrevistas

Os agentes – artistas gráficos e designers – apontaram em entrevista algumas de suas fontes de referência. Alguns não conseguiram relatar especificamente suas influências, porém nos mostraram o seu contexto particular.

Nascido numa geração que vivenciou a contracultura, Cláudio Lobato citou o periódico da então cultura dominante como um projeto gráfico de excelência – O Correio da Manhã –, e os jornais alternativos nacionais, como a Flor do Mal²⁰; e os alternativos londrinos, como INK e o

²⁰ Projeto Gráfico de Rogério Duarte, segundo o próprio “Foi uma das minhas ações mais radicais da tal estética gráfica tropicalista”(DUARTE apud RODRIGUES, 2008: 191)

International Times – IT. Cláudio Lobato, falando sobre seu período na Nuvem Cigana, menciona a importância das histórias em quadrinhos importadas como conta:

e eu acho que era muito isso que movia a coisa da cultura alternativa, a cultura underground. A gente via isso acontecer fora do país, a verdade é essa... Na Inglaterra, os jornais ink e it que publicavam poesias, que tinham uma postura contra o sistema... esses jornais todos trabalhavam com artistas gráficos; Toda essa geração do do Robert Crumb, que ao mesmo tempo tinha história em quadrinhos, a Zap Comics, também trabalhavam para esses jornais, que eram jornais informativos. (Cláudio Lobato em entrevista)⁸



Figura 76: Correio da Manhã com Cactano Veloso e Capa do Jornal A Flor do Mal

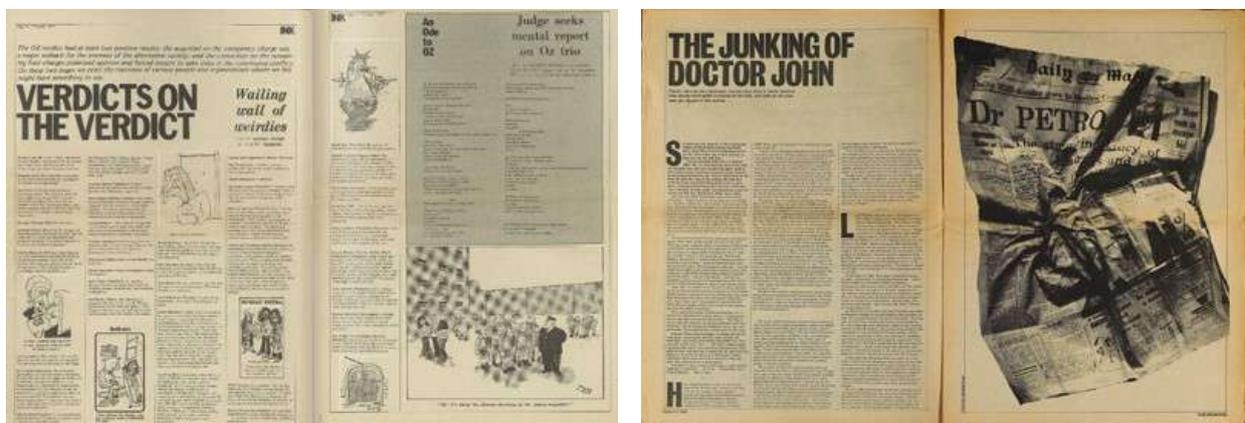


Figura 77 - INK magazine nº15 - 7 de agosto de 1971, IT magazine nº15-1 de agosto de 1974,

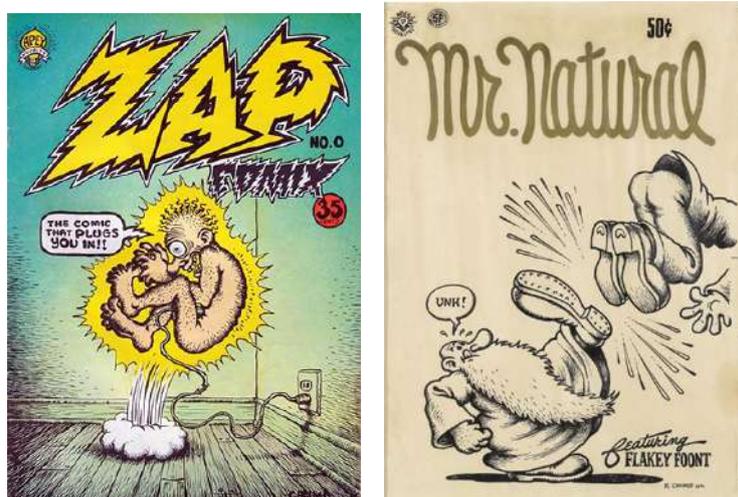


Figura 78 - Zap Comix e Mr. Natural de Robert Crumb

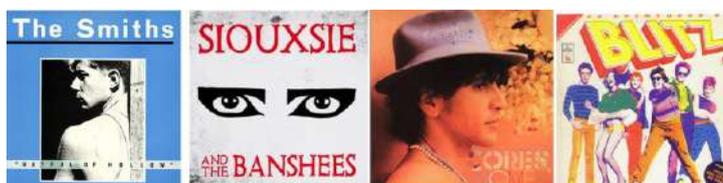
A grande referência para todos os agentes de design foi o meio musical, tendo em vista que o Circo Voador tornou-se uma casa de shows, conectada ao desenvolvimento do rock nacional, às vanguardas cariocas e paulistas da década de 1980, à renovação da MPB. O disco era um grande mercado gráfico. Cafí, trabalhou em inúmeros projetos como fotógrafo e designer cita a sua importância: “na época da ditadura, a capa tinha uma visibilidade muito grande, era a única indústria cultural que ainda permanecia com certo poder. A capa de disco assumiu uma coisa assim, era muito bom para todos os artistas entrarem na capa de disco” (Cafí em entrevista).

A visualidade dos álbuns se disseminava e se constituíam como referências emblemáticas, o Circo Voador em sua diversidade visual reproduzia um comportamento utilizado no mercado fonográfico: nas lojas de discos cada artista possuía a sua capa de álbum, com seu projeto habitando o mesmo espaço, assim como os seus cartazes de programação, que poderiam ser distinguidos um do outro, embora como já dissemos, raramente os artefatos dos shows estivessem alinhados com elementos gráficos do álbum.

A imprensa especializada ganhou força de mercado com a chegada ao Brasil, no início da década de 1980, dos jornais ingleses NME (New Musical Express) e Melody Maker; a aclamada revista inglesa “The Face” e o lançamento nacional da Revista Bizz.



Figura 79 - Jornais influentes no mundo da música: New Musical Express e Melody Maker e a Revista nacional Bizz. Abaixo o universo da loja de discos e algumas capas de artistas do período.



O mercado de publicações de design começava a ter presença, apesar de raras e de custo alto pois eram importadas, já eram distribuídas e vendidas por livrarias ou livrarias especializadas na década de 1980. Os livros de coletâneas de projetos, revistas de design e de comportamento, geralmente europeus e americanos eram considerados investimentos para o bom exercício da profissão e mesmo com a defasagem da importação, consultá-los antes de criar era uma inspiração necessária num mercado carente de informação. Outras edições como compilações de referências para fundos e vinhetas a serem utilizadas nos layouts ajudavam na execução e renovação dos projetos.

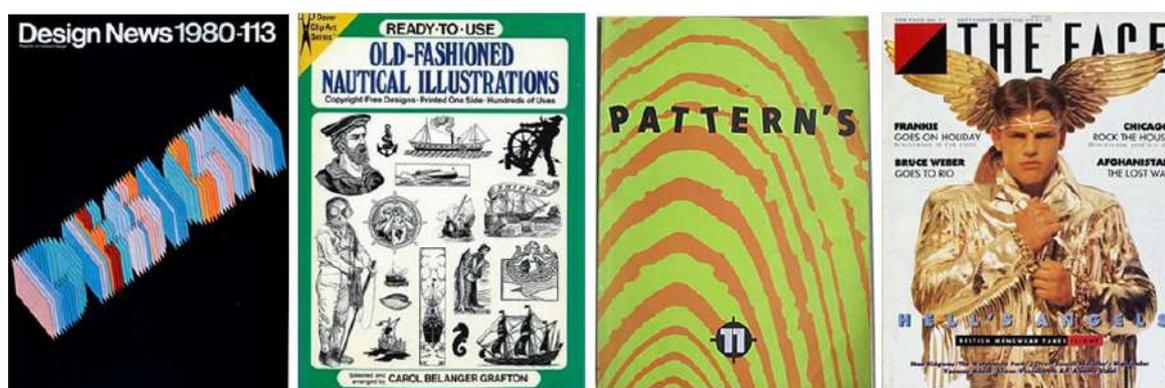


Figura 80 - Publicações de design como revistas com portfolios, compilações de referências e texturas e revistas de estilo de vida.

6. CONCLUSÃO

Nossa pesquisa levantou uma vasta produção de efêmeros no Circo Voador formada, na sua maioria, de cartazes e placas de programação. Embora sabendo que aos cartazes também deveriam haver filipetas correspondentes, o caráter mais transitório desse tipo de efêmero não deixou muitos indícios. Quanto a esses impressos, considerando, por exemplo, que em relação ao número de eventos realizados no ano mais recente do levantamento (1992), foram encontrados apenas 26% de cartazes do total, fica caracterizada a pregnância desses itens como mídia de comunicação dos shows.

Por outro lado, nos duzentos e noventa artefatos encontrados uma contribuição importante foi a descoberta dos elementos de projeto – como artes-finais, fotolitos e provas de prelo – peças geralmente descartadas após a produção e que constituem importante registro das características técnicas do processo de produção fotomecânico e das habilidades requeridas.

O fato de lidarmos com uma pesquisa que ainda possui agentes ativos, possibilitou uma visão mais próxima da vida dos artefatos e de suas soluções projetivas. Conseguimos perceber como a linguagem era desenvolvida individualmente ou de modo coletivo, como se articulavam as soluções e suas conexões com o seu tempo e suas referências de estilo.

As entrevistas e o levantamento de dados nos conduziram à reflexões sobre como o design se desenvolveu e interagiu com a produção cultural numa nova forma de organização, calcada na flexibilidade da cultura alternativa para viabilizar os seus objetivos com um direcionamento que se adaptou às oportunidades.

Inicialmente, o Circo Voador abraçava um ideal coletivo, um encontro de movimentos constituindo um espaço cultural múltiplo, que possibilitaria o exercício de projeto fora do eixo dominante, conforme a prática já estabelecida anteriormente na Nuvem Cigana: produção coletiva identitária com distribuição alternativa e arrecadação colaborativa com pouca verba.

Mas a experiência do Arpoador apontou para uma possibilidade de reformatação do projeto por meio de patrocínio, proporcionando um espaço maior na Lapa, aberto a um novo público, com despesas de manutenção e dívidas pagas. Uma decisão que iria mudar a forma de trabalho, compartimentada para atender às necessidades de uma casa de espetáculos e dos projetos culturais e sociais, repercutindo em novas relações entre seus componentes. Mais estruturado para lidar com o desafio da continuidade, a instituição Circo Voador ainda manteria seu aspecto horizontalizado e

coletivo em algumas situações, sobretudo no relacionamento profissional fundamentado em redes pessoais. Reproduzindo o esquema consolidado no *mainstream* cultural, principalmente no setor musical, suas equipes de produção trabalhariam de forma independente. Para o designer, representaria uma mudança de papéis, de colaborador para o de prestador de serviços. Recebendo mais ou menos rendimentos, dependendo das circunstâncias nas quais fosse chamado, seu ganho seria sempre menor comparado ao da produção artística, mas ainda seria mantida a vantagem de manter a sua liberdade de criação.

O confronto entre esses dois momentos – a aspiração a uma proposta coletiva que se transforma em efetivação como forma possível de negócio cultural – se evidencia nos novos envolvimento de seus agentes. Os gestores que deram continuidade à ideia contemplam o crescimento da organização, o esforço da produção artística e a sua manutenção financeira.

Por outro lado, o envolvimento no projeto do Circo Voador significava para muitos dos artistas e agentes uma sensação de pertencimento/propriedade, resultando num sentimento posterior de frustração. Cafí, fotógrafo e designer que trabalhou até o início da Lapa, expressa sua opinião de como deveria ter sido: “Eu achava que o Circo tinha que ser coletivo. Eu achava que o que todo mundo ganhava, o que o circo rendeu, tinha que ser coletivo, tinha que botar num quadro negro para todo mundo saber da economia do Circo” (Cafí em entrevista).

Ao entrarmos em contato com a memória do design no Circo Voador, tentamos reconstruir os processos de criação e produção dos artefatos de comunicação. Essas peças conjugam a referência aos eventos promovidos pelo Circo à ação imaginante de seus criadores, mobilizando repertórios pessoais, imagens correntes nas mídias de massa, idealização do público e experiências pessoais vividas no espaço do Circo.

Apresentamos a seguir alguns grupos de imagens representativos das práticas presentes no Circo. São registros de conceitos associados a seus vários fundamentos: os shows de MPB, o rock nacional, os rituais coletivos, o comportamento alternativo, as práticas circenses, a capoeira, o teatro, programas de cunho social, os bailes, entre outros. Com este conjunto não aspiramos a uma síntese completa ou definitiva, inclusive porque “à medida que os acontecimentos retrocedem no tempo, perdem algo de sua especificidade” (BURKE, 2008: 89). Trata-se, antes, de um exercício de caracterização da identidade do Circo, que a fotografia pode evocar como uma memória viva.

Mais que os livros, filmes e programas de televisão mostram, há um forte interesse popular pelas memórias históricas. Esse interesse cada vez maior provavelmente é uma reação à aceleração das mudanças sociais e culturais que ameaçam as identidades, ao separar o que somos daquilo que fomos. (BURKE, 2008: 88)



Figura 81 – os rituais coletivos da diversidade artística e da expressão corporal.



Figura 82 –circo, capoeira e artes plásticas



Figura 83 – programas sociais e eventos comunitários.



Figura 84 – espaço de eventos temáticos e os bailes de orquestra.



Figura 85 – palco do crescimento do rock brasileiro: *punk*, *blues* e as bandas e artistas que se tornariam sucesso nacional como a Legião Urbana, Paralamas, Ritchie e Lobão.



Figura 86 – palco da MPB tradicional e das novas tendências.



Figura 87 – palco dos eventos temáticos e da interação dos estilos musicais da MPB.



Figura 88 – Espaço de difusão da cultura e dos movimentos afro



Figura 89 – a ideia de expansão cultural: Circo Voador de São Luís

O Circo Voador nasceu multifacetado e o que reunimos aqui é uma interação entre os artefatos e o registro público. Evidências do seus aspectos alternativos, dos coletivos artísticos e da expansão da indústria cultural após a abertura política conduzida por agentes da contracultura.

A produção efêmera do Circo Voador é uma característica da sua circunstância de mercado, mas particularmente está relacionada ao conceito da marca e aos valores de referência. Conceitualmente o circo é um espaço itinerante sendo que a associação ao termo “voador” sugere tanto uma “aceleração” quanto algo que não pode ser fixado. E sua natureza supõe muitos aspectos efêmeros, já que suas ações constitutivas são intrinsecamente mutantes: a concepção cênica do espaço, feito de tubos e lona, que podem ser desmontados rapidamente; a variedade de atrações culturais, nenhuma delas ficando mais do que duas semanas em cartaz; a comunicação criada por demandas específicas, sem um compromisso programático com a unidade etc. Assim, a criação de sua identidade foi se dando de modo fortuito, não premeditado, surgindo e se transmutando, tal como o pinguim que virou mágico.



Figura 90: Expresso voador, um manifesto da diversidade visual

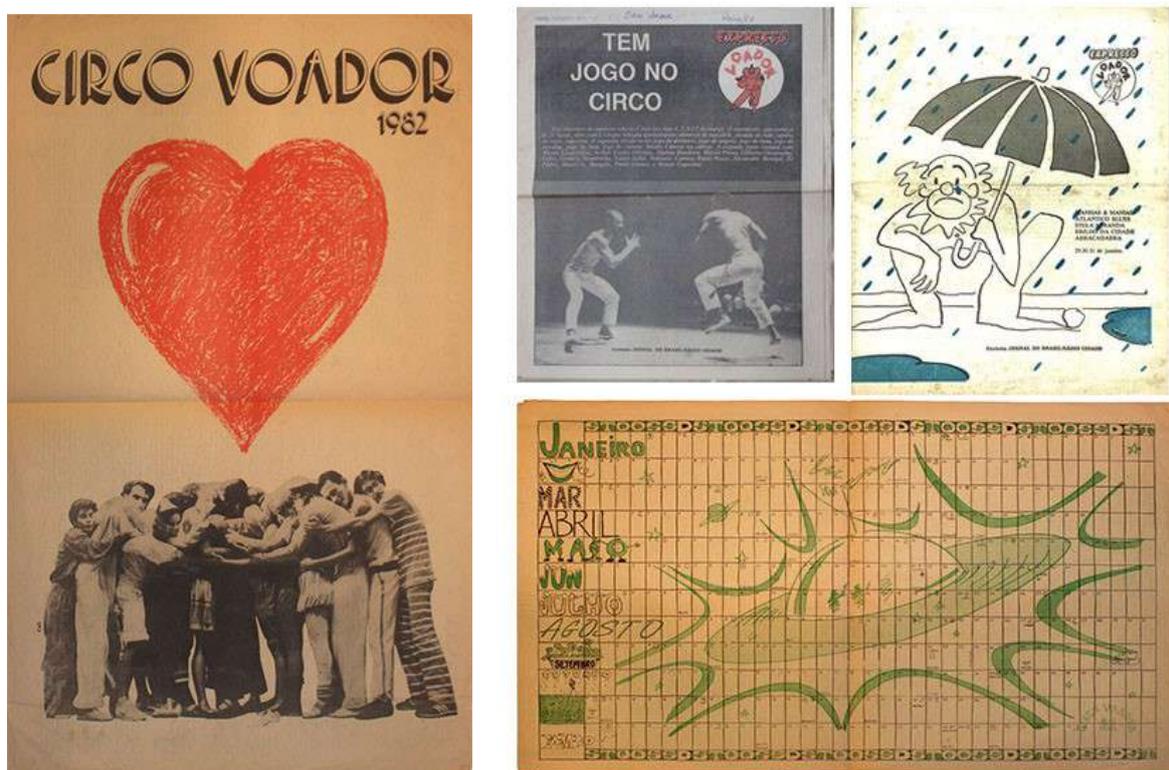


Figura 91: Expresso voador, multiplicação de efêmeros

O viés alternativo da expressão visual do Circo Voador encontra uma chave de compreensão na criação gráfica inaugural do Expresso Voador, elaborado à luz da prática da Nuvem Cigana, com seu caráter coletivo explícito associado à ideia de empreendedorismo cultural. Esta publicação se estrutura como diversidade, mas mesmo sendo uma produção em grupo, é assinada conjuntamente por todos. Sua identidade é definida pela confluência de individualidades, de sensibilidades pessoais, delineando uma subjetividade polimorfa. Funciona, assim, como uma espécie de manifesto do design do Circo, com sua pluralidade e compatibilizações em cada ação editorial: uma verdadeira antítese à pretensão de unidade da identificação visual modernista.

A essa abordagem múltipla, remetendo às matrizes da contracultura – *hippies*, quadrinhos, fantasia e algum conceitualismo – corresponde a ação de um outro coletivo, na fase da Lapa. Fragmentado em conexões mais fortuitas, organiza-se segundo um outro tipo de complexidade, misturando coletivos e lógica de produção cultural (demonstrado no gráfico 9 – p. 83). Realiza-se, assim, como uma colagem caótica de expressividades e interações criativas e mercadológicas – *punk*, modernista, neo-expressionista padrões de *showbiz* e o que mais viesse.

Portanto não existiu, em nenhum momento, “a pretensão de encontrar uma única forma

correta de fazer as coisas, uma única solução que resolva todos os problemas, uma única narrativa [amarrando] todas as pontas”(CARDOSO, 2000: 208). A imagem do Circo Voador no período pesquisado vai se consolidando cumulativamente ao longo da trajetória da casa, se concretizando pela multiplicação e pela constante presença de efêmeros. E a sua coerência como imagem está, justamente, nessa opção pela diversidade.

REFERÊNCIAS

ACERVO Circo Voador, 1982 – 1997 [livro eletrônico] / [edição Remier], 1 ed., Rio de Janeiro: Circo Voador, 2015.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004

ALEXANDRE, Ricardo. **O rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002

ARMSTRONG, Helen (Org.). **Teoria do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015

BAUER, Martin W., GASKELL, George (editores). **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Petrópolis – RJ : Editora Vozes, 2002

BESTLEY, Russ; OGG, Alex. **The art of punk**. London: The Elephant Book Company, 2012

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

ENCYCLOPEDIA.COM. "New Wave Music". St. James Encyclopedia of Popular Culture. <http://www.encyclopedia.com> . 21/03/2018.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

GOMBRITCH, Ernst Hans. **Arte e ilusão : um estudo da psicologia da representação pictórica** / E. H. Gombrich: tradução Raul de Sá Barbosa – 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

CARDOSO, R. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. Org. Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. Rio de Janeiro: Edgard Blücher, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Mito e filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000

GROPPO, Luiz Antônio. **Contracultura, juventude e lazer**. In: Licere, v.7, n.2, p.62-72. Belo Horizonte: CBCE/MG, 2004

GUIMARÃES, Vinicius. **Tipografia pintada no centro do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Design). Orientador: Prof. Dr. Washington Dias Lessa. Rio de Janeiro: UERJ – ESDI, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Asdrúbal trouxe o trombone - Memórias de uma trupe solitária que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2004.

HETTENHAUSEN, Fernando; LESSA, Washington D. **O Circo Voador e o design gráfico da cultura alternativa nos anos 80**. In: Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2016, Belo Horizonte. São Paulo: Editora Blucher, vol. 2, num. 9, novembro 2016.

HISTORYGRAPHICDESIGN. <http://www.historygraphicdesign.com/the-age-of-information/postmodern-design>. 2017. Acessado em 6/01/2018

JUÇÁ, Maria. **Circo Voador: a nave**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2014.

HONNEF, Klaus. **Arte contemporânea**. Colônia: Benedikt Taschen, 1992

KOLBET, R. M. Publish & Perish: printed ephemera and social history. In: Books at Iowa, Nº 55, p. 25-36. The University of Iowa Libraries, 1991.

KUMAR, R. **Research Methodology : a step-by-step guide for beginners**. London: Sage, 2011.

LEVIT, B. **Graphic Means**. Disponível em: <http://www.graphicmeans.com/about>. Acesso em: 13 de jul. de 2016

LEKACH, Maya. **All ripped up: Punk influences on graphic design**. Disponível em: <https://99designs.com.br/blog/creative-inspiration/ripped-punk-influences-graphic-design/> . Acesso em 5/01/2017

LESCHKO, Nadia Miranda. **Ensaio de métodos para investigar o rastro gráfico de um evento: a passagem do dirigível Graf Zeppelin pelo Brasil**. Tese (Doutorado em Design). Orientador: Vera Maria Marsicano Damazio. Rio de Janeiro: PUC – RIO, 2016

LESCHKO, Nadia. Et al. **Memória Gráfica Brasileira: notícias de um campo em construção**. In: Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2014, Gramado. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 2014. v. 1, n. 4, p. 791-803, outubro, 2014.

LEWIS, John. **Printed Ephemera. The changing use of type and letterforms in English and American Printing**. London: W.S. Cowell Ltd., 1969.

LUCAS, Ryan. **Are grid systems still relevant in digital product design?**. Subform, 2017. Disponível em: <https://medium.com/subform/are-grid-systems-still-relevant-in-digital-407beb4128c1>. Acessada em 23/09/2017

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “**Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural**” em Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 23. Brasília, janeiro/junho de 2004, pp. 11-36.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Poesia em performance nos anos 70: o British Poetry Revival e a Nuvem Cigana**. Tese (doutorado em Literatura Comparada). Orientador: Dra. Cláudia Neiva de Matos. Niterói – RJ, 2002

MEGGS, Philips B. e PURVIS, Alston W. História do Design Gráfico. Tradução: Cid Knipel. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de. **Introdução: um panorama dos vertiginosos anos 60**. In: O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

MELO, Chico H. de & RAMOS, Elaine (organização). **A Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil**. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

MORAIS, Frederico. **Anos 80: a pintura resiste**. In BR 80 Pintura Brasil Década 80, Ernest Roberto de Carvalho Mange (apresentador). São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, p. 13.

MORAN, Ian P. **Punk: The Do-It-Yourself Subculture**. In Social Sciences Journal: Vol. 10 : Iss. 1 , Article 13. <http://repository.wcsu.edu/ssj/vol10/iss1/13>. Danbury: Western Connecticut State University, 2010, p. 58. Acessada em 1 de março de 2018

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **“A hora e a vez dos anos 70 literatura e cultura no Brasil”** em Anos 70: trajetórias. São Paulo, Itaú Cultural 2005, pp. 89-95.

POCKET PAL – a graphic arts production handbook. 13º ed. Memphis: Internacional Paper Company, 1988

RICKARDS, M. **This is ephemera**. London: Redwood Burn Limited, 1977

RISÉRIO, Antônio. **“Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil”** em Anos 70: trajetórias. São Paulo, Itaú Cultural 2005, pp. 25-30.

RODRIGUES, Jorge Caê. **O Design Tropicalista de Rogério Duarte**. In: O Design Gráfico Brasileiro anos 60, Chico Homem de Melo (org.). São Paulo, Cosac Naify, 2008, pp 188-215.

SARASVATHY, D. Saras. **Causation and effectuation: toward a theoretical shift from economic inevitability to entrepreneurial contingency**. In: Academy of Management Review. Vol.26. No.2, 243---263.2001.

SCHON, Donald. **The reflective practioner – how professionals think in action**. USA, Basic Books, 1983.

TELLES, Claudio. **A Pintura como trunfo**. In BR 80 Pintura Brasil Década 80, Ernest Roberto de Carvalho Mange (apresentador). São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, p. 27.

STOREY, R. **Printed Ephemera: a chronology and bibliography**. London: Periodical Archives Online. 1984

TWYMAN, M. **The Long-Term Significance of Printed Ephemera**. RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage. v.9, n.1, p.19-57. 2008.

VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em arquitetura**. São Paulo: 2004.

VIDAL, Adam Tommy Vasques. **História do Circo Voador – Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo 1982/1992**. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Orientador: Prof. Dr. Francisco Weffort. Rio de Janeiro: UFRJ – IFCS, 2005.

YOUNG, Timothy G. **Evidence: toward a library definition of efêmera.** In: RBM: A journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage Vol 4, N°1. Chicago: College and Research Libraries, 2003.

ENTREVISTAS

Cláudio Lobato foi entrevistado na casa do artista – Rio de Janeiro – RJ, 27 de junho de 2016 e no seu atelier no Rio de Janeiro – RJ, 10 de abril de 2017.

Nena Balthar foi entrevistada em seu atelier – Rio de Janeiro – RJ, 10 de abril de 2017.

Rogério WS foi entrevistado no seu atelier – Tiradentes – MG, em 20 de maio de 2017.

Tissi Mousinho foi entrevistada no seu atelier – Rio de Janeiro – RJ, 30 de junho de 2017.

Biel Fortuna foi entrevistado em sua casa – Rio de Janeiro – RJ, 4 de julho de 2017.

Maria Juçá foi entrevistada no Circo Voador – Rio de Janeiro – RJ, 26 de julho de 2017.

Perfeito Fortuna foi entrevistado na Fundação Progresso – Rio de Janeiro – RJ, 5 de dezembro

Cafi foi entrevistado no Jardim Botânico – Rio de Janeiro – RJ, 31 de janeiro de 2018.

ANEXO 1

FICHA DE PROTOCOLO DA ENTREVISTA

Data da entrevista	Local da entrevista	Duração da entrevista
Entrevistador	Indicadores para o Entrevistado	Gênero do Entrevistado
Idade do Entrevistado	Profissão do Entrevistado	Trabalha nesta profissão desde
Campo Profissional	Onde nasceu/viveu	Peculiaridades da Entrevista

Ficha de protocolo da entrevista (BAUER, 2002: 122)

QUESTIONÁRIO - ARTISTAS GRÁFICOS E DESIGNERS

1. Como foi a sua formação profissional e como entrou em contato com o Circo Voador?
 2. Qual o período de atuação (datas) e pessoas que você se relacionava dentro do Circo. Como se construíam essas relações no que diz respeito às dinâmicas de trabalho?
 3. Como era o processo de demanda dos trabalhos pelo cliente (Circo Voador)? No âmbito do trabalho, como vc percebe essa relação com o Circo como cliente?
 4. Como era o processo de criação e produção dos artefatos? Como eram os prazos de execução e produção, quais eram as técnicas de criação e montagem? Como eram os recursos financeiros para as produções e pagamento dos serviços?
 5. Quais as principais influências e referências gráficas/artísticas neste período?
 6. Qual era o resultado deste trabalho? O que você destaca desta experiência no seu caminho profissional?
-

QUESTIONÁRIO - PRODUTORES ARTÍSTICOS / GESTORES

1. Como foi a sua formação profissional e como entrou em contato com o Circo Voador?
 2. Qual o período de atuação (datas) e pessoas que você se relacionava dentro do Circo?
 3. Como eram as relações de trabalho e as demandas de comunicação? Como eram os prazos produção e execução de peças? Como era o relacionamento profissional com os designers, os recursos financeiros para as produções e pagamento dos serviços? Como era montada a agenda de eventos no circo?
 4. Como era o processo de criação e produção dos artefatos? Como eram os prazos de execução e produção, quais eram as técnicas de criação e montagem? Como eram os recursos financeiros para as produções e pagamento dos serviços?
 5. Como você via a questão do design no Circo Voador?
 6. Qual era o resultado deste trabalho? Qual a importância desta experiência no seu caminho profissional? E nos projetos que envolvem o design?
-